

UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS
FACULDADE DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO SOCIAL

TOMYO COSTA ITO

A ELABORAÇÃO DA MEMÓRIA EM RITHY PANH

BELO HORIZONTE
2021

TOMYO COSTA ITO

A ELABORAÇÃO DA MEMÓRIA EM RITHY PANH

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação Social da Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Federal de Minas Gerais, como requisito parcial para a obtenção do título de Doutor em Comunicação Social.

Área de Concentração: Comunicação e Sociabilidade Contemporânea

Linha de Pesquisa: Pragmáticas da Imagem

Orientador: Prof. Dr. César Geraldo Guimarães

BELO HORIZONTE

2021

301.16
I89e
2021

Ito, Tomyo Costa.
A elaboração da memória em Rithy Panh [manuscrito]
/ Tomyo Costa Ito. - 2021.
255 f. : il.
Orientador: César Geraldo Guimarães.

Tese (doutorado) - Universidade Federal de Minas Gerais, Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas.
Inclui bibliografia.

1.Comunicação – Teses. 2. Documentário (Cinema) - Teses. 3.Memória – Teses. 4. Panh, Rithy, 1964- I.Guimarães, César Geraldo. II.Universidade Federal de Minas Gerais. Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas. III.Título.

Ficha catalográfica elaborada por Vilma Carvalho de Souza - Bibliotecária - CRB-6/1390



UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS
FACULDADE DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO SOCIAL

FOLHA DE APROVAÇÃO

"A elaboração da memória em Rithy Panh"

Tomyo Costa Ito

Tese de Doutorado defendida e aprovada, no dia **30 de novembro de 2021**, pela Banca Examinadora designada pelo Colegiado do Programa de Pós-Graduação em Comunicação Social da Universidade Federal de Minas Gerais constituída pelos(as) seguintes professores(as):

Prof. César Geraldo Guimarães - Orientador

UFMG

Prof. Patrícia Furtado Mendes Machado

PUC-RJ

Prof. Marcelo Rodrigues Souza Ribeiro

UFBA

Prof. Claudia Cardoso Mesquita

UFMG

Prof. Eduardo Antônio de Jesus

UFMG

Belo Horizonte, 30 de novembro de 2021.



Documento assinado eletronicamente por **Cesar Geraldo Guimaraes, Professor do Magistério Superior**, em 30/11/2021, às 18:46, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Marcelo Rodrigues Souza Ribeiro, Usuário Externo**, em 01/12/2021, às 10:38, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Patricia Furtado Mendes Machado, Usuário Externo**, em 02/12/2021, às 13:07, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Eduardo Antonio de Jesus, Professor Titular-Livre Magistério Superior**, em 06/12/2021, às 17:04, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Claudia Cardoso Mesquita, Professora do Magistério Superior**, em 13/12/2021, às 11:37, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



A autenticidade deste documento pode ser conferida no site https://sei.ufmg.br/sei/controlador_externo.php?acao=documento_conferir&id_orgao_acesso_externo=0, informando o código verificador **1112845** e o código CRC **EFF1FC1A**.

Aos que me precederam.
Aos meus avós,
Alcina Costa e Pedro Costa,
Takako Ito e Teruji Ito.

AGRADECIMENTOS

Agradeço aos professores e colegas do PPGCOM-UFMG. Agradeço ao meu orientador, César Guimarães, por seus ensinamentos poéticos e políticos, sua escuta atenta e pelas leituras cuidadosas do trabalho. Às professoras Roberta Veiga e Cláudia Mesquita, que acompanharam de perto algumas das questões da pesquisa. Ao professor Eduardo de Jesus, pelas aprendizagens durante o estágio docente. À professora Luciana Oliveira, pelas lições de um método de pesquisa mais próximo das pessoas. Agradeço ao grupo Poéticas da Experiência, na figura de seu coordenador, professor André Brasil. Os encontros do grupo, sempre calorosos, foram fundamentais para a formulação das questões de pesquisa. Aos colegas Thiago Rodrigues, Txai Ferraz, João Rabelo, Luciano Viegas, Ana Luisa Coimbra e Cyro Almeida, pelo apoio durante o processo seletivo para o ingresso no doutorado. Aos colegas do programa, Júlio Figueroa, Leo Amaral, Fábio Filho, Luis Felipe Flores, Vinícius Andrade, Álvaro Andrade, Letícia Marotta e Cícero Pedro, por terem feito parte deste percurso. Ao amigo Gabriel Brisola, pelas tantas conversas e risadas durante os almoços e cafés no campus da UFMG.

À professora Sylvie Lindeperg, coorientadora do doutorado-sanduíche na França, por partilhar de sua pesquisa sobre as imagens de arquivo.

Aos amigos que fiz na França. Ao casal Jean-Louis e Anne Jean-Louis, que foram tão importantes na minha adaptação ao país. À Claire Goliadkine, pelas nossas conversas sobre cinema, e à Naïde Lancieux, por dividir sua experiência de viagem ao Camboja. E aos colegas pós-graduandos Fernando Pacheco, Filipe Ceppas e Naara Fontinele pelas trocas de experiências.

À professora Theresa de Langis, coorientadora do estágio doutoral no Camboja, por seu exemplo ético na condução de sua pesquisa junto aos cambojanos. Ao professor Vicente Sanchez-Biosca, por nossas conversas descontraídas sobre as imagens de arquivo e o Camboja.

À equipe do Centro Bophana, na figura de seu diretor Sopheap Chea, que além do trabalho importante que realizam pela memória do Camboja, recebem a todos com muito afeto. Ao historiador Keo Duong, pela partilha de sua experiência de pesquisa. Agradeço também, em especial, o suporte de Ratana Lach, Tieng Piseth, Ratana Cheng, Sopheaktra Sousey, Liv Kimlang.

Aos queridos amigos que fiz durante minha estadia no Camboja. Agradeço ao artista e poeta Chheangly Yeng, pelos caminhos que percorremos juntos durante minha passagem pelo país, por partilhar do desejo de contar histórias, por seu desprendimento de aceitar fazer filmes

em parceria. Obrigado por me apresentar a tantas pessoas e lugares, por nossas conversas sobre a arte, cultura e a poesia khmer.

À pesquisadora Somaly Kum, agradeço por me permitir acompanhar seu importante trabalho com as vítimas do genocídio. Ao jornalista Vantha Phoung, por sua companhia divertida. À jornalista Tola Say, por partilhar de suas histórias e projetos culturais. À Kumthearo Prum, por sua paciência para me ensinar a língua khmer e pela amizade que surgiu a partir de suas aulas. À Sophal Neak, por partilhar de seu trabalho artístico. À Phina So, por partilhar sua poesia e suas histórias.

Aos integrantes do Slap aka Khmer, grupo de Colaboração de escritores khmers, pela oportunidade de mergulhar na poesia e por ter recebido com entusiasmo minhas contribuições poéticas visuais.

Aos amigos Jojo Lam, Pat Beck e Brice, que dividiram sua casa comigo no Camboja.

Ao professor Nilson Alvarenga, por acompanhar minha trajetória no cinema e na pesquisa desde a faculdade.

Aos meus familiares, que sempre me apoiaram. À minha mãe, Maria Helena Costa, por suas leituras do trabalho e suas contribuições do campo da psicanálise. Ao meu pai, Nobuiuki Ito, por seu suporte nas diversas etapas da pesquisa. À minha madrastra, Rosângela Tavares, por sua ajuda durante o processo seletivo. Ao meu irmão, Nobuiuki Costa Ito, por seu apoio. À minha tia, Maria José Costa, por suas leituras do texto e contribuições ao trabalho.

Ao Rithy Panh, pelo seu suporte na viabilização da pesquisa no Camboja e, principalmente, por sua dignidade e coragem na condução do trabalho de memória de seu país.

RESUMO

Esta pesquisa se dedica ao estudo da filmografia do cineasta cambojano Rithy Panh, em seu esforço de elaboração do passado traumático do seu país. Buscou-se analisar quatro documentários do diretor que abordam o genocídio perpetrado pelo regime do Khmer Vermelho no Camboja, no período de 1975 a 1979. Para compreender o trabalho de memória realizado pelo cineasta, a tese se apoiou em estudos da filosofia da história (Walter Benjamin) e da psicanálise (Freud e Lacan). A análise fílmica investigou a relação peculiar entre quem filma e quem é filmado, as narrativas de testemunho e a resignificação das imagens de arquivo. Foram identificadas quatro modalidades de elaboração cinematográfica da memória coletiva cambojana: a nomeação em *Bophana, uma tragédia cambojana* (1996), o encontro em *S-21, a máquina de morte do Khmer Vermelho* (2002), o confronto em *Duch, o mestre das forjas do inferno* (2011) e a rememoração em *A imagem que falta* (2013).

Palavras-chave: Rithy Panh; documentário, memória, testemunho, imagem de arquivo.

ABSTRACT

This research studies the filmography of Cambodian filmmaker Rithy Panh, in his effort in the elaboration of the traumatic past of his country. We sought to analyze four of his documentaries that address the genocide perpetrated by the Khmer Rouge regime in Cambodia, from 1975 to 1979. To understand the filmmaker's work of memory, the thesis was based on studies of the philosophy of history (Walter Benjamin) and psychoanalysis (Freud and Lacan). The film analysis investigated the peculiar relationship between who films and who is filmed, the testimony narratives and the resignification of archival images. Four modalities of cinematographic elaboration of Cambodian collective memory were identified: the nomination in *Bophana, a Cambodian Tragedy* (1996), the encounter in *S-21: The Khmer Rouge Killing machine* (2002), the confrontation in *Duch, Master of the Forges of Hell* (2011) and the remembrance in *The Missing Picture* (2013).

Keywords: Rithy Panh; documentary, memory, testimony, archival image.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	11
CAPÍTULO 1: A NOMEAÇÃO EM <i>BOPHANA</i>	26
Silêncio imposto.....	33
Narrativas de testemunho.....	37
A omissão da palavra genocídio.....	42
Articular passado e presente	46
As cartas.....	61
Encontro entre Nath e Houy	76
O campo de extermínio de Choeung Ek.....	85
CAPÍTULO 2: O ENCONTRO EM <i>S-21</i>	88
Nath encontra os carrascos	93
Do centro de detenção ao Museu do Genocídio.....	97
Atravessar o genocídio.....	99
Os sobreviventes diante dos documentos	106
Os carrascos diante dos documentos	110
A contínua exploração dos corpos	118
O encontro de olhares	122
A dança entre vivos e mortos	126
Lembrar dos mortos contra a desumanização	130
As memórias não são “poeiras ao vento”	135
CAPÍTULO 3: O CONFRONTO EM <i>DUCH</i>.....	138
A língua totalitária	146
Negacionismo e a verdade do passado.....	150
Situações de confronto na <i>mise-en-scène</i>	154
Operações de confronto na montagem.....	162
Confronto com os olhares.....	166

A escolha pelo esquecimento	169
Confronto com os documentos: a organização da máquina de morte	173
A última etapa da desumanização	175
Compreender e confrontar, não julgar	178
CAPÍTULO 4: A REMEMORAÇÃO EM A <i>IMAGEM QUE FALTA</i>	180
O trabalho de análise	182
As figuras de argila e as imagens de arquivo.....	186
As imagens de propaganda do Khmer Vermelho	199
A restituição da lógica de propaganda	204
Remontagens da propaganda.....	207
As figuras de argila	217
Resistir com palavras.....	222
Os bonequinhos possuem alma	228
Sepultar os mortos.....	232
CONSIDERAÇÕES FINAIS	239
REFERÊNCIAS.....	245
Referências Audiovisuais.....	250
Obras cinematográficas	250
Obras cinematográficas de Rithy Panh.....	251
Arquivos Inathèque.....	252
Arquivos de Propaganda do Khmer Vermelho consultados no Bophana Centro de Recursos Audiovisuais	253
Outros arquivos consultados no Bophana Centro de Recursos Audiovisuais.....	255

INTRODUÇÃO

O cinema de Rithy Panh, que se inicia no fim da década de 1980, lida com a experiência social cambojana por meio de um trabalho de memória em torno do passado traumático do país. Desde o início do seu percurso, o cineasta enfrenta um desafio duplo: contribuir para a reconstrução da memória histórica do Camboja (sistematicamente eliminada pelo regime do Khmer Vermelho) e também enfrentar a forte instabilidade da democracia cambojana, perturbada inicialmente pela continuação dos conflitos armados em algumas regiões, e, depois, pelo desenfreado liberalismo econômico, que, ao seu modo, deu continuidade ao processo de apagamento da memória coletiva. Nas palavras de Panh, há um “laço de união entre a ausência de trabalho de memória e as contradições que enfrenta a sociedade cambojana hoje: a violência, a impunidade, o medo” (PANH, 2013a, p. 68).

O Khmer Vermelho tomou o poder em 17 de abril de 1975, após um período de 5 anos de intensa guerra civil, e permaneceu no governo até 7 de janeiro de 1979. Esse regime comunista totalitário foi liderado por Pol Pot, Nuon Chea, Ieng Sary, Son Sen e Khieu Samphan, oficialmente denominado Kampuchea Democrático. A vigência desse regime se tornou um acontecimento traumático coletivo: ele condenou as velhas gerações ao silêncio e deixou as novas na ignorância do passado. Mais de 2 milhões de cambojanos foram mortos pelo regime do Khmer Vermelho, cerca de um quarto da população (que totalizava 8 milhões de pessoas em 1975), através de um sistema planejado de extermínio, e que levou também milhares à morte pela fome e pelas doenças.

O ditador Pol Pot, conhecido como o Irmão Número 1, impôs à população uma opressora e coercitiva forma de viver, obrigando as pessoas a abandonarem as cidades para morarem na zona rural, onde trabalhavam em cooperativas espalhadas por todo o país, que, na verdade, eram campos de concentração e de organização de trabalho forçado. Os chefes locais mantinham um controle cerrado sobre as pessoas, instalando, nos arredores de cada campo, uma prisão e centro de tortura, que formavam uma grande rede de repressão. Nesses lugares, casamentos foram forçados, famílias separadas, homens, mulheres e crianças organizados em grupos de trabalho com jornadas de até 14 horas, realizadas sob o som de propagandas difundidas por megafones, com canções e palavras de ordem. O dia a dia também era preenchido por reuniões de autocrítica, organizadas frequentemente, em que todos deveriam assumir suas falhas, como parte das estratégias de propaganda e doutrinação do regime. A desobediência, inclusive no uso da linguagem, levava à prisão, à tortura ou à morte. Algumas palavras da língua khmer tiveram seus sentidos alterados, outras foram proibidas, assim como

qualquer expressão de individualidade. Sua linguagem totalitária, fomentada em um ambiente de violência extrema, incidia sobre as relações entre as pessoas e sobre a capacidade de pensar, regulando toda a vida social durante o regime. Essa linguagem totalitária forçou os cambojanos ao silêncio e até hoje continua a afetar suas relações sociais (DUONG *et al.*, 2019).

Em 1979, o regime foi derrubado pelos vietnamitas, que ocuparam o país durante 10 anos. Mas a paz e a estabilidade econômica e política desejadas não vieram, pois os conflitos armados eram constantes, e o país se dividiu em quatro grupos: o governo central da República Popular do Kampuchea, apoiado pela presença vietnamita, que possuía o controle da maior parte do território e outros três grupos de resistência a esse governo, que, embora mantivessem animosidade entre si, uniram-se em uma coalizão, que utilizava a mesma designação oficial do antigo regime de Pol Pot, ou seja, Kampuchea Democrático. São eles: o próprio Khmer Vermelho, as forças do Príncipe Sihanouk e as forças do antigo primeiro ministro Son Sann. Essa coalizão manteve seu reconhecimento e sua cadeira na ONU, continuando com essa representação inclusive durante os Tratados de Paz de Paris, firmados em 1991, não sendo a palavra genocídio mencionada nos textos, nem a existência dos campos de extermínio reconhecida pela ONU. Mas a promessa do desarmamento não foi observada, os khmers vermelhos forçaram a continuidade dos conflitos armados, que vão perdurar até 1999.

O governo recém-formado no início dos anos 1990, através de eleições democráticas determinadas pelos acordos de paz, não prendeu nem julgou membros do Khmer Vermelho, com exceção daqueles que continuaram a luta armada. O novo governo adotou uma política de reconciliação e, junto com ela, ameaçava fechar o Museu do Genocídio de Tuol Sleng, que havia sido aberto em 1980 para divulgar os crimes cometidos pelo regime deposto em 1979. Foi apenas no dia 6 de junho de 2003 que a ONU e o governo do Camboja assinaram um acordo para criar um tribunal especial para julgar os antigos líderes do Khmer Vermelho, mas que só teve início em 2006. Apenas cinco líderes do Kampuchea Democrático foram indiciados e presos pelos crimes de genocídio, contra a humanidade e de guerra: Nuon Chea, Khieu Samphan, Ieng Sary, Ieng Thirith e Kaing Guek Eav, conhecido pelo codinome Duch. Todos foram condenados à prisão perpétua, exceto Ieng Sary e Ieng Thirith, que morreram antes da conclusão de seus julgamentos.

A impunidade dos khmers vermelhos e a demora pelo reconhecimento judicial do genocídio contribuíram para acentuar o trauma dos cambojanos, que, em certa medida, desejavam esquecer os horrores da guerra e do genocídio, e ainda tinham seus antigos carrascos como vizinhos. Os camponeses, que compunham a maior parte da população, sem terra para plantar, migravam para os centros urbanos, trabalhando na prestação de serviços (os homens

como motoristas, guias turísticos e operários em canteiros de obras, e as mulheres em fábricas têxteis e em pequenos comércios informais). Diante das dificuldades financeiras, e muitas vezes enganadas pelas promessas de trabalho, as famílias dos camponeses vendiam suas jovens filhas, ainda garotas, para a exploração sexual. Nos setores da educação e da cultura, a memória do país estava em pedaços. Os livros didáticos não abordavam o período de governo do regime do Khmer Vermelho e o genocídio por ele perpetrado. Os filmes produzidos ou que circulam à época não conduziam à denúncia e discussões sobre as contradições do país, passadas e presentes, optando pelo uso de fórmulas comerciais, que vendiam personagens desconectados da história cambojana. Os artistas não encontravam incentivo ou apoio para produzirem reflexões sobre as condições sociais de sua época, nem mesmo espaço para se expressarem.

Esse rápido apanhado das contradições da história cambojana, das últimas quatro décadas, nos ajuda a compreender melhor a relevância artística e política da obra de Rithy Pahn em seu persistente enfrentamento do genocídio, do qual ele é um sobrevivente, e suas duradouras consequências. Para situarmos a especificidade da criação cinematográfica nesse processo, vamos relembrar brevemente como os genocídios ganharam sua aparição na história, nas imagens e nos testemunhos.

O primeiro genocídio do século XX ocorreu no sudeste da África, na região onde hoje é a Namíbia. Lá, entre 1883 e 1916, a Alemanha instalou uma colônia e seus primeiros campos de extermínio: os povos Hereros e Namas foram massacrados pelas tropas alemãs sob o comando de von Trotha, em 1904. Os testemunhos dos sobreviventes desse acontecimento foram registrados por um jovem juiz britânico, chamado Thomas O'Reilly, em 1917. Com o auxílio de um antigo professor e sobrevivente do genocídio, Samuel Kariko, ele reuniu os testemunhos em um relatório, denominado *Blue Book*. Em 1926, as autoridades alemãs ameaçaram, de sua parte, publicar o *White Book*, relatório detalhado das atrocidades cometidas pelos países vizinhos em suas próprias colônias; com isso, os exemplares do livro britânico foram retirados de circulação e destruídos, conta a romancista Élise Fontenaille-N'Diaye (2015). Ela descobriu, em um trabalho de pesquisa, o último exemplar do *Blue Book* na Universidade de Pretória, na África do Sul, e reconheceu, nesse acontecimento, a aparição daquelas futuras ações nazistas de extermínio em massa e das tentativas de apagamento dos rastros de seus crimes.

No início do século XX, no contexto da Primeira Guerra Mundial, histórias de atrocidades foram largamente utilizadas por autoridades alemãs, britânicas e francesas como propaganda de guerra, visando ao apoio, no conflito, da opinião pública de seus países. Seu uso exagerado resultou em uma descrença, acompanhada da perda do efeito de choque desses

relatos para britânicos, franceses e norte-americanos (REYNOLDS, 2013). Podemos supor que o cenário de incerteza e desconfiança foi alimentado no âmbito do mesmo processo propagandístico, em que cada país confirmava sua versão e desmentia a do adversário. No esforço de provar ou refutar os fatos, as histórias se perdem.

Ainda assim, o testemunho passou a ser um conceito de grande importância para o pensamento político, tendo sido introduzido no campo da historiografia por Jean Norton Cru, como crítica da Primeira Guerra, ao lado de seus discursos oficiais de caráter belicista, que enalteciam as figuras dos heróis. Ele propunha a escrita da história pelos testemunhos dos soldados. Márcio Seligmann-Silva (2008, p. 74) pontua que o livro *Témoins* (1929), de Jean Norton, é a primeira tentativa de sistematizar o testemunho moderno. Crítico da historiografia oficial, que conta a versão dos vencedores, Walter Benjamin privilegiou o discurso testemunhal, reivindicando uma outra escrita da história, que testemunha a resistência e o sofrimento dos vencidos. Essa relevância do emprego do termo testemunho pode ser observada, inclusive, quando o próprio filósofo alemão discute a tradução, para o francês, de uma famosa frase de suas teses *Sobre o conceito de história*: “*Tout cela [l’héritage culturel] ne témoigne [pas] de la culture sans témoigner, en même temps, de la barbarie*”, quando resolve trocar o termo original por ele utilizado em alemão, que em português significa “documento” para “testemunho”, ou seja, “*témoignage*” em francês (BENJAMIN, 1974, citado por SELIGMANN-SILVA, 2008, 74).

Antes de dar um testemunho da guerra e dos genocídios, as imagens também são utilizadas como arma de propaganda dos Estados nacionais e seus exércitos. Por meio das imagens de sofrimento, pretende-se justificar uma intervenção militar, como foi o caso das primeiras imagens do conflito entre Espanha e EUA, do arquivo *Cuban Refugees Waiting for Rations* (1898), em que os refugiados cubanos são retratados como uma população frágil, sendo acudida em um centro de assistência a refugiados. Na mesma imagem, estão ao lado oficiais americanos e um grupo de mulheres, que visitam o campo para acompanhar, *in loco*, o espetáculo da guerra (VINCENOT, 2015). Por outro lado, os soldados estadunidenses desembarcaram do navio uniformizados, como mostra o arquivo *U.S. Troops Landing at Daiquiri, Cuba* (1898), que representa, ao mesmo tempo, essa força de socorro e conclama o sentimento nacionalista no esforço de guerra.

No decorrer da Primeira Guerra Mundial, as imagens de atrocidades, como de cadáveres mutilados, não eram divulgadas, pois elas eram consideradas desestimulantes no apoio à continuidade do conflito, ao contrário dos testemunhos das violências utilizados como propaganda (VÉRAY, 2015). Mas essas imagens de atrocidades foram produzidas e tiveram

seu uso, ainda que limitado, na pesquisa científica ou, supomos, dentro da estratégia diplomática entre nações inimigas. Já as imagens dos soldados nos campos de batalha foram utilizadas largamente para fomentar o sentimento nacionalista e apoio ao conflito, em formatos de reportagem, filmes de atualidade, didáticos, retomados em montagens e mesmo em filmes de ficção. Entretanto, em sua maior parte, elas não correspondem ao confronto de fato, mas de simulações, pois os equipamentos de filmagens da época, pesados e de difícil manejo, impunham restrições. Produzidas por serviços internos dentro das próprias forças armadas, e mantidas sob sua guarda, essas películas terão uma circulação limitada, após o conflito.

Ainda que essas imagens fossem utilizadas majoritariamente em prol da guerra, foi reconhecida, nelas, a possibilidade de servirem como material pedagógico, para evitar novos conflitos. Essa utilização educacional aparece em um filme francês de ficção de 1928, chamado *Le film du poilu*, dirigido por Henri Desfontaines, em que um veterano da Primeira Guerra Mundial apresenta a crianças imagens de batalhas do conflito, servindo-se das expressões de espanto e choro delas para demonstrar, conforme alegado na narrativa do filme, a eficácia dessa lição (LINDEPERG, 2019). Como veremos a seguir, a literalidade das atrocidades das cenas de guerra não tem, sozinha, uma potência pedagógica ou transformadora.

A Segunda Guerra Mundial foi o auge da propaganda belicista. A Alemanha nazista já produzia seus filmes desde a metade dos anos 1930, marcados notadamente por um sentimento nacionalista e sustentados por uma estética militarista. O filme *Triunfo da Vontade* (1935), de Leni Riefenstahl, talvez seja o exemplo mais significativo. Em 1942, o cinema de propaganda alemão se empenhará em criar uma visão antisemita, filmando os guetos superlotados de Varsóvia, ocupada pelos alemães, fazendo os próprios judeus encenarem situações de falta de higiene, de transmissão de doenças, de avareza, visando criar um arquivo do futuro de um povo considerado como uma praga (sendo comparado, nos filmes, às ratazanas que se espalhavam pelo mundo), e por isso se colocava em curso um plano para a sua exterminação (LINDEPERG, 2012).

Já o Departamento de Guerra norte-americano se empenhou na produção de filmes de propaganda, como a série *Why we fight* (1942-1945) e *Know Your Enemy: Japan* (1945), ambos comandados por Frank Capra. Além de mostrar o esforço de guerra americano, esses filmes visavam criar uma imagem estereotipada, que demonizava os inimigos, construindo narrativas conduzidas por uma voz *over* sobre compilações de imagens de diversas naturezas dos países adversários (LINDEPERG, 2019).

As filmagens das tropas aliadas na liberação, pelos soviéticos, dos campos de extermínio do leste da Europa, e as da liberação dos campos de concentração do oeste pelas tropas

britânicas e americanas terão grande impacto em 1945. As filmagens em Bergen-Belsen, que mostram pilhas de cadáveres amontoados, e homens e mulheres subnutridos, sem forças para andar, são chocantes, pois nenhuma imagem de atrocidades como essas haviam sido vistas antes, e tão amplamente. O projeto de um filme com essas imagens chegou a ser iniciado, mas foi cancelado em seguida, pelas autoridades britânicas, sendo lançado apenas em 1984, com o título *Memória dos campos*. Mas, ainda no contexto do fim da guerra, um cinejornal da BBC exibiu, nas salas de cinema, um programa intitulado *Horror in our time* (1945), figurando essas imagens (REYNOLDS, 2013). Elas também servirão como provas no julgamento dos altos dignitários nazistas no Tribunal de Nuremberg, quando serão confrontados com essas imagens, em um episódio descrito pelos jornalistas como um extraordinário face a face entre vítimas e carrascos, em que os altos dignitários nazistas olham imagens que os olham de volta (DIDI-HUBERMAN, 2018).

Tais imagens, realizadas pelos aliados, serão retomadas, juntamente com as imagens de propaganda nazistas, para contar a experiência dos deportados e sua exterminação pela máquina de morte nazista em *Noite e Neblina* (1955), de Alain Resnais. O cineasta francês fez um amplo trabalho de pesquisa sobre os arquivos do período, apesar das restrições impostas pelas forças armadas europeias, detentoras dessas imagens. Ele buscou fazer do filme uma sepultura para os mortos, procedendo a uma montagem que associa arquivos em preto-e-branco, planos coloridos realizados por ele nos campos nazistas na Polônia, o texto sóbrio e poético de Jean Cayrol (sobrevivente dos campos) e a trilha sonora dissonante criada por Hans Miller. Retomadas posteriormente por diversos documentários sobre a Segunda Guerra, essas imagens serão utilizadas sem a mesma preocupação em lhes dar legibilidade, servindo a um tipo de filme de compilação de imagens de arquivo que tende a utilizá-las como ilustrações do conhecimento histórico, abordado externamente por meio de uma historiografia baseada em documentos escritos. Ao contrário da frequente utilização desses registros feita pela televisão, os historiadores demoraram a tomar as imagens como materiais de estudo, e ainda são relutantes em sua utilização para contar a história da primeira metade do século XX (LINDEPERG, 2012).

Com o horror dos campos de extermínio nazistas, os testemunhos de atrocidades, até então contidos pelas autoridades europeias, vão se tornar um gênero literário, compondo narrativas de testemunho em que se destacam os escritos de Primo Levi e Robert Antelme. Mas apenas em 1985 a forma do testemunho da experiência dos campos de morte nazistas ganhará notoriedade no cinema. Depois de um longo trabalho de pesquisa, Claude Lanzmann apresentou seu filme *Shoah*, obra seminal para pensar o testemunho no cinema documentário, lançado em meio ao forte crescimento do negacionismo do genocídio judeu na Europa.

Os genocídios do século XX são acontecimentos traumáticos. O trauma desafia a linguagem, pois o sujeito revive a cena traumatizante de maneira literal, fazendo-o se defender com o sintoma da angústia, mecanismo de defesa que previne o retorno da experiência. Quando este mecanismo falha, o acontecimento retorna como repetição idêntica – no pesadelo ou na ação motora – daquilo que está gravado em sua consciência, o que Seligmann-Silva (2008) chamou de ferida na memória. Em outras palavras: nessa situação, a memória não pode se manifestar como criação de sentidos, aparecendo somente como um relato literal do acontecimento. Este, no entanto, não deixa de compor uma forma de contar o trauma. O que faz uma fala sobre um trauma se tornar, pouco a pouco, criação de significação, depende da presença de um outro, que deve participar da enunciação do testemunho.

A experiência da Segunda Guerra contribuiu para estabelecer as narrativas de testemunho e, ao mesmo tempo, trouxe os crimes de atrocidades para o espaço jurídico, com o julgamento de Nuremberg e a determinação dos crimes de guerra. O Tribunal de Nuremberg exigirá que o testemunho se dê por meio de protocolos e procedimentos, que acolhem as imagens das atrocidades dos campos liberados pelos aliados e relatórios solicitados pelas autoridades aos sobreviventes, como Primo Levi. Georges Didi-Huberman (2018) considera que ambos, as imagens e os relatórios, por sua natureza protocolar, apresentam somente um estado dos lugares, que é o horror dos campos de extermínio, mas não contam o estado do tempo dessa experiência, que é o da provação à qual são submetidos os deportados.

Márcio Seligmann-Silva (2008) argumenta, a partir de um escrito de Primo Levi, que há a necessidade absoluta da participação do outro na cena testemunhal do sobrevivente dos campos nazistas. O autor leva a questão do testemunho para o discurso jurídico, indicando que este estabelece uma situação de enunciação em que a figura do outro (a quem se oferece o testemunho) tem pouco espaço para aparecer. Um tribunal está centrado em um discurso verbal que exige a comprovação dos fatos, o que solicita da testemunha uma repetição próxima da literalidade do acontecimento traumático. Não há espaço para as hesitações, para a fala lacunar e os silêncios das testemunhas de um acontecimento traumático. A escuta do juiz passa por protocolos que visam ao seu não envolvimento com os discursos que constroem o processo, não há quem ocupe o lugar de um outro que participa do testemunho, em uma escuta diferenciada daquela dos juízes. Além disso, como parte da tríade do poder, o jurídico sofre de parcialidade, argumenta Seligmann-Silva. Ainda assim, um tribunal marca um lugar, não pelo processo em si, mas por meio de sua sentença final, que retorna para o espaço público que pode, a depender das circunstâncias, ser então submetida a um trabalho de memória, realizado de maneira exterior ao processo judicial. Diferentemente dos processos judiciais e políticos, a arte

pode oferecer um destinatário àquele que testemunha, um outro que se implicará na escuta do seu relato e acolherá suas palavras, sua enunciação peculiar, sem as restrições e as exigências dos tribunais.

Walter Benjamin (1996) fala da experiência do choque produzida pelo desenvolvimento das técnicas modernas, que colocam o frágil corpo humano em uma constante situação de risco. O acidente de bonde nos centros das grandes cidades do início do século XX, por exemplo, torna a angústia – que responde ao trauma – constantemente necessária como mecanismo de defesa no cotidiano urbano. Entre outras experiências de choque, Benjamin (1996) identifica a técnica da guerra, com seus novos arsenais, como as armas químicas usadas na Primeira Guerra Mundial. Essas ameaças de destruição do corpo humano tornaram os veteranos da guerra pobres de experiência, sem histórias para contar, escreveu Benjamin. Embora esse conflito tenha servido para a consolidação do testemunho no campo político, e muitas histórias tenham sido contadas sobre a guerra, o que talvez tenha faltado é que não havia um outro preparado para se engajar na escuta do relato daquele que testemunhava o que havia sofrido nessas experiências traumatizantes.

As formas de apreensão e de enunciação do testemunho ainda não haviam encontrado seu “ponto crítico” para se tornarem legíveis naquele período histórico (DIDI-HUBERMAN, 2018). A experiência do choque (na formulação de Benjamin) se aproxima da noção do trauma na psicanálise, em que as vivências não podem se tornar memórias e, portanto, não se convertem em experiências partilháveis, o que provoca nos sujeitos o sintoma de repetição (ROUANET, 2008).

O exercício de linguagem como lugar de uma exposição da verdade, como afirma Benjamin (1984), se relaciona com a prática psicanalítica e com o que Jacques Lacan (1986) denomina de verdade do sujeito. A escuta psicanalítica busca, na fala do sujeito, não exatamente aquilo que ele viveu, a sua biografia (como coisa factual), mas o que se manifesta de seu inconsciente em sua recordação, na restituição de sua história, para, a partir da sua singularidade, intervir em seu discurso, atentando para aquilo que vacila, o ato falho, os sonhos. Suas intervenções também se dão pela palavra, imersa em uma situação específica, estabelecida pela relação entre analista e paciente. Nela é necessária a transferência, o modo como o paciente recebe as intervenções do analista, no qual contam seu tom de voz, o modo como ele se apresenta, por exemplo. Até mesmo no ambiente relativamente controlado do consultório, a pragmática da enunciação do discurso pesa na balança da transferência. O analista se torna um ponto de escuta, um sujeito outro no qual o paciente se projeta para falar de si mesmo. O analista oferece uma participação, sem julgamentos, para a escuta do paciente, escavando aquilo que

geralmente ele não quer saber, falas que dificilmente encontrariam a escuta de um outro, pronto a partir dela como seu destinatário. É um espaço em que se procura a verdade do sujeito, por meio de um trabalho árduo e contínuo que se prolonga, por um tempo indeterminado, entre paciente e analista, e que visa nomear e enfrentar as resistências oferecidas por aquilo que é da ordem do reprimido. O mais importante, no tratamento analítico, contudo, não é conhecer o conteúdo da recordação do passado (ou “o passado como de fato foi”), mas compreender como a memória se manifesta no presente. Essa manifestação, que nunca cessa, se dá pela forma da repetição, e é sobre ela que o trabalho de elaboração incide. Porém, ele não busca eliminar a repetição, mas implicar-se nela e mudar o curso dos mecanismos repetitivos (FREUD, 1977a).

Ao continuado empenho de Rithy Panh em retomar o passado traumático do Camboja por meio da escritura fílmica, estabelecendo um espaço de implicação dos sujeitos diante de um outro na realização do trabalho de memória e na reconstrução da história do país, podemos chamar de uma “estética da elaboração”, segundo a formulação de Cláudia Mesquita (2016, p. 4), que toma “as formas fílmicas como espaço de elaboração de experiências e formas históricas”. O que se elabora aí surge de um processo de experimentação, de maneira não previsível e não calculada.

O objeto de pesquisa desta tese é o percurso cinematográfico de Rithy Panh, por meio do qual o cineasta realiza um trabalho de elaboração da história coletiva do Camboja, que não se separa de uma elaboração pessoal do passado traumático do cineasta e de uma elaboração do próprio fazer cinematográfico, nas relações estabelecidas entre cineasta e filmados, entre os próprios filmados em cena diante de um outro, entre filme e espectador. Procuramos analisar de que modo as situações da *mise-en-scène* e as operações de montagem promovem um trabalho de elaboração do passado cambojano, especificamente relacionado ao período do regime imposto pelo Khmer Vermelho. Defendemos que as variações dos recursos expressivos em cada um dos filmes analisados, constituem modalidades predominantes de elaboração: a *nomeação* em *Bophana, uma tragédia cambojana* (1996), o *encontro* em *S-21, a máquina de morte do Khmer Vermelho* (2002), o *confronto* em *Duch, o mestre das forjas do inferno* (2011) e a *rememoração* em *A imagem que falta* (2013).

O interesse pelo cinema de Rithy Panh cresceu fortemente na literatura acadêmica brasileira desde o lançamento de *A imagem que falta* (2013), e da realização da Mostra *O cinema de Rithy Panh*, no Centro Cultural do Banco do Brasil, nas cidades de Rio de Janeiro e São Paulo, entre outubro e novembro de 2013, evento que contou com a publicação de um catálogo com artigos que abordaram os diferentes filmes do cineasta. Mas foi nos últimos cinco anos que as publicações sobre a obra do cineasta se tornaram mais frequentes no Brasil.

Nossa investigação incluiu uma breve estadia em Paris, de outubro a dezembro de 2018, sob a supervisão da Profa. Dra. Sylvie Lindeperg (*Université Paris I Panthéon-Sorbonne*), especialista no estudo das imagens de arquivo no cinema, junto ao grupo de pesquisa *Théâtres de la mémoire*. Dentre outras atividades, o seminário *Usos das imagens de arquivo*, ministrado junto ao CERHEC (*Centre d'études et de recherches en Histoire et esthétique du cinéma*), foi decisivo para lidarmos com a identificação de diferentes procedimentos cinematográficos adotados pelos realizadores na retomada das imagens de arquivo em documentários históricos. Com a estadia na França, foi possível também ampliar a base bibliográfica, de difícil acesso no Brasil, sobre as funções das imagens de arquivo no filme documentário, e também sobre a historiografia e as narrativas de testemunho do genocídio no Camboja. A pesquisa documental na Biblioteca Nacional da França (BNF) nos permitiu ter contato com os filmes menos conhecidos do cineasta, além das entrevistas que ele concedeu à TV francesa, disponíveis na Inathèque. Foi fundamental também a leitura dos livros escritos pelo cineasta, em parceria com outros autores, como o imprescindível *L'Élimination* (em co-autoria com Christophe Bataille), *Le papier ne peut pas envelopper la braise* (PANH; LORENTZ, 2007) e *La machine khmère rouge: Monti Santésok S-21* (PANH; CHAUMEAU, 2009).

A coletânea *Cambodge: Le Génocide Effacé* (BAYARD; PHAY, 2013) oferece textos de referência sobre o genocídio cambojano. Entre eles, o texto de Suppya Hélène Nut trata da literatura de testemunho sobre o regime do Khmer Vermelho, remarcando o recurso à poesia, forma tradicional da escrita cambojana, além de remarcar o sentimento comum dos escritores de sua incompreensão diante dos extermínios e do apagamento da cultura do país. Outro livro importante, escrito por um sobrevivente, é o produzido por Ly Heng e Françoise Demeure (1992). Trata-se de um livro que busca figuras da humanidade na difícil experiência dos campos de trabalhos forçados durante o Khmer Vermelho, uma leitura recomendada pelo cineasta aos que desejam saber mais sobre o período. Destacamos também o livro do pintor Vann Nath (2008), que relata sua experiência durante o regime e seu tempo na prisão S-21.

Precisamos indicar a grande diferença entre essas narrativas de testemunho, protagonizadas pelos que sobreviveram ao genocídio e a historiografia corrente sobre o Khmer Vermelho, ainda marcada pelo olhar de escritores estrangeiros, como o americano Ben Kiernan (2008) e o australiano David Chandler (2001). Ambos utilizam uma metodologia predominantemente amparada por documentos escritos, preocupados sobretudo em apreender os grandes movimentos da história e os acontecimentos decisivos. Já François Ponchaud (2001) e Elizabeth Becker (2010), que viveram por anos no Camboja, antes do regime do Khmer Vermelho, contam histórias mais particulares dos cambojanos. Ponchaud estava no país no dia

17 de abril e presenciou parte do processo de deportação da população da capital, Phnom Penh. E Becker foi uma das primeiras jornalistas ocidentais a visitar o Camboja, no fim de 1978, já na iminente derrota dos khmers vermelhos para os vietnamitas.

Pudemos nos valer também de uma marcante estadia em Phnom Penh, de janeiro a julho de 2019, sob a supervisão da Profa. Dra. Theresa de Langis (*American University of Phnom Penh, Global Affairs and Humanities Department*). Lá, além de realizar pesquisas bibliográficas e documentais sobre a história do Camboja no *Bophana, Centre de Ressources Audiovisuelles*, comumente chamado de Centro Bophana, também procedemos ao mapeamento e análise dos filmes de propaganda e à consulta de imagens históricas do país, desde a década de 1970 até hoje. Lá também entrevistamos o historiador cambojano Keo Duong. Deslocando a história do Camboja do ponto de vista estrangeiro, Duong (2018) tem realizado um trabalho ancorado em entrevistas com os sobreviventes e antigos membros do Khmer Vermelho, além de tomar as revistas publicadas durante o regime como importante material de estudo. Trabalhando no Centro Bophana, em parceria com Rithy Panh, ele é um dos responsáveis pelo desenvolvimento de um aplicativo educativo que ensina as novas gerações do país sobre o período do Khmer Vermelho, lançando mão de um amplo material de pesquisa, que inclui as publicações, os programas de rádio e os filmes de propaganda (DUONG *et al.*, 2019).

A historiografia sobre o Camboja é de imensa valia para a compreensão da ideologia do Khmer Vermelho e a língua totalitária que ele criou e impôs aos cambojanos, e que foi estudada criticamente por Rithy Panh. Henri Locard (1996), por sua vez, realizou uma análise minuciosa dos slogans proferidos durante o regime do Khmer Vermelho, tendo como método a entrevista com milhares de cambojanos, o que lhe possibilitou identificar inumeráveis variações dos slogans que giravam em torno dos mesmos temas.

Embora esses escritos sejam importantes para a compreensão geral da propaganda do Khmer Vermelho, não há nenhum estudo sistemático dos filmes de propaganda produzidos pelo regime. Foi necessário buscar pistas em abordagens mais amplas, como o estudo de Harish Mehta (1997) sobre a história da imprensa no Camboja e a tese de Ariane Mathieu (2005) sobre a circulação das imagens do regime do Khmer Vermelho na França.

No que concerne aos estudos dedicados aos documentos da prisão S-21, Vicente Sanchez-Biosca (2017) é nossa referência principal na pesquisa sobre a circulação das fotografias de identificação da prisão S-21. Em um estudo minucioso, ele atribui a elas a noção de imagens de perpetradores, ou seja, imagens das vítimas registradas pelos carrascos ou pessoas envolvidas em suas ações. Ele também se preocupa em tomá-las em uma perspectiva

que aponta a distância entre sua produção e sua retomada por artistas e documentaristas contemporâneos.

No que tange à fortuna crítica sobre os filmes de Rithy Panh, destacamos os estudos de Anita Leandro (2016) e Sylvie Rollet (2011), que estudou em sua tese o filme *S-21*, tomando-o como crucial em seu gesto de convocar o testemunho dos carrascos. Já Soko Phay escreve sobre os filmes de Rithy Panh com um olhar mais atento às especificidades da cultura cambojana, levantando aspectos que pouco aparecem em outros autores, contribuindo, também, para o alargamento do trabalho de memória no país, com a organização de oficinas no Centro Bophana com a participação de Vann Nath.

Rithy Panh, sobrevivente de um genocídio, como Primo Levi, necessita da participação de um outro em seu esforço de testemunhar, de romper com seu próprio silêncio solitário. É significativo que ele tenha encontrado no documentário uma forma fértil para tratar do genocídio em seu país, concebendo o cinema como um espaço privilegiado para se lidar com palavras, seja por se constituir, na maior parte das vezes, em uma atividade realizada em equipe, seja pela relação que estabelece com as pessoas filmadas. O cinema de Rithy Panh oferece um espaço de palavra para as vítimas do genocídio perpetrado pelo regime do Khmer Vermelho, criando condições para que elas vençam o silêncio que lhes foi imposto, e, também cria situações para que os carrascos rompam com a denegação e possam recuperar algo dos afetos que lhes foram extirpados. Em seu trabalho de escuta, os filmes se voltam para arquivos; entre eles, os retratos de identificação dos prisioneiros de S-21, e os filmes de propaganda do Kampuchea Democrático, que ganharão uma nova legibilidade. Apreendidos como rastros de uma história, ao mesmo tempo individual e coletiva, esses materiais são colocados diante dos sujeitos filmados, do próprio cineasta, e também de outras imagens, para produzir uma compreensão do acontecimento do genocídio, em um esforço contínuo para trabalhar com as resistências à restituição das histórias do genocídio. Tais procedimentos, articulados com outros recursos expressivos, percorrem um caminho tortuoso, por meio das formas heterogêneas de manifestação do reprimido, para alcançar, criticamente, seus mecanismos repetitivos: o apagamento dos rastros do genocídio, o silêncio, a resignação, a denegação e a vontade de esquecer. Para acompanharmos o percurso dessa elaboração cinematográfica conduzida por Rithy Panh, dividimos a tese em quatro capítulos. Cada um deles identifica uma modalidade singular de elaboração cinematográfica do genocídio.

Começamos pela análise de *Bophana, uma tragédia cambojana*, que narra a história da jovem cambojana cujo nome dá título ao filme. Ela e seu marido, Ly Sitha, presos por trocar cartas de amor, tomadas como mensagens secretas de agentes opositores do regime do Khmer

Vermelho, foram torturados e mortos na prisão secreta S-21. Suas histórias, em meio a milhares de mortos na prisão, é singularizada pelo filme por meio da modalidade *nomeação*. Em torno de *Bophana*, trazemos também o primeiro longa do cineasta, o documentário *Site 2* (1989), nome de um campo de refugiados onde a camponesa Yim Om lutou, com a sua família, para ter uma vida digna. Já *Camboja, entre guerra e paz* (1991) apresenta as contradições da negociação de paz, abrindo um espaço de fala para aqueles aliados deste processo, como o camponês que não consegue plantar o suficiente para sustentar sua família. E abordamos também brevemente o filme de ficção *Condenados à esperança* (1994), que destaca o processo de ruptura da solidariedade entre os camponeses.

O filme *S-21, a máquina de morte do Khmer Vermelho* está no centro do segundo capítulo, tendo como modalidade o *encontro*. No filme, sobreviventes e carrascos retornam à prisão S-21 para narrar suas experiências, retornando o lugar dos acontecimentos, diante dos documentos e das imagens de arquivo. Ao redor do filme *S-21*, a atenção de Rithy Panh se volta para a experiência social cambojana, que se apresenta na exploração do trabalho dos camponeses pobres em *A terra das almas errantes* (2000); na falta de espaços de cultura para os artistas se expressarem em *Os artistas do teatro queimado* (2005); e a exploração sexual das mulheres vendidas para a prostituição em *Papel não embrulha brasas* (2007).

O terceiro capítulo, centrado no filme *Duch, o mestre das forjas do inferno*, tem como modalidade o *confronto*. O ex-diretor da prisão S-21, Kaing Kek Iev, conhecido pelo codinome Duch, sentado em uma mesa repleta de documentos, dá seu testemunho a partir das relações estabelecidas entre os documentos produzidos pelos guardas da prisão (as fotografias de identificação, confissões forçadas e relatórios) e os testemunhos de seus antigos funcionários, gravados por Rithy Panh durante as filmagens de *S-21*.

No centro do capítulo quatro está a modalidade da *rememoração*, empreendida no filme *A imagem que falta* (2013). Nele, Rithy Panh narra a vida sob o regime do Khmer Vermelho a partir de suas experiências pessoais, com o uso da narração em primeira pessoa, em uma voz *over*, lançando mão ainda de imagens de arquivo e da criação de bonequinhos de argila. No filme, o cineasta se coloca diante das memórias doces e amargas de sua infância e adolescência, materializadas na forma frágil e efêmera das figuras de argila, que vivem as penúrias da experiência do regime. Diante do cineasta, também estão os arquivos de propaganda do Khmer Vermelho, que Rithy Panh remonta, comenta e põe em relação com as encenações feitas com os bonequinhos.

Do ponto de vista metodológico, adotamos o modelo de pesquisa bibliográfica e documental para percorrer a cinematografia de Rithy Panh, procedendo a uma análise fílmica

de documentários produzidos pelo cineasta, delimitando a amostra basicamente a esses quatro filmes no centro de cada capítulo e, ao redor deles, mencionando outros filmes do cineasta, lançando mão, especialmente, do uso de fotogramas com atenção à cena no plano extraído. A pesquisa dá peso às reflexões presentes nos filmes e nos escritos de Rithy Panh, naquilo que eles oferecem como experiência estética, trazendo-os para dialogar com as teorias da história e da psicanálise, utilizando autores como Márcio Seligmann-Silva, Jeanne-Marie Gagnebin, Walter Benjamin, Freud e Lacan, dentre outros. Assim, seguimos os caminhos traçados pelo cineasta em seus filmes e também em suas entrevistas e escritos, que constituem materiais de referência para a compreensão do contexto histórico da reconstrução do país, a partir dos anos 1980, da restauração de sua frágil democracia no início dos anos 1990, e da contínua exploração econômica dos cambojanos.

Na pesquisa documental, consultamos o acervo do Centro Bophana, que disponibiliza boa parte da diversidade de imagens de arquivo retomadas pelo cineasta em seus filmes, dentre as quais estão as dos filmes de propaganda do Khmer Vermelho e, ainda, as imagens realizadas durante a guerra civil, entre 1970 e 1975, bem como aquelas do período da ocupação vietnamita, entre 1979 e 1989. Segundo Leandro (2016), o percurso cinematográfico de Rithy Panh é atravessado por um trabalho de arquivista, o que o levou a fundar esse Centro de Recursos Audiovisuais, em 2006, junto com o cineasta Ieu Pannakar, cujo propósito é armazenar e dar acesso à memória audiovisual cambojana por meio de sons, fotografias e filmes. O Centro também é lugar da formação das gerações jovens na produção cinematográfica e na reflexão a respeito do uso dos recursos audiovisuais.

Para pensarmos a retomada das imagens de arquivo nos filmes de Rithy Panh, tomamos como método a proposição de Sylvie Lindeperg (2010), que assinala a importância da compreensão da tomada, ou seja, de compreender o contexto de realização dos filmes de propaganda do Khmer Vermelho. Em outras palavras, no modo como os procedimentos são convocados e aquilo que eles nos dizem das intenções iniciais dos realizadores. A autora destaca a necessidade de uma atenção aos detalhes das imagens, no que poderia ser descartado como insignificante, aqui numa clara aproximação ao historiador materialista de Benjamin. É preciso escavar as imagens, lê-las também por aquilo que não é intencional, os rastros deixados de maneira inconsciente pelos realizadores das tomadas, que iluminam uma contra-história, exposta à revelia dos vencedores. Tomamos ainda como referência as preocupações de Didi-Huberman (2018) sobre a montagem dos arquivos e sua legibilidade.

Fizemos uso, ainda, de um conjunto mais amplo de materiais audiovisuais que envolvem programas jornalísticos da TV francesa com atenção àquilo que se manifesta em suas imagens,

e não apenas em seus conteúdos informativos sobre os acontecimentos. Uma vez que o Camboja foi uma antiga colônia da França, consideramos a relação histórica entre os dois países, bem como a atenção que recebe da cobertura jornalística francesa. Essas reportagens, com suas imagens, fornecem pequenas pistas sobre os acontecimentos passados do país. Esses materiais extrafílmicos nos ajudaram a esclarecer as escolhas do cineasta diante das contradições da experiência social cambojana que dificultam seu trabalho de memória.

Finalmente, na conclusão da tese, apresentamos uma síntese das modalidades de elaboração cinematográfica empreendidas por Rithy Panh.

CAPÍTULO 1: A NOMEAÇÃO EM *BOPHANA*

Neste capítulo, analisamos o filme *Bophana, uma tragédia cambojana*¹. Concluído em 1996, ele conta a história de Hout Bophana e Ly Sitha, um jovem casal preso durante o regime do Khmer Vermelho². As cartas que eles trocaram – proibidas pelo regime – os mantiveram em contato um com o outro por um breve período, mas acabaram sendo usadas pelo Khmer Vermelho como evidência para justificar a prisão, tortura e execução do casal. O filme é uma investigação em que o cineasta percorre o Camboja, passando pelas paisagens da história de ambos, ouvindo testemunhos daqueles que cruzaram seus caminhos ou que partilharam de experiências semelhantes, além de apresentar os documentos confiscados ou produzidos pela prisão S-21, centro de detenção, tortura e extermínio, destino trágico do casal.

A abertura do filme é também a abertura de um volumoso arquivo de Hout Bophana (FIG. 1.1), conservado no Museu do Genocídio de Tuol Sleng, a partir do qual foi forjada uma história de traição da jovem. O sr. Toeuth, seu tio, recebe da arquivista do museu os documentos (FIG. 1.2), que incluem as cartas trocadas por ela e seu esposo, sua autobiografia e sua confissão forçadas, além de seus retratos, fotografias anteriores a abril de 1975 e ainda uma foto de identificação, produzida pelo sistema policial do regime do Khmer Vermelho, exposta no museu em um grande mural, onde figuram centenas de prisioneiros, lado a lado.

FIGURA 1.1

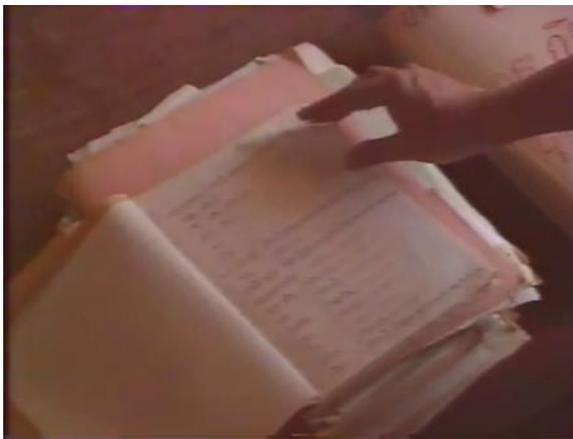


FIGURA 1.2



¹ Todos os fotogramas deste capítulo têm como fonte este filme.

² Como visto anteriormente na introdução, Khmer Vermelho ou Quemer Vermelho foi um regime comunista totalitário, oficialmente denominado como Kampuchea Democrático, que governou o Camboja de 17 de abril de 1975 a 7 de janeiro de 1979, liderado por Pol Pot, Nuon Chea, Ieng Sary, Son Sen e Khieu Samphan. O regime político imposto por Pol Pot e seu grupo tem sido referenciado pelo termo “Polpotismo”.

Nas palavras de Hout Bophana, em suas cartas de amor para seu marido Ly Sitha, no rosto da jovem nas fotografias, Rithy Panh recolhe traços que lhe permitem romper o silêncio imposto pelas contradições da sociedade cambojana. As palavras e as fotografias de Bophana são os rastros de resistência às violentas agressões ao seu corpo, à destruição sistemática de sua memória, de seus afetos, de sua cultura e de sua história.

Toeuth percorre o mural e o retrato lhe permite identificar e confirmar, entre tantas outras, que aquela era sua sobrinha (FIG. 1.3). Ele não está enganado, aquele rosto é de Bophana: seu retrato é nomeado. A câmera enquadra em plano detalhe o rosto da mulher (FIG. 1.4). Seu formato na fotografia faz com que o tio se recorde de seu último encontro com ela. Ele compara e contrasta o rosto, com sua forma arredondada da época de colegial – uma lembrança feliz – com a feição que ele viu pela última vez, com as faces sem vida, no encontro que tiveram logo após a queda de Phnom Penh, em abril de 1975. Naquele momento, ambos estavam tristes, diz ele. Seu testemunho prossegue com o seu olhar voltado para a fotografia. Ele pouco desvia o olhar do rosto da jovem, e lamenta não tê-la chamado para morar com ele. Na ocasião, eles não puderam trocar uma palavra, com medo de serem mortos pelos soldados que os vigiavam.

FIGURA 1.3



FIGURA 1.4



Ele parece dizer para Bophana aquilo que não pôde na época. Ao pensar sobre o sofrimento de sua sobrinha na prisão, Toeuth não consegue dar continuidade ao seu testemunho, mas é a partir desse encontro de olhares entre o sobrevivente e a vítima, entre o esforço de nomeação por parte daquele que vive e o apelo do olhar da jovem morta, que o filme prossegue. O gesto de Toeuth parece motivar um visitante desconhecido do museu a tomar como tarefa nomear o retrato, assinalando o nome Bophana à fotografia, conta Panh (2013b), que concede

ao gesto a possibilidade de romper a série hipnótica das centenas de fotografias, dispostas lado a lado. Essa atitude cria uma relação estreita entre o rosto e o nome, negado pela etiqueta de numeração do sistema prisional.

Na sequência da abertura, aparece Thoung Lon, que, diante do acervo de fotografias confiscadas de seu filho, Ly Sitha, e de sua nora, Bophana, repete o gesto de Toeuth e nomeia os retratos (FIG. 1.5-6). Os protagonistas da história são identificados. Das testemunhas do filme, Thoung Lon é a que terá mais tempo para sua fala, sendo a pessoa mais próxima da história do casal e aquela que mais sente a dor da perda.

FIGURA 1.5



Thoung Lon aponta para Ly Sitha

FIGURA 1.6



Ela identifica também Bophana, sua nora

As fotografias produzidas por indivíduos e famílias anteriores ao regime foram proibidas, por isso, quando encontradas, eram confiscadas como evidência da não adaptação de seu portador à nova sociedade. A negação do direito à subjetividade se reflete no confisco dessas fotografias, sob a alegação de que ostentavam elementos burgueses contrários ao regime, tais como, nas fotos de Bophana, seus cabelos compridos, uso de maquiagem, colar e blusa decotada. Essa proibição demonstra o caráter extremo e iconoclasta da ideologia do Khmer Vermelho no controle das imagens.

O filme convoca a palavra de Thoung Lon a partir das fotografias, utilizando a forma convencional de entrevista, em que os personagens falam diretamente para a câmera e as informações fornecidas são mais importantes que a relação estabelecida entre quem filma e os filmados (FIG. 1.7-8). Apesar do uso da técnica convencional, durante a entrevista, é dado à mãe de Ly Sitha mais tempo para o desenvolvimento de seu testemunho, que é retomado ao longo do filme, sendo valorizadas suas reflexões ao servirem para pontuar questões essenciais.

Próxima de completar 70 anos de idade, Thoung Lon diz³ ter sido obrigada a aceitar muitas coisas ao longo de sua vida, mas afirma não compreender o período do Khmer Vermelho, citando a separação das famílias, dos maridos e mulheres, dos filhos:

Não consigo entender por que o Khmer Vermelho separou filhos, maridos e esposas. Eu não entendo. Não consigo entender tal separação. Mesmo crianças pequenas tiveram que viver separadas. Eu não consigo entender isso. Até hoje, eu ainda não consigo. Desde que nasci, tive que aceitar muitas coisas. Tenho quase setenta anos agora. Eu deveria entender coisas sobre a vida. Eu entendo como um marido e uma esposa se amam, o que é uma família, o amor entre os filhos e sua mãe, como os moradores e vizinhos podem se amar... Todos nós sabemos disso. Mas não consigo entender esse período. É por isso que eu realmente não posso falar sobre isso.⁴ (PANH, 2004, p. 119, tradução nossa).

Assim configurado, o filme dá espaço para a contundente reflexão e a incompreensão de Thoung Lon quanto à crueldade perpetrada contra a população, sem explorar seu sofrimento como um drama, mantendo a integridade de seu modo particular de expor a violência do regime.

FIGURA 1.7



FIGURA 1.8



Ela prossegue contando que, com o advento da guerra, decidiu casar Bophana e Ly. Mas, por imposição do regime, eles não podiam viver juntos. Embora Ly Sitha trabalhasse em Phnom Penh para o Khmer Vermelho, sua esposa Bophana era obrigada a permanecer na vila de Baray, onde trabalhava nos campos forçados. Ela sentia a ausência do marido, pelo pouco

³ As falas de narrador e personagens do filme *Bophana, uma tragédia cambojana* foram traduzidas para o inglês e transcritas pelo próprio cineasta (PANH, 2004), tendo sido selecionadas algumas para nosso uso neste capítulo.

⁴ No original: *I cannot understand why the Khmer Rouge separated children, husbands, and wives. I don't understand it. I cannot understand such a separation. Even small children had to live apart. I can't understand this. To this day, I still can't. Since I was born, I have had to accept many things. I'm nearly seventy years old now. I should understand things about life. I understand how a husband and a wife love each other, what a family is, love between children and their mother, how villagers and neighbors can love each other... We all know this. But I cannot understand that period. That's why I can't really talk about it.*

tempo que tinham juntos, nas raras visitas dele à vila, e pelas perseguições que sofria de outros moradores. Essa separação ensejará a escrita das cartas de amor trocadas pelo casal. Submetidos a um regime de confiscação de suas palavras e de seus afetos, eles vão transgredi-lo, reafirmando suas subjetividades por meio da escrita.

Thoung Lon esperou, por anos, notícias sobre o que havia acontecido com seu filho e sua nora. É, pois, através da realização do filme, que ela tem acesso às informações que lhe confirmam a morte do casal. E como uma lamentação, ela diz que o último pedido de Ly Sitha era enterrá-los juntos, em uma pagoda⁵. Assim como milhares de cambojanos, seus corpos desapareceram, eles não puderam ser enterrados pela família, não puderam ser lembrados, o luto lhes foi negado. Uma parte modesta de seu luto é desencadeada pelo filme.

Uma escola da capital do país, Phnom Penh, foi transformada pelo Khmer Vermelho no centro de detenção S-21. Órgão secreto do Kampuchea Democrático, a prisão se tornou famosa por ter mantido uma vasta documentação sobre seus prisioneiros e por ser o destino de membros do Partido Comunista do Kampuchea (PCK) acusados de traição, no contexto de uma política de eliminação dos chamados inimigos internos. Logo após a queda do regime, em janeiro de 1979, o espaço foi utilizado primeiro como centro de informações sobre o genocídio, transformando-se no Museu do Genocídio de Tuol Sleng, em 1980.

As janelas da antiga escola foram gradeadas para atender à função de prisão (FIG. 1.9), e, no interior da sala de aula usada como cela, Vann Nath, artista plástico e ex-prisioneiro do centro, pinta o rosto de Bophana a partir de seu retrato de identificação, tendo ao seu lado uma pintura de outra fotografia da jovem, tirada antes de abril de 1975 (FIG. 1.10), a mesma colocada diante de Thoung Lon. As pinturas dão uma nova função ao retrato da jovem, retirado da série universalizante da numeração e do apagamento de seu nome, seu rosto se transforma em uma marca da memória do país.

Diante das fotografias, Toeuth e Thoung Lon separam a imagem da história forjada pelos seus torturadores e que lhe foi atribuída. Com isso, algo do trabalho do luto também tem início. Por sua vez, Vann Nath, ao pintar o rosto da jovem, faz de sua arte um meio para lidar com a memória em torno do genocídio. Em um trabalho de testemunho do genocídio que antecede ao de Rithy Panh, ele havia criado pinturas que figuravam as terríveis experiências das prisioneiras e prisioneiros de S-21. Expostos no Museu, seus quadros contam as histórias daqueles que foram exterminados. Ao colocar o pintor diante do rosto da jovem, o filme oferece

⁵ Pagoda ou pagode é a denominação dos templos budistas no Camboja. Trata-se de uma edificação de um ou mais andares, usada para adoração religiosa na Ásia.

um conteúdo distinto para sua arte. Dessa maneira, ainda que modestamente, o filme permite às pessoas filmadas ampliarem sua possibilidade de continuar a lembrar dos mortos.

FIGURA 1.9



FIGURA 1.10



Assim como as três testemunhas, o filme também se colocará diante da fotografia de Bophana, e, ainda, diante das paisagens do país e dos filmes de propaganda do Khmer Vermelho. Não são quaisquer paisagens, mas aquelas atravessadas pela jovem. Tampouco trata-se de filmes de propaganda quaisquer, mas de imagens com intenções específicas, que respondem à ideologia do Khmer Vermelho. O cineasta fará seu percurso em torno dessas imagens, tomando-as como instrumentos de orientação no terreno da memória de seu país.

Inspirados pelo estudo analítico e histórico das imagens feito por Vicente Sanchez-Biosca (2017), tomaremos as pessoas, os espaços e os tempos como marcas de enunciação que servem, ao mesmo tempo, como eixos de análise para compreendermos o terreno da memória do Camboja traçado por Rithy Panh em *Bophana*. O trabalho de elaboração do passado no filme é realizado, predominantemente, pela nomeação, ao implicar os sujeitos diante das imagens, *na mise-en-scène* e na montagem, e articula os rastros de pessoas, espaços e tempos, fornecendo-lhes um nome. *Bophana* lança as bases das operações cinematográficas que serão utilizadas pelo cineasta em seus filmes posteriores.

No contexto da prática da psicanálise, Freud (1977a) afirma que nomear as resistências é o primeiro passo para o paciente lidar com elas. Mas a nomeação não significa sua supressão, e sim a possibilidade de conhecê-las melhor, fazendo o paciente abandonar a abstração dos processos psíquicos, para encarar aquilo que se apresenta pela materialidade das palavras de sua fala, separando-o da fantasia que funde o sujeito ao objeto perdido.

No início da década de 90, Rithy Panh conhece Vann Nath e admira o modo como ele defende, enfaticamente, a necessidade de julgar os crimes do Khmer Vermelho, mesmo

ocupando um cargo no Ministério da Defesa. E ainda o faz no momento em que o governo propunha o fechamento do Museu do Genocídio, colocando-se a favor da reconciliação nacional no contexto das negociações de paz, contudo sem oferecer uma outra maneira de condução do trabalho de memória. O esquecimento ameaçava, nesse momento, a história de milhares de cambojanos anônimos.

O cinema cambojano, nos anos 1990, se mostra igualmente acometido por um completo esquecimento de sua história, causado, em grande parte, pela máquina de apagar a memória operada pelos khmers vermelhos (PANH, 2013b). Recusando-se a refletir sobre o passado ou a valorizar a cultura cambojana, a produção de centenas de filmes de vídeo se rende às fórmulas do cinema comercial indiano, marcado pelo sentimentalismo e por personagens pueris, como por exemplo, homens interessados apenas em dinheiro e mulheres. Tais histórias impõem – para usarmos o vocabulário da psicanálise – resistências à nomeação dos rastros do genocídio, pois elas não se conectam aos espaços e tempos que permeiam a vida dos cambojanos e ignoram as memórias de sofrimento ou de luta que eles trazem consigo.

Para reverter esse quadro, Rithy Panh desenvolverá um trabalho de memória em torno do genocídio perpetrado pelo Khmer Vermelho e em torno das contradições da sociedade cambojana. Em seus primeiros filmes, em consonância com a tarefa empreendida em *Bophana*, ele tem a preocupação de dar nome aos camponeses, utilizados como instrumento da exploração política e econômica no passado e no presente do país. Não por acaso, o primeiro plano de seu primeiro filme mostra, em *Site 2* (1989), o rosto da camponesa Yim Om em silêncio diante da câmera do cineasta. Ela pode tomar seu próprio tempo para dar o testemunho de sua história de luta, com seu marido e filhos, em um campo de refugiados na fronteira com a Tailândia. Em *Camboja, entre guerra e paz* (1991), o personagem do camponês ganha destaque, antigo soldado do Khmer Vermelho, ele trabalha nos arrozais para sustentar seus filhos e sonha que possam estudar. No filme de ficção *Condenados à esperança* (1994), a protagonista, uma mulher que cultivava arroz junto com seu marido e suas filhas, recebe o mesmo nome de Yim Om, em referência à luta e ao espírito de solidariedade da camponesa de *Site 2*. Além do filme de ficção *Uma noite após a guerra* (1997) que conta a história da jovem geração que nasceu e cresceu com a guerra e que permanece à margem da sociedade. Esses quatro filmes nos servirão de referência para a análise de *Bophana*.

Rithy Panh realiza seus filmes com uma equipe técnica composta, em sua maior parte, por cambojanos, com espaço para os testemunhos – na língua khmer – de pessoas que têm pouca oportunidade para fazer uso da palavra, como os camponeses. Em seus filmes de ficção, Rithy Panh privilegia a participação de cambojanos também no elenco. Assim ele contribui para

romper com o contexto histórico de contínuo apagamento da herança cultural do país, que sofre com a ausência de espaços de circulação e meios de transmissão de sua memória. Ele considera primordial que os cambojanos retomem a confiança em sua própria história e em sua cultura. Ao abordar, indiretamente, o conturbado processo de redemocratização de seu país, o cineasta afirma que, numa verdadeira democracia, é preciso conquistar a palavra (*LE CERCLE...*, 1994).

Em entrevista concedida sobre o lançamento de *Condenados à esperança*, Rithy Panh esclarece que não queria fazer um filme sobre o regime, pois o Camboja não se resume ao sofrimento imposto ao país e ao seu povo pelo Khmer Vermelho, pois ele possui uma grande história cultural (*LE CERCLE...*, 1994). Sua fala revela que ele evitou, nesses primeiros anos de realização, a tomar o genocídio como tema central. Mas ele não pôde escapar dessa história de sofrimento, impressa em sua própria memória, nem da responsabilidade de nomear as histórias passadas, como a de Bophana, e também as histórias do presente dos cambojanos.

Silêncio imposto

Para compreendermos as dificuldades enfrentadas pelo cineasta para demarcar os pontos singulares da história de Bophana, buscaremos uma contextualização histórica, que nos forneça as coordenadas das pessoas, dos espaços e dos tempos que se apresentam, intrincados, em seus filmes.

A guerra civil do Camboja, entre 1970 e 1975, minou a solidariedade entre os cambojanos. Vencida pelos khmers vermelhos, eles impuseram um regime repressivo, que perdurou por três anos, oito meses e vinte dias⁶, destruindo os “fundamentos da sociedade cambojana (importância da família, solidariedade nos campos)” e modificando a língua khmer, proibindo uma grande parte de seu vocabulário e empobrecendo as possibilidades de partilha entre as pessoas (BURNET, 2013, p. 118).

Rithy Panh, um sobrevivente do regime do Khmer Vermelho, partilhou sua experiência de trabalho forçado, tendo escapado do país ainda em 1978, quando foi morar na França. No livro *L'élimination*, ele conta as dificuldades do início de sua vida no exílio: a difícil adaptação, a barreira da língua francesa e a dificuldade de lidar com a “dor sem fim” causada pelas experiências vividas durante o regime (PANH, BATAILLE, 2011). Antes de ser cineasta, ele buscou, no desenho e no trabalho com madeira, maneiras de lidar com o acontecimento

⁶ Entre os cambojanos, este é o modo comum de marcar a duração do regime repressor, o que indica o tamanho do sofrimento vivenciado por eles. Ao mesmo tempo, essa designação funcionou como slogan de propaganda, rapidamente apropriado e utilizado pelo governo vietnamita e sua agência de notícias como um enunciado de impacto para as narrativas de denúncia das atrocidades cometidas no período pelo Khmer Vermelho.

(desenhou arames farpados e caveiras, por exemplo), mas essas atividades empurraram-no ao silêncio. Diante disso, ele escolheu o cinema, que é uma forma de expressão que lida com as palavras e com a possibilidade de partilhá-las com outros.

Nesta seção falaremos da situação, ainda muito difícil, vivida pelo país no começo de 1979. Com a continuidade dos conflitos armados em determinadas regiões do Camboja, com a sua população debilitada pela fome e por doenças, causadas pelos anos do regime de Pol Pot, os cambojanos sofriam diante das dificuldades sociais e econômicas.

O fim do polpotismo, embora fosse considerado um alívio, foi recebido pela população com certa desconfiança, pois os integrantes do novo governo eram, em sua maior parte, desertores do antigo regime. Entre eles, figuravam Heng Samrin, Chea Sim e Hun Sen, que fugiram alguns meses antes da queda do Khmer Vermelho para o Vietnã e auxiliaram o país vizinho a tomar o controle do Camboja, instalando a República Popular do Kampuchea. O novo governo socialista, apoiado pela ocupação vietnamita do país, perdurou até 1993, com Heng Samrin à frente até 1986, sendo sucedido por Hun Sen. Com medo de uma nova perseguição pelos antigos *cadres*⁷ do Khmer Vermelho, parte da população de Phnom Penh permaneceu na zona rural por mais de um ano. Por alguns anos, a capital Phnom Penh foi mantida com um número mínimo de habitantes. Os relatos dos primeiros meses da capital liberada dão conta de que as condições sanitárias eram precárias; não havia água potável, nem eletricidade; não havia serviços administrativos e sociais: “As noites escuras de Phnom Penh são assombradas por gritos e choros”⁸ (BURNET, 2013, p. 116, tradução nossa). No campo, a população sofria com a escassez de arroz.

A presença do Vietnã, que ocupou militarmente o Camboja até 1979, causou um isolamento forçado do país durante todo esse período, devido ao contexto geopolítico da Guerra Fria (BURNET, 2013, p. 114). Os EUA, outros países ocidentais e asiáticos, aliados da China (principal apoiador do regime do Khmer Vermelho), formavam um bloco oposto aos soviéticos, aliados do Vietnã. Com interesses políticos e econômicos em jogo, os EUA, a China e seus aliados fazem das acusações de genocídio e da difícil situação social do Camboja um problema menor. Apesar das evidências, eles foram complacentes ao votar pela permanência do mandato da coalizão do Kampuchea Democrático na Assembleia Geral das Nações Unidas. Essa decisão

⁷ Segundo o dicionário Collins, em alguns partidos políticos, especialmente no Partido Comunista, um *cadre* é um funcionário do partido, faz parte de um pequeno grupo de pessoas especialmente escolhidas e treinadas pelo partido para cumprir determinado propósito. No contexto cambojano, essa organização é governamental e possui caráter militar.

⁸ No original: *Les nuits noire de Phnom Penh sont hantées par des cris, des pleurs.*

impediu que o país pudesse se beneficiar de um auxílio massivo para a sua população (BURNET, 2013, p. 114-115).

Nesse período, as imagens chocantes do genocídio cambojano são de mulheres, homens e, especialmente, crianças, acometidos pela fome, por doenças delas advindas e pelas condições sanitárias precárias que figuram em documentários como *Ano Zero: a morte silenciosa do Camboja* (1979), de David Munro, e *Kampuchea: Death and Rebirth* (1980), realizado pelos jornalistas Walter Heynowski e Gerhard Scheumann. Deste último, Soko Phay (2014, p. 162-163) comenta as imagens da “capital fantasma”, filmada de um carro em movimento de *travelling*, planos-sequências que marcaram o imaginário do genocídio cambojano: as ruas vazias da capital, os apartamentos pilhados, os hospitais destruídos e abandonados e a vegetação que tomou a cidade. Em 1984, o lançamento de *Os gritos do silêncio* (1984), de Roland Joffé, um filme de produção britânica, favoreceu a propaganda do regime de Heng Samrin, reforçando, para uma parte da opinião pública internacional, que um genocídio fora perpetrado pelos khmers vermelhos.

As autoridades do país usam o genocídio como arma de propaganda, optando por uma associação à máquina de morte nazista, um discurso panfletário, que não se sensibiliza com o sofrimento e as histórias individuais dos cambojanos (BURNET, 2013, p. 119). O novo regime instrumentaliza o genocídio como forma de legitimação política (MATHIEU, 2004, p. 35-36), atribuindo-o sua responsabilidade aos líderes Pol Pot e Ieng Sary, visando a uma dupla finalidade: estabelecer o poder do novo governo como força de liberação e impedir que a denúncia do regime de Khmer Vermelho se transformasse em denúncia do comunismo.

A República Popular do Kampuchea mantém o monopólio estatal sobre a informação, controlando os jornais, a rádio de Phnom Penh e a estação de TV. A agência estatal de notícias, *Sarpordamean Kampuchea* (SPK), é apontada por Mehta (1997, p. 158) como a principal arma na guerra de propaganda contra o Khmer Vermelho e demais forças contrárias.

Com o intuito de legitimar a ocupação do país, o Vietnã criou o Centro do Genocídio no local onde funcionara a prisão S-21, que depois se transformou no Museu do Genocídio de Tuol Sleng, núcleo da divulgação da crueldade do regime de Pol Pot. A preservação dos documentos e a escuta dos testemunhos, que poderiam servir a um trabalho de memória, visavam atribuir a culpa aos dirigentes do regime, ao invés de se preocupar em determinar as responsabilidades, e foram utilizadas como evidências para a instalação de um tribunal para julgar, em ausência, os foragidos Pol Pot e Ieng Sary pelos crimes de guerra. Em agosto de 1979, a agência de notícias SPK divulgou suas condenações, com a sentença de morte pelo crime de genocídio de três milhões de cambojanos, um número ainda mais elevado do que o

fornecido pela maior parte das estatísticas, que apontam o número de mortos em torno de 2 milhões. Os réus estavam escondidos nas regiões de montanha do país, liderando guerrilhas contra o novo governo.

Os jornais do país cobriam a retomada da economia e a guerra contra os grupos dissidentes. Pairava sobre a imprensa uma desconfiança por parte da República Popular do Kampuchea. Aos seus membros era permitido relatar certos aspectos negativos do país, mas sem criticar o governo e sua organização de partido único. Tais restrições também foram impostas aos jornalistas estrangeiros⁹. A mobilidade dos jornalistas no país foi centralizada em Phnom Penh, durante boa parte da década de 1980, e limitada a um raio de 150 quilômetros ao seu redor, dificultando o acesso às zonas de guerra. Os conflitos na região oeste, próximos à cidade de Battambang, são intensos, mas as autoridades mantêm a situação em segredo na capital Phnom Penh, impondo medidas de segurança bastante restritivas, como a efetivação de prisões sem justificativa da população, que, para os jornalistas, indicava que os conflitos não estavam controlados (BURNET, 2013).

A agência SPK destaca que as guerrilhas são armadas pelos chineses (MEHTA, 1997), apoiados pelos EUA, que interferem indiretamente no conflito, com o intuito de dar o troco ao Vietnã comunista. Em maio de 1986, os dirigentes da República Popular do Kampuchea convidam jornalistas estrangeiros para visitar as cidades de Nimit e Poipet, próximas ao *front* de batalha, na fronteira com a Tailândia, visando angariar apoio em seu conflito contra os khmers vermelhos.

A Tailândia também dificulta a entrada de jornalistas em sua região de fronteira com o Camboja, onde acampavam centenas de milhares de refugiados. O país vizinho temia o avanço das tropas vietnamitas sobre suas fronteiras. Segundo Mehta (1997), não só o governo dos EUA apoiava a Tailândia, mas também a imprensa americana defendia o auxílio ao país para colocar fim ao conflito, o que implicaria a retomada do poder pelo Khmer Vermelho. O governo tailandês buscou influenciar os jornais do país para que evitassem o uso do termo “Khmer Vermelho”, alegando que isso significaria uma defesa da propaganda vietnamita e uma justificativa para sua ocupação do Camboja. Mehta destaca a guerra midiática promovida pelos grupos em conflito dentro do país, que em escala global, se reflete na guerra midiática entre os países no contexto da Guerra Fria, envolvendo, de um lado, a rádio Hanoi do Vietnã e a agência

⁹ Em setembro de 1980, foi suspensa a expedição de vistos, e aqueles que já estavam no país foram convidados a deixá-lo antes do previsto. A revogação posterior dessa medida buscou evitar um amplo protesto da imprensa internacional, mas indicava a disposição do governo em dificultar a cobertura jornalística no país (MEHTA, 1997).

de notícias TASS da União Soviética, e de outro, o *The Bangkok Post* e a *New China News Agency*.

Os jornalistas locais, no período de transição que caminhava para o fim da Guerra Fria, começaram a ter um pouco mais de liberdade. No entanto, críticas ao governo poderiam torná-los alvo de perseguição (MEHTA, 1997). Em 1992, uma lei foi aprovada, limitando a atuação da imprensa, determinando que, para abrir um jornal, fosse preciso passar por um difícil processo de licenciamento. Apesar de garantir o direito de não revelar as fontes e de crítica aos três poderes, essa lei abria a brecha para imposição de multas e até mesmo prisão de jornalistas.

O governo de então, com o controle dos meios de comunicação, e mais preocupado com sua campanha de propaganda, centrada nas grandes disputas entre as nações, negou ao povo o acesso a informações críticas sobre a guerra civil e a verdadeira situação econômica do país (MEHTA, 1997). As vozes da população cambojana, inclusive na arte e na mídia, são deixadas de lado, quando não sufocadas no período da República Popular do Kampuchea, sendo dada aos cambojanos pouca oportunidade de nomear, com suas próprias palavras, o que havia se passado com eles durante o regime do Khmer Vermelho. O silêncio tinha sido imposto.

Narrativas de testemunho

O esforço do testemunho do tio de Bophana, que culmina em seu silêncio diante da fotografia da jovem, indica a dificuldade de falar sobre o passado. Em suas primeiras tentativas de dar testemunho do genocídio, Rithy Panh também enfrentou dificuldades que culminaram em seu silêncio (antes de adotar o cinema como meio expressivo). A narrativa de testemunho do genocídio impõe um desafio vertiginoso: “Ele se vê confrontado com a criação, com a forma de representar o insuportável, o indescritível, sem conseguir chegar dar conta da desmedida do crime.”¹⁰ (NUT, 2013, p. 227, tradução nossa). Um desafio de testemunho que, muitas vezes, não encontra interlocutores.

A literatura sobre o Khmer Vermelho, com testemunhos de cambojanos que vivenciaram, direta ou indiretamente, o período, lida com o trauma do passado. Em grande parte, escritos no exílio e em línguas ocidentais, esses textos têm um impacto muito limitado no espaço público do país, principalmente nos primeiros anos pós-Khmer Vermelho, em que tais publicações eram controladas dentro do país.

¹⁰ No original: *Il se trouve confronté à la création, à la façon de représenter l'insoutenable, l'indescriptible, sans arriver à rendre la démesure du crime.*

Suppya Hélène Nut (2013) reuniu textos que compreendem o período de um ano a décadas após o regime. Os escritos, marcados pela diversidade de formas – prosa, poesia ou canção –, assemelham-se quanto aos sentimentos, pois são compartilhados por todos. Primeiro, o sentimento de incompreensão dos cambojanos diante desse massacre imaginado, pensado e perpetrado por compatriotas. Então, num segundo momento, o sentimento de dor de ver entes queridos desaparecer, de ver o país afundar na loucura, de ver a cultura cambojana destruída. A autora destaca uma predileção pela poesia, que “ocupa o coração dos cambojanos”:

A relação que os cambojanos têm com sua língua é, acima de tudo, sensual. Eles adoram fazer soar as palavras, justapor sinônimos, compilar palavras compostas apenas pelo prazer de ouvi-las. A familiaridade e a proximidade com a forma poética são, aliás, uma das características da literatura khmer, escrita em verso até meados do século XX.¹¹ (NUT, 2013, p. 230-231, tradução nossa).

A coleção de textos, montada pela autora, revela a vontade dos escritores de quebrar o silêncio em torno do regime do Khmer Vermelho e a preocupação de relembrar o período para que as novas gerações possam compreender o silêncio que foi imposto àqueles que os precederam. Destacamos um dos livros citados por ela, que se intitula *Meul phaen dey khmer samay (Regardez la terre khmère)*, de Chuon Men. Editado ainda em 1979, trata-se de uma publicação encomendada pela República Popular do Kampuchea. No texto, que adota a forma poética, Nut (2013, p. 238) reconhece a dificuldade de afastamento e a dor em relação a um acontecimento ainda tão próximo, em que uma memória coletiva se confunde com o sofrimento pessoal do autor. Entre os recursos utilizados por Men, estão as parábolas da tradição das histórias budistas, religião proibida e perseguida pelos khmers vermelhos, e uma nova ordenação absurda do mundo, que inventa figurações como a dos peixes que se afogam na água ou de veados que voam. Chuon Men termina o texto com uma nota de esperança, ao narrar um casamento khmer.

A República Popular do Kampuchea parece se apropriar dessa imagem da cerimônia de casamento, suscitada por Chuon Men, para colocá-la no filme de propaganda *The voice of hope* (1979), também encomendado pelo novo regime. Sua narrativa se funda na lógica da conciliação. O narrador, em voz *over*, ressalta o fim do genocídio do regime de Pol Pot e a instalação de um governo verdadeiramente revolucionário. Uma mulher toca um instrumento

¹¹ No original: *Le rapport que le Cambodgien entretient avec sa langue est avant tout sensuel. Il aime faire sonner les mots, juxtaposer les synonymes, compiler les mots composés rien que pour le plaisir de les entendre. Familiarité et proximité avec la forme poétique constituent d'ailleurs une des caractéristiques de la littérature khmère qui s'écrivait en vers jusqu'au milieu du xxe siècle.*

tradicional khmer, que compõe a trilha musical. O filme destaca a rendição voluntária dos soldados do Khmer Vermelho e a realização de cerimônias de reconciliação nacional. Em uma delas, um homem, identificado como khmer vermelho por seu uniforme, entrega seu fuzil, seguido por outros. Um deles se ajoelha próximo a um grupo de pessoas mais velhas, em um gesto de pedido de perdão, e é acolhido em sua súplica. Veremos, mais à frente, que Vann Nath testemunha que ninguém lhe veio pedir desculpas e perdão pelos anos de regime. Mas, nesse filme, os antigos khmers vermelhos trocam seus uniformes de tom escuro por camisas brancas e um novo *krama*¹², e armas são empilhadas como sinal de rendição. Na sequência, um personagem prepara a terra com sua enxada, o antigo soldado retorna para casa e à sua vida anterior, não há discriminação e todos estão dispostos a reconstruir sua vida, diz o narrador do filme. Está claro seu caráter ficcional.

Na sequência do filme de propaganda da República Popular do Kampuchea, a vida parece retornar rapidamente ao seu estágio anterior. Uma família, reunida, come arroz, peixe e outros alimentos; as crianças soltam pipas, e, em um plano fechado, uma garota sorri, olhando para o céu. De um barco de pesca, uma rede é jogada no rio; e mulheres se banham e brincam. Superado o antigo regime, resta apenas lidar com os problemas de hoje: uma mulher, com uma expressão triste, lava roupas no rio, a narração em *over* relata a solidão das viúvas. Das imagens de crianças no trabalho, fala-se que muitas são órfãs. As imagens das alegrias do cotidiano ou do sofrimento causado pela guerra ignoram as especificidades dos acontecimentos, que são tomados em sua generalidade. Não há espaço para lidar com figurações absurdas ou mesmo para as histórias singulares dos sujeitos na luta para reconstruir suas vidas, como as propostas por Chuon Men, que refletem as contradições e as violências do antigo regime.

Outra narrativa de testemunho configura-se no livro *Le sourire bâillonné*, que partilha semelhanças com a história de Rithy Panh. Na obra, escrita no exílio por Ly Heng, em parceria com Françoise Demeure, sobrevivente do regime, ele conta os anos de guerra no Camboja e a história de sobrevivência de sua família, deportada para a zona rural, obrigada a trabalhar nos campos. Em seu apartamento em Paris, Heng retoma suas memórias como imagens e sensações, como se ele tivesse, novamente, seis anos em Phnom Penh, antes dessa deportação (HENG; DEMEURE, 1992, p. 17). Heng também conta a vida após o fim do regime de Pol Pot, a continuidade da guerra e a presença vietnamita, que foi se tornando uma força de repressão,

¹² Krama é um vestuário tradicional do Camboja, usado para cobrir o topo da cabeça ou em volta do pescoço. A utilização do adereço é ampla no país, quer por mulheres, homens ou crianças, e tanto na cidade quanto nas zonas rurais. Para o trabalho ao ar livre, ele oferece proteção contra o sol. É um dos símbolos nacionais, que foi apropriado pelos khmers vermelhos.

com o controle da circulação das pessoas pelo país e as ações de vigilância cotidianas, por vezes, muito violentas.

Uma decisão que me impressionou bastante foi a de levantar em todo o país uma rede cerrada de controle de identidade: as famílias foram fichadas e cada um de seus membros contabilizados com uma minúcia extrema. Esse empreendimento, por normal que possa parecer depois dos anos de genocídio, infelizmente, será reconhecido mais a serviço da polícia do que da administração. (HENG; DEMEURE, 1992, p. 233, tradução nossa).

A obrigatoriedade do alistamento para os homens jovens, o trabalho compulsório de boa parte da população no esforço de guerra, também foram algumas das medidas impostas pela República Popular do Kampuchea, narradas por Heng e Demeure. Mesmo tendo sucesso, na maior parte dos conflitos, nas investidas das forças do Khmer Vermelho, os vietnamitas construíram o chamado muro de bambu, um conjunto de valas repletas de armadilhas e minas, que se estendiam por dezenas de quilômetros, paralelamente à fronteira com a Tailândia (BURNET, 2013). As condições de trabalho na floresta, as mortes por malária e a continuidade dos conflitos causaram um grande número de mortes entre os que foram enviados a esses campos, em sua maior parte, jovens cambojanos convocados ou presos. O muro serviu como forma de defesa das fronteiras, mas se provou pouco eficaz. Seu outro objetivo, trágico, era impedir a fuga dos próprios cambojanos para a Tailândia.

Com o silêncio imposto à população e as difíceis condições de reconstrução de suas vidas dentro do país, milhares tentaram deixá-lo, tendo que enfrentar uma verdadeira odisséia. Parte deles conseguiu migrar para os EUA, França e Austrália; muitos morreram tentando, e outras centenas de milhares tiveram que viver, por anos, em campos de refugiados na fronteira com a Tailândia. Rithy Panh viveu, por alguns meses, nos campos, em condições precárias, sob o risco de ataques dos exércitos em guerra. Para deixar o campo, era preciso a intervenção de alguém no exterior e não era fácil cumprir as demandas burocráticas para a liberação.

Em um desses campos de refugiados, Panh iniciará seu percurso cinematográfico pela escuta do testemunho da camponesa Yim Om no filme *Site 2*. Ela vivia com seus pais, trabalhando no cultivo de arroz, antes da guerra civil, e, no fim do regime, refugiou-se na fronteira com a Tailândia.

A respeito de seu trabalho documental, afirma Rithy Panh que sua base fundamenta-se na escuta, dedicando-se a uma agrimensura das memórias (PANH, 2013a). O filme se constrói pelo espaço concedido à pessoa filmada para o desenvolvimento de sua própria *mise-en-scène*, marcada pela abertura da relação entre quem filma e o filmado. Nas palavras de Jean-Louis

Comolli (2008, p. 85): “A *mise-en-scène* mais decidida (aquela que supostamente vem do cineasta) cede lugar ao outro, favorece seu desenvolvimento, dá-lhe tempo e campo para se definir, se manifestar.” Para Roberto Cotta (2013), em seu primeiro filme, Panh já inscreve a postura ética de um acordo com os filmados, ao fornecer um espaço e um tempo à palavra e ao corpo de Yim Om. Trata-se de uma figura feminina, que, com seu rosto marcado e olhar perdido, a partir desse acordo estabelecido com Panh, ao aceitar fazer parte de seu projeto, mostra-se disposta a realizar a narrativa de sua história, valendo-se do seu corpo e de sua fala. Ela conta que cultivava arroz com sua família, mas a guerra civil trouxe o medo dos conflitos em terra e dos bombardeios, que obrigavam as pessoas a apenas se deslocar durante a noite. Ainda em 1974, a região onde ela morava foi dominada pelo Khmer Vermelho, sendo obrigada a trabalhar nas cooperativas, onde, além de enfrentar trabalho pesado, passou fome. Seu pai e irmãos foram assassinados durante o regime de Pol Pot. Com a ocupação vietnamita, ela decidiu deixar o Camboja, pois continuava obrigada a trabalhar coletivamente.

O procedimento de filmagem aguarda a manifestação do testemunho, evita perguntas e propõe situações. O espaço de Yim Om, em *Site 2*, é limitado pelo campo de refugiados, em que vivem 180 mil pessoas em 5,6 km², e pelo pequeno terreno de sua casa de palha, precária, mas cuidada com apreço. Ela mostra a distribuição dos quartos, com atenção à mesa em que seus filhos estudam. Seu esforço é garantir que eles tenham um futuro melhor. A cozinha é abastecida com alimentos doados pela UNBRO¹³; não há espaço para plantar, nem para criar galinhas. Para Panh (2013b), o primeiro trabalho do câmera deve ser o de aprender a escutar. Esse trabalho de escuta deve continuar na montagem do filme, mantendo-se a integralidade dos relatos e preservando-se o ritmo da fala de Yim Om, que envolve tanto a sonoridade quanto a palavra e seu sentido. E é isso que, para o cineasta, cria a poesia.

Ele afirma escutar não só as palavras, mas a respiração dos filmados: é preciso “respeitar o fôlego da palavra” (PANH, 2013b, p. 103). Sobre a eliminação da respiração, ele critica o uso da inserção de planos sobre um testemunho, que permanece em voz *over*, permitindo cortar a fala do sujeito, mantendo sua continuidade pelo recurso da montagem. Uma fabricação que é tentadora, mas não a forma ideal que, para o cineasta, está no plano-sequência (PANH, 2013b). Para Panh, a palavra de Yim Om guiava a montagem: não com o intuito de reforçar o conteúdo da imagem, mas fazendo, por vezes, sua fala contradizê-la. Planos de curta duração, filmados no contexto dos campos, são inseridos durante o testemunho de Om, como a imagem de uma

¹³ Sigla em inglês para *United Nations Border Relief Operation* ou Operação de Ajuda na Fronteira das Nações Unidas. Essa operação foi criada em 1º de janeiro de 1982 para fornecer e coordenar a assistência humanitária aos refugiados cambojanos ao longo da fronteira entre a Tailândia e o Camboja.

pipa voando no céu, que não funciona como plano de corte, nem como ilustrações ou contextualizações daquilo que ela diz. Embora as crianças se divirtam na brincadeira, a vida no campo de refugiados, que ela relata, é extremamente dura.

Na montagem, Rithy Panh se utiliza da trilha musical composta pelo músico americano Marc Marder, que tem a história de sua família marcada pela experiência do genocídio judeu. Marder cria composições ora harmônicas, ora dissonantes, que vão afetar as formas de fruição das imagens. De um lado, uma melodia harmoniosa, que acompanha momentos poéticos ou de resistência. Por outro lado, uma melodia de tom mais pesado e dissonante, que se apresenta quando se trata dos sofrimentos e violências. Antes de começar a compor, Panh (2013b) solicitou que Marder fosse ao Camboja para ouvir a fala das pessoas, os sons dos arrozais, o que reforça a importância que o cineasta concede à escuta. Marder compõe a trilha sonora da filmografia de Rithy Panh, o que produz uma continuidade musical entre os filmes, com composições que se repetem dentro de certos temas ou situações similares de um filme para outro.

A *mise-en-scène* de *Site 2* não devolve a liberdade de Yim Om, mas lhe concede um outro espaço-tempo dentro do qual ela pode contar sua história ou mesmo permanecer no silêncio, não mais solitário. O ritmo valoriza não apenas aquilo que ela pode contar de seu drama pessoal, mas lhe permite aparecer como sujeito consciente de sua posição. Ela fala da desigualdade entre as pessoas dentro do próprio campo, da distância entre ricos e pobres. Om afirma que um dos tormentos dos cambojanos, além dos traumas da guerra, é a ausência do direito à terra. Ela deseja viver em um mundo em que as pessoas se respeitem, em que os mais velhos sejam ouvidos, em que o budismo possa ser praticado. Presa, sufocada pela vida de refugiada, uma experiência comum a milhares de cambojanos, resta a ela aguardar as decisões dos políticos, nas conferências de paz, para retornar ao seu país.

A omissão da palavra genocídio

Apenas em 1985, com a subida ao poder de Mikhail Gorbatchov, os soviéticos, para o descontentamento das autoridades vietnamitas, priorizaram buscar uma solução política para o conflito, por meio de um acordo entre os cambojanos. Em dezembro de 1987, um encontro entre o príncipe Norodom Sihanouk e Hun Sen, então líder do governo da República Popular do Kampuchea, mostrou-se decisivo para favorecer esse objetivo, apesar da lentidão das negociações, que se arrastaram até julho de 1989. Nesse período foi iniciada a realização das conferências de paz, entre julho de 1989 e outubro de 1991, que contou com participação ativa

e decisiva dos khmers vermelhos. Com o avanço dos tratados de paz, o Vietnã concordou em retirar suas tropas do Camboja, em 1989, ainda mantendo sua influência sobre a liderança do país.

Nessa disputa política, Camille Scalabrino (1989, p. 6) argumenta que o auxílio às forças do Khmer Vermelho foi o principal obstáculo para a resolução dos conflitos no país, e não a presença do Vietnã, que, segundo a autora, jamais teve a intenção de “engolir o Camboja”. A coletânea de textos, organizada por Scalabrino, indica os pontos positivos da República Popular do Kampuchea na reconstrução do país, realizada sob embargo econômico internacional e a oposição militar das guerrilhas, do Khmer Vermelho e demais forças contrárias ao regime, sem deixar de reconhecer o desrespeito aos direitos humanos perpetrado pela República Popular do Kampuchea.

A autora argumenta que a possibilidade de um governo que incluísse os khmers vermelhos comprometia a reconstrução do país e a estabilidade do sudeste asiático. A autora defende a necessidade do julgamento do polpotismo para que o país possa encontrar o caminho da reconciliação nacional. Ao mencionar o Tribunal de Nuremberg, Scalabrino (1989) pontua que o valor de um processo consiste na memória histórica que contribui para constituir e não pelas condenações que é capaz de pronunciar. Scalabrino (1989, p. 23) argumenta que a realização do julgamento de Pol Pot e Ieng Sary, em agosto de 1979, foi o que permitiu dar legitimidade interna à República Popular do Kampuchea, acrescentando que um novo julgamento, com apoio internacional, seria necessário para construir um Camboja fora da lógica das facções. Assevera ainda que apenas uma crítica do regime de Pol Pot poderia fornecer os princípios de uma contra-experiência e servir de orientação para garantir a não repetição de suas “práticas monstruosas”.

A conferência realizada em Paris, em julho de 1989, foi marcada pela omissão da maior parte das delegações ocidentais envolvidas na negociação. Os documentos preparatórios mencionavam a palavra genocídio, que também era citada nas falas de muitos chefes de delegações. Porém, o discurso adotado por Javier Perez de Cuellar, então secretário-geral da Organização das Nações Unidas (ONU), tinha caráter ambíguo: mencionava a guerra, a destruição e o sofrimento impostos ao povo cambojano, sem, no entanto, utilizar o termo genocídio, fazendo passar como que suficientes o uso de termos como “respeito aos Direitos Humanos” e “renúncia às políticas e práticas universalmente condenadas do período de 1975-1979” (BURNET, 2013). Os Estados Unidos seguiram essa mesma linha de discurso. Chancelada por tais declarações, as menções do genocídio sofreram um contra-ataque da delegação chinesa e de Khieu Shampan, que colocaram em ameaça a continuidade das

conversas. Samphan, antigo ministro de Pol Pot e representante do Kampuchea Democrático, nega todas as acusações contra seu governo, numa postura agressiva, conforme mostra a reportagem da televisão francesa (*CONFERENCE...*, 2019). Apesar dos milhares de testemunhos de refugiados, tornados públicos desde 1976, relatando os massacres, e os documentos encontrados após a queda do Khmer Vermelho, seu julgamento e de outros dirigentes do regime estavam distantes.

O documento definitivo da conferência, assinado no dia 23 de outubro de 1991, não menciona a palavra genocídio, antes ratifica o discurso preponderante nas discussões, amenizando os crimes cometidos contra a população cambojana. Ao final, apenas registra que medidas especiais são demandadas pela história trágica recente do Camboja para proteger os direitos humanos e impedir o retorno às políticas e práticas do passado. Para Burnet (2013), a comunidade internacional amputava a história do Camboja ao apagar a palavra genocídio, lançando assim o povo khmer na prisão de sua memória individual, por excluí-la de uma dimensão coletiva. Os cambojanos não tinham a quem endereçar seus testemunhos, abafados diante da recepção ocidental, já que não havia o reconhecimento do genocídio pela comunidade internacional.

O tratado estabeleceu uma missão de paz da ONU, formada por cerca de 20 mil homens de diversas nacionalidades, designada para garantir a transição de governos, que se encerraria com eleições democráticas. Exigia, ainda, o desarmamento dos grupos paramilitares, o que incluía as forças do Khmer Vermelho, que não cumpre essa exigência e torna delicada a situação no país.

Sob essas condições, com a presença dos khmers vermelhos, com o medo e o silêncio impostos aos cambojanos, é que Panh realiza seu trabalho de agrimensura da memória retornando a Phnom Penh (de onde fora deportado em abril de 1975), para as filmagens de *Camboja, entre guerra e paz* (1991). Nesse momento ele esboça caminhos que serão percorridos, posteriormente, em *Bophana*. A capital do país vive a expectativa do desenrolar das negociações de paz. O filme cria contrapontos entre o jogo das decisões políticas e as histórias individuais de sofrimento dos anos de guerra e das dificuldades de reconstrução de suas vidas. As notícias sobre as reuniões em Paris na TV, com a participação do Khmer Vermelho, são montadas em paralelo com o testemunho de uma jovem que teme o futuro e a possibilidade de não conseguir concluir seus estudos superiores, pela ameaça ainda presente de conflito. Na zona rural, longe desse debate político, mas consciente dos crimes do Khmer Vermelho, um camponês, personagem do filme, luta para sustentar sua família e dar uma educação formal para os seus filhos.

Na continuidade da narrativa do documentário, a assinatura do Tratado de Paz culmina no retorno do Príncipe Sihanouk a Phnom Penh, recebido pelo primeiro-ministro Hun Sen, com uma grande festa, em frente ao Palácio Real.¹⁴ O operador de câmera de *Camboja, entre guerra e paz*, como mais um na multidão, capta a festa: Sihanouk e Hun Sen assistem às apresentações de dança tradicional khmer e às competições de remo no rio Mekong. As queimas de fogos de artifício reúnem a população, e a vida parece voltar ao período anterior de paz, antes do início da guerra civil, em 1970. Para os governantes, a vida retorna, rapidamente, para um estado de normalidade.

À parte as imagens do filme de Rithy Panh, uma matéria jornalística nos chama a atenção. No mesmo período, retornam ao Camboja, Khieu Samphan e Son Sen, dois dirigentes do regime do Khmer Vermelho. Este último retornou de forma discreta; já Samphan, tentou retornar com *status* de chefe de estado e foi recebido com fortes protestos do trajeto do aeroporto ao hotel. Cercado por uma multidão em fúria, que invadiu o local, ele só conseguiu escapar saindo pela janela de seu quarto e sendo auxiliado por uma escolta de soldados e de um blindado, conforme mostra a reportagem de um telejornal francês (*LYNCHAGE...*, 2019). A impunidade e a falta de espaço para o trabalho de memória transbordam em violência. As reações distintas da chegada desses dois líderes também podem ser explicadas por um papel público de maior destaque de Samphan durante o Khmer Vermelho. Apesar dessa reação popular, no contexto das decisões políticas, o país deixou para trás o passado em nome da reconciliação nacional. Ieng Sary, por exemplo, recebeu o perdão do então Rei Norodom Sihanouk (MATHIEU, 2005). Também Khieu Samphan e Nuon Chea se reconciliaram com o primeiro-ministro Hun Sen.

Para Mathieu (2005, p. 35), trata-se menos de “ausência de memória” do que uma memória violada, deformada e manipulada pelos regimes políticos posteriores, e, mais tarde, de uma memória negligenciada e abandonada aos turistas.

Em entrevistas, Rithy Panh fala das consequências da guerra, que não envolveu apenas os milhões de mortos, os amputados, os órfãos, mas também algo mais fundamental: o medo. Ele tem a ver com a destruição da coesão social e das identidades cambojanas, ignorada pelos filmes de propaganda da República Popular do Kampuchea.

¹⁴ Mencionamos a figura de Norodom Sihanouk com frequência durante o capítulo. Ainda durante a colonização, ele foi apontado rei pela autoridades francesas que acreditavam poder controlá-lo. No entanto, ele teve papel importante para a independência do país, em 1953. Dois anos depois, ele abdica do trono em favor de seu pai para se dedicar a vida política, sendo chamado de Príncipe Sihanouk, instalando de pouco a pouco um partido único, em que devem ingressar todos políticos independente de suas tendências. Durante os 17 anos que governou Reino do Camboja, ele sofrerá resistências políticas tanto da direita quanto da esquerda.

No contexto da divulgação de seu filme de ficção *Uma noite após a guerra*, Rithy Panh reforça a importância do desenvolvimento cultural do país (*UN JOURNAL DU CINÉMA...*, 1998). Ele afirma que ele é também uma forma de resistência, pois, apesar de haver 30 canais de TV em seu país, nenhum deles conta a história do Camboja. Ele afirma ser sua responsabilidade, mesmo que ele não queira, resistir a essas imagens que tomam o céu cambojano, assim como à ausência de imagens que expliquem o passado

Ele defende um cinema de resistência, que vai ao mundo para buscar o outro. Para o cineasta, é importante pensarmos que há um Camboja além daquele que viveu a guerra, pois os jovens sonham com liberdade, de poder amar. A guerra produziu um medo que os impede de falar e de imaginar um futuro.

Seu filme é um projeto coletivo, realizado com seus colaboradores cambojanos, que reforça a necessidade de formar pessoas para o cinema do país (*LE JOURNAL...*, 1998). Segundo Panh, seu projeto é de aposta no futuro e na sensibilidade. O projeto *Ateliers*, ao promover oficinas de realização de audiovisual, possibilita que os cambojanos falem e produzam reflexões sobre o passado, para que se (re)construa sua memória, constituindo, ao mesmo tempo, um olhar interior ao Camboja.

Articular passado e presente

A memória individual não encontra um espaço coletivo para a sua transmissão. Reconhecer essa situação como um sintoma – se seguirmos o vocabulário de Freud – enfrentando seu trauma com a verdade, faz parte de preservar a humanidade e a dignidade dos cambojanos, afirma Panh em uma entrevista para TV (*LA CINQUIÈME...*, 1998). O cineasta afirma que a primeira coisa a fazer é reconstruir a história do país, pois não há como avançar sem compreendê-la. Bophana se constitui justamente a partir desta preocupação em restabelecer a história do país, sem ignorar seu passado traumático de guerras e da violência do regime do Khmer Vermelho.

Rithy Panh se colocará diante das paisagens do Camboja percorridas por Bophana, que se tornam visíveis em dois conjuntos bem distintos de imagens. O primeiro conjunto é formado pelos planos em cores realizados pelo cineasta que figuram lugares em meados da década de 1990. O segundo é composto pelos planos em preto-e-branco das imagens de arquivo do período da guerra civil no país, de 1970 a 1975, e mais os filmes de propaganda filmados pelo regime do Khmer Vermelho, entre 1975 e 1978. A essas duas camadas, Panh acrescenta a narração em voz *over*, que narra a história passada do casal. Os três elementos serão articulados

pela montagem, criando relações entre o passado e o presente, entre o sofrimento e a luta dos cambojanos em tempos distintos.

Por meio da imagem de uma garota que pedala tranquilamente às margens de um rio, a narrativa retorna à vila natal de Bophana, para contar sua história, que começa na paz do início dos anos 1960 (FIG. 1.11-12).

FIGURA 1.11



FIGURA 1.12



Bophana teve uma infância tranquila e despreocupada na cidade de Kompong Thom, capital da província de mesmo nome, cerca de cem quilômetros ao norte de Phnom Penh. A casa da família ficava na margem do rio Sen. Era uma bela casa. As crianças brincavam dentro e ao redor dela. Entre eles estava o primo de Bophana, Ly Sitha. O pai de Bophana, Hout Cheng, era professor e gostava muito do sobrinho, uma criança dos arrozais de origem pobre.¹⁵ (PANH, 2004, p. 109-110, tradução nossa).

Se Toueth, Thoung Lon, Vann Nath, identificam os protagonistas do filme, é narração do filme que assinala os espaços e os tempos que atravessam suas histórias. O conhecimento que temos do passado trágico da jovem perturba a relação entre a imagem de tranquilidade do fotograma 1.11 e a narração acima, que nos conta de sua infância feliz, em um jogo entre o visível e o invisível, entre o ver e o saber.

O filme sugere que, por detrás de uma aparente tranquilidade, pode estar em curso um processo de violência ou de exploração. Nesse período, o Camboja tinha como chefe de Estado o príncipe Norodom Sihanouk, que governava desde 1953, quando ele articulou a independência do país, sem grandes conflitos, em relação ao domínio francês. A normalidade

¹⁵ No original: *Bophana had a quiet and carefree childhood in Kompong Thom City, the capital of the province of the same name, about a hundred kilometers north of Phnom Penh. The family house stood on the bank of the river Sen. It was a nice house. Children played in and around it. Among them was Bophana's cousin Ly Sitha. Bophana's father, Hout Cheng, was a teacher and was fond of this nephew, a poor child of the rice paddies.*

do país era de uma grande paz, embora os alicerces de futuros conflitos estivessem sendo construídos. Durante os anos 1960, ele viu crescer seus opositores, tanto do campo da direita quanto do da esquerda, tendo reprimido com violência os comunistas. Entre eles, um grupo de intelectuais que estudaram na França e foram influenciados pelo marxismo-leninismo, como Saloth Sâr (que adotou o nome de guerra Pol Pot), Son Sen, Ieng Sary, Ieng Thirith e Khieu Samphan. Será Sihanouk quem chamará esse grupo de khmer vermelho, em francês, *khmer rouge*, em referência ao posicionamento político de esquerda¹⁶. Os comunistas cambojanos não têm uma política unificada de oposição a Sihanouk; alguns tentam a via parlamentar. Mas com as intensas perseguições, outros tomam a via da luta armada, a partir de 1963. Antes de tudo nacionalistas, os comunistas cambojanos farão uma aliança estratégica com os norte-vietnamitas, que, depois, se tornarão seus inimigos. A luta dos revolucionários pelo poder começa, oficialmente, em 18 de abril de 1968, em uma batalha na província de Battambang (PONCHAUD, 2015).

Os conflitos já existentes são intensificados com o golpe do General Lon Nol, com apoio da Assembleia Nacional do Camboja, em 18 de março de 1970, que instala um governo ditatorial de direita, com apoio dos EUA. Com isso, o príncipe Norodom Sihanouk foi tirado do poder, mas ele ainda gozava de grande prestígio, em especial, entre os camponeses. Tendo o Vietnã do Norte como aliado, Sihanouk concordou em liderar, no exílio, um governo de frente unificada, passando a apoiar os khmers vermelhos que há pouco tempo eram seus inimigos. Ele convocou o povo, pela rádio, para lutar contra o governo de Lon Nol e as manifestações tomaram diversas partes do país em favor do príncipe nas zonas rurais (CHANDLER, 2008). Embora ele tenha se encontrado com os líderes do Khmer Vermelho, como confirmam fotografias e imagens de propaganda, estes últimos não tinham nenhum interesse em dividir o governo com o antigo chefe do Estado, mas se aproveitaram de sua imagem para ganhar apoio popular na guerra.

Na narrativa de *Bophana*, o comentário em voz *over* conta que a guerra civil alcança a vila de Baray, na província de Kompong Thom, e as imagens de paisagens tranquilas da pequena cidade dão lugar a uma sequência de imagens de arquivo em preto-e-branco, acrescidas por sons de gritos, choros, disparos e bombas. Essas imagens de guerra não são ilustrações, nem suscitam uma identificação com a força militar; elas dão destaque aos rostos e olhares dos civis;

¹⁶ Ressaltamos que o termo khmer se refere ao grupo étnico majoritário no Camboja, sendo também a designação da língua oficial do país. Muitos dos aspectos culturais do país são referidos dessa maneira, como a dança tradicional khmer, por exemplo.

contam as consequências da guerra; figuram o medo, a impotência, a resistência, o sofrimento, a destruição e a morte (FIG. 1.13-16).

Essas imagens são distintas daquelas que predominam em documentários de guerra, que tendem a mostrar o confronto militar, os líderes e os generais, enfatizando táticas e estratégias e as consequências políticas de um dado conflito. Uma escolha importante de Rithy Panh diz respeito ao que não é mostrado: as imagens dos bombardeios americanos em território cambojano no contexto da guerra do Vietnã. Essa recusa pode ter se dado pelo caráter fascinante da técnica militar do ataque aéreo, sob o ponto de vista da aeronave e do carrasco, imagens banalizadas por sua circulação excessiva em documentários e ficções.

FIGURA 1.13



FIGURA 1.15



FIGURA 1.14



FIGURA 1.16



No interior da economia do audiovisual, intensificada, a partir dos anos 1990, pela proliferação de canais e meios de divulgação de imagens filmadas, o mercado dos documentários que se utilizam das imagens de arquivo cresceu bastante. Essa economia é marcada por uma visibilidade sem limites, que se recusa a refletir sobre as imagens ausentes

(LINDEPERG, 2012). Em sua discussão sobre as fotografias de guerra, Susan Sontag (2003, p. 24) argumenta que o ininterrupto fluxo de informações alimenta a consciência aturdida dos espectadores em uma lógica de consumo das imagens de atrocidades. Para a autora, a vontade de exibir e ver essas imagens revela a relação estreita entre o choque e o clichê como “dois aspectos de uma mesma presença”. O choque das imagens de guerra que atraem a atenção, o espanto e a surpresa se tornou clichê. Na montagem do filme *Bophana*, o choque e o clichê dão lugar a planos que evidenciam os olhares dos rostos de medo, resiliência, desespero e tristeza (FIG. 1.17-18).

FIGURA 1.17



FIGURA 1.18



O regime imposto pelo golpe, que durou de 18 de março de 1970 a 17 de abril de 1975, foi denominado oficialmente República Khmer (RK). Servindo-se de um sentimento nacionalista avesso à presença vietnamita, a RK expulsará os comunistas vietnamitas, tornando o golpe bastante popular entre os cambojanos dos centros urbanos e levando muitos a ingressarem no exército para expulsar os invasores. Mas, com problemas de saúde, Lon Nol deixou de ser uma liderança forte, abrindo espaço para a corrupção entre os comandantes das tropas e a organização de facções entre os políticos, que visavam à acumulação de riquezas. Segundo Chandler (2008), o governo de Lon Nol sobreviveu até 1975 graças ao apoio econômico dos EUA e dos constantes bombardeios feitos pelos americanos no território cambojano.

Uma ruína (ou a construção) de uma pagoda em Kompong Thom (FIG. 1.19) nos diz bem da situação do Camboja, de seu estado transitório e inacabado: nela convivem o presente, com a difícil reconstrução do país, e o com o seu passado de guerra e de apagamento de sua cultura pelo Khmer Vermelho, que proibiu a religião budista ou qualquer outra prática religiosa. No regime de Pol Pot muitas pagodas serviram como prisões e/ou locais de tortura.

FIGURA 1.19



A imagem da pagoda nos remete ao testemunho de Ly Heng: ele afirma que, para os cambojanos, uma pagoda é a extensão ou mesmo a alma de sua própria casa, lugar em que se encontra uma harmonia universal, que estabelece a comunhão do céu e da terra, renovando e pacificando os corações (HENG; DEMEURE, 1992). Heng recorda a festa da chuva, que é também uma celebração dos mortos em Wat Phnom, uma das principais pagodas de Phnom Penh. Um bem estar o invade, diante do Buda, relata Heng. Sua mãe acende incensos e dá ao então menino para colocar em um grande vaso.

O testemunho de Ly Heng nos ajuda a ver, com mais camadas de sentido, as imagens do país que acompanham a narração do filme de Panh, ambas configurando espaços e tempos que podem ser ora distintos, complementares ou conflitantes entre si.

No início da guerra, Bophana sofreu sua primeira tragédia. Seu pai, que havia se tornado chefe do distrito, foi morto em uma emboscada do Khmer Vermelho na estrada para Baray. A luta atingiu os arredores da cidade de Kompong Thom. Bophana foi forçada a fugir da casa da família. Ela perdeu todo contato com Ly Sitha.

Kompong Thom tornou-se uma cidade-guarnição e as pessoas fugiram em massa. Bophana e suas duas irmãs moravam no segundo andar de um edifício austero com vista para o mercado. Alguns meses antes, o mercado estava movimentado e ativo todos os dias, com os camponeses se reunindo lá. Mas em tempos de guerra isso mudou. Ataques de foguetes do Khmer Vermelho na cidade matavam pessoas ao acaso... Indisciplinados e brutais, os soldados do governo espalharam o terror... Mulheres jovens foram sequestradas nas ruas e estupradas...¹⁷ (PANH, 2004, p. 110-111, tradução nossa).

¹⁷ No original: *At the war's beginning, Bophana suffered her first tragedy. Her father, who had become head of the district, was killed in a Khmer Rouge ambush on the road to Baray. Fighting reached the outskirts of Kompong Thom City. Bophana was forced to flee from the family home. She lost all touch with Ly Sitha.*

Kompong Thom became a garrison town, and people evacuated in droves. Bophana and her two sisters lived on the second floor of an austere building overlooking the marketplace. A few months earlier, the market had been busy and active each day as peasants gathered there. But in wartime it had changed. Khmer Rouge rocket attacks

Um antigo soldado da República Khmer conta como um grupo de soldados forjou provas de que Bophana era uma revolucionária do Khmer Vermelho, usando essa história para justificar seu estupro. O percurso de Rithy Panh exige um difícil trabalho investigativo.

Nas imagens do tempo presente da filmagem, a cidade parece viver um cotidiano pacato. Em uma rua, alguém passa com uma bicicleta abarrotada de sacos. Um homem carrega uma sacola nos ombros (FIG. 1.20); ele passa rapidamente em primeiro plano frente à câmera e olha para a objetiva; algumas poucas motos e bicicletas deslocam-se, não há carros. No canto esquerdo, algumas crianças estão com uniformes escolares. O comentário fala da interrupção, devido à guerra, do movimento de um mercado que retoma sua atividade nas imagens do tempo presente. Próximo ao mercado (FIG. 1.21), uma carroceria é puxada por uma motocicleta, um transporte improvisado (FIG. 1.22).

O uso das imagens não visa a uma simples contextualização, mas a fala de um sujeito implicado na cena, que retorna aos locais por onde passou Bophana, sem dúvida para conversar com as testemunhas, mas também para se situar sobre o estado atual dos lugares. O filme busca imagens desse estado de reconstrução: o apelo aos trabalhos informais e a escassez de recursos. O agrimensor precisa percorrer os espaços para fazer suas marcações no terreno e identificar pontos de referência: o mercado, a pagoda, os trabalhadores. As paisagens da pequena cidade cambojana associadas ao comentário do narrador marcam a presença simultânea de pelo menos três épocas (o antes, o durante e o depois da guerra e do genocídio) que se encontram pela relação estabelecida entre o visível e o invisível.

FIGURA 1.20



FIGURA 1.21



on the city killed people at random... Undisciplined and brutal, the government soldiers spread terror... Young women were abducted in the streets and raped...

FIGURA 1.22

Na angústia de seus traumas recentes e da descoberta de que estava grávida, Bophana tenta suicídio, levada ao hospital, ela e seu filho sobrevivem. Em janeiro de 1971, Bophana se muda para Phnom Penh, mas sua situação de mãe solteira a torna uma pária, nos conta o narrador. Sem conseguir um emprego, ela lançou mão de atividades informais do comércio para garantir seu sustento, vendendo, junto com sua irmã mais nova, arroz e bolos no mercado. Entre as imagens que acompanham este relato está o movimento panorâmico que mostra uma vista da capital (FIG. 1.23). Entre prédios e casas de paredes descascadas, é possível identificar alguns pontos de referência, como o mercado central e alguns templos. No mercado de rua da cidade, a câmera busca a imagem dos trabalhadores e se esforça em acompanhá-los: um rapaz sem camisa carrega um conjunto de cestas (FIG. 1.24), uma menina vende doces transportados sobre sua cabeça (FIG. 1.25), uma mulher vende flores (FIG. 1.26).

FIGURA 1.23**FIGURA 1.24**

FIGURA 1.25



FIGURA 1.26



Observa-se, nos fotogramas, que a montagem associa as imagens dos pequenos comércios, tão comuns ainda no Camboja, com a situação economicamente vulnerável de Bophana no período, mencionado pela narração. Durante a guerra civil, essa experiência foi comum a milhares de camponeses, que se refugiaram na capital, que viu sua população passar de 500 mil para 2 milhões. Em meados dos anos 1990, época da filmagem, esta continuava a ser a realidade de muitos camponeses que migraram para a Phnom Penh em busca de trabalho para alimentar suas famílias. Nesse momento, o país vivia um processo de abertura de mercado e de inserção na economia global que acompanhou a exploração da mão de obra dos camponeses.

Rithy Panh (2013b) afirma que o genocídio não está nos livros de história e que as novas gerações não conhecem o passado e a cultura do país. Ao mesmo tempo, a maior parte das pessoas, em Phnom Penh, sabe falar cerca de cem palavras em inglês para exercer suas funções no setor de serviços. Mas é a língua khmer, própria aos cambojanos, que poderia lhes permitir refletir sobre sua própria condição e resistir a ela. No entanto, muitos deles não têm acesso à educação formal. Desprovidos da consciência de sua língua e de sua cultura, eles se tornam suscetíveis às manipulações. A dificuldade e o desejo de estudar são questões explicitadas pelos personagens dos outros três filmes do cineasta citados anteriormente: a universitária que teme não completar seus estudos e os camponeses que desejam que seus filhos estudem para ter um futuro melhor.

Na sequência da narrativa do filme, a voz *over* nos conta que os conflitos se tornam mais intensos e milhares de soldados cambojanos, mal equipados e inexperientes, morreram no confronto com os khmers vermelhos, que se aproximavam do cerco à capital. Eles foram apoiados pelas tropas norte-vietnamitas, as quais possuíam grande experiência de combate,

adquirida em 20 anos de guerras. No final de 1972, a República Khmer controlava apenas Phnom Penh e algumas capitais provinciais e boa parte de Battambang (CHANDLER, 2008).

Em 1973, Bophana conseguiu, finalmente, trabalho em um centro humanitário dirigido pela esposa do chefe de operações aéreas do exército dos EUA. Sem o controle de muitas regiões do país, os bombardeios americanos se intensificaram. Com centenas de milhares de toneladas de bombas, cuja intensidade foi maior que qualquer outro ataque durante a Segunda Guerra Mundial, os bombardeios serviram para neutralizar os comunistas. Segundo Chandler (2008), outros autores argumentam que os bombardeios aumentaram a força de vontade das forças comunistas cambojanas.

Em maio de 1974, em uma cerimônia funerária de cremação na pagoda Langkar, no centro da capital, por acaso, Bophana reencontra Ly Sitha, seu amigo de infância e irmão adotivo. Ele havia se tornado um monge. Com o sentimento nacionalista forte entre os monges, muitos deles tinham uma posição política contrária à intervenção americana, que amparava o regime de Lon Nol, e que havia tomado grandes proporções devido aos constantes bombardeios realizados pelos EUA. Quatro meses após o reencontro dos dois, Ly Sitha desaparece. O narrador do filme questiona se Ly Sitha teria se transformado em um simpatizante da revolução.

Os relatos de massacres cometidos pelos khmers vermelhos durante a guerra civil foram encarados com incredulidade pelos jornalistas estrangeiros que atuaram no Camboja até abril de 1975. Muitos deles descartavam essas informações, pois não concordavam com a política americana na guerra civil do Camboja (MEHTA, 1997). O foco da imprensa estava na corrupção do regime de Lon Nol e nas ações temerárias dos americanos no país, o que tirou a atenção da maioria dos jornalistas sobre os acontecimentos nas áreas controladas pelos revolucionários.

Com o uso de mais uma panorâmica da vista da cidade de Phnom Penh, do alto de um prédio, o narrador fala da desmoralização das tropas de Lon Nol e a iminente tomada da capital (FIG. 1.27-28). A montagem reúne a vista atual da cidade, sons de tiros de artilharia e a narração. Os prédios da capital, ainda baixos, com suas pinturas degradadas, remetem à situação de abandono. Se a vida na cidade retoma seu movimento em meados dos anos 1990, os rastros da guerra e do regime totalitário ainda se faziam presentes no descascado das paredes dos prédios e em suas pequenas fissuras. Essas lentas imagens panorâmicas parecem dizer de um respeito pelo lugar, convidando o espectador a apreender com atenção as paisagens, naquilo que elas suscitam, que vai além do que nelas é visível.

FIGURA 1.27



FIGURA 1.28



Em mais uma associação dos planos coloridos do presente cambojano com os arquivos em preto-e-branco, Rithy Panh sucede a panorâmica da capital, com imagens de propaganda do arquivo *Scene of the great attack on January 1st, 1975*, nas quais se veem soldados subindo uma pequena colina, com seus fuzis e lança-foguetes, eles atravessam o campo de batalha, na encenação do ataque, em direção à capital, em 1º de janeiro de 1975 (FIG. 1.29). Adicionando às imagens o som de tiros de obuseiros e de fuzis, essa remontagem dos arquivos posiciona contraplanos: eles mostram que as forças governamentais de Lon Nol resistem. A escolha dos planos segue o recurso do cinema clássico narrativo da continuidade de câmera. As tropas revolucionárias correm da esquerda para a direita (FIG. 1.29) e as tropas do governo resistem da direita para a esquerda (FIG. 1.30).

FIGURA 1.29



FIGURA 1.30



Esse plano e contraplano não existem na guerra de propaganda dos dois adversários. Não mostrada por Panh, a sequência do filme de propaganda destaca soldados de Lon Nol correndo de forma atrapalhada, em uma encenação ficcional, muito distinta da postura reativa

captada no contexto de resistência das forças da República Khmer, conforme observado na figura 1.30.

A tomada de Phnom Penh é narrada com o uso de imagens de arquivos: elas mostram adolescentes e jovens, homens e mulheres, que atravessam a mata carregando armamentos. Os soldados, sempre em fila única, marcham em direção à capital (FIG. 1.31-32). A propaganda do Khmer Vermelho destaca a presença do combatente revolucionário no campo de batalha que cria uma nova sociedade cujo marco temporal é o ano zero que inaugura a destruição do passado e a construção do único futuro possível.

FIGURA 1.31



FIGURA 1.32



Os jovens camponeses, doutrinados desde a infância, e com o ódio insuflado devido aos bombardeios americanos, garantirão o esvaziamento forçado da capital.

Na manhã de 17 de abril de 1975, pequenos homens vestidos de preto chegaram a Phnom Penh. Eles eram soldados camponeses do Khmer Vermelho. A maioria deles foi disciplinada. Eles eram adolescentes com rostos impassíveis. Imediatamente, eles começaram a expulsar toda a população da cidade. “Apenas por três dias”, disseram eles. “Os americanos vão bombardear a cidade”, explicaram. “Você não deve levar nada com você. Angkar [a organização invisível do Khmer Vermelho] cuidará do povo”, acrescentaram. A população estupefata fez o que foi ordenado. Logo, cerca de dois milhões de cambojanos estavam nas estradas, rumo ao campo. (PANH, 2004, p. 113, grifos do autor).¹⁸

¹⁸ No original: *On the morning of 17 April 1975, small men dressed in black arrived in Phnom Penh. They were peasant soldiers of the Khmer Rouge. Most of them were disciplined. They were teenagers with impassive faces. At once they began to force the entire population out of the city. “Only for three days,” they said. “The Americans are going to bomb the city,” they explained. “You must not take anything with you. Angkar [the invisible organization of the Khmer Rouge] will look after the people,” they added. The stupefied population did as they were ordered. Soon, about two million Cambodians were on the roads, heading for the countryside.*

O mergulho do Camboja em um reino de terror tem sua imagem emblemática na chegada de Pol Pot a Phnom Penh, em um carro militar, acompanhado de Nuon Chea, conhecido como irmão número 2 (FIG. 1.33). Em sua obediência, os jovens soldados erguem seus braços (FIG. 1.34). O narrador conta que, sob a ordem de evacuação da capital, Bophana, junto com sua avó, tomou o caminho de volta a Kompong Thom.

FIGURA 1.33



FIGURA 1.34



Carros de combate desfilam em frente ao estádio olímpico¹⁹ (FIG. 1.35) sob os olhares de Pol Pot e seu Comitê (FIG. 1.36). As imagens oficiais de demonstração de poder militar contrastam com as ruas vazias da capital (FIG. 1.37-38). Com a deportação das populações, a ideologia do Khmer Vermelho, em seu ódio à cidade e à classe burguesa, produz uma imagem forte de abandono e desolação.

FIGURA 1.35



FIGURA 1.36



¹⁹ O estádio foi projetado pelo arquiteto cambojano, Vann Molyvann, e serviu para aparições públicas de autoridades nacionais e estrangeiras, como o presidente Charles De Gaulle. Ainda hoje, é um conjunto arquitetônico de destaque da capital, embora ameaçado pela especulação imobiliária, como outros de seus projetos, alguns deles já demolidos.

FIGURA 1.37



FIGURA 1.38



Sob a liderança do irmão Número Um, Pol Pot, o Camboja mergulhou na escuridão da ignorância, em um reino da morte. Uma terrível profecia, o Put Tumneay, havia predito: “Haverá casas sem pessoas, ruas sem pessoas... As pessoas lutarão por um grão de arroz preso no rabo de um cachorro.”²⁰ (PANH, 2004, p. 113).

A população de Phnom Penh foi deportada violentamente para a zona rural, onde se cumprirá a parte final dessa terrível profecia com a fome da população. A canção de propaganda está em conflito com a trilha sonora inquietante de Marc Marder.

Um conjunto bastante semelhante de imagens de arquivo, com poucas variações, já havia sido utilizado pelo cineasta no filme *Camboja, entre guerra e paz*, e será retomado por Rithy Panh reiteradamente em seus filmes posteriores. Entre as imagens, as do contexto da guerra civil, mostrando a população sob mira de fuzis, mulher chorando sobre um cadáver, menino tampando seus ouvidos; as dos filmes de propaganda do Khmer Vermelho, com imagens dos campos de trabalho forçado; e também as das ruas desertas de Phnom Penh, e da parte interna de uma casa vazia, com móveis desarrumados e retratos jogados no chão.

E, na passagem dos arquivos, no passado, para a imagem colorida, no presente, esta última se apresenta inicialmente também em preto e branco, ganhando cores em poucos segundos (FIG. 1.39-40). As características técnicas do arquivo (imagem em preto e branco) permitem discernir um antes e um agora. Mas o efeito de colorização do plano assinala que algo

²⁰ No original: *Under the leadership of Brother Number One, Pol Pot, Cambodia sank into the darkness of ignorance, into the kingdom of death. A terrible prophecy, the Put Tumneay, had foretold: “There shall be houses without people, streets without people... People shall fight for a grain of rice stuck to the tail of a dog.”*

resta entre a diferença técnica das duas imagens, suscitando uma aproximação entre esses tempos distintos.

FIGURA 1.39



FIGURA 1.40



Não há imagens da deportação da população de Phnom Penh, que foi dispersada, à força, pelas zonas rurais nos quatro cantos do país. O andar de uma carroça (FIG. 1.41) e o caminhar de uma mulher com um saco na cabeça (FIG. 1.42) evocam a experiência dos deportados, em que muitas famílias caminhavam por muitas dezenas de quilômetros carregando seus pertences, ou por vezes transportadas por carroças, como veremos mais adiante, no filme *A imagem que falta* (2013).

FIGURA 1.41



FIGURA 1.42



O cotidiano da cidade, os trabalhadores (citados nas sequências anteriores) e os camponeses que fazem a separação dos grãos de arroz (FIG. 1.43-44), demonstram a vontade do filme em mostrar as experiências sociais dos cambojanos. Sobre essas imagens, a narração relata o cotidiano difícil de Bophana e o retorno de Ly Sitha, que passou a ser chamado de

camarada Deth, ao se juntar à revolução, conseguindo um trabalho junto ao novo regime dos khmers vermelhos, graças à ajuda de um primo.

FIGURA 1.43



FIGURA 1.44



No fora de campo das sequências coloridas de trabalho agrícola, apresentadas no filme *Bophana*, está o trabalhador rural de *Camboja, entre guerra e paz*, que sobrevive com um pequeno pedaço de terra, convivendo com a fome e a falta de estudo. Ele fala de sua vontade de estudar e da importância da educação para o pensamento, pois os khmers vermelhos falavam sem refletir. Ele deseja que seus filhos estudem, mas seu esforço de trabalho permite apenas a colheita de um punhado de arroz, que é insuficiente para sustentar sua família até a próxima colheita.

As cartas

A narração do filme dará lugar às vozes *over*, em língua khmer, que interpretam a leitura das cartas de Bophana e Ly Sitha, parte das operações de montagem em que o filme associa as imagens em cores do presente cambojano e os arquivos em preto-e-branco dos filmes de propaganda do Khmer Vermelho.

O período de guerra no Camboja trouxe o medo que minou a força das palavras, o totalitarismo do Khmer Vermelho impediu seus usos. Para Rithy Panh, a liberdade do dizer é a única forma verdadeira de segurança (*LE CERCLE...*, 1994). O Khmer Vermelho busca implementar um projeto político que faz tábula rasa da história e da memória do país. Para colocar em marcha esse sistema de apagamento, a repressão, a doutrinação e a propaganda terão um papel fundamental (LOCARD, 1996). Os slogans, incessantemente repetidos, foram um dos principais formatos de transmissão da mensagem política de sua ideologia para a população,

tendo como principal público-alvo os camponeses jovens. O objetivo era bloquear qualquer pensamento crítico, tornando-os obedientes às ordens, fazendo-os funcionar como engrenagens de uma grande máquina. Para Henri Locard (1996, p. 133) – que fez um amplo estudo dos slogans difundidos entre a população a partir de entrevistas com os cambojanos, o slogan “Uma mão para a produção, uma mão para atingir o inimigo”²¹ resume a estratégia política dos khmers vermelhos, marcada pela dura perseguição política e pela imposição do trabalho forçado a toda a população, com exceção dos dirigentes. Nas palavras da ideologia, para se tornarem um puro instrumento do partido, todos os inseridos nessa pretendida nova sociedade deveriam lutar nos campos de batalha, termo este que se referia tanto ao trabalho nas plantações quanto ao conflito armado. Com a imposição do uso de slogans, o regime quer extirpar todas as marcas subjetivas.

As cartas de amor trocadas por Bophana e Ly Sitha, durante um regime que proibia qualquer expressão individual, são transgressoras por expor sentimentos amorosos, por fazer referências à poesia e à literatura das sociedades consideradas corrompidas, e pelas críticas tecidas nas cartas à vida nas cooperativas e ao trabalho forçado, afetos e reflexões que os singularizam enquanto sujeitos. Com as cartas, eles resistem à linguagem da morte e à destituição dos afetos, rompendo com o silêncio e o medo. Bophana resiste ao autoritarismo do regime de Pol Pot em suas cartas de amor, adentrando no mundo imaginário de Sita (FIG. 1.45-46), presente no poema épico de *Reamker*, versão cambojana que tem origem no Ramayana, épico sânscrito. Elizabeth Becker (2010) comenta sobre esta escolha da jovem:

Em uma longa e triste carta, ela admite a Deth que seus problemas parecem de novo insuportáveis. E, como Deth, ela está tão assustada que recorre ao entendimento mais profundo que ela dá ao significado de ser uma budista cambojana e encontra seu modelo em Sita, a heroína do Ramayama. Neste grande épico religioso, Sita é sequestrada por demônios e separada de seu querido marido Rama. Sita perdura uma série de provações em cativeiro, similares às Estações da Cruz cristãs, e, quando ela é finalmente resgatada, Rama questiona se ela se manteve virtuosa.²² (BECKER, 2010, p. 58, tradução nossa).

²¹ No original: *Une main pour la production, une main pour frapper l'ennemi.*

²² No original: *In a long, sad letter she admits to Deth that her problems again seem insurmountable. And, like Deth, she is so frightened that she reached back to her deepest understanding of what it means to be a Cambodian Buddhist and found her model in Sita, the heroine of the Ramayama. In that great religious epic, Sita is kidnapped by demons and separated from her beloved husband Rama. Sita endures a series of hardships in captivity, similar to the Christian Stations of the Cross, and when she is finally rescued Rama questions whether she has remained virtuous.*

FIGURA 1.45

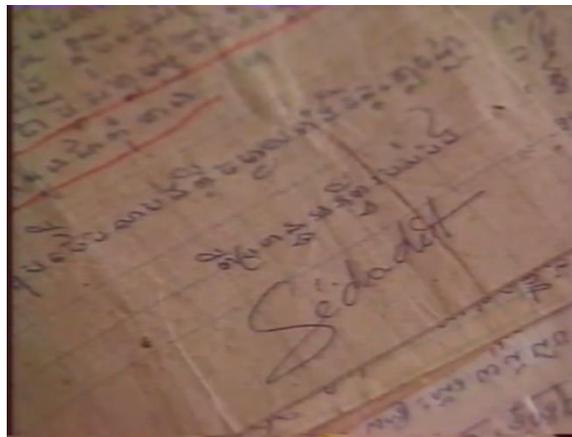


FIGURA 1.46



Em sua carta, Bophana une o nome que ela adotou Sita, também chamada de Seda, com o codinome revolucionário, Deth, adotado por Ly Sitha, originando o nome *Sédadet*, o que quer dizer, Sita de Deth, em uma entrega amorosa (FIG. 1.47), bem distinta do sacrifício exigido pelo regime, como sentimento revolucionário. A jovem mantém a junção de seus nomes para assinar suas confissões forçadas na prisão S-21, demarcando que seu afeto por Ly Sitha não foi esfacelado pela máquina de morte do regime, nem pela história de si que ela foi obrigada a forjar pela violência da tortura. Essa assinatura, apresentada em um plano detalhe pelo filme, demarca sua resistência.

FIGURA 1.47



Escritas no decorrer da experiência vivida nos campos de concentração e trabalho forçado, suas cartas constituem um testemunho do ambiente de opressão sob o qual vivia a jovem. Encarnada por uma voz *over*, em língua khmer, Bophana fala de seu novo encontro com Ly Sitha, após tantas tristezas por que passou. Porém sua vida é um martírio em Baray. Uma

história é forjada sobre ela, que passa a ser mal vista e perseguida pelos moradores da vila. Eles obrigam-na a trabalhar na construção dos canais de irrigação. O extrato de sua carta para Ly Sitha revela a angústia diante das provações.

Querido, você sabe que desde que Sita tocou o solo de Baray, amigos a alertaram de pessoas que diziam que você não era realmente seu marido. E que Sita se agarrou a você apenas porque descobriu que você era um *cadre* do Partido. Disseram também que Sita foi uma puta em Phnom Penh e por isso causou problemas em Baray, inventando a história de que você era o marido dela.

Oh querido! Foram tantas as calúnias que fizeram Sita chorar, que a fizeram sofrer tão terrivelmente. Meus amigos me disseram que o Velho Povo me enviou para trabalhar nos diques porque não queriam que minha pele permanecesse branca. Eles me forçaram a trabalhar. Meus amigos disseram que as outras mulheres tinham ciúmes de mim porque eram membros da revolução há cinco anos e nenhuma delas tinha um marido como o de Sita. Mas o que Sita possui que elas não têm?²³ (PANH, 2004, p. 115, grifo nosso, tradução nossa).

Assim como sua história é forjada pelos moradores da vila, o regime fabrica a história da construção de uma nova sociedade com as imagens de propaganda, que mostram o modo harmonioso em que se dá o trabalho coletivo nas plantações de arroz, realizado sempre com energia e otimismo por pessoas engajadas na revolução (FIG. 1.48-49).

FIGURA 1.48



FIGURA 1.49



²³ No original: *Darling, you know that ever since Sita touched the soil of Baray, friends warned her that people said that you were not really her husband. And that Sita clung to you only because she learned that you were a Party cadre. They also said that Sita had been a whore in Phnom Penh and that was the reason she caused trouble in Baray, making up the story that you were her husband.*

Oh, darling! There were so many slanders that made Sita cry, that made her suffer so terribly. My friends told me that the Old People sent me to work at the dykes because they did not want to see my skin remain white. They forced me to work. My friends said that the other women were jealous of me because they had been members of the revolution for five years and yet none of them had a husband like Sita's. But what has Sita got that they haven't?

No entanto, essas representações, de natureza otimista, nunca contemplam as vozes do próprio povo, nem suas opiniões sobre a revolução, privilegiando-se um único som, geralmente o de uma canção revolucionária (DUONG *et al*, 2019). Sobre a canção revolucionária presente na propaganda, Panh insere as vozes contestadoras de Bophana e Ly Sitha. Muito distante do otimismo das imagens de propaganda, o testemunho de Bophana explicita uma estrutura social dividida.

Na sequência de montagem, o filme intercala os arquivos de propaganda, com mais uma das falas de Thoung Lon, para, na sequência, retomar a narração que relata, sobre as imagens das plantações no tempo presente da filmagem (FIG. 1.50-51), a situação do país durante o regime, descrevendo os trabalhos forçados e a fome. Bophana adoeceu pela exaustão e passou mal com os remédios ministrados pelos médicos revolucionários. Sem conseguir suportar essas experiências, ela tenta suicídio, mais uma vez, e sofre aborto do filho de Ly Sitha.

Nos planos em cores, os agricultores parecem trabalhar tranquilamente, e nós não sabemos quais são suas reais condições de trabalho, pois a câmera permanece à distância dessa paisagem. Durante todo o filme, percebemos uma predileção, na feitura das imagens do presente, pelos planos abertos e pelo uso de movimentos panorâmicos, em que os sujeitos quase sempre estão distantes. E, mesmo quando vemos os corpos de perto, à exceção das entrevistas, o uso da lente teleobjetiva assinala o apartamento entre a equipe de filmagem com os sujeitos em cena. O filme parece demarcar um ponto de vista afastado.

FIGURA 1.50



FIGURA 1.51



Heng e Demeure (1992, p. 62) assinalam a existência de duas classes sociais bastante distintas, apesar da vontade de um ideal de sociedade igualitária durante o regime do Khmer Vermelho. De um lado, a classe dos camponeses considerados puros, pois possuem a confiança da *Angkar*; de outro, os cidadãos impuros, contaminados pelos valores e costumes burgueses.

Assim como Bophana, Heng era identificado como estrangeiro, por sua pele branca, que despertava aversão entre as crianças de sua idade de origem camponesa, com exceção de sua amiga Thu. O povo de base, também chamado de Velho Povo, constituído pelos camponeses que aderiram à revolução entre 1970 e 1975; ele deveria ser o principal beneficiário da revolução. O segundo grupo, constituído pelos chamados 17 de abril ou Novo Povo, era formado pela população que vivia nas cidades, pertencente às classes privilegiadas e corrompidas pelo pensamento burguês. Mesmo os milhares de camponeses que se refugiaram nas cidades durante a guerra civil entraram nesse grupo. O Novo Povo, na concepção ideológica do Partido, deveria ser reeducado ou destruído, sofrendo, portanto, uma dura repressão. Apesar de ter sido integrado à sociedade, sempre pairou sobre eles a desconfiança do regime e uma política de extermínio. Bophana pertencia ao Novo Povo e, mesmo sendo esposa de um funcionário do Partido, sofria sob o peso dessa política de reeducação.

Essa experiência sensível de divisão aponta para uma modificação extrema da sociedade cambojana, em suas formas sociais e culturais. O ritmo secular do trabalho dos camponeses foi corrompido pela imposição de um modelo de produção agrícola que respondia à abstração ideológica do Khmer Vermelho. Antes o trabalho mais pesado era realizado durante a estação de chuva, quando o calor é um pouco mais ameno. Agora deve-se trabalhar o ano inteiro, durante a estação mais quente do ano. O costume também era de iniciar o trabalho ao amanhecer e parar quando o sol estivesse mais forte. O trabalho forçado e penoso está inscrito na memória de todos os cambojanos que viveram sob o regime (LOCARD, 1996).

Os diferentes tipos de trabalho deveriam ser realizados de maneira exclusivamente manual. O regime seguia o princípio da autossuficiência, defendendo a ideia de que o país deveria ter uma produção interna suficiente para abastecer sua população. Isso foi levado ao extremo, quando o regime se pôs a propagar que cada trabalhador deveria ser autossuficiente em si mesmo, ou seja, devia contar apenas com suas próprias forças. Mesmo as técnicas de produção seguiam um ideal, construindo diques perfeitamente retilíneos, conforme anunciado pelo slogan “O sistema de diques nos arrozais ganha uma nova aparência”²⁴ (LOCARD, 1996, p. 202). Dessa forma, todo o *savoir-faire* secular dos camponeses foi abandonado, visando romper com as práticas ancestrais, pois, como apregoava outro slogan, na defesa da destruição da tradição: “Não devemos esperar na fila do povo”²⁵ (LOCARD, 1996, p. 204).

²⁴ No original: *Le système de diguettes dans les rizières prend une nouvelle apparence.*

²⁵ No original: *Il ne faut pas nous accrocher à la queue du peuple.*

Além das jornadas de trabalho durante todo o ano, também era frequente o trabalho noturno, quando a população, cansada e faminta, não conseguia cumprir as cotas estabelecidas, ou quando *Angkar* decidia acelerar as construções dos sistemas de irrigação. Enfatizava-se ao trabalhador que, se ele não terminasse o trabalho do dia, ainda estaria trabalhando à noite (LOCARD, 1996). Os períodos de descanso eram tomados por reuniões noturnas em que os chefes locais proferiam sempre as mesmas palavras de ordem; poucos prestavam atenção, cansados e com fome, quando não caíam no sono. Adormecer, todavia, era arriscado, por ser uma característica de pessoa contrarrevolucionária. As jornadas de trabalho em 1975, no início da ditadura, eram apenas de oito horas, mas foram aumentadas com o endurecimento do regime para dez, doze, catorze horas, de acordo com o que era estipulado como necessidades do serviço (LOCARD, 1996). O lazer e as festas essenciais na cultura khmer foram abolidas como símbolos da antiga sociedade corrompida. Essa forma de reeducação foi inspirada em uma das políticas de Mao Tse Tung, intitulada reforma por meio do trabalho, mas levada ao extremo pelo regime do Khmer Vermelho. A experiência dos campos de trabalho forçado na China é abordada pelo filme de ficção *A vala* (2010) e pelo documentário de testemunho *Les âmes mortes* (2018), ambos do diretor chinês Wang Bing.

Nesse contexto, Locard (1996) destaca que as diretrizes de trabalho dos funcionários do Khmer Vermelho, em sua rotina diária, não levavam em consideração a cultura do campesinato cambojano, com seus costumes e conhecimentos centenários, chegando mesmo a impor dentro de uma cultura múltipla, de diferentes formas e tipos de plantio de arroz, apenas um tipo de produção, sendo o cultivo de corte e queima abandonado, em favor do arroz irrigado (LOCARD, 1996). Em prol da ditadura da produção, a cultura tradicional do arroz foi abandonada.

Em oposição a essa ditadura, a valorização da cultura do camponês e de seu conhecimento na produção do arroz no filme *Condenados à esperança* é bastante significativa. Ao contar a história da família de Om (nome da personagem de *Site 2*), em sua luta para sobreviver com o plantio de arroz, Rithy Panh filma o abalo da solidariedade entre os cambojanos, causada pelos anos de guerra e pelo Khmer Vermelho. Em meio ao luto pela morte do marido, Om prossegue com o trabalho na plantação, com ajuda de suas filhas, mas a situação se complica com os ataques dos pássaros. Diante das dificuldades, ela vê o espírito do marido. Após um dia exaustivo de trabalho, Om vai a um bar, o que não é bem visto pela comunidade, por ela ser mulher. Ao voltar embriagada para casa, coloca maquiagem e batom e sai novamente à rua. Ela é perseguida por um grupo de crianças, que a insultam e lhe atiram uma pedra. A visão negativa da comunidade sobre a camponesa atinge seu limite quando ela foge da vila com

a filha mais nova, após ver uma cobra no arrozal. Uma prisão é construída dentro de sua própria casa para impedir novamente sua fuga. Presa, ela balbucia: “Eles roubaram meu arroz. Onde está meu arroz?”. A narrativa se serve das experiências da guerra e do regime: a imposição de um modo de vida, a perseguição aos desajustados da sociedade, a prisão dentro de sua própria casa e de seu país.

A primeira carta de Ly Sitha acompanha as imagens e a música de propaganda. Essa cena da colheita do arroz foi muito provavelmente encenada para a câmera, sendo seus figurantes escolhidos a dedo e a eles fornecida uma nova vestimenta, conforme nos relata Keo Duong (2019). O destaque dado ao rosto de uma mulher jovem e saudável tem por intuito negar a fome dos cambojanos (FIG. 1.52-55).

FIGURA 1.52



FIGURA 1.53



Sua beleza autônoma escapa, mas por pouco tempo, devido ao estrito controle narrativo do filme de propaganda, que privilegia a harmonia dos movimentos das camponesas, o fluxo de montagem que segue as etapas da colheita, evidenciando o empenho e a concordância com o esforço de trabalho. Ressaltamos a escolha distinta de Rithy Panh para filmar os camponeses no tempo presente, mantendo-se distante, assim como espectador de uma interpretação definitiva das imagens.

Nas imagens em que se figura a abundância de dezenas de sacos de arroz (FIG. 1.56-57), verifica-se o cinismo da propaganda do Khmer Vermelho, que deliberadamente deixou sua população passar fome.

FIGURA 1.54



*Je ne connais que trop bien
la mer de tes larmes.*

FIGURA 1.55



*je ferai tout pour
qu'ils nous paient cette dette...*

FIGURA 1.56



Mais il faut que l'on se batte.

FIGURA 1.57



O tecido temporal da propaganda é rasgado. A canção em coro dá lugar a interpretação, de voz masculina, da carta de Ly Sitha, reunindo duas temporalidades dissonantes. O registro informativo do narrador do filme dá lugar a uma enunciação que não visa progredirmos na história do casal, mas de um efeito suspensivo, que convida o espectador à reflexão.

Minha adorável Sita! Confie em meu coração, minha querida. Aqueles em Baray que nos suportam com má vontade nos têm uma dívida. Por enquanto, eles têm seus cúmplices... Farei de tudo até que eles paguem sua dívida conosco... Nossa vida juntos é tão triste. Amigos que o conhecem pedem notícias suas. Sofro tanto que tenho vontade de cuspir sangue. Mas devemos lutar.

Gostaria de lembrar que “Nosso mundo está mudando” [escrito em inglês]. Cuide-se e não adoça. Eu recito estes versos para você do Macbeth de Shakespeare, ato 1: “Quando nós dois nos encontraremos novamente no

trovão, relâmpago ou na chuva?”²⁶ (PANH, 2004, p. 117, grifos do autor, tradução nossa).

Ly Sitha, assim como Bophana, fala de um período de provação, expondo uma sociedade fraturada. Ainda assim, mantém uma esperança e se refugia no universo ficcional e poético de Shakespeare. Ambos, mantêm sua liberdade diante da língua totalitária do regime para dizer da falta que sentem um do outro e para criticar o ambiente hostil que os cercam. Ao colocar as cartas do casal, morto pelo regime, diante das imagens de propaganda, o filme lhes oferece uma participação na escuta de seus testemunhos, paradoxalmente, não mais possíveis.

A associação entre uma panorâmica, da esquerda para a direita, de uma barragem no tempo presente (FIG. 1.58-59), antecede uma sequência de imagens de propaganda remontadas por Rithy Panh. São duas temporalidades de um mesmo lugar, portanto, que se encontram na montagem. A primeira imagem dos arquivos, também uma panorâmica, mas no sentido contrário (da direita para a esquerda), mostra centenas de trabalhadores carregando bacias de terra (FIG. 1.60-61).

A interposição das duas imagens – de temporalidades distintas – nos faz retornar ao passado, ou, lançando mão de outra interpretação, é como se ela trouxesse de volta, para aquele lugar, os trabalhadores escravizados. O hino do Kampuchea Democrático, que atravessa as duas temporalidades, reforça esse encontro de tempos. Esse é um recurso frequente na montagem de Rithy Panh, em que o som atravessa diferentes temporalidades das imagens, aproximando-as. O hino, cantado em coro, utiliza a palavra sangue em diversas estrofes, para celebrar o dia 17 de abril de 1975, data da tomada da capital, Phnom Penh, pelas forças militares do Khmer Vermelho: “O sangue brilhante e escarlata inundou as cidades e as planícies da nossa terra natal Kampuchea / O sangue de nossos bons trabalhadores e agricultores / O sangue do nosso soldado revolucionário, homens e mulheres”.

²⁶ No original: *My adorable Sita! Trust my heart, my darling. Those in Baray who bear us ill-will owe us a debt. For the time being, they have their accomplices...I will do everything until they pay back their debt to us...Our life together is so sad. Friends who know you ask for news of you. I suffer so much that I feel like spitting blood. But we must struggle. I would like to remind you that “Our world is changing” [written in English]. Take care of yourself and don’t fall ill. I recite these verses for you from Shakespeare’s Macbeth, act 1: “When shall we two meet again in thunder, lightning or in rain?”*

FIGURA 1.58



FIGURA 1.59



FIGURA 1.60



FIGURA 1.61



Inicialmente montadas por Rithy Panh, conforme a versão oficial do regime do Khmer Vermelho, que deseja mostrar uma sociedade perfeita, os arquivos de propaganda são, dessa vez, remontados para destacar, no esforço coletivo na construção de uma nova sociedade, aquilo que para os khmers vermelhos era insignificante e que eles ignoravam: a exploração dos corpos humanos.

Nessa remontagem dos arquivos de propaganda dos canteiros de obras, em que milhares de pessoas carregam a terra para construir os sistemas de irrigação para os arrozais, Rithy Panh procede por uma compilação de imagens dos trabalhadores escravizados: das crianças que, com seus olhares furtivos, miram a lente da câmera (FIG. 1.63; 1.65), de uma garota que tropeça pela dificuldade de acompanhar o ritmo da fileira formada por mulheres adultas (FIG. 1.66), dos sinais de cansaço (FIG. 1.64), das expressões de medo, dos pés descalços (FIG. 1.67). Essas compõem uma série que destoam das pretensões da propaganda. Imagens que serão retomadas por Rithy Panh em filmes posteriores. Diferente dos campos de arroz, os canteiros de obras não

se conformam facilmente em um cenário controlado. Em um desses campos, Bophana foi obrigada a trabalhar até à exaustão.

FIGURA 1.62



FIGURA 1.64



FIGURA 1.63



FIGURA 1.65



O cuidado de Rithy Panh no destaque dos olhares furtivos presentes nas imagens dos campos de trabalho forçado, filmados pelo regime do Khmer Vermelho, permite-nos concluir, retrospectivamente, que há uma intenção, ainda que discreta, na inclusão de um plano semelhante, já mencionado, de um homem que olha para a câmera no tempo presente do filme (FIG. 1.20), como um apelo diante da continuidade da exploração dos trabalhadores. Esse pequeno ato de resistência, de direcionar o olhar para a câmera, para Sylvie Lindeperg (2012), não é em vão, pois o cinema encontra seu sentido e sua eficácia ao inscrever algo da vida dos sujeitos filmados. A autora faz essa afirmação a partir de imagens de propaganda realizadas no campo de trânsito de Westerbork, em 1944, no contexto da Alemanha nazista. Nessas imagens, realizadas coercitivamente por Rudolf Breslauer, um interno do campo, Lindeperg vê os olhares

furtivos para a câmera como inscrição de um signo de esperança por meio do cinema para que possam dizer, no presente, que a luta dos mais fracos e oprimidos não foi em vão.

FIGURA 1.66



FIGURA 1.67



Em uma segunda carta, Ly Sitha fala de sua preocupação com Bophana e implora para que ela não desista. De seu lado, ele também tem poucas esperanças e antevê, por meio das mudanças no ministério e da revogação de algumas de suas responsabilidades, que seu fim está próximo. A panorâmica da mesma barragem no tempo presente acompanha o conteúdo de sua carta (FIG. 1.68 e 1.69).

É o nosso carma. Nossas linhas de vida mostram que nossas vidas devem ser separadas! Eu também sei que nesta terra libertada, é a mesma coisa em todos os lugares. Mas para mim viver aqui em Baray é como viver entre lobos que não entendem a fala humana, que desprezam o humano, que negam os valores humanos, lobos que conspiram pelas nossas costas... Eu sei muito bem... que um dia serei uma vítima de nossos inimigos daqui.²⁷ (PANH, 2004, p. 118-119, tradução nossa).

A experiência da provação está presente nas cartas de Bophana e Ly Sitha, que envolve a espera do reencontro amoroso, a impossibilidade de viver afetos confiscados, mas também a espera da próxima acusação, da próxima tarefa imposta, do próximo ato de violência. Para Georges Didi-Huberman (2018, p. 33), as narrativas do testemunho dos sobreviventes dos campos de extermínio nazistas, como as de Primo Levi e Robert Antelme, inscreve a temporalidade mais soterrada dessa experiência, que é justamente o da provação: as violências

²⁷ No original: *It's our karma. Our lifelines show that our lives are to be separated! I also know that in this liberated land, it's the same everywhere. But for me living here in Baray, it's like living among wolves who don't understand human speech, who despise man, who deny human values, wolves who conspire behind our backs...I know only too well...that one day I will be a victim of our enemies here.*

sofridas, o processo de desumanização, o extermínio em massa. O autor aborda a questão a partir da problemática da legibilidade das imagens da liberação dos campos nazistas, filmadas pelos aliados na Segunda Guerra Mundial, parte delas presente no documentário *Memória dos Campos* (1984; 2014). Ele defende que a elas sejam associadas outros documentos e, principalmente, a narrativa do testemunho dos sobreviventes. Assim, Didi-Huberman (2018) defende que a interpretação dessas imagens nunca pode se dar como acabada, mas trata-se de sustentar uma ética da escritura, que implica em continuar a escrever, a temporalizar, sem descanso. Essa operação de montagem, proposta pelo autor, corresponde à de Rithy Panh, que temporaliza as cenas da exploração filmadas pelo Khmer Vermelho, ao associá-las ao testemunho da provação do casal, levando à frente suas palavras.

FIGURA 1.68



FIGURA 1.69



Na primeira parte de *Condenados à esperança*, o diálogo entre Om e Poeuv, seu marido, revela a preocupação com o futuro de seus filhos. Ele retoma a preocupação do camponês do documentário *Camboja, entre guerra e paz*. Em mais um dia de trabalho incansável na plantação para garantir a subsistência da família, Poeuv fere seu pé com um espinho, o que o impede de trabalhar. Com esse ferimento do pé, que o incapacita e, depois, provoca sua morte, Rithy Panh alude à terrível realidade das minas terrestres, que até hoje ameaçam a vida dos cambojanos, em especial, dos camponeses. Sobre esse tema, ele filma o curta-metragem *La prothèse* (1997), que segue o difícil cotidiano de um homem de 30 anos que perdeu suas duas pernas por causa de uma mina, quando trabalhava em seu arrozal. Ele afirma que o seu futuro, de sua mulher e de seus filhos, foi sequestrado. A experiência do regime totalitário é privar as pessoas de seu destino, como se vê na ficção dos personagens de Om e Poeuv e na terrível realidade de Bophana e Ly Sitha.

Em seu leito de morte, Poevv tem um pesadelo com os soldados do Khmer Vermelho, que o ameaçam com seus fuzis. Para Rithy Panh, isso é uma espécie de premonição do passado (*LE CERCLE...*, 1994). Ainda em seu leito de morte, o personagem do pai pede às filhas que quebrem um único pão ao meio, e elas conseguem; depois, pede a elas que tentem quebrar os sete pães juntos; dessa vez, elas não conseguem quebrá-los. Poevv deixa para suas filhas uma lição de solidariedade. Mais importante do que a lição em si, transmitida pelo pai de *Condenados à esperança*, a cena assinala a “autoridade da morte”, que, segundo Walter Benjamin (1996), está na origem da atividade de narração. Jeanne-Marie Gagnebin (2009) explica que essa passagem de Benjamin, que fala de um vinhateiro que transmite para os seus filhos algo que ultrapassa sua experiência individual, aponta para o valor da transmissão: o reconhecimento dos filhos de que há uma herança que atravessa diversas gerações.

As cartas do casal são tomadas, por Rithy Panh, como suas últimas palavras. Na ideologia do Khmer Vermelho, a morte não tem qualquer autoridade, ela é mero sacrifício em prol da construção da sociedade perfeita, como no slogan “Engajai-vos a sacrificar sua própria vida para cumprir o trabalho da *Angkar!*”²⁸ (LOCARD, 1996, p. 185, tradução nossa).

FIGURA 1.70



FIGURA 1.71



Acompanhada de uma lenta panorâmica de um monte de ossos (FIG. 1.70-71), recolhidos das covas coletivas do campo de extermínio de Choeung Ek (FIG. 1.71), o narrador relata o expurgo de 1976 dentro do Ministério do Comércio, incluindo o ministro Koy Thourn, que tinha como um de seus subordinados Ly Sitha. Durante uma revista dos funcionários que tinham relação de proximidade com o ministro, foram encontradas com ele as cartas de Bophana.

²⁸ No original: *Engagez-vous à sacrifier votre vie pour accomplir le travail de l'Angkar!*

As ossadas são rastros do passado nas paisagens do presente do campo de extermínio de Choeung Ek. Hoje, conforme a tradição religiosa budista do país, os ossos estão em uma estupa, monumento em memória dos prisioneiros mortos de S-21.

Encontro entre Nath e Houy

Todos os responsáveis, dos dirigentes do regime aos chefes das cooperativas, passando pelas crianças, que espionavam seus próprios pais, todos tinham uma tarefa essencial: vigiar e denunciar qualquer expressão contrária à nova sociedade. O combate aos inimigos é uma das principais tarefas do sistema político do Khmer Vermelho, que almeja purificar o espaço nacional. Para garantir a conservação da revolução, os inimigos precisam ser classificados e identificados, dentro de um processo de desumanização. Locard (1996) identifica três grandes grupos de inimigos do regime: o primeiro grupo é formado pelos inimigos tradicionais dos regimes comunistas, abrangendo os feudais, os capitalistas, os imperialistas e os hegemônistas (referindo-se aos vietnamitas que, segundo o Khmer Vermelho, desejava unificar a região do sudeste asiático); o segundo grupo se constitui por aqueles que expressam oposição à nova sociedade, pois não se adaptam a ela; e o terceiro são os inimigos internos, escondidos dentro do próprio Partido.

Essa política de purificação por meio da eliminação dos inimigos do Partido se serviu de uma extensa rede de prisões, que também funcionavam como centros de tortura, espalhados por todas as regiões do país. As pagodas, como lugar essencial à vida cotidiana e espiritual dos cambojanos, se transformarão em presídios. Apesar dessa intensa perseguição aos inimigos, a aplicação das penas, prisão, tortura e assassinato, eram conduzidas fora da vista da população. No caso dos assassinatos, os corpos eram jogados em valas comuns ou até mesmo nos arrozais, para servir de adubo. As famílias não tinham direito ao corpo, a realizar rituais funerários e nem a expressar seu luto. Para Pol Pot, os inimigos são considerados como vermes que devem ser erradicados, pois ameaçam a sobrevivência da revolução (LOCARD, 1996, p. 132). Um slogan “Não permitir, jamais, ao verme devorar-vos pelo interior”²⁹, expressa a paranoia crescente do regime e a perseguição aos inimigos internos, que atingiu as forças armadas e os funcionários do Partido, caso de Ly Sitha.

Responsável por prender, torturar e matar os inimigos internos do regime, a antiga prisão S-21 se tornou uma das principais “atrações” turísticas da capital Phnom Penh. No filme

²⁹ No original: *Ne permettez jamais au ver de vous dévorer de l'intérieur.*

Bophana, da mesma maneira como se dá hoje, visitantes percorrem a área externa do Museu do Genocídio de Tuol Sleng, acompanhados de um guia (FIG. 1.72-73). Nos corredores de um dos blocos, a câmera capta o olhar apreensivo dos visitantes, que entreolham, pelas portas e janelas gradeadas, as antigas salas de tortura. Um grupo adentra uma dessas salas em que há uma cama de metal onde os prisioneiros eram acorrentados (FIG. 1.74). Acompanha essas imagens o testemunho de Im Chann, sobrevivente da prisão (FIG. 1.75).

FIGURA 1.72



FIGURA 1.73



Depois de descer do caminhão, Im Chann conta que seu grupo foi vendado, colocado numa sala e foram tiradas fotografias de identificação. Depois, ele foi levado para uma cela e seus pés foram presos com grilhões. Após 10 dias, começaram suas sessões de tortura, nas quais ele foi obrigado a confessar que havia tido contato com franceses, americanos ou vietnamitas. Ele conta que seus carrascos lhe deram as respostas, e, caso ele não as seguisse, eles continuariam a tortura.

FIGURA 1.74



FIGURA 1.75



Diante dos documentos, das cartas, das confissões e dos retratos de Bophana (FIG. 1.76-77), o narrador conta o que aconteceu com o casal na prisão. Ambos foram forçados a escrever longas confissões de suas traições: Ly Sitha foi obrigado a escrever que Bophana havia lhe manipulado para trair a revolução, ela foi obrigada a inventar conexões com a CIA. Duch, diretor da prisão, interpretou as cartas do casal como códigos secretos de espões inimigos e fez anotações em suas confissões, considerando-as como zombarias ao regime do Khmer Vermelho.

FIGURA 1.76

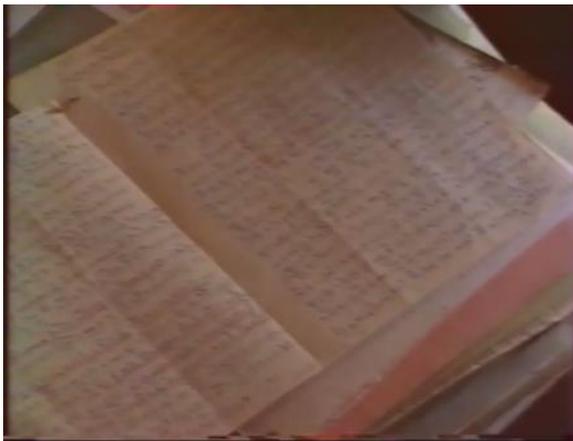


FIGURA 1.77



O centro de tortura e extermínio S-21 operou em segredo, sem abdicar, no entanto, da produção imagética como parte de sua técnica de confissão, tortura e morte, com a produção de fotografias dos prisioneiros. Um sistema de identificação que remonta a uma longa tradição do sistema policial para detectar os criminosos, tendo sido estabelecido pelo estatístico da polícia francesa, Alphonse Bertillon, em 1879 (SANCHEZ-BIOSCA, 2017). Ele definiu formas fixas de recolhimento de informações que permitiram padronizar a identificação, como os ângulos da fotografia e a posição dos rostos dos sujeitos diante da câmera, definindo os tipos frontal e de perfil. Ainda entre seus procedimentos está a utilização de uma cadeira que tem a função de controlar a postura dos fotografados. Tanto o sistema de Bertillon quanto os equipamentos fotográficos que incluem o modelo de cadeira mencionado, serviram ao sistema policial durante a colonização francesa do Camboja e, depois, foram utilizados pelos khmers vermelhos.

No contexto particular da prisão S-21, as fotografias de identificação das prisioneiras e dos prisioneiros eram tiradas no momento de sua chegada na prisão e eram acompanhadas de um procedimento de classificação. As prisioneiras e os prisioneiros tinham que fornecer informações detalhadas sobre suas vidas, em um minucioso trabalho de catalogação e tabulação dessas informações: a idade, a cidade de origem, o trabalho exercido. Esses relatórios permitiam

ao regime do Khmer Vermelho reconhecer seus inimigos, em uma tarefa múltipla de identificação, eliminação e afirmação da ideologia que justificava os crimes cometidos. Os presos também eram classificados, por exemplo, como pertencentes a CIA, a KGB ou as forças inimigas do Vietnã. Em grande parte dos casos a ligação dos prisioneiros com essas organizações eram fantasiosas. Seus próprios carrascos os obrigavam a confessar e inventar crimes cometidos contra o regime. Era imperativo que houvesse algum tipo de confissão e as torturas apenas cessavam quando isso acontecia.

Assim, a máquina de morte contabilizava seus inimigos, separava suas filiações, produzia relatórios de suas traições, tirava fotografias de identificação dos prisioneiros e registrava suas execuções. Esses documentos não aparecem como propaganda, mas a fundamentam a partir das informações obtidas nas confissões forçadas.

A existência dos documentos era suficiente para cumprir sua função e não havia valor para a sua exibição fora da burocracia do extermínio. Ainda que exista a produção de imagens o regime do Khmer Vermelho foi marcadamente iconoclasta, ou seja, fechado para as possibilidades de sentido das imagens, utilizando-as para fins específicos. Apesar da política do segredo, cerca de 6 mil fotografias de identificação sobreviveram como rastros desse sistema, salvas da destruição pela queda do Kampuchea Democrático (SANCHEZ-BIOSCA, 2017). Rithy Panh, em seu projeto de agrimensura da memória, indagou essas imagens de maneira muito distinta das intenções iniciais de seus realizadores.

A câmera percorre lentamente os murais de fotografias de identificação exibidas no Museu (FIG. 1.78-79), enquanto o narrador assinala que, para os khmers vermelhos, Bophana era o arquétipo das pessoas instruídas, que eram consideradas como parasitas a serem exterminados.

Vicente Sanchez-Biosca (2017), em seu estudo sobre os retratos de identificação de S-21, remarca que a exposição dos retratos de tipo frontal, deixando de fora as de perfil, visa intensificar a interpelação das fotografias e prender a atenção do público. Para o autor, a heterogeneidade das expressões faciais e das posturas dos corpos nas fotografias vão se destacando à medida que nos esforçamos a examinar uma a uma as fotografias, deixando para trás a impressão de conjunto, causado pela serialização de suas exposições nos murais.

FIGURA 1.78



FIGURA 1.79



A primeira coisa que se deve ter em mente ao olhar as fotografias de identificação de S-21 é que, quando o registro fotográfico era feito, os prisioneiros já eram considerados mortos, afirma Rithy Panh (*METROPOLIS*, 1997). Ele diz que é preciso observar os detalhes da fotografia, para o olhar dos sujeitos e para aquilo que a foto nos diz. Atento à maneira como o público estrangeiro vai ler as imagens, o cineasta alerta que, quando vemos essas fotografias, é preciso não se esquecer da sua origem. O testemunho do fotógrafo da prisão, Nhem En, revela aspectos do procedimento de registro. As fotografias eram tiradas rapidamente, em função do grande número de pessoas que chegavam à prisão todos os dias e, depois, eram entregues para Son Sen, ministro de segurança, que as levava para Pol Pot, passando a constituir a prova de que estavam mortos. Panh alerta, mais uma vez, que, ao serem expostas com uma boa revelação, bem enquadradas, lado a lado, é um risco de vê-las como um trabalho de Christian Boltanski³⁰. Quem olha para essas fotografias deve saber que essas pessoas estão mortas e que essas atrocidades existiram no país poucos anos atrás.

Isso [os retratos de identificação] faz parte da nossa memória. Para o cambojano, quando ele olha para essa foto, ele vê detalhes das coisas, ele vê dentro do olhar, eles veem a expressão do medo. Quando você vê a mão amarrada nas costas, como essa aqui, isso me lembra coisas, as prisões. Para nós está claro que as fotos são memórias, mas para o público estrangeiro, quando vê uma foto assim? Eles sabem que ele é um prisioneiro, porque tem um número, mas ele não chega a fazer retornar, como posso dizer, a alma da pessoa. Eu fiquei espantado com o olhar do preso e de imaginar, de onde ele vem, o que ele fez, porque eles estão lá.³¹ (*METROPOLIS*, 1997, tradução nossa).

³⁰ Artista plástico francês que realizou diversas instalações artísticas dispondo materiais em série, entre eles, retratos fotográficos. Alguns de seus principais trabalhos tematizam a memória histórica do genocídio judeu.

³¹ No original: *Cela fait partie de notre mémoire. Pour le cambodgien quand il regarde ce photo là, il voit des détails de choses, il voit dans le regard, ils voient l'expression de la peur. Quand tu vois la main attachée contre le dos, comme celui-ci, ça me rappelle des choses, des arrestations. Pour nous ce claire les photos sont des mémoires, mais est-ce que pour le public étranger, quand voit un photo comme ça? Ils savent, qui il est un prisonnier parce qu'il y a un chiffre, mais il n'arrive pas à*

A voz *over* da reportagem, defende que olhar sobre essas fotografias deve considerá-las sob uma visada ética, estética e política, no âmbito de uma sociedade que faz das imagens uma mercadoria. Nessa passagem são mencionadas as diversas exposições realizadas com esse conjunto de fotografias (dos prisioneiros executados em Tuol Sleng) nos museus de arte moderna de Nova York, São Francisco, Los Angeles e Arles, com grande sucesso.

Além das confissões forçadas e dos retratos de identificação dos prisioneiros, o Museu abriga uma série de imagens de prisioneiros mortos, com marcas de violência, e os móveis e objetos utilizados no sistema de torturas. Rithy Panh mantém uma postura crítica ao uso dessa iconografia da morte.

No projeto do filme *Noite e Neblina* (1955), o diretor Alain Resnais tinha disponível uma série de “objetos-lembranças” da deportação e peças de uma “museografia do horror” que foram utilizados nas visitas organizadas nos campos liberados e pelas primeiras montagens cinematográficas sobre os campos nazistas, materiais reunidos pelos historiadores que encomendaram a realização da produção. Uma coleção que respondia a uma tradição antiga de expor a história e a morte de maneira espetacular. Lindeperg (2007, p. 58) destaca a postura do cineasta francês, que se coloca contra toda “visão museal da história e da arte”. Rafael Tassi (2019) ressalta, na esteira da autora francesa, a crítica de Resnais de transformar os locais de morte, imediatamente, em museus.

Antes de ter o projeto de um filme a ser realizado na prisão S-21, Rithy Panh não adentrou no local. Foram necessárias as palavras e as pinturas de Vann Nath para o cineasta reconhecer o Museu do Genocídio de Tuol Sleng como um espaço estratégico para a reconstrução da memória do país. Sem o trajeto pedagógico e de testemunho do pintor, o Museu se resumiria ao horror e à morte.

Nath se viu abandonado e perdido ao acompanhar o retorno dos dirigentes do Khmer Vermelho a Phnom Penh, com a tutela da ONU e dos Tratados de Paz, no início dos anos 90. De maneira corajosa, ele defendia o julgamento de Pol Pot e outras lideranças e era contra o fechamento do Museu. Seu testemunho é peça essencial para a compreensão da máquina de morte do Khmer Vermelho (PANH *in* NATH, 2008, p. 14).

O pintor não apenas trouxe o espaço do Museu como lugar importante do trabalho de memória do Rithy Panh, mas também forneceu uma das situações mais singulares de seu cinema: o encontro entre vítima e carrasco. O cineasta não havia planejado, nem cogitado essa

rentrer, comment dire, l'âme de la personne. Moi, j'étais étonné par le regard de prisonnier arrêté et d'imaginer, d'où ils viennent, quoi il a fait, pourquoi ils se trouvent là.

possibilidade, pois não se sentia no direito de promover tal encontro. Em um dia de filmagem, em que Panh conversaria com um dos antigos guardas da prisão, Him Houy, foi pedido ao pintor para não comparecer ao Museu. Ao acaso, Nath foi buscar alguns pincéis que haviam ficado lá e identificou o antigo guarda. Depois de observá-lo de longe, resolveu conversar com ele (PANH; CHAUMEAU, 2009).

Vann Nath conduz Him Houy, com as mãos no ombro do antigo carrasco da prisão S-21 (FIG. 1.80). Os dois adentram uma das salas do Museu do Genocídio, onde estão as pinturas de Nath que retratam os horrores do cotidiano do centro de detenção. O pintor se coloca ao lado de um de seus quadros, mostrando-o para Him Houy (FIG. 1.81). As pinturas convocam seu olhar, permitindo o estabelecimento de um sentido que se constrói pelo modo como ele fala. Não se trata de fazer da pintura uma prova. Nath lhe informa que não viu a cena, mas que a imaginou a partir dos gritos que ouviu, e pergunta a Houy se o quadro é verdadeiro (FIG. 1.82). Rapidamente, Houy responde que sim. “Havia este enfrentamento?”, continua o pintor com seu questionamento. Ao apenas responder sim, de forma muito ligeira, Nath adverte seu interlocutor: “Não responda apenas sim o tempo todo! Você tem que ter certeza.” (FIG. 1.83).

De maneira fria, Houy responde que essas coisas aconteciam daquela maneira. Nath o adverte mais uma vez, de que ele não está obrigando Houy a concordar com ele. E Houy complementa: “Se você tentasse me forçar e não fosse verdade, eu não diria nada. Foi dessa maneira; caso contrário, você não os teria ouvido matando crianças.” Essa insistência de Nath quer garantir que Houy se coloque diante das pinturas, que as observe com atenção para, só então, dizer alguma coisa, para que sua fala venha da relação com a imagem do sofrimento, exposta na pintura, e não como uma resposta pronta. O que parece incomodar Nath é justamente a possibilidade de Houy não se engajar nessa visada sobre as imagens, de não se implicar naquilo que o pintor coloca diante de seu olhar. É o que parece ocorrer, pois as respostas rápidas indicam que Houy acredita dominar essas imagens, que não dizem nada além do que ele já conhece. Seu intuito, revela Nath a Houy, não é acusar os carrascos: “Eu não acuso ninguém, apenas falo dos prisioneiros que viveram aqui.”

FIGURA 1.80



FIGURA 1.81



FIGURA 1.82



FIGURA 1.83



Nesta cena, registrada sem cortes, a mais longa do filme, Vann Nath busca a confirmação pelo carrasco daquilo que ele dá testemunho por meio de seus quadros. No fim, Nath questiona Houy: “Eles não são mentirosos?”. Ele responde: “Não, eles são a verdade.” (FIG. 1.84-85). A dignidade de Nath ao mostrar seus quadros ao antigo guarda e a ausência de afetos de Houy diante deles são notáveis.

FIGURA 1.84



FIGURA 1.85



Essa cena do encontro parece rasgar o tecido sensível da impossibilidade de conciliação da relação entre uma vítima e seu carrasco. Ela também perturba a própria articulação estética do filme em sua relação com os sujeitos filmados, antes pautado pelas entrevistas. Ela se converte em proposição de uma situação na *mise-en-scène*: Vann Nath auxilia o cineasta na tarefa de colocar o carrasco diante da imagem do processo de morte em que ele atuou, mas não apenas isso, o pintor intervém para incitar a implicação de Houy diante da pintura. Vann Nath auxilia o cineasta na tarefa de implicar os carrascos na imagem. Ao presenciar a imagem desta implicação dos filmados, ou pelo menos a tentativa de engajá-los numa relação com as imagens que escapa à negação, o espectador também é convocado a se implicar nas imagens que estão diante dele. Para Anita Leandro (2016, p. 5), Nath ajuda a criar um “método de abordagem humanista do testemunho do inimigo”, constituindo um dispositivo.

O testemunho é elaborado diante dos próprios vestígios do passado, por meio de um olhar que religa o torturador ao torturado. Rithy Panh filma a imagem que é oferecida a alguém e leva essa operação para outros filmes. Não basta salvar os documentos, é preciso mostrar, comparar e, no interior do filme, colocar alguém diante de uma imagem sobre a qual ele pode falar, construindo-se uma outra imagem, que apela ao olhar. Relato que rememora – espaço para imaginação partilhada – é isso o que parece interessar a Rithy Panh. Expor as imagens novamente ao olhar. Ainda que essas imagens não se afirmem como evidências, o filme traz as imagens para diante do olhar dos outros.

Segundo Gagnebin (2009, p. 102), Adorno, no ensaio sobre a elaboração do passado, estabelece uma relação entre “culpabilidade e vontade de esquecimento”. Para enfrentar essa relação, ele convoca o esclarecimento (*Aufklärung*), para o qual o importante não é a lembrança do passado, mas “a maneira pela qual o passado é tornado presente” (ADORNO, 1997, citado

por GAGNEBIN, 2009, p. 102), em uma aproximação com o modo de restituição da história do sujeito, realizada no trabalho de análise. Sua proposição é de uma retomada do passado, que não estabelece os papéis de acusador e acusado, em que o primeiro tem a posição superior e a presunção da honestidade, e o segundo permanece preso na justificação ou denegação. Ambos, acusador e acusado, não se engajam no esforço doloroso de explicitar ou de esclarecer o passado, sendo preciso o estabelecimento da diferença, ainda que conceitual, entre duas questões: a culpabilidade e a elaboração do passado, pois a questão principal agora deve ser a de evitar que algo semelhante se repita (GAGNEBIN, 2009). Como veremos mais à frente, a psicanálise se dá fora da culpabilidade: nela, a diferença que se estabelece não é apenas conceitual, mas prática. Nath permite que Panh estabeleça essa diferença em sua prática cinematográfica. A memória é tomada como construção, colocando-se fora da questão da culpa.

O campo de extermínio de Choeung Ek

Os espaços também servirão para desencadear as falas dos carrascos. Houy caminha pelos corredores e descreve como as pessoas eram presas, acorrentadas e vigiadas (FIG.1.86-87). Descreve, também, os procedimentos para levá-los aos campos de extermínio. Ele conta que conduzia os presos, que eram vendados, segurando seus braços.

FIGURA 1.86



FIGURA 1.87



Em Choeung Ek, ele descreve os processos finais para a execução dos prisioneiros. Em seus gestos, há ainda algo do passado que se manifesta (FIG. 1.89). Como nos revelam Panh e Chaumeau (2009), em um de seus livros, Houy mente sobre seu papel como guarda executor na prisão, ao afirmar que era apenas o motorista do caminhão. Ele narra os acontecimentos

como se não fizesse parte do processo, dizendo como “eles” matavam os prisioneiros. Ao narrar e demonstrar como os prisioneiros eram posicionados para a execução, ele usa a primeira pessoa do plural. “E batíamos neles... batíamos na nuca, aqui. Quando eles caíam, cortávamos suas gargantas e os jogávamos nos fossos”. Relata ainda, que, certa vez, quando o diretor da prisão Duch assistia às execuções, ele lhe perguntou se estava pronto para matar. Respondendo que sim, pegou uma barra de ferro para bater no prisioneiro, mas não cortou a garganta dele, específica Houy, afirmando ter matado apenas cinco prisioneiros durante os anos que atuou como guarda.

O antigo guarda, ao ser colocado pelo filme no espaço do campo de extermínio e em um tempo em que o lugar é um centro de memória, ganha função bem distinta daquela que lhe cabia como executor dos prisioneiros, fato que ele omite neste depoimento. Com a presença de seu corpo, seu relato, suas gesticulações, o tempo passado dos extermínios e o tempo presente da restituição dos acontecimentos se encontram em uma mesma imagem, que abre uma distância ainda muito tênue entre essas duas temporalidades.

FIGURA 1.88



FIGURA 1.89



Sobre as depressões no terreno, indícios materiais das covas coletivas (FIG. 1.89), de onde se desenterraram os prisioneiros de S-21, foram construídas passarelas para permitir que os visitantes circulem pelo local, permitindo a aproximação a pontos marcados com placas, que relatam as atrocidades cometidas em cada ponto³². Essa adaptação do espaço para a reconstituição dos extermínios parece romper com uma distância necessária da experiência.

³² Observações feitas pelo autor a partir da visita ao campo de extermínio de Choeung Ek, em julho de 2019.

Sem as passarelas, o visitante teria diante de si um vasto terreno repleto de depressões, uma visão de extensas covas coletivas, em que ele se veria incapaz de atravessar.

O filme rompe com o silêncio imposto aos cambojanos, demarcando, em sua investigação, espaços para a reconstrução da memória que será desenvolvida por Rithy Panh em produções posteriores: as encenações, os encontros entre sobreviventes e carrascos, o uso de documentos em cena, as remontagens dos arquivos.

A nomeação, como primeiro percurso de elaboração de Rithy Panh, visa abrir uma separação inicial entre a memória coletiva cambojana e seu passado traumático pela substituição de uma parte das lembranças do horror pela história singular de coragem e resistência da jovem Bophana. A publicação muito recente de *Bophana, the Flower that Never Wilts*, pela escritora cambojana So Phina (2019), primeira em língua khmer a contar a história de Hout Bophana, demonstra, ao mesmo tempo, o desafio de Panh de tornar coletiva essa parte da memória cambojana, e que seu trabalho reverbera, hoje, nas obras das novas gerações. O livro ainda não possui versão em outras línguas.

A cena em que Vann Nath toma a iniciativa de conversar com Him Houy, ex-chefe de segurança da prisão S-21, não prevista nas filmagens, marcará o percurso do cineasta. O pintor evidencia as resistências do carrasco, abrindo um campo comum não pensado pelo cineasta, no qual as vítimas e os carrascos se encontram, não sem conflitos, mas dividem a cena de um trabalho de memória. Mesmo sabendo que Houy não é sempre sincero em seus testemunhos, Rithy Panh, junto com Nath, vai insistir e intensificar os encontros, para dar, também aos carrascos, a responsabilidade do testemunho, como veremos no próximo capítulo.

Não bastará, para Rithy Panh, nomear os sujeitos, espaços e tempos do genocídio. Continuar sua elaboração implicará em encontrar, sempre de novo, as imagens do que foi negado. Prosseguir nesse caminho da repetição dos encontros é tarefa ainda mais difícil, pois a tendência dos mecanismos de defesa é tornar a angústia mais forte quando se depara com o sofrimento e sua negação. Freud (1977a) nos diz que o trabalho de elaboração exige a coragem do paciente para continuar sua travessia em desafio aos seus sintomas. O caminho de Rithy Panh se tornará mais tortuoso à medida que se aproxima do conteúdo que está mais soterrado, as resistências se tornam mais fortes de maneira proporcional. O desafio será encontrar com os carrascos, repetidamente, em *S-21, a máquina de morte do Khmer Vermelho* (2002), filme analisado a seguir.

CAPÍTULO 2: O ENCONTRO EM S-21

Neste capítulo, analisamos o filme *S-21, a máquina de morte do Khmer Vermelho* (2002). Nele, Rithy Panh convoca os prisioneiros e os guardas do antigo centro de detenção S-21 para realizar um trabalho de memória dentro desse espaço, diante de sua arquitetura, dos documentos e das imagens preservadas no agora Museu do Genocídio de Tuol Sleng. Ao invés do percurso investigativo e narrativo de *Bophana, uma tragédia cambojana* (1996), o filme delimita, em quase toda a sua extensão, o espaço da prisão como um sítio arqueológico, procedendo por um trabalho de escavação (em um sentido figurado), das memórias dos sobreviventes, dos carrascos e, também, das vítimas.

O encontro entre Vann Nath e Him Houy em *Bophana* é uma marca primordial no terreno da memória do Camboja. No prefácio do livro de seu amigo Vann Nath, Rithy Panh destaca sua dignidade e grandeza de alma. Sem suas palavras e seus quadros, o Museu do Genocídio se resumiria ao horror e à morte. “[Nath] tem uma habilidade de devolver a cada sobrevivente sua humanidade, e de relançar à palavra”³³ (PANH in NATH, 2008, p. 16, tradução nossa). É com a intervenção decisiva de Nath, durante as filmagens de *Bophana*, que o cineasta entende que, sem a palavra dos carrascos, o trabalho de memória do genocídio não se completa. O horror não é natural; não é o mal que retorna nos homens, ele é ideológico, argumenta Panh, na perspectiva de compreender o que jaz no pensamento dos carrascos. Essa tarefa, a ser realizada junto com Nath, guarda uma esperança, a de manter viva a memória dos mortos, e a de que ela possa ajudar as novas gerações, de seu país e do mundo, a compreender o que se passou no Camboja durante o regime do Khmer Vermelho, que instalou um governo comunista totalitário no país de 17 de abril de 1975 e 7 de janeiro de 1979.

Em 1998, Panh concede entrevista sobre a prisão de Khieu Samphan e Nuon Chea, e defende a necessidade do julgamento dos líderes do regime, que só viriam a ser condenados 20 anos depois (*19/20 JOURNAL...*, 1998). Além da indignação diante da impunidade, ele estava consciente de que o julgamento teria que caminhar ao lado do trabalho de memória que ele havia iniciado; era preciso continuar e estar preparado para a tarefa. No final dos anos 90, Rithy Panh convida Vann Nath para dar continuidade aos encontros com os carrascos, que os dois haviam iniciado no filme *Bophana*.

A sequência de abertura de *S-21* sintetiza o percurso realizado por Rithy Panh para dar nome ao período do regime do Khmer Vermelho, repetindo imagens apresentadas em *Bophana*.

³³ No original: *Il a une faculté à rendre à chaque rescapé son humanité, à relancer la parole.*

Mas, aqui, ao invés da narração em voz *over*, títulos sobre as imagens enunciam os principais acontecimentos: a panorâmica de Phnom Penh em meados dos anos 1990, plano em cores filmado pelo cineasta, com música original de Marc Marder e sons de tiros de artilharia (em alusão ao golpe de Estado liderado pelo General Lon Nol, em 1970); os arquivos de propaganda do Khmer Vermelho (acompanhada das canções revolucionárias) remetem à guerra civil e à chegada do Comitê Central em Phnom Penh, tomada definitiva do poder pelos khmers vermelhos; as sequências que mostram o trabalho forçado – acompanhadas do hino nacional do Kampuchea Democrático e que se referem à construção de um novo Camboja.³⁴ A repetição das mesmas imagens, o plano colorido e os arquivos em preto-e-branco sugerem um retorno aos mesmos espaços e tempos, citados acima, e aos mesmos sujeitos: os dirigentes do regime, os soldados doutrinados e os trabalhadores escravizados; elementos que compõem o genocídio cambojano. No último plano dos arquivos, uma menina tropeça em meio à marcha veloz das fileiras de camponesas, que carregam a terra com o esforço de seus ombros (FIG. 2.1). Um plano que faz parte da série de imagens dos campos de trabalho, reunidas e apresentadas por Panh, em *Bophana*.

FIGURA 2.1

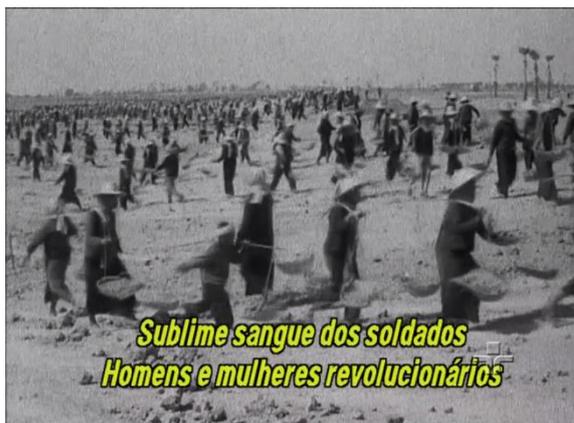


FIGURA 2.2



A imagem seguinte traz o tempo presente em cores, numa cena tranquila e familiar da colheita de arroz, contrastando com as imagens do passado – em preto e branco – do trabalho forçado de centenas de pessoas (FIG. 2.2). Em *S-21*, assim como em *Bophana*, o colorido da imagem marcará o tempo presente no qual desenrola o filme. O enquadramento da primeira imagem em cores é, no entanto, semelhante em alguns aspectos ao arquivo em preto-e-branco:

³⁴ Com exceção da panorâmica de Phnom Penh, as imagens citadas são oriundas dos filmes de propaganda do Khmer Vermelho. Entre parênteses está assinalado o destaque da banda sonora de cada sequência.

o horizonte posicionado no terço superior dá a ver a planície que caracteriza a geografia do país. O hino nacional do Kampuchea Democrático permanece, e seu volume decresce aos poucos. As conexões entre as sequências, à primeira vista tão díspares, indicam que algo do passado está presente: Him Houy, chefe desta família, é um antigo carrasco da prisão S-21; e os vencidos perduram neste espaço como uma persistência da visão; uma visão do passado, proporcionada pelo corte entre as duas imagens. Empregamos a noção de visão como algo que se comunica ao pensamento, que não se refere simplesmente à dimensão fisiológica do olhar. A expressão “visão do passado” traz a ideia apresentada por Walter Benjamin (1996) sobre o *Angelus Novus*, o anjo da história, que, voltado para o passado, testemunha, impotente, a acumulação de ruínas.

A imagem da família camponesa poderia constar dentro do filme de propaganda *The voice of hope* (1979), citado no capítulo anterior, produzido durante a República Popular do Kampuchea³⁵, em que o soldado khmer vermelho retorna ao trabalho e ao convívio social, sem quaisquer problemas. No entanto, como sugere a montagem do filme, a imagem carrega consigo outro tempo: quando o camponês se tornou um carrasco e a plantação de arroz, um campo de trabalho forçado. Este tipo de montagem, que articula diferentes temporalidades, lembra-nos que uma imagem sempre guarda algo além do que nossas pré-concepções, das mais diversas, parecem logo definir. Nesta imagem aprazível, assim como as sequências coloridas de trabalho dos camponeses em *Bophana* sugerem que a sociedade cambojana está fraturada pela ausência do trabalho de memória e pela continuidade da exploração das pessoas.

Inicialmente, a maneira de filmar (à distância) um grupo de camponeses no cultivo é semelhante ao adotado em *Bophana*. Mas, desta vez, o filme se aproxima de um dos personagens em cena, pacientemente e atentíssimo à maneira de pensar de Him Houy, para melhor compreendê-la. Em sua casa, a mulher de Houy cuida de um recém-nascido. Ao lado dela, uma criança se entretém com uma arma de brinquedo. Seu sentido violento invade a cena do cuidado materno. Houy gentilmente recebe o bebê em seu colo, entregue pela mulher.

Na sequência da abertura, a mãe de Houy convoca o testemunho do filho; pede para que ele diga a verdade, que diga quantas pessoas matou. Ele se esquiva, diz que não foi sua vontade que o levou a cometer tais atos, que preferia ter morrido na guerra. “Você precisa contar a verdade”, diz a mãe, que expressa sua pena pelo filho e pelos mortos. “Faça uma cerimônia para os mortos. Conte a verdade.”, completa o pai, que o questiona sobre o *karma* ruim que isso pode gerar. Alvin Lim (2012) explica, ao analisar essa cena, que, na filosofia budista, as ações futuras são condicionadas, em suas possibilidades, pelas ações pregressas. Essa conexão causal

³⁵ Governo instalado no Camboja, em janeiro de 1979, após a derrubada do regime do Khmer Vermelho. Tal governo estendeu-se até 1993.

liga todos os entes no universo. Assim, atos de violência cometidos no passado podem condicionar futuros atos de violência. Houy diz que não matou por vontade própria, mas sob ordens; desse modo, suas ações não foram más, ele argumenta. A recusa dele em contar suas ações o faz também recusar a realização de uma cerimônia dedicada aos mortos, demonstrando sua resistência em encarar o mecanismo de morte do qual ele foi parte. Rithy Panh se aproxima do centro do acontecimento genocida e, por isso, sua face mais dura e resistente ao trabalho de elaboração.

Vann Nath estava presente nessa filmagem na casa de Him Houy, apesar de não aparecer em cena. Esse novo encontro entre os dois – o primeiro incluído em *Bophana* –, se dá em um diálogo difícil e doloroso. Houy tenta se mostrar benevolente, oferecendo uma parte de suas colheitas; Nath questiona o que pensava Houy ao entrar para o exército, sobre sua função na prisão e sobre a possibilidade de esquecer o passado (PANH; CHAUMEAU, 2009, p. 37-47).

Esses questionamentos do pintor serão retomados no interior do espaço do Museu do Genocídio de Tuol Sleng, por Houy e outros guardas, em filmagens que se estenderam por três anos e exigiram uma força muito grande de Panh e Nath para levar adiante um processo de repetição na convocação dos testemunhos. Tal processo visa perturbar a omissão, a resignação e a denegação mantida pelos carrascos.

Durante os três anos de filmagem, nós discutimos sobre como abordar os antigos khmers vermelhos e quais temas nossas questões deveriam abordar. Às vezes, eu sentia que ele se adiantava um pouco aos meus próprios questionamentos. Nossas indagações de sobreviventes se cruzavam. Mas ele carrega essa história particular de ser um sobrevivente entre mais de 12.000 pessoas. E isso vai além de tudo (PANH; CHAUMEAU, 2009, p. 74, tradução nossa).³⁶

O pintor teve participação ativa na construção do filme (PANH; CHAUMEAU, 2009). Fora de quadro, Nath está quase sempre ao lado, acompanhando o testemunho dos carrascos. Diante da câmera, ele apresenta aos carrascos seus quadros (retratando o cotidiano de terror da prisão), as confissões dos prisioneiros, os relatórios e as fotografias. Ele questionando as atitudes adotadas por esses homens. As presenças de Nath e também dos documentos modificam os testemunhos dos carrascos no decorrer das repetições das questões e das situações de encontro.

³⁶ No original: *Pendant les trois ans du tournage, nous avons discuté sur comment aborder les anciens Khmers rouges et sur quels sujets devaient porter nos questions. Parfois, je sentais qu'il faisait un peu passer mes propres questionnements. Nos interrogations de survivants se croisaient. Mais il porte cette histoire particulière d'être le survivant parmi plus de 12000 personnes. Et cela est au-delà de tout.*

Os guardas de S-21, em sua maioria, foram escolhidos entre camponeses pobres. Muito jovens, entre 12 a 20 poucos anos, eles foram doutrinados nas zonas liberadas, regiões sob comando dos khmers vermelhos durante a guerra civil, para seguir as ordens da *Angkar*. Alguns desde a tenra infância. O ensino da ideologia incluía a linguagem da violência e da morte, presente de maneira exemplar nos slogans do Partido, que visava silenciar a reflexão e desumanizar os inimigos. Apesar da imposição dessas maneiras de pensar, Rithy Panh não exime os carrascos de sua responsabilidade.

Em seu livro *La machine khmère rouge* (PANH; CHAUMEAU, 2009), o cineasta amplia o espaço da fala dos filmados, vítimas e carrascos, reflete sobre o mecanismo de morte e sobre o que pensavam os guardas. Nele também percebemos a implicação de Rithy Panh diante das paisagens, dos lugares, dos sujeitos, e das imagens que ele mesmo produz. Ele descreve em detalhes a arquitetura da prisão ou aponta para objetos que estão ao redor dos filmados, por exemplo. Estes últimos estão no centro de sua atenção no que tange aos seus estados emocionais, a expressão de seus rostos e, sem dúvida, naquilo que manifestam em suas respirações e em seus silêncios: a hesitação para contar, a perturbação diante de uma fotografia, a indiferença diante dos relatórios dos prisioneiros. A ética da escuta, assinalada pelo cineasta ao falar sobre o filme *Site 2* (1989), permanece nesse encontro com os carrascos (PANH, 2013a).

Em um processo semelhante de escavação, Rithy Panh se dedicará a conhecer as histórias de sofrimento e resistência dos cambojanos do tempo presente, em três filmes que dialogam com o filme *S-21*. Os camponeses sem direito aos seus arrozais, em *A terra das almas errantes* (2000), cavam valas para a instalação de cabos de fibra óptica, que atravessam o país no trajeto das rodovias nacionais, para trazer a Internet para o país. O cineasta atravessa o Camboja, acompanhando os trabalhadores, deixando o formato da entrevista (usado em *Bophana*) e colocando-se muito próximo dos filmados, captando suas falas dentro de situações, na realização de uma tarefa, em um momento de descanso ou nas conversas entre os filmados. Panh também intervém na cena, introduzindo um elemento na conversa entre os trabalhadores: um pedaço do cabo de fibra óptica. Diante dessa imagem que significa, ao mesmo tempo, o progresso do país e a continuidade da exploração econômica, um deles reflete sobre as desigualdades sociais, pois ele nem tem energia elétrica onde mora.

Em *Os artistas do teatro queimado* (2005), Rithy Panh adentra a realidade dos artistas sem um palco a partir da ficcionalização de suas próprias vidas. Eles ocupam o espaço das ruínas do Teatro Nacional Preah Suramarit ou Teatro Bassac, destruído em um incêndio, em 1994, e criam, em meio aos escombros e ao mato que toma o lugar, encenações da guerra ou

interpretam papéis como o de Cyrano de Bergerac. Em um canto do espaço, também ensaiam a dança tradicional khmer e performam as histórias do *Reamker*³⁷ em um teatro de sombras. Diante de fotografias dos anos 1990 da trupe teatral na escadaria do antigo teatro, todos vestidos com o figurino de seus personagens, eles se recordam daqueles tempos. Do outro lado dessas imagens de resistência, mas também de negligência com a cultura do país, um grande edifício em construção abrigará um cassino.

Papel não embrulha brasas (2007) acompanha a vida de mulheres sem qualquer escolha, submetidas à prostituição. Aproximando-se de seu cotidiano, Rithy Panh as filma durante 18 meses, buscando reconhecer os momentos em que ele e sua equipe devem se mostrar para ouvir as suas histórias e os momentos de se afastar. Da, personagem principal do filme, conta seu percurso a partir de situações diversas, como a escrita de um diário e de desenhos, ou diante de uma maquete de sua vila natal.

Como criar oportunidades para o testemunho se o silêncio e a dominação perduram por meio da impunidade e da exploração econômica? Para Adorno, o trabalho de elaboração não depende apenas de disposições subjetivas, mas de modificações estruturais das sociedades: “A ordem econômica e, seguindo seu modelo, em grande parte também a organização econômica, continuam obrigando a maioria das pessoas a depender de situações dadas em relação às quais são impotentes, bem como a se manter numa situação de não-emancipação” (ADORNO, 2008, p. 9). Os filmes de Panh lidam, obstinadamente, com o genocídio, tendo em vista suas consequências para a experiência social do Camboja e a situação de não-emancipação de seus habitantes. Seu esforço de compreensão do passado segue ao lado dos desafios do presente e suas manifestações da contínua exploração econômica dos corpos.

Nath encontra os carrascos

Em uma das primeiras cenas do filme *S-21*, no interior da antiga prisão, Him Houy encontra dois de seus antigos colegas em um corredor. Eles se cumprimentam com um sorriso no rosto e certo estranhamento pelo passar dos anos. Nath, fora de campo, intervém na cena: “Vocês se veem como vítimas?” Sua voz é tranquila, mas, com o início da resposta de Houy, ele insiste na questão e pede uma resposta direta. Como na hierarquia da prisão, em que ocupava um dos cargos mais altos, Houy toma a frente na resposta, afirmando que é como se eles tivessem sofrido um acidente. O pintor complementa sua questão: “se vocês são vítimas, o que

³⁷ *Reamker* é a versão khmer do épico sânscrito Ramayana.

são os prisioneiros executados?”. O guarda se esquivava, argumenta que eles corriam o risco de serem mortos. Fora de campo, Nath insiste: “E os prisioneiros?”, Houy o olha impassível, sem dizer nada.

Em uma sala vazia do Museu, Nath dá continuidade às questões colocadas aos guardas diante de um quadro seu que retrata a cela onde os prisioneiros permaneciam entre os interrogatórios, com os pés acorrentados em uma barra de ferro presa ao chão, vigiado por um guarda com um chicote na mão, e um quadro negro com as regras da prisão. Ele relata a experiência de seus dias naquela cela (FIG. 2.3). Diferentemente da questão colocada em *Bophana*, o pintor não pergunta aos guardas sobre a verdade daquilo que é representado em seus quadros, mas é onde apoia seu testemunho, reconhecendo as presenças dos corpos dos prisioneiros na pintura. O plano aberto inicial indica que o espaço onde eles estão é o mesmo da pintura. Nath aponta, no quadro pintado, o local exato onde ele ficava acorrentado. Eles passavam fome, pegavam insetos e os punham na boca imediatamente, pois tal atitude era passível de punição: “Fiquei um mês e só usei o balde 2 vezes, não tinha nada no estômago. Achei que era o fim”. Um dos presos estava muito mal e o levantaram para lhe dar comida, mas ele não resistiu, um médico ou um guarda o chutou na cabeça, gritando: “Maldito, nós o deixamos viver, mas você não quis!”, relata Nath. A morte pairava sobre eles: “Dia sim, dia não, alguém morria”. Os corpos dos mortos permaneciam na cela por muitas horas. A câmera capta seu rosto e suas mãos que percorrem o quadro (FIG. 2.4-5).

FIGURA 2.3

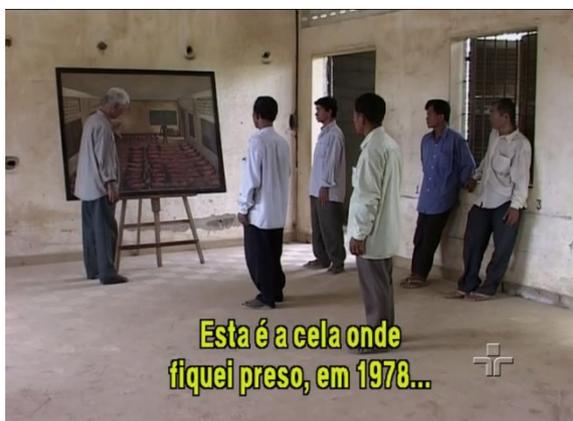


FIGURA 2.4



FIGURA 2.5

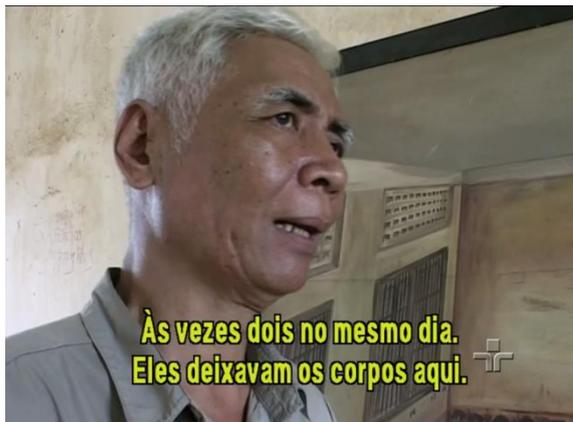


FIGURA 2.6



Nath questiona os guardas: “Após tanta selvageria, como vocês se acostumaram? Como se acostumaram a ver tanto sofrimento?”. Prâk Khân responde com palavras de ordem: “Frente ao inimigo não poderíamos hesitar”. Apontando para a pintura que retrata a cela, o guarda reconhece nela as aparições dos prisioneiros ficavam acorrentados, ainda considerados por ele como inimigos (FIG. 2.6). “E quanto às crianças?”, questiona Nath, “Elas eram o inimigo?” Dessa vez, é Houy quem responde: “O Partido nos disse: ‘quando o Partido efetua uma prisão, ele prende um inimigo do Partido’. Se recebíamos as ordens para destruí-los, obedecíamos.” “Vocês nem pensavam a respeito?”, retruca Nath, buscando suscitar a reflexão nos guardas; escavando, com suas questões, a maneira deles pensar. A sentença de Houy vem como repetição de um slogan: “O partido nunca faz prisões erradas”.

Rithy Panh, junto com Nath, busca fazer com que os carrascos falem sobre o funcionamento da prisão, almejando que eles se disponham a nomear o passado com suas próprias palavras, em um esforço para que eles abandonem o conteúdo de suas ordens, de seus gestos e a destituição de seus afetos, e possam reconhecer e lidar com as circunstâncias daquele encontro fílmico. Nath explica aos guardas as razões do encontro e os propósitos das filmagens, estabelecendo um acordo claro. Esta fala não está no filme, somente no livro:

Gostaríamos de reunir esta história. Gostaria de lhes dizer que não se trata de vingança, não é para lhes confrontar. Tentamos compreender essa história para nos proteger e evitar que isso aconteça novamente, para que não tomemos esse caminho novamente.

Eu gostaria que cada um de vocês – não quero usar a palavra confessar –, mas sim dizer “liberte o seu coração” para participar do trabalho de memória. Vocês querem reunir suas memórias, para as crianças, para criar uma proteção e evitar que esta história volte a acontecer? Se vocês quiserem, vocês têm que dizer a verdade, toda a verdade. Estamos fazendo isso pela geração mais

jovem, para que ela não siga seus passos. (PANH; CHAUMEAU, 2009, p. 57, tradução nossa)³⁸

Em um primeiro momento, a presença de Nath e de seus quadros, em cena, não suscita a reflexão dos carrascos e nem os faz dizer a verdade: não a dos fatos, mas aquela que advém da implicação deles, sujeitos, diante das imagens que lhes são mostradas. Ao contrário, eles estão presos às palavras de ordem e na negação de sua responsabilidade. Para romper as resistências dos carrascos, fazendo-os participar da restituição do passado e da reunião de suas memórias, o filme propõe que os carrascos encenem algumas situações que lhes são apresentadas. Sylvie Rollet (2011) trabalha, em sua tese, a ética do olhar do cinema diante dos genocídios e, entre os filmes que analisa, está *S-21*. Para ela, a construção de uma contramemória do acontecimento genocida no Camboja passa por dar a palavra aos carrascos, visando devolver a eles sua responsabilidade, fazendo-os abandonar a posição impotente de instrumento do Partido e sua insistência em atribuir somente às vítimas o peso do testemunho.

S-21 se constitui como um território de experimentação, não tanto pelas marcas históricas do lugar, mas como espaço de pensamento e de reflexão de todos os sujeitos envolvidos. Entre as intervenções do filme estão as situações propostas no desenvolvimento da *mise-en-scène*: o encontro dos sobreviventes com o espaço da prisão e seus documentos; o encontro do sobrevivente com os carrascos; o encontro dos carrascos com o espaço da prisão, na realização de tarefas pregressas (passar em revista, vigiar os presos na cela, encaminhá-los para a tortura), e com os documentos que registram suas atividades: os relatórios, os cadernos de instruções de tortura, e suas autobiografias; o encontro dos carrascos com as confissões forçadas e os retratos de identificação das prisioneiras e prisioneiros; o encontro dos carrascos com o processo de extermínio, seus espaços e documentos (as listas de execução, o espaço do campo de extermínio, a encenação do processo dos assassinatos em massa).

A negação de seus atos, a resignação, a repetição dos gestos do universo concentracionário são algumas das resistências encorajadas, entre outras razões, pelo processo de conciliação, pelo não reconhecimento do genocídio, e pela não constituição de um tribunal para julgar os líderes do Khmer Vermelho. O perigo de agressão à equipe – que chegou a sofrer ameaças dos antigos khmers vermelhos – é um tipo de resistência que implica a não realização

³⁸ No original: *On voudrait rassembler cette histoire. Je voudrais vous dire qu'il ne s'agit pas de vengeance, ce n'est pas pour vous confondre. On essaie de comprendre cette histoire pour faire un bouclier et empêcher que cela ne recommence, pour que l'on ne reprenne pas ce chemin. Je voudrais que chacun d'entre vous - je ne veux pas employer le mot confesser - mais plutôt dire "libérer vos coeurs" pour participer au travail de mémoire. Est-ce que vous voulez rassembler votre mémoire, pour les enfants, pour faire un bouclier et empêcher que cette histoire ne se reproduise ? Se vous le voulez il faut dire la vérité, toute la vérité. On fait ça pour la jeune génération, pour qu'elle ne suive pas vos pas.*

do filme. Este tipo não diz respeito à escritura do filme, pois ela corresponde à impossibilidade mesma de seu discurso, pois não é estabelecido um pacto entre o documentário e os filmados. Por isso, ela não traz uma questão para este trabalho, que visa investigar as “inflexões do discurso”, aquilo que, segundo a psicanálise freudiana, aparece como resistência à elaboração. Ela a impede e, ao mesmo tempo, fornece material para seu avanço.

Do centro de detenção ao Museu do Genocídio

Logo após a queda do Kampuchea Democrático, a prisão S-21 se torna o “Centro do Genocídio” e arma da propaganda vietnamita, que visa legitimar a invasão e a ocupação do território cambojano. Não se sabia da existência da prisão até ela ser descoberta, por acaso, nos dias seguintes à tomada de Phnom Penh pelos vietnamitas no dia 7 de janeiro de 1979. Dois fotojornalistas, Ding Fong, munido de uma câmera fotográfica, e Ho Van Thay, munido de uma câmera cinematográfica, seguiram o cheiro forte que vinha de um complexo de prédios. Entre os dias 10 e 14 de janeiro³⁹, eles encontraram e registraram imagens de doze corpos, acorrentados em camas de metal onde jaziam prisioneiros torturados, nas salas do primeiro andar de um dos prédios do agora Museu (SANCHEZ-BIOSCA, 2017). Na parede de cada sala, onde estavam os mortos, era exibida a fotografia do cadáver encontrado, com marcas de tortura. Hoje, seus rostos nas imagens estão cobertos, mas as fotografias permanecem lá. A partir dessas imagens foi realizado um documentário, sem título, pelas autoridades vietnamitas, com fins propagandísticos, para denunciar as atrocidades cometidas pelo regime do Khmer Vermelho⁴⁰.

Nos dias seguintes foram encontrados, em casas próximas, milhares de documentos, retratos de identificação, negativos, revistas de propaganda do Kampuchea Democrático. Numa oficina, foram encontrados bustos de concreto e retratos em pintura de Pol Pot. Mai Lam, um coronel vietnamita, foi designado para organizar os documentos em um arquivo e, depois, transformar o complexo em um museu. Os documentos foram usados como evidências do julgamento dos líderes do Khmer Vermelho. Pol Pot e Ieng Sary foram acusados pelo crime de genocídio e julgados em ausência, em agosto de 1979.

Ainda em março de 1979, visitas guiadas foram organizadas apenas para estrangeiros, para evidenciar as crueldades cometidas pelo regime, com a supervisão do Ministério da

³⁹ Conforme Vicente Sanchez-Biosca (2017) não há confirmação da data precisa em que essas imagens foram produzidas.

⁴⁰ Para informações e análise detalhadas dessas filmagens, ver Sanchez-Biosca (2017).

Cultura, Informação e Propaganda da República Popular do Kampuchea⁴¹. Nesse contexto, foram produzidas imagens da exumação de corpos retirados de covas coletivas⁴², que serão retomadas por Rithy Panh. Ao mesmo tempo, Mai Lam e sua equipe prepararam o local para funcionar como Museu. Em julho de 1980 ele recebeu as primeiras visitas dos cambojanos. Rapidamente, milhares de pessoas realizaram visitas, muitas delas buscando informações sobre parentes desaparecidos. Assim, apesar de ter se estabelecido rapidamente como Museu, o local serviu como centro de busca de desaparecidos.

Um dos sobreviventes de S-21, Ung Pech, tornou-se o diretor, tendo Mai Lam como um consultor, que escondia sua função para dar a impressão de que as exposições do Museu eram criações dos próprios cambojanos, e não dos vietnamitas.

As exposições montadas pelo Museu buscaram afastar os líderes do Khmer Vermelho de suas credenciais socialistas, ligando-os à Alemanha nazista e aos seus campos de extermínio, ressalta Chandler (2001). Mas o autor alerta que, apesar de S-21 e os campos nazistas terem em comum o fato de serem instituições secretas, em que todos os prisioneiros estavam condenados à morte, é preciso não estender tais comparações além desses dados. Utilizando os argumentos de Ledgerwood, Chandler (2001) aponta alguns problemas da autenticidade de um museu criado por estrangeiros, os vietnamitas. Ao mesmo tempo, o teor maniqueísta das exposições foi criticado pelos psiquiatras Jean-Pierre Hiegel e Colette Landrac, pois elas acabavam por evitar um conhecimento mais profundo e detalhado do regime do Kampuchea Democrático.

Durante a década de ocupação vietnamita, muitos pesquisadores foram incentivados a realizar consultas aos milhares de documentos encontrados na antiga prisão. Após a saída das tropas vietnamitas, em 1989, com a assinatura dos Tratados de Paz com participação do Khmer Vermelho, o país viveu um momento de grande instabilidade que ameaçou a existência do Museu e a preservação dos documentos (essa possibilidade persistiu durante toda a década de 1990). Apesar desse impasse político, o Museu nunca foi fechado, e outras iniciativas, como o DC-CAM – Centro de Documentação sobre o Camboja, foram desenvolvidas para analisar, organizar e preservar o material. Este foi criado em 1995, com a direção local de Young Chhang, tendo sido estabelecido com o apoio de um programa de estudos sobre genocídios da Universidade de Yale, com o objetivo não só de reunir os materiais para o acesso de historiadores, mas principalmente de disponibilizar os documentos para um futuro julgamento

⁴¹ Governo instalado no país, apoiado pelos vietnamitas, logo após a tomada de Phnom Penh e a derrubada do regime do Khmer Vermelho, em janeiro de 1979. Tal governo estendeu-se até 1993.

⁴² Tais imagens estão presentes no filme de propaganda da República Popular do Kampuchea *THE TRIAL of the Khmer Rouge after the fall of Democratic Kampuchea in 1979*.

dos khmers vermelhos. Hoje, em seu website⁴³, estão disponíveis cerca de seis mil fotografias dos prisioneiros de S-21, além de fotografias daqueles que constituíam o Velho Povo e os *cadres* do regime, algumas de soldados posando com armamentos, e outras cujo teor pode colocá-las na categoria de fotos de família, tiradas entre 1967 e 1979 (MATHIEU, 2005).

Visitar, pela primeira vez, o Museu do Genocídio de Tuol Sleng exige uma preparação para não percorrer seus espaços na companhia de predisposições ou desconhecimentos sobre o país, sobre os cambojanos, sobre o que aconteceu ali nos anos 1970. É preciso tempo para observar a geografia de seus prédios, para olhar os rostos expostos nos murais, para ler as histórias exibidas nos painéis, para ouvir a narrativa e os testemunhos por meio do áudio-guia, mas também para abandonar o roteiro do Museu, criando seus próprios caminhos, entre as salas, diferentes andares e pátios da antiga escola. O visitante deve ter a consciência de que a história e a memória estão, também, fora do lugar e dos materiais que as abrigam.

Atravessar o genocídio

A resistência mais forte ao trabalho de memória sobre o genocídio é o seu mecanismo de morte pensado e planejado. Abordaremos algumas definições da noção de genocídio, situando-a no âmbito do pensamento de Rithy Panh, que busca não fixar o sentido do termo. Ele prefere criar circunstâncias para compreendê-lo, traço que distingue – sem separar – seu trabalho cinematográfico da pesquisa histórica.

O modo de funcionamento da prisão S-21 está ligado ao Estado moderno, no que tange à reflexão metódica e ao planejamento da vigilância e da eliminação dos inimigos que ameaçam a soberania do Partido. Podemos traçar mais uma aproximação com a argumentação de Sylvie Rollet (2011, p. 22, grifos da autora, tradução nossa): “O que acaba por dar aos genocídios o caráter de uma invenção propriamente moderna é, de fato, a preponderância de um projeto ‘racional’ e de uma execução estritamente planejada, dos quais os massacres e pilhagens anteriores eram desprovidos.”⁴⁴ Para a autora, este é o resultado do “exercício do ‘biopoder’ descrito por Foucault”⁴⁵.

O genocídio é “uma invenção da modernidade, indissociável de todo modo do Estado-nação moderno onde o ideal da soberania do povo” implica “a vontade de purificar o espaço

⁴³ Link de acesso ao website do DC-CAM – Centro de Documentação sobre o Camboja: <http://dccam.org/>.

⁴⁴ No original: *Ce qui achève de donner aux génocides le caractère d'une invention proprement moderne, c'est en effet la prépondérance d'un projet "rationnel" et d'une exécution dûment planifiée, dont les massacres et pogroms antérieurs étaient dépourvus.*

⁴⁵ No original: *l'exercice du "bio-pouvoir" décrit par Foucault.*

nacional da presença do Outro indesejável, a mesma etnização do inimigo político.”⁴⁶ (ROLLET, 2011, p. 21). Para a autora, os regimes comunistas totalitários se estruturam de forma análoga, mas a partir de um novo imaginário político, que exige uma purificação na construção de um “novo homem”, erradicando aqueles que não podem ser reeducados. Ela cita a União Soviética stalinista, a China de Mao Tsé-Tung, e o Camboja dos khmers vermelhos.

Sylvie Rollet (2011) discute o uso do termo genocídio, criado no contexto do julgamento dos crimes nazistas e da subsequente resolução da ONU na Declaração dos Direitos Humanos, em 1948. “Forjado a partir de uma análise do projeto nazista, o termo ‘genocídio’ leva em conta a base biológica, ou mesmo genética, sobre a qual se funda sua visão racial e sua vontade de destruição do geno, o que quer dizer, da capacidade de produção biológica das ‘raças inferiores.’”⁴⁷ (ROLLET, 2011, p. 20, grifos da autora, tradução nossa). A autora argumenta que a denominação reproduz o discurso do carrasco, pois o ato é nomeado de acordo com sua ideologia racista. O que parece interessar a Sylvie Rollet é a definição de um conceito mais aberto, que permita elaborar os extermínios em massa do século XX, propondo o termo Catástrofe.

Henri Locard (1996, p. 143) argumenta que o genocídio no Camboja, ou como ele prefere, politicídio, não se enquadra na Convenção de 1948, já que sua natureza é política e ideológica e não racial. Ao destacar o slogan cunhado pelo Khmer Vermelho: “Se o mantermos, não há ganho; se o extirparmos, não há perda.”⁴⁸, Locard (1996, p. 176, tradução nossa) enxerga o programa de um genocídio planejado, que corrobora a vontade deliberada de exterminação de diversas categorias sociais.

De maneira distinta dos dois autores citados anteriormente, Bernard Bruneteau adota o termo genocídio para o caso cambojano, entre outras experiências de extermínio em massa do século XX, apontando três pontos determinantes para essa classificação:

Deve-se sublinhar a base da visão de mundo do perpetrador do khmer vermelho (que determina a intenção de “destruir um inimigo”), os métodos de servidão totalitários da sociedade (que facilitam a implementação de sua purificação), a identificação enfim dos grupos considerados danosos (que

⁴⁶ No original: *une invention de la modernité, indissociable en tout cas de l'État-nation moderne où l'idéal de souveraineté du peuple [...] volonté de purifier l'espace national de la présence d'un Autre indésirable, la même ethnicisation de l'ennemi politique.*

⁴⁷ No original: *Forgé à partir d'une analyse du projet des nazis, le terme “génocide” prend en compte l'assise biologique, voire génétique, sur laquelle se fondent leur vision raciale et leur volonté de détruire le genos, c'est-à-dire la capacité de reproduction biologique des “races inférieures”.*

⁴⁸ No original: *Si on te garde, aucun gain; si on t'extirpe, aucune perte.*

permite apontar os “homens supérfluos”).⁴⁹ (BRUNETEAU, 2013, p. 50, grifos do autor, tradução nossa).

Bruneteau problematiza a unicidade conferida ao caso cambojano, muitas vezes utilizada para negar seu estatuto de genocídio ou para associá-lo a uma determinante cultural khmer. As teorias que tendem ao negacionismo analisam globalmente a década de 1970, com a guerra civil e o regime do Khmer Vermelho, como uma continuidade das atrocidades. Esse tipo de análise “permite tornar a fome do Kampuchea Democrático uma consequência da destruição da guerra, de traduzir a política do khmer vermelho em uma operação um pouco rudimentar visando impor como denominador social comum o estatuto de camponês pobre.”⁵⁰ (BRUNETEAU, 2013, p. 42, tradução nossa). Embora reconheça algum mérito na proposta de compreender como uma ideologia totalitária tira proveito de estruturas de pensamento preexistentes, Bruneteau (2013) argumenta contra as teorias que derivam da cultura khmer os extermínios em massa, pois não elas podem alcançar seu objetivo quando estipulam que as predisposições culturais são uma condição em si mesma suficiente para ocorrer uma predileção ou tendência ao genocídio. O autor nos lembra que, se existem especificidades históricas no genocídio cambojano, elas estão inseridas em um quadro social e político bem mais amplo, como o modelo de extermínio levado à cabo por outros regimes comunistas totalitários do século XX.

Bruneteau (2013, p. 54-55) questiona os estudiosos dos genocídios quanto a distinção que fazem entre o nacionalismo racista e o comunismo totalitário no que diz respeito a maneira que essas duas formas de organização social identificam os grupos julgados danosos aos seus respectivos sistemas. Sobre essa operação central do processo do genocídio, alguns pesquisadores fazem uma oposição generalista entre categorias denominadas objetiva aplicadas ao nacionalismo racista e as categorias construída/não objetiva aplicada ao comunismo totalitário, pois mesmo o primeiro reconstrói as identidades através de representações fantasmáticas. Inversamente também – prossegue o autor – até mesmo as categorias do comunismo, consideradas não objetivas, foram submetidas a uma essencialização, ou seja, ocorre uma associação a um determinante biológico na identificação do inimigo. No contexto

⁴⁹ No original: *On doit ici souligner le socle de la vision du monde du perpétreur khmer rouge (qui détermine l'intention de détruire un ennemi »), les méthodes d'asservissement totalitaire de la société (qui facilitent la mise en oeuvre de son épuration), l'identification enfin des groupes jugés nuisibles (qui permet de cibler des “hommes superflus”).* Aspas onde começam?

⁵⁰ No original: *[...] permet de faire de la famine du Kampuchea démocratique une conséquence des destructions de la guerre, de traduire la politique khmère rouge en une opération un peu rude visant à imposer comme dénominateur social commun le statut de paysan pauvre.*

cambojano, o ódio centenário contra os vietnamitas foi utilizado a partir de um processo de desumanização que os associava a vermes a serem exterminados.

Nos letreiros iniciais de *S-21* vemos os dizeres “Genocídio: 2 milhões de mortos”, sobrepostos às imagens de uma rua vazia da capital Phnom Penh. A partir de um percurso amplo de trabalho sobre os testemunhos, iniciado no fim dos anos 1980, que culminou na realização de *S-21*, Rithy Panh aborda, com uma frequência crescente, o genocídio. No período de circulação do filme, entre 2003 e 2004, Rithy Panh concede entrevistas, escreve textos e se coloca no debate público sobre o genocídio cambojano. Sua utilização do termo não é fechada e responde a, pelo menos, três contextos: o esforço das vítimas para lidar com seu passado; o mecanismo da máquina de morte idealizada pelos dirigentes do regime e o gesto mortífero da exterminação. Esses usos do termo advém de um longo trabalho de filmagem dos testemunhos dos sobreviventes e carrascos e da pesquisa sobre a ideologia do Khmer Vermelho e seus mecanismos de extermínio. Assim, o cineasta lida com o passado por meio de um percurso que é, também, uma tarefa: “atravessar o genocídio”. Essa formulação indica que o passado exige uma resposta no presente: reaprender tudo; reaprender a rir, reaprender o gesto da descoberta, reaprender a apreciar a vida, afirma Panh (*FILM FESTIVAL...*, 2003).

Foram precisos vinte anos de amadurecimento antes que minha equipe e eu pudéssemos fazer um filme sobre os mecanismos criminosos do genocídio do Khmer Vermelho. O tempo necessário para tomar distância e adquirir o discernimento para fazer uma autêntica reflexão. Também é o tempo necessário para aprender a viver com a dor (PANH, 2013a, p. 64).

Leitor e, muitas vezes, crítico dos pesquisadores do período do Khmer Vermelho, Rithy Panh contesta, assim como Bruneteau, os argumentos de que o genocídio foi ocasionado por alguma especificidade da cultura cambojana. Ele rechaça as noções de “politicídio”, “loucura coletiva” e de “autogenocídio”, fazendo uma diferenciação entre a cultura do Camboja e a ideologia, importada, dos khmers vermelhos, já que seus líderes aprenderam o marxismo-leninismo na França (PANH, 2013). Tais termos retiram a responsabilidade das outras nações, escondem o papel determinante de um contexto histórico e político mais amplo. Uma máquina da morte exige uma organização precisa, insistirá o cineasta contra o argumento da loucura coletiva. “Quando se explica o genocídio através da loucura, as responsabilidades são dissolvidas em uma patologia coletiva. Ou então, culpa-se os cambojanos, acusando sua religião, o *karma*. Que perversidade!” (PANH, 2013b, p. 90).

Além de seus filmes, *La machine khmère rouge* (PANH; CHAUMEAU, 2009) serve a essa reflexão do cineasta. Neste livro, ele também pondera suas escolhas fílmicas e comenta

sua relação com Nath. A obra, essencial para esta análise, traz os testemunhos do filme *S-21* de forma ampliada, acompanhados de descrição das situações, com a menção das especificidades dos objetos que compõem o ambiente, dos corpos e do estado emocional dos filmados. A escuta do cineasta passa por um exercício de escrita na descrição dos rostos e gestos dos sujeitos e da configuração dos espaços.

O livro é estruturado pela presença dos protagonistas e de seus gestos. Do lado dos carrascos, os gestos são: “prender”, “interrogar” e “destruir”. O vocabulário utilizado pelos guardas da prisão se torna mais preciso: “inimigo”, “nação”, “traição”, “obedecer”, “vigiar”, “determinação”, “ideologia”, “limpar”. Do lado das vítimas, os gestos são “esquecer”, “perdoar”, “sobreviver”. Em seu vocabulário aparecem as palavras “medo”, “não-esquecimento”, “compreender”, “não compreender” e “angústia”, que, ainda assim, acompanham os gestos de inteligência e de coragem para resistir ao processo de desumanização. Para os sobreviventes, muito diferentemente dos carrascos, é preciso lidar com o passado no presente: a memória que vem sem aviso, o silêncio, as reflexões sobre a responsabilidade de cada um.

Rithy Panh passou por experiências terríveis durante o regime do Khmer Vermelho, tendo sido submetido ao trabalho forçado nas grandes obras das barragens, enfrentado fome e trabalhado em um hospital no qual era encarregado de enterrar os mortos em valas comuns. Além disso, viu quase toda a sua família – pais, irmãs, sobrinhos – morrer de fome ou de doenças pela condição precária de vida a que foi submetida. Seu irmão mais velho desapareceu na deportação da população de Phnom Penh. Em 1978, próximo à queda do regime, conseguiu escapar do país, vivendo, por um curto período de tempo, em um campo de refugiados na Tailândia, até finalmente conseguir ir para a França, onde estudou cinema. Depois de sua fuga, embora desejasse não lembrar mais de seu país e de seu passado, à sua revelia, o passado retornava, levando-o a regressar ao país para filmar seu primeiro longa.

Em seu início de vida na França, Rithy Panh se envolveu em uma briga na escola depois das provocações de um colega: “O mal que me fizeram está dentro de mim. Presente e poderoso. Adormecido, à espera”⁵¹ (PANH; BATAILLE, 2011, p. 12, tradução nossa). O ato violento se repete em Panh por meio da agressão ao colega e se manifesta em seus sonhos, em seus desenhos e suas esculturas de madeira, aos quais se dedicou o cineasta, em um primeiro momento. Não é possível esquecer nem evitar o retorno de uma prática inscrita em seu corpo e em sua memória. Resta ao cineasta lidar com o passado, sem eliminar sua repetição,

⁵¹ No original: *Il faut bien des années, bien des rencontres, bien des larmes, bien des lectures pour le dompter.*

implicando-se nela e mudando o curso do sintoma, ou seja, no modo como ele se atualiza, visando à compreensão dos mecanismos do genocídio. Ele não visa descobrir a verdade do genocídio que é algo muito vago. nem buscar sua justiça por ser muito vasta. Mas por meio da fala, quando se pode falar sobre o passado, alguma coisa do genocídio pode ser conhecida e reconhecida; quando se fala, cria-se uma história das memórias, afirma Panh (*LA GRANDE...*, 2012). “É preciso muitos anos, muitos encontros, muitas lágrimas, muitas leituras para domá-lo”⁵², afirmam Panh e Bataille (2011, p. 12, tradução nossa), referindo-se à tentativa de domar o mal. Acreditamos que o cinema tenha lhe possibilitado expor a repetição da violência, tomando-a para si de maneira mais contundente, domando-a, mas sem dominá-la.

Para pensar os processos coletivos de elaboração da memória, Jeanne-Marie Gagnebin recorre às observações de Freud em um texto de 1914: *Recordar, repetir, elaborar*. Nele, Freud (1977b) afirma que o trabalho de análise não atua sobre um problema específico, mas se dedica – por meio da recordação – a estudar aquilo que está presente na mente do paciente. Ele “não recorda coisa alguma do que esqueceu e reprimiu, mas o expressa pela atuação ou atua-o (*acts it out*). Ele o reproduz não como lembrança, mas como ação; repete-o, sem, naturalmente, saber que o está repetindo.” (FREUD, 1977a, p. 196). Essa repetição se dá sob as condições da resistência.

O lugar da denegação em que os carrascos se instalam não parece ser o mais relevante, mas sim aquilo que eles constroem em cena, com seus corpos, gestos e palavras. A repetição como estruturante do processo analítico, como manifestação do sintoma sob as condições da resistência, constitui o “campo comum” para o desenvolvimento do trabalho de análise da posição dos carrascos para com o genocídio (FREUD, 1977b). Como mencionado no capítulo 1, a cena do encontro entre Vann Nath e Him Houy marca a diferença, na prática, entre culpabilidade e trabalho de elaboração, que também fundamenta a psicanálise, que só pode acontecer fora de julgamentos.

Segundo Freud (1977b), duas forças atuam sobre as recordações do passado: uma que força o retorno da lembrança reprimida à consciência, e uma outra que resiste, pois se opõe a esse retorno, deformando e deslocando a memória reprimida; trata-se das resistências. As recordações sobre as quais atuam as resistências são descritas como delírios e são relacionadas às experiências esquecidas da infância, quando a criança mal falava. Freud (1977b, p. 303) não dispensa esses delírios, ao contrário, toma-os como centrais para a abertura de um campo comum para o trabalho terapêutico, pois eles expõem um “núcleo de verdade”. Nesse sentido,

⁵² No original: *Ainsi la violence demeure. Le mal qu'on m'a fait est en moi. Il est là, puissant. Il faut bien des années, bien des rencontres, bien des larmes, bien des lectures pour le dompter.*

a negação dos guardas e a repetição indiferente dos gestos do passado constituem um campo comum para a elaboração cinematográfica. Considerar aquilo que se manifesta nas resistências dos guardas é dar a “oportunidade de fala” para a restituição da história do genocídio. Nesse sentido, os carrascos repetem seus antigos gestos que se constituem como resistência à recordação. Dessa forma, ela é deslocada impedindo que a memória seja tomada como problema que lhes concerne, o que lhes permite se abrigar na negação. O filme então faz um esforço para remontá-los ao passado. Embora reconheçamos aspectos de um trabalho psicanalítico nas filmagens de Rithy Panh, não se trata de colocar os personagens no papel do paciente.

O dispositivo do filme *S-21* é profundamente político, no sentido da arte como política, definido por Rancière (2010), pois não toma como sua função transmitir uma mensagem ou sentimento sobre a ordem do mundo; nem atribuir um modo de representação dessa difícil estrutura social que opõe vítimas e carrascos, seus conflitos e identidades. Rithy Panh produz arte procurando tomar distância em relação a essas duas funções através do tipo de tempo e espaço instituído por sua criação, pelo modo como ele recorta esse tempo pela montagem e dispõe os filmados em uma *mise-en-scène* que rearticula esse espaço, fazendo aparecer, assim, outros tempos.

Rancière afirma que existe, na base da política, uma estética: “A política ocupa-se do que se vê e do que se pode dizer sobre o que é visto, de quem tem competência para ver e qualidade para dizer, das propriedades do espaço e dos possíveis do tempo.” (RANCIÈRE, 2005, p. 17). A elaboração de Rithy Panh redistribui as visibilidades e as legibilidades das imagens do genocídio, tornando-a partilhável no interior dos seus filmes na relação com os filmados e com os espectadores, ao respeitar suas capacidades de ver e dizer sobre os espaços e os tempos.

Rithy Panh busca dar legibilidade à máquina de morte dos khmers vermelhos. Didi-Huberman (2018, p. 20) concede a Walter Benjamin a enunciação mais rigorosa e clarividente do sentido da legibilidade, articulando-a com a visibilidade, o que quer dizer uma atenção às singularidades de um acontecimento. A legibilidade da história se dá no “agora”, no “estado de nossa experiência presente” de onde “emerge como ponto crítico um sintoma, um mal-estar”. Esse ponto crítico é a imagem dialética, à qual Benjamin se refere como “relâmpago”, e, como nos esclarece Didi-Huberman, a montagem evita que essa aparição permaneça isolada, tornando-a uma presença em um “céu múltiplo”.

Didi-Huberman (2018) também se apoia na concepção adorniana do ensaio argumentando que seu funcionamento se dá por meio de uma montagem de imagens,

comparando-o à imagem dialética de Benjamin, exibindo uma forma de pensamento imaginativo, aberto, que não constrói uma totalidade. O ensaísta não se prende à definição de um conceito, ao contrário, respeita as singularidades do objeto, produzindo sobreinterpretações que se justapõem em diferentes paradigmas de legibilidade. Esse modelo procede de maneira experimental, exposto ao erro, renunciando, portanto, ao ideal da certeza da razão cartesiana, e colocando, em seu lugar, um constante recomeço nas inumeráveis singularidades da história. A legibilidade advém da montagem, da paciente acumulação de camadas de interpretação, que se justapõem, sem se fechar em uma certeza, alcançando, segundo o referido autor, esse ponto crítico, esse fogo inextinguível da coisa. Propor questões aos carrascos, colocando-os em cena a partir de uma relação com os documentos da prisão S-21 configura-se como um gesto de antecipação da montagem, em busca da legibilidade da máquina de morte criada pelo Khmer Vermelho.

Se para Marcelo Ribeiro (2019), na esteira da formulação de Didi-Huberman (2018), as narrativas do testemunho operam como contrapontos privilegiados para conferir legibilidade às imagens de abertura dos campos de extermínio nazistas, para Rithy Panh, a escuta dos testemunhos dos carrascos funciona como contraponto para conferir legibilidade, mas, neste caso, às imagens e aos documentos da prisão S-21. As imagens da liberação dos campos nazistas compõem, segundo Ribeiro, o pano de fundo para a reafirmação dos direitos humanos, cujos princípios almejam um mundo de dignidade universal. Muito embora sejam sequências frágeis, seja por não definirem coordenadas que possibilitem estabelecer uma comunidade, uma identificação coletiva, seja em razão dos propósitos e protocolos institucionais na produção das imagens, ainda assim, elas suscitam figuras de humanidade. Ribeiro reivindica a consciência da humanidade como luz que se coloca contra o inimaginável, inscrita a partir do horror e do questionamento sobre a dignidade. Quanto a esse arquivo do mal, o autor afirma ser necessário disseminar os contracampos, ou seja, imaginar as diversas formas da dignidade, transformando esse arquivo de memórias em um campo de elaboração comum (RIBEIRO, 2019, p. 75). Para Rithy Panh, essa disseminação se dá com a criação de espaços para os testemunhos dos carrascos diante dos documentos da prisão S-21, que suscita, por sua vez, figuras de humanidade, tanto relacionadas à responsabilidade dos guardas quanto à dignidade das vítimas.

Os sobreviventes diante dos documentos

Para dar legibilidade aos documentos da prisão S-21, Rithy Panh investirá na visibilidade do encontro dos sobreviventes e dos guardas com esses materiais. Em sua primeira

participação no filme, em uma das salas do Museu do Genocídio, Nath pinta um quadro que figura a chegada dos prisioneiros a S-21. A câmera alterna entre seu rosto e sua pintura (nela, buscam-se, com suaves movimentos de câmera, os detalhes da violência cometida contra os prisioneiros: algemas, pescoços amarrados puxados como gado, os pés amontoados pela proximidade entre eles). Concentrado em suas pinceladas, ele conta, com voz serena, sobre sua prisão em Battambang e sua chegada a S-21. A duração da cena, em plano-sequência, respeita a temporalidade de sua fala, buscando partilhar sua experiência. A cena salta aos olhos pela maneira como o pintor narra.

O silêncio imposto aos cambojanos em seu trabalho de memória pela impunidade dos responsáveis, pelas dificuldades econômicas e o trauma vivido impediram Chhum Mey, sobrevivente de S-21, de lidar com seu passado. O retorno à prisão é encarado com dificuldade. Estar diante desse espaço desencadeia um processo de retorno de lembranças sofridas. A necessidade absoluta do testemunho, apontado por Márcio Seligmann-Silva, a respeito dos sobreviventes dos campos nazistas, permanece com força no sobrevivente da prisão. Na proposição desse encontro da vítima com o espaço e o trauma vivido ali, o filme é exigente com ela, não lhe poupa dessa dura intervenção que a faz enfrentar suas resistências. A principal delas, comum aos sobreviventes de um genocídio, é a culpa: de sua impotência diante da violência dos guardas, de não evitar a perda de sua mulher e do filho, de ter sobrevivido enquanto outros morreram.

Mey desejou esquecer o espaço hostil da prisão, mas ele não consegue. Em seu relato, depois de muitos anos, fazem retornar, em detalhes, as lembrança dos acontecimentos violentos que sofreu. Sua fala, de um sujeito que repete a literalidade do trauma, recebe a participação de um outro, de um terceiro que intervém com suas palavras, com a sua acolhida. Ele é amparado por Nath, que apoia uma de suas mãos no ombro de Mey – o mesmo gesto que ele fizera com Houy, em *Bophana*, mas que aqui ganha outro sentido. Lá, o gesto conduz Houy em uma tarefa que o pintor, mais velho e mais experiente, propõe ao mais jovem, outrora guarda da prisão. Aqui, o gesto é de acolhida. O apoio no ombro vira um abraço (FIG. 2.7-8). Esse gesto é comum entre os cambojanos e não exige muita intimidade entre pessoas que tenham uma mesma faixa etária ou pertençam a um mesmo círculo social. No entanto, se pessoas mais velhas têm liberdade para colocar as mãos no ombro de alguém mais jovem, o contrário não é bem visto.

FIGURA 2.7



FIGURA 2.8



Em *Bophana*, Rithy Panh, diante da confissão forçada da jovem, diante da versão enganadora da história que ela fora obrigada a forjar, apresenta as cartas de amor de Bophana, fornecendo ao documento a temporalidade negada de sua experiência, a da provação e do sofrimento, permitindo, paradoxalmente, à vítima morta, escrever sua contra-história.

Mey se coloca diante da versão forjada de sua história, com o auxílio de Vann Nath, que lê, em voz alta, um trecho de suas confissões forçadas, em uma das salas de arquivos do Museu. O pintor verifica a veracidade das informações contidas na confissão, ainda que enxergue seu conteúdo absurdo. Mey, na acolhida oferecida por Nath, pode falar a partir de um outro registro na sua relação com o trauma, afirmando, com segurança, que são falsas as sabotagens à fábrica onde trabalhava, as quais ele foi obrigado a confessar sob tortura.

Mey afirma rezar pelas almas dos nomes que forneceu aos seus algozes, como parte de seus crimes. Os mortos são lembrados. Mey não havia mantido nenhuma ligação com os acontecimentos de sua prisão, ao ter que encontrar um emprego e sustentar seus familiares, reconstruindo sua vida longe desse passado; permanecendo no silêncio. Distintamente, Nath pintou diversos quadros retratando as experiências em S-21 e deu seu testemunho para diversos pesquisadores, historiadores e jornalistas. Portanto, parece natural que seja ele a conduzir o exame dos documentos.

Vann Nath, em seu trabalho de memória que antecede ao de Rithy Panh, lidou com o espaço da prisão e seus documentos. Apesar de ambos partilharem a experiência do genocídio, Nath carrega a experiência de ter sobrevivido ao sistema de morte mais profundo do regime do Khmer Vermelho. Nesse lugar, foram pensadas as estratégias de identificação dos inimigos, de torturas para fazê-los confessar crimes não cometidos, forjando suas memórias, desumanizando-os, em última instância, antes de exterminá-los em massa e secretamente. Dessa

maneira, é o pintor que conduz a agrimensura da memória do espaço. A câmera de Panh o acompanha no encontro com esses documentos produzidos lá. Ele vasculha as placas com os retratos de identificação dos prisioneiros. Retira a poeira delas e observa os rostos (FIG. 2.9-10). Detém-se em uma que não é um retrato, mas a imagem do cadáver de um homem acorrentado. Em silêncio, a analisa com atenção. O filme aponta para esse encontro do sobrevivente com as fotografias, para o olhar que ele lhes endereça.

FIGURA 2.9



FIGURA 2.10



Sentado no chão de um corredor, Nath percorre um maço de documentos (fichas dos presos com retratos de identificação 3x4), separa uma ficha e a nomeia: Seak Thap, que foi trazido com ele para S-21 no mesmo caminhão. Em diversas cenas, os filmados se encontram sentados no chão, um hábito entre os cambojanos.

Mey, agachado ao seu lado, lhe pergunta se eles eram muitos e se haviam sido transportados durante a noite. Respondendo às perguntas do amigo, Nath procura a fotografia de seu primo, para entregar à mãe dele. O deslocamento forçado da população cambojana e o controle absolutamente restritivo do direito à propriedade, incluindo pequenos objetos, como fotografias de família, tornam os retratos de identificação da prisão S-21 a única imagem sobrevivente de um filho ou ente querido, desaparecido ou morto. O pintor encontra a lista em que consta seu nome com a anotação de Duch (FIG. 2.11-12): “Guardar para uso”. Olha para o documento com um sorriso. Aponta para o seu nome e recita: “Heng Nath, 35 anos. Ex-pintor da região sob controle do inimigo. Novo povo”. Sabemos que esta lista de prisioneiros é uma sentença de morte, Nath é uma rara exceção. Ele sobreviveu, pois suas pinturas foram apreciadas pelo diretor da prisão.

FIGURA 2.11

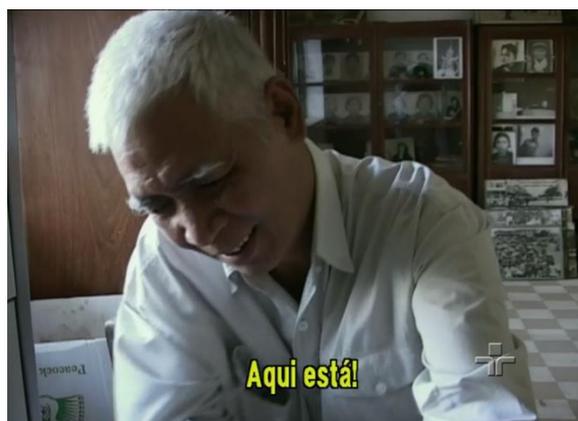
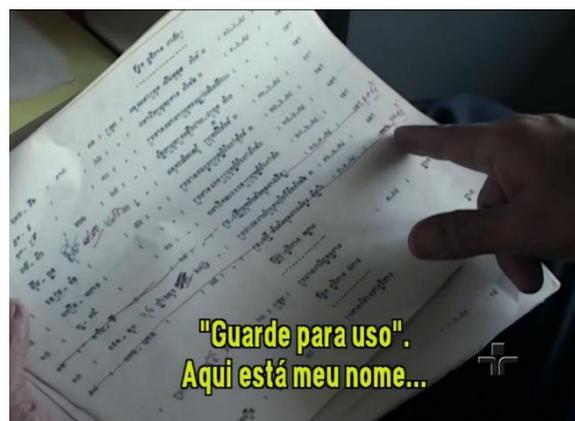


FIGURA 2.12



Nath relata e, ao mesmo tempo, retrata sua própria experiência: um pintor apresenta a Duch um quadro de Pol Pot. Durante seu cárcere, seu trabalho de pintor era vigiado de perto pelo diretor da prisão. Agora, apenas uma fotografia de Duch, em cima de uma poltrona, o observa. Para pintar o rosto de Pol Pot era preciso seguir regras no uso das cores e na maneira respeitosa de dar as pinceladas, explica. Tal padronização nos remete à organização dos documentos da prisão: sempre existe um modelo a ser seguido. A câmera faz suaves movimentos entre seu rosto e a pintura. Sua voz é calma. Rithy Panh filma seu rosto, os cabelos e as sobrancelhas esbranquiçados, pele enrugada; reconhece nele a experiência de sobrevivência e a dignidade de sua condução do trabalho de memória, empreendido desde 1979. A atenção do cineasta aos rostos e aos corpos dos filmados está em toda sua filmografia e é perceptível nas descrições em seus livros. Nath conta que outros artistas foram executados, pois suas pinturas não foram apreciadas.⁵³ Sente culpa por ter sobrevivido, e eles, não.

Vann Nath e Chhum Mey conversam em um dos pátios do Museu. Mey pergunta ao amigo sobre a ideia de levar Pol Pot e outros líderes a julgamento. Nath responde que não é possível pensar em reconciliação, já que ninguém veio se desculpar pelo passado e admitir o que fizeram de errado, e que os 2 milhões de mortos foram um erro. “Alguém implorou por perdão? Então como podem as vítimas e os familiares encontrarem paz?” Nath não quer se vingar, mas considera impossível esquecer o passado: “É algo doloroso, realmente doloroso”, diz ele. Os dirigentes do regime não reconhecem, nem se lembram dos mortos.

Os carrascos diante dos documentos

⁵³ Os bustos de Pol Pot e as pinturas eram enterrados ou destruídos, caso o resultado não fosse satisfatório.

As confissões forçadas dos prisioneiros, as listas de presos a serem executados, os retratos de identificação e as fotografias de cadáveres se constituem como rastros do genocídio cambojano, portadores de uma natureza lacunar e fugidia. Por essa condição, eles necessitam, assim como os sobreviventes, da intervenção de um terceiro para se separar do acontecimento que registram e, assim, terem restabelecido seu valor de testemunho e de arquivo.

Jeanne Marie Gagnebin (2009) aproxima as noções de rastro e memória, pois ambos estão no limiar entre a presença e a ausência: “presença do presente que se lembra do passado desaparecido, mas também presença do passado desaparecido que faz sua irrupção em um presente evanescente” (GAGNEBIN, 2009, p. 44). Ainda lidamos com uma definição da tarefa do historiador, que é polêmica, paradoxal e constringedora, afirma a autora, pois ela não lida bem com essa tensão entre presença e ausência na luta contra o esquecimento e a denegação, ao fazer dela uma luta contra a mentira, ainda que com consciência de que a verdade não pode ser definitiva.

Nesse sentido, o valor dado pelo filme aos documentos da prisão S-21 na restituição da história não é definido pelo que trazem de evidência. Se aos documentos é dada somente a função de prova de um crime, eles solicitam do nosso olhar não mais do que um reconhecimento. Para os responsáveis por esse sistema de documentação da máquina de morte, uma lista de pessoas a serem executadas ou um retrato de identificação exigem, dentro de sua atividade, uma verificação.

É o que acompanhamos no percurso dos guardas Houy e Thi pelos corredores da prisão S-21, quando eles revistam as celas individuais (FIG. 2.13). Passos acelerados, expressões sérias. Thi confere o relatório do comportamento de cada preso (FIG. 2.14-15), com a escuta atenta de Houy. A câmera se movimenta para enquadrar, em plano detalhe, o documento lido, enfatizando que os guardas, em sua encenação, dão ao documento o valor da verificação. Cabe ressaltar que usamos a denominação de prisão S-21 para o espaço que, durante as filmagens, e ainda hoje, corresponde ao Museu do Genocídio, já que o desenrolar das encenações no filme coloca os sujeitos e os espaços em um limiar indefinido entre passado e presente.

Ao longo do filme, Houy, como responsável pelos guardas, refaz repetidamente essa cena. Em uma delas, repreende os presos; ordena que eles parem de gritar, apontando para um escrito na porta: “Nada de muita liberdade”. “Se queriam liberdade, porque não nasceram mortos”, diz, trancando a porta. A rotina diária de vigilância e opressão da prisão aparece na repetição de sua indiferença.

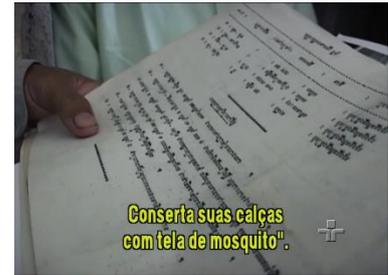
FIGURA 2.13



FIGURA 2.14



FIGURA 2.15



Em contraste com os sobreviventes, os guardas não têm necessidade de dar seu testemunho. E muito menos se colocarem diante dos documentos. Neles, os documentos provocam, de maneira acentuada, uma resistência que os fazem permanecer ainda mais indiferentes ao acontecimento registrado. Sendo esse o caso, o filme intervém no registro da cena do encontro entre os documentos e os guardas como um terceiro. Ainda assim, Panh e Nath se esforçaram, ao longo dos três anos de filmagem, na repetição dessa cena de encontro, para fazer, da repetição da indiferença dos guardas, a possibilidade de criar uma diferença, dando-lhe legibilidade.

Ao serem escolhidos para trabalhar na prisão, os guardas tinham que escrever suas autobiografias, contando o motivo de sua entrada na revolução e fazendo a admissão de seus atos de traição para, assim, ganhar a confiança da *Angkar*. Him Houy, sentado à mesa, em um semicírculo com mais outros cinco ex-guardas, entre eles, Poeuv, Hô e Thi, explica as razões de ter entrado na revolução, em posse de sua autobiografia (FIG. 2.16). Com ela, descreve suas falhas e suas virtudes. A câmera está bem perto de seu rosto. Ainda assim, ao fundo, se destaca uma fotografia de Duch ao microfone. (FIG. 2.17). Ele afirma apenas ter seguido ordens, e argumenta que sua determinação era sua sobrevivência. Ao contrário do que sugerem os carrascos que sofreram coações que os obrigaram a seguir ordens, Panh e Chaumeau (2009) afirmam que esses homens fizeram suas escolhas e, ainda, trabalharam para ascender na hierarquia do regime, como Houy, que não foi exato em seu depoimento, sendo um militar destacado e disciplinado, o que motivou seus superiores a lhe darem mais responsabilidades e a promovê-lo. Rithy Panh não os exime de suas responsabilidades, assim como parece fazer Poeuv, ao intervir de maneira brusca no testemunho, ausente de autocrítica, de Houy: “Se seu coração não estivesse convencido, você não faria” (FIG. 2.18).

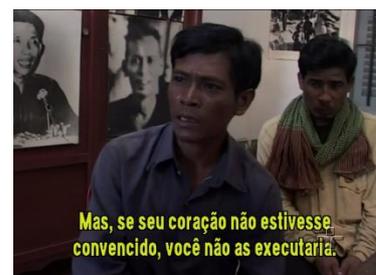
FIGURA 2.16



FIGURA 2.17



FIGURA 2.18



Thi explica que escreveu sua autobiografia de modo a ganhar a confiança de seus superiores. Lê, em voz alta, seus escritos da época e se justifica, dizendo que foi enganado ao ser levado para trabalhar na prisão. Ainda assim, exerceu com “determinação” sua função, ainda que a atividade fosse “dura, difícil, complicada”, pontua Thi. Panh e Chaumeau (2009) remarcam que Thi tem um perfil diferente dos outros guardas, tendo tido acesso à educação formal, que lhe possibilitou desenvolver métodos de arquivamento para a prisão. Após a queda do regime do Khmer Vermelho, ele ficou preso por alguns anos, por sua função na prisão. A câmera enquadra fotos e documentos dispostos sobre a mesa; entre elas, uma fotografia de Pol Pot sentado em um vagão de trem, junto com membros de seu comitê central.

Diante de seu caderno de instruções, Khân recita o objetivo da tortura. A câmera enquadra suas mãos, que deslizam pelo documento e, depois, faz um movimento até seu rosto. Houy e Thi estão ao seu lado. Mais três guardas observam a cena de longe, sentados no chão. A continuidade dessa cena não aparece no filme, mas é exposta no livro de Panh e Chaumeau (2009). Na sequência, Khân afirma que suas anotações são oriundas das aulas ministradas por Duch, que se vangloria de ter inventado uma tática de pressão psicológica: fazer o preso acreditar que ele seria solto, caso dissesse a verdade. Cada gesto dos guardas é predeterminado.

Nath acompanha o testemunho e interrompe Khân: “Eu não compreendo [...]. A maior parte dos presos foram interrogados e depois mortos. Mas durante o seu interrogatório, você tinha medo que ele morresse?”⁵⁴ (PANH; CHAUMEAU, 2009, p. 158). Khân explica que era preciso tornar clara e precisa a confissão, seguindo as instruções de Duch, por isso era considerado falta grave deixar o prisioneiro morrer. “Mas se o preso não tinha a resposta, isso significava que ele não era culpado?”. Nath tem a intenção de provocar nele alguma reflexão ao apontar o absurdo dessas instruções, mas Khân apenas responde que não era possível fazer tal afirmação, mantendo uma postura indiferente à violência que ele mesmo relata.

⁵⁴ No original: *Je ne comprends pas, [...] la plupart du temps les prisonniers étaient interrogés, puis tués. Mais pendant que tu interrogeais, tu avais peur qu'ils meurent?*

Mas o filme investe nas repetições para escavar o que jaz no pensamento desse homem, buscando ir além das lições de sua atividade de torturador e de sua indiferença. Em um documento que contém a escala de interrogatório, na qual constam interrogadores e interrogados, Khân identifica seu nome. Em uma foto com quatro rapazes de uniforme (dos *cadres*), ele identifica o líder do grupo extremista, assim denominado pelo sistema prisional. A câmera enquadra, primeiro, os documentos em suas mãos, e, em seguida, sua expressão (FIG. 2.20). Houy e Nhieb Hô (vigia) acompanham seu testemunho (FIG. 2.19). Ao lado deles, sobre uma mesa, um conjunto de retratos de identificação, que inclui Bophana e a professora de Duch (FIG. 2.21). Seus colegas e os mortos que aparecem nas fotografias acompanham seu testemunho (PANH, 2013b). A fala de Khân é descritiva e explicativa sobre esses materiais, mas no esforço do filme, nessas repetições, ele esboça uma reflexão crítica sobre suas ações.

FIGURA 2.19



FIGURA 2.20



FIGURA 2.21



Houy e Khân estão num dos corredores externos de S-21. A partir de três fotografias, eles tentam identificar o local onde um preso se matou. Observam fios elétricos que confirmam o lugar exato do espaço nas fotografias. Uma capta o corpo do morto no meio do corredor; a outra mostra seu rosto e as marcas de feridas no peito. A foto os auxilia a verificar a causa da morte. Concluem que ele morreu durante o dia e foi colocado no corredor.

Seis guardas estão ao redor de uma mesa de escritório, e, sobre ela, há uma pilha de documentos e uma máquina de escrever (FIG. 2.22). Him Houy recita o conteúdo de um relatório de Duch – um preso se suicidou com uma arma de fogo graças à distração de um guarda – e entrega fotografias de um homem morto (material que compõe o documento) aos seus ouvintes (FIG. 2.23). Prâk Khân analisa o ocorrido com auxílio da fotografia, fazendo uso do tempo verbal no presente, o que indica uma repetição do passado, que emerge desse conjunto de informações (FIG. 2.24-25). Primeiro, profere palavras escritas no relatório: “O guarda havia usado uma corrente muito longa e ele foi capaz de se levantar e pegar a arma”. Em seguida, reflete sobre a negligência do guarda a partir de sua própria experiência em prender alguém

com correntes: “Em minha sessão, prendo os grilhões a uma mesa, não a uma longa corrente”. Ele usa uma outra fotografia para exemplificar seu método: “Os grilhões ficam presos a uma mesa, assim ele não pode se mover”. Essas fotografias levam os guardas à repetição automatizada de seus antigos gestos e de antigas palavras de ordem. O centro das preocupações dos carrascos é com o seu dever, fixado pelo “educador” Duch. Para eles, a fotografia opera como dado que atesta o descumprimento de uma missão, amparado pela descrição e pela análise dos relatórios. No fim da cena, Houy diz: “Seremos vigilantes e determinados para vigiar nosso inimigo com sucesso”. E puxa um brado, seguido por seus colegas: “Determinados! Determinados! Determinados!”. Nessas fotografias, eles apenas reconhecem um cadáver e se distanciam da memória dos mortos.

A visibilidade do registro da cena dos guardas diante desses documentos confere legibilidade a esses sujeitos, que se mantêm indiferentes à fotografia do cadáver do prisioneiro, pois eles não reconhecem a separação entre seus corpos e seus gestos do presente e sua atividade policial do passado. Graças à presença da câmera, que funciona como um terceiro, um elemento de intervenção, temos acesso à resistência dos guardas, que é a apatia. Se os carrascos não conseguem tomar para si um trabalho de elaboração, o filme e o espectador podem se encontrar com essa resistência para, de alguma forma, elaborá-la. Já que o modo de apresentação dessa cena constrói, justamente, essa separação: o presente daqueles que não são mais guardas de um regime totalitário (e aceitam participar de um trabalho de memória, apesar da negação de suas responsabilidades) e o passado de suas ações violentas. Entre essas ações, uma que fez um preso resistir de maneira extrema, tirando sua própria vida.

FIGURA 2.22



FIGURA 2.23



FIGURA 2.24



FIGURA 2.25



A circulação das imagens do pior, das torturas e dos crimes, não é uma novidade, e perpassa séculos de história da humanidade, mas para Marie-José Mondzain (2017), a publicidade dada a elas pelas mídias e indústrias do audiovisual é, hoje, sem limites. Ela alerta que essas imagens podem produzir uma mistura de emoções em que não se discerne a fronteira entre terror e prazer. Uma série de questões acompanham as imagens por séculos: “[...] questão da interdição do ver e do mostrar, questão dos limites do visível e das exigências do invisível, questão de regras éticas, dos limiares da tolerância e das operações políticas de propaganda que manipulam as emoções coletivas”⁵⁵ (MONDZAIN, 2017, p. 99-100, tradução nossa). Elas dizem respeito ao tratamento dispensado ao pensamento, à palavra e ao olhar que dá forma ao visível. Assim, a autora reivindica a necessidade dos produtores de imagens de encontrar uma forma que forneça uma energia suspensiva da ação e que possibilite ao espectador exercer seu pensamento crítico ao se deparar com uma imagem de violência. Trata-se, para ela, de produzir imagens como uma construção imaginativa, capaz de oferecer sua dignidade ao olhar e garantir a liberdade de julgamento no interior da comunidade e de uma “partilha do sensível”, citando a formulação de Jacques Rancière.

Para Lindeperg (2012, p. 198), a história do cinema não pode ser separada da história do século XX, em torno da qual o cinema fixou um imaginário. Este engloba a atração pelo espetacular, evidente na cobertura das guerras, que apresenta a violência e o horror, usados para quebrar as defesas morais de quem assiste, fazendo-o espectador da indignidade e da abjeção. A autora utiliza o exemplo *des femmes tondues*, mulheres francesas acusadas de colaboração com forças de ocupação alemãs, na Segunda Guerra Mundial, e que tiveram seus cabelos

⁵⁵ No original: [...] question de l'interdit de voir et celui de montrer, question des limites du visible et / des exigences de l'invisible, question des règles éthiques, des seuils de tolérance et des opérations politiques de propagande manipulant les émotions collectives.

raspados, em seu suplício público, que atrainho o olhar dos cineastas amadores. O cinema assinala a ambivalência do olhar do espectador, entre a reivindicação da dignidade em relação ao que é filmado e, em sua outra extremidade, uma fascinação pela abjeção filmada. Tal ambivalência permitiria pensar a operação cinematográfica como um velamento da consciência. Para a autora, o cinema amador tem essa tendência de ir em direção à essência do espetáculo, passando pela sequência de sofrimento e horror, mutilação e vergonha, e culminando na morte. Os realizadores e exibidores devem reivindicar a responsabilidade por evitar tal tendência.

Certos filmes utilizam os materiais de teor violento para apontar um quadro totalizante e afirmar a culpabilidade. Elas não indagam o que o testemunho ou o documento podem revelar de singular, além do quadro já constituído do saber definido fora deles. Os filmes de Rithy Panh constroem suas articulações como conjecturas, que assumem um papel provisório, faltante, estabelecendo um documento, uma imagem, um testemunho como um “campo comum”. Agindo contra a musealização dos documentos e do espaço, encenar é também deixar alguma coisa do ato violento para trás, substituindo o acontecimento por sua memória emancipada do sacrifício humano.

Nos segundos iniciais de *Inside Pol Pot's secret prison* (2002), filme realizado para o The History Channel, o narrador, em voz *over*, enuncia: “Era um lugar onde as pessoas entraram, do qual muitas nunca saíram”; uma brusca panorâmica dos prédios principais de S-21 acompanha a narração. Em uma montagem acelerada, sobrepõem-se imagens de uma cela, de um arame farpado e de uma fotografia de identificação de uma criança (mais uma vez, a vítima está presa entre os muros e os arames farpados de S-21). Uma frase curta do historiador David Chandler, perceptivelmente cortada, reforça o comentário do narrador: “Independente de onde vieram, de suas idades, do que fizeram, do que disseram, todos foram mortos”. Em seguida, mais uma fala do narrador, nenhuma possibilidade de respiração. As escolhas de filmagem com planos detalhes das grades, dos arames farpados e das celas individuais, e as encenações (realizadas por atores) de como os prisioneiros viviam sob vigilância (presos por correntes, como eram maltratados, torturados e executados), encobrem os rastros da resistência e da dignidade dos prisioneiros.

As entrevistas do filme privilegiam os especialistas ocidentais: o historiador David Chandler (australiano), o jornalista Nate Thayer (norte-americano), o ativista de Direitos Humanos David Hawk (norte-americano). Apenas o diretor executivo do Centro de Documentação do Camboja, Chhang Youk, é de origem cambojana (ainda assim, em sua entrevista, ele fala em inglês). Eles explicam o que ocorreu ali: o funcionamento da prisão, as questões políticas envolvidas. Os testemunhos de familiares de vítimas, de sobreviventes, entre

eles Vann Nath e Chhum Mey, e dos guardas da prisão, com a presença de Him Houy, abordam questões circunstanciais, sobre as torturas, sobre o seu sofrimento, falam do que viveram diretamente e participam pouco do questionamento histórico daqueles acontecimentos.

A montagem recolhe todos esses procedimentos, que se reforçam mutuamente: narração em voz *over*, entrevistas, encenações, imagens de arquivo. A banda sonora conduz o filme, a narração, com entonações fortes (pontuada por uma trilha musical que remete aos filmes de suspense), relata os atos de violência, ratificados pelas entrevistas. Com cortes sucessivos, uso demasiado de sobreposições e de fusões na montagem, as imagens (as fotografias, o espaço da prisão e as encenações) se tornam redundantes. Não é possível se deter em um rosto entre as fotografias, a informação as encobre: foi torturado, foi assassinado – o retrato ilustra o acontecido, valoriza o grau de crueldade, ratifica os fatos. Os mortos não aparecem; é pouquíssimo o que aparece de suas singularidades. Nesse sentido, o filme propõe uma reconstituição histórica para informar sobre os acontecimentos dados como pouco conhecidos referentes ao Camboja, sem colocar em questão a forma da restituição do passado. Sua proposta estética pressupõe uma transmissão sem ruídos dos fatos narrados.

Rithy Panh critica esse tipo de documentário, que chama de “cinema de entrevista”, que adota a norma do “naturalismo”: “é preciso revelar uma realidade supostamente ignorada pelo grande público, envolvendo o espectador com o apelo de efeitos dramáticos e estéticos” (PANH, 2013b, p. 82). Segundo ele, esse estilo documental visa comover o espectador para que ele se sensibilize com uma denúncia, mas acaba apenas confortando-o, sem qualquer modificação dos problemas postos pelo filme. A estética de Panh é de outra ordem e visa a uma “escavação dos fenômenos” para encontrar uma verdade singular à própria reconstituição da história, tendo em conta as memórias do espaço, das imagens de arquivo, dos sujeitos filmados e até mesmo dos mortos e desaparecidos.

A contínua exploração dos corpos

Panh indica que, em um país que viveu décadas de guerra, a exploração dos corpos e das mentes é o signo evidente de uma exploração econômica e política que ainda persiste. Citamos três outros filmes do cineasta, realizados no mesmo período que S-21, para destacar neles os gestos de escavação por meio do encontro dos sujeitos, para lidar com a sua experiência difícil do presente, com um terceiro elemento, que intervém na cena.

Os sujeitos filmados nos documentários e os personagens de ficção dos filmes de Panh se convertem em espectadores. Mondzain argumenta que a liberdade do espectador é frágil,

como é o caso das crianças, apontando para a necessidade da “educação crítica do olhar” em uma sociedade marcada pela comunicação imediata do pior. São duas as exigências para preservar essa liberdade: a recusa de ver e a recusa de mostrar operações com imagens que nos causam horror e atingem a liberdade que nos garante uma análise crítica. “Aprender a ver, é aprender a falar do que se vê. [...] O arquivo visual é o trampolim mais potente para o exercício do dizer.”⁵⁶ (MONDZAIN, 2017b, p. 124).

Para Mondzain (2017b), nas imagens de crimes e torturas é preciso construir uma relação do espectador com a imagem das vítimas e das violências e não com as vítimas em si. A filósofa argumenta que a violência sobre o espectador não é a do criminoso ou do carrasco, mas daquele que mostra a imagem. E aquilo que nos causa horror é resultado de uma estratégia de comunicação cuja forma de endereçamento pode ser analisada por um viés estético e político. Em muitos casos, o produtor ou difusor da imagem joga com o medo, o ódio, o sentimento de impotência, e a vingança. Mondzain afirma que Hannah Arendt abandona a radicalidade do mal para falar, ao contrário, das situações extremas, associando o extremismo ao pensamento totalitário (MONDZAIN, 2017). Sobre a natureza do sistema político atual, Mondzain argumenta que o capitalismo tomou de empréstimo o vocabulário da democracia e das constituições de representação que configuram, na verdade, um modo de totalitarismo ligado à globalização financeira e expansão do mercado, dissimulado no vocabulário neoliberal como democracia. Essas sociedades, por meio da justificativa das violências cometidas pelos extremistas ou criminosos, impõe um “método de desintoxicação”, que coloca como urgente o cuidado com a saúde dos corpos e das mentes. Essas políticas impedem os meios de emancipação, que exigem “criar juntos à mesa sensível e paciente onde cada um pode exercer sua capacidade crítica e sua potência criativa”⁵⁷ (MONDZAIN, 2017, p. 77).

O filme *A terra das almas errantes*, de 2000, foi lançado em meio à realização de *S-21*. Sua introdução, com cartelas sobre as imagens, explica que cabos de fibra ótica estão sendo instalados por grandes empresas, que terceirizam a mão de obra via firmas locais. A imagem dos trabalhadores nos campos, cavando com a terra com as suas enxadas, ao lado de uma rodovia, acompanha a abertura do filme.

Em seguida, já adentramos as histórias singulares dos trabalhadores. Uma mulher, com seus filhos, pede arroz para uma senhora mais velha, que diz ter vivido por três guerras. A fome

⁵⁶ No original: *Apprendre à voir, c'est apprendre à parler de ce que l'on voit. [...] L'archive visuelle et le tremplin le plus puissant pour l'exercice de la parole.*

⁵⁷ No original: *[...] créer ensemble la scène sensible et patiente où chacun peut faire la preuve de sa capacité critique et de sa puissance créative.*

está presente, o sofrimento dos pobres perdura. Seu marido, mutilado, trabalhou das 4h da manhã até às 10 da noite, e, para receber o pagamento, ele precisa cumprir a meta de escavar 10 metros. Bombas e minas dos períodos de guerra são retiradas das valas escavadas para a instalação do cabo. Os trabalhadores colocam em risco suas vidas para poder comer e para alimentar suas famílias. Ao cavar a terra e encontrar um osso humano, uma moça consulta um homem mais velho sobre seus sonhos com os mortos. O velho lhe explica que muitos foram mortos na guerra e sugere a ela rezar em uma “pagoda”, pois, para eles, não foi feita uma cerimônia, por isso eles não podem renascer e suas almas permanecem como espíritos errantes. Além da contínua exploração de seus corpos, as bombas e as ossadas dos mortos são os rastros do genocídio.

Uma outra mulher, junto com seus filhos, cata formigas e caça caranguejos. A família faz essa refeição junto com arroz e miojo. O primeiro plano de uma garotinha a mostra comendo com expressão de satisfação, a câmera permanece nela por alguns segundos, lhe observando. Apesar das dificuldades, esta é uma imagem de dignidade, e chama atenção do cineasta, que, no passado, presenciou sua irmãzinha morrer de fome. As mulheres têm jornada dupla, trabalham com a enxada e cuidando das crianças. Uma delas conta para a outra onde os filhos nasceram, alguns em campos de refugiados. Essas histórias são sempre contadas para outra pessoa em cena. São raros os momentos em que um personagem direciona sua fala para a câmera.

Um rapaz que recebe seu pagamento de acordo com a cota trabalhada – 25 metros de terra escavada – conversa com outros colegas, calculando o valor recebido. Alguém lhe avisa que o valor está baixo. Na sequência da cena, um homem direciona sua fala para a câmera, explicando que o dinheiro que recebem sempre retorna para o chefe. A partir dessa fala, tem início um diálogo entre o trabalhador e o responsável do canteiro de obra que distribui os pagamentos. A câmera suscita a crítica do homem, que se torna questão entre eles, não fora do filme, mas em cena. Os trabalhadores pegam dinheiro emprestado para pagar a comida e, depois de receber o pagamento, não sobra nada. “Se você não cavar, você vai morrer de fome e ninguém vai te emprestar dinheiro”, alerta uma das mulheres filmadas nesse diálogo.

Três homens sentados em roda conversam sobre o cabo de fibra ótica, com um pedaço dele nas mãos. Um deles afirma que o cabo são os olhos e os ouvidos mágicos, citados pelos mais velhos, que leram o Ramayana, escritos épicos indianos que, dentro da cultura khmer, deram origem ao *Reamker*. Graças às redes de telecomunicações, é possível ver, pela CNN, o que acontece nos EUA, diz um rapaz. Você pode enviar uma carta e uma foto pela Internet, afirma outro. Na cena, os trabalhadores reproduzem o discurso do explorador, o repetem sem

saber exatamente o que estão repetindo. Esse comentário maravilhado com o poder da tecnologia contrasta com o testemunho de seu colega que não tem nem eletricidade, apenas uma lâmparina de querosene. A fala do colega deixa os outros dois cabisbaixos e sorridentes, eles lamentam sua condição, de comer raramente, diferente dos ricos, que comem para tapear o tédio. O trabalho de agrimensura de Rithy Panh, que deve escavar, se antecipa ao cobrimento para revelar um rastro da exploração antes dele ser enterrado: o cabo de fibra ótica. O desenrolar da cena tem um dispositivo semelhante àquele inaugurado no filme *Bophana* e depois repetido incessantemente em *S-21*. As falas se dão entre os personagens colocados diante de uma imagem; nesse caso, o cabo de fibra ótica. Tomamos a liberdade de tomá-lo como imagem, pois ele é justamente a presença de todo um processo ausente na realidade financeira desses trabalhadores.

Em *Os artistas do teatro queimado* (2005), Panh mostra a dignidade dos artistas cambojanos, ao produzirem uma ficção em que os atores interpretam suas próprias vidas, jogando com elas, reinventando-as. Entra em questão uma das contradições da sociedade cambojana: a desvalorização de sua cultura. Os cassinos e as casas de karaokê dominam as formas de entretenimento, acompanhados por um processo de rápida mudança da paisagem urbana. O antigo teatro da cidade foi destruído pelo fogo; ainda assim, os artistas resistem pela ocupação criativa de seu espaço em ruínas.

O documentário *Papel não embrulha brasas* (2007) também aborda a confiscação dos afetos de mulheres forçadas a se prostituírem por uma outra máquina totalitária. Rithy Panh passa dezoito meses acompanhando a vida das prostitutas que viviam no antigo Prédio Branco. Ele busca dar espaço e tempo para que elas possam estabelecer o fio de suas próprias falas, e para que a equipe de filmagem saiba reconhecer os momentos em que elas estão disponíveis para falar. Para ambos, é necessária uma espera para que a fala apareça, carregada de diferentes afetos: do desespero ou do riso, da cruza ou da poesia, mas sempre fulgurante, diz Panh.

Mais uma vez, a experiência da filmagem se torna livro, com o mesmo nome do filme (PANH; LORENTZ, 2007). Os rostos, os gestos e os afetos que elas deixam transparecer, em sua cruel existência cotidiana, estão no centro da escuta dos testemunhos. Ao partilhar a construção da *mise-en-scène* com elas, Panh quer que elas falem e apareçam de uma outra forma. Não pelo viés da estatística e dos relatórios das ONGs ou, muito pior, sob desprezo da sociedade cambojana. Para construir um outro olhar, é preciso atenção aos seus rostos, à escuta de suas palavras.

Os olhos abatidos de Da os tornam obcecados por um instante. Sua figura esbelta e frágil avança como um autômato, a maquiagem não ilude por muito tempo sob esse sol, suas olheiras traem a fadiga. O esmalte descascado, os cabelos despenteados que caem sobre as pálpebras são sinais de um corpo descuidado. Sua pele pálida, seus olhos vazios de brilho contam a vida que fugiu. Ela tem esse físico comum a todas as prostitutas perdidas, usadas por um mesmo destino.⁵⁸ (PANH, LORENTZ, 2007, p. 29, tradução nossa).

A duração partilhada entre quem filma e quem escuta constrói um “campo comum” que possibilita às mulheres sair do anonimato ou do nome inventado, despersonalizado. Contribui para a restituição de sua dignidade, como acontece com Da, que alcança uma compreensão mais larga de sua história, o que lhe permite imaginar um futuro. Entre as questões presentes no cotidiano e nas falas das mulheres estão o suicídio, as agressões dos clientes e dos parceiros, a impossibilidade de esquecer as violências sofridas, o uso das drogas, o karma, as histórias de fantasmas, a gravidez, o aborto, o retorno para casa, a fuga de sua situação, o desejo de partir para longe.

O encontro de olhares

Distinto das autobiografias de Him Houy e Thi, do caderno de instruções de tortura de Prak Khân, e do relatório da morte de um preso com a fotografia do cadáver, escrito por Duch, os retratos de identificação trazem o olhar vivo das vítimas em direção à câmera e também dirigido a nós, quando hoje nos colocamos diante deles. Eles adquirem, para nós, a forma sensível de um rastro. Ao serem manejados em cena, os retratos dos presos intervêm na *mise-en-scène* dos guardas: assim, os mortos podem devolver o olhar aos seus carrascos, interpelando-os.

Ainda com o auxílio de uma fotografia de um cadáver, Khân explica seus procedimentos nos interrogatórios e nas sessões de tortura. Indica como acorrentava os presos e os métodos de tortura utilizados; entre eles, o uso de um saco plástico para sufocar as vítimas. Explica que o médico deveria ser chamado para evitar a morte do torturado. Khân não consegue se separar de suas ações do passado.

Um relatório contabiliza os presos mortos; em sua maior parte, devido a doenças, termo que funciona como um eufemismo das consequências da tortura e da fome. Thi lê, em voz alta,

⁵⁸ No original: *L'expression hagarde de Da les obnubile un instant. Sa silhouette mince, fragile, avance comme un automate, le maquillage ne fait pas illusion long-temps sous ce soleil, ses cernes trahissent la fatigue. Le vernis à ongles qui s'écaille, les cheveux ébouriffés qui tombent sur ses paupières sont les signes d'un corps négligé. Son teint pâle, ses yeux vides de toute étincelle disent la vie qui s'est enfuie. Elle a ce physique commun à toutes les prostituées perdues, usées par un même destin.*

o documento para outros guardas, que tem o título de Relatório de adoecidos: “Nome dos mortos: Vong Len conhecido como Thôn: dor no peito, cansaço. Chan Sali: dor no peito, cansaço; Tep Butmani chamado de Pong: tortura...”. No prosseguimento da leitura de diversos nomes, a câmera se movimenta para mostrar os rostos dos guardas, que acompanham a leitura e os detalhes dos documentos. Em um gesto de montagem, Panh insere um plano, filmado em outro momento, dos mesmos guardas que escutam Thi, observando os retratos dos presos. Quando vistos com atenção, eles revelam os braços amarrados às costas, os corpos desnutridos, os machucados, como na série de descrições do relatório. Em um desses retratos, um homem, com o número 51 pregado em sua roupa, tem seu olhar voltado para a câmera, um semblante sério em um rosto magro (FIG. 2.26-27).

Em posse dos relatórios dos assim denominados “adoecidos”, e das mesmas fotografias dos presos mortos e machucados, Nath ouve a explicação de Mâk Thim, “médico” que tratava as feridas dos torturados (FIG. 2.28-29).⁵⁹ Ele o interrompe e pergunta se eles eram tratados apenas para continuar a tortura e a confissão. O “médico” responde que sim. O pintor expressa sua incompreensão e se mostra inquieto com a postura apática do de Mâk Thim.

FIGURA 2.26



FIGURA 2.27



Segundo Panh e Chaumeau (2009), os khmers vermelhos viam a culpa no rosto dos prisioneiros nas fotografias. O regime do Khmer Vermelho promove um apagamento de suas memórias para que reste apenas a culpa. Contra esse processo de desumanização, Rollet (2011) ressalta a importância do manejo dos retratos pelos carrascos, que lhes permite ver e dar nome aos presos machucados, antes vistos apenas como parte de sua atividade de verificação ou como

⁵⁹ Em seu livro, Rithy Panh usa aspas quando se refere à função de “médico” de Mâk Thim. Decidimos utilizar as aspas, para enfatizar que sua atuação tinha muito pouco da profissão médica.

cadáveres ambulantes. A autora também utiliza o verbo *voir* (ver) no sentido de uma imagem que vem ao pensamento, apontando que a situação desse encontro de olhares subverte a intenção de sua tomada: os retratos que compõem uma série para a organização da prisão são singularizados. O retrato escapa de sua finalidade original de controle e lança um olhar, um apelo ético, não apenas ao carrasco, mas também a nós, espectadores.

FIGURA 2.28

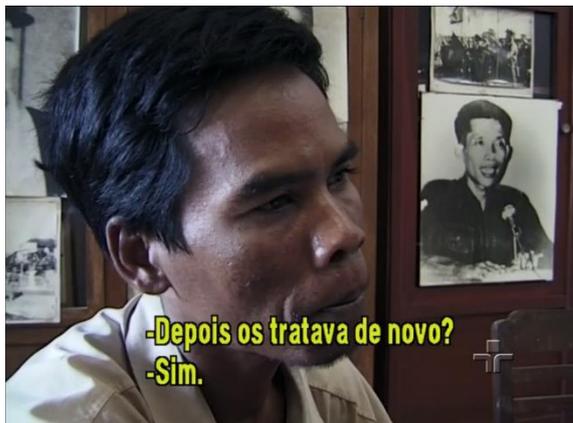
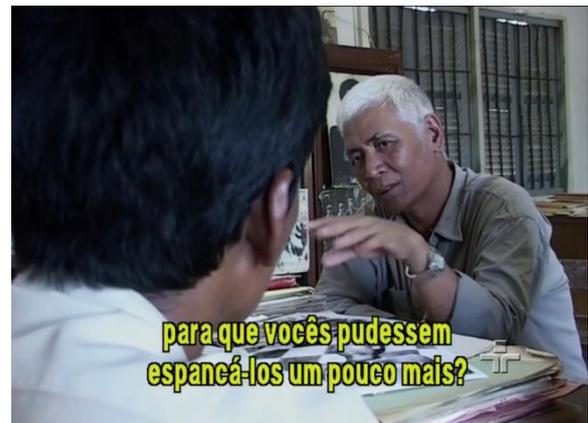


FIGURA 2.29



Khân não entende por que havia execuções sumárias nas cooperativas e, em S-21, eles precisavam de uma confissão detalhada, antes de matar os presos. Houy explica que havia uma estratégia: convencer as vítimas de que elas haviam feito algo errado e de que eram culpadas. “Angkar busca justiça para o povo e tem olhos em todos os lugares, ele não comete prisões equivocadas”, resume Thi. Khân interrompe a repetição discursiva de seus dois colegas e conclui que as confissões eram uma farsa, “inventamos uma sabotagem. [...] O objetivo era destruir suas memórias e tirar um ato de traição delas. Assim tínhamos provas para matar eles”. Para Panh e Chaumeau (2009), o genocídio é um processo de desumanização em que os carrascos reconstroem as histórias das vítimas. A ideologia confiscou os afetos dos carrascos, tornando-os indiferentes ao sofrimento dos prisioneiros, pago pela perda de sua própria humanidade. As repetições das situações abrem brechas para que esses afetos apareçam.

Olhando o retrato de Nay Nân, moça que ele torturou, Khân conta que não conseguia extrair informações dela (FIG. 2.30). A câmera se movimenta para enquadrar o retrato de identificação da moça (FIG. 2.31). Panh e Chaumeau (2009) revelam que a fotografia afetou o torturador, quando ele a reconheceu. Nath acompanha seu testemunho, sem interrompê-lo; o seu ritmo e sua respiração são respeitados. Para obter a confissão de Nay Nân, prossegue Khân, ele pediu ajuda a Chan, chefe dos interrogadores, e a Duch, que sugeriram pressão psicológica

e política, eufemismo para tortura, na língua criada pelos ideólogos do Khmer Vermelho. Ela escreveu sua confissão coagida e conduzida pelo torturador. Nath identifica a assinatura de Khân na confissão (FIG. 2.32). A sabotagem da jovem, descrita em sua confissão, assim como a do sobrevivente Chhum Mey, parece absurda para o pintor: “Eu não entendo. Você acreditou que uma sabotagem dessas tivesse acontecido?” Khân apenas diz sim. “Não entendo seus motivos, sua motivação, assim como não entendo as de Duch e de Chan”, diz Nath. “Duch recebeu a confissão e aceitou”, conclui Khân. O diretor da prisão revisava, comentava e transmitia a seus superiores as confissões dos presos (PANH; CHAUMEAU, 2009). A imagem de Nay Nân, tal como é retomada e reconfigurada pelo filme, favorece a aparição da moça, que encara o seu carrasco e produz um encontro de olhares entre vivos e mortos (FIG. 2.33). Rollet (2011) afirma que as vítimas, por meio de suas aparições nas fotografias, “devolvem o olhar” aos seus carrascos.

FIGURA 2.30



FIGURA 2.32

FIGURA 2.31

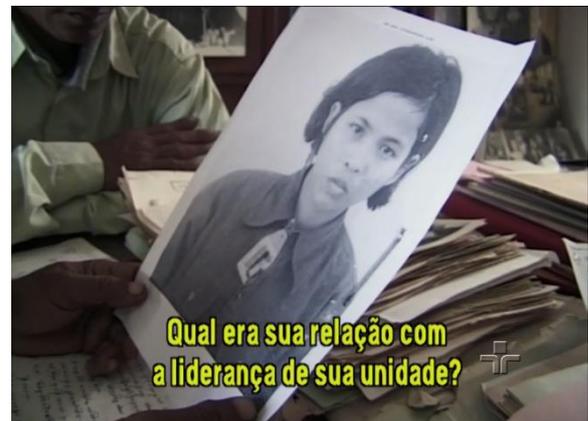
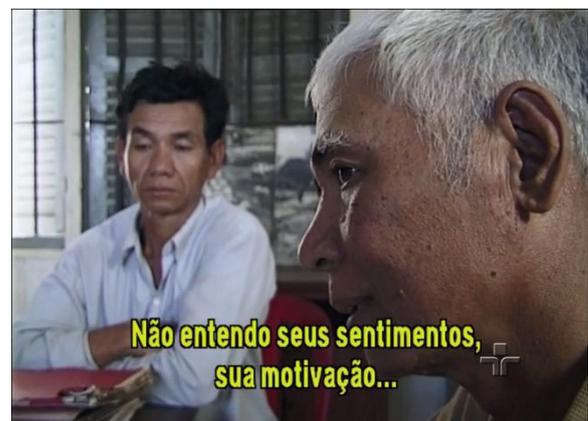
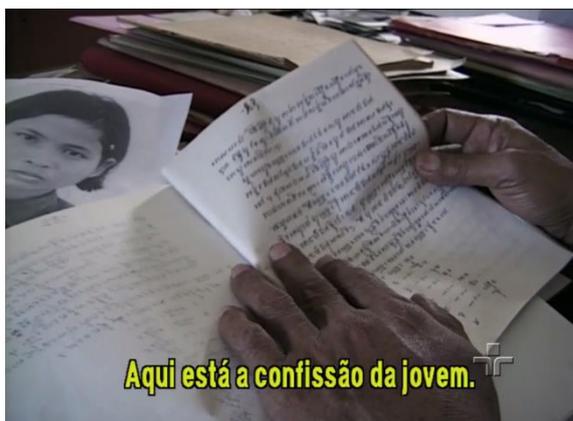


FIGURA 2.33



Em *S-21*, Rithy Panh retoma o movimento panorâmico do mural de retratos de identificação, expostos no Museu do Genocídio. De modo geral, as panorâmicas são bastante utilizadas pelo cineasta, o que indica um respeito pelas memórias e a dignidade dos lugares. O filme é meticoloso em fazer aparecer as memórias do trauma, sem feri-las novamente. Ele não percorre a cidade de Phnom Penh, nem a geografia do entorno de S-21 e seu interior. Seus filmes anteriores, em especial *Camboja, entre guerra e paz* (1991) e *Bophana*, fizeram um percurso pela cidade de Phnom Penh e pelo interior do Museu do Genocídio.

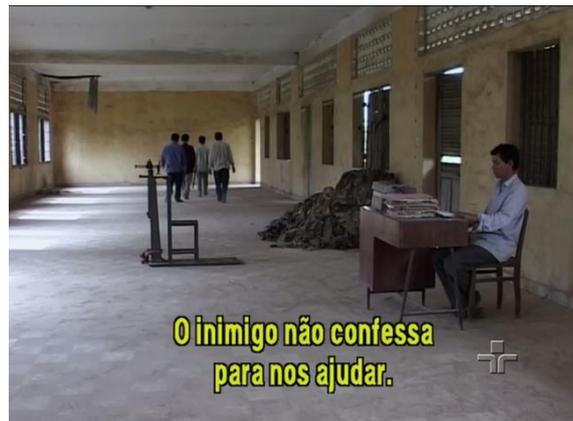
O movimento panorâmico sobre o mural, especificamente, indica a necessidade de singularizar as histórias dos prisioneiros e das prisioneiras, ao se aproximar de seus rostos no final do movimento de câmera.

A dança entre vivos e mortos

Thi, sentado à mesa de escritório, lê um caderno com métodos de interrogatório e de produção de confissões. Quatro guardas carregam uma cadeira especial para fotografias de identificação e a posicionam a certa distância de Thi (FIG. 2.34).⁶⁰ A cadeira vazia, ao centro do quadro, insinua a aparição de um preso. Entre ela e o carrasco, a mesa, uma pilha de documentos e uma máquina de escrever. O encontro acontece à distância, regulado pelo sistema de informação e controle, pelo qual ele era responsável. O corpo endireitado e fotografado, enquadrado numa série, é apenas informação para seu carrasco. O próprio filme é mediado por um sistema de repetições que procura um rasgo, o surgimento, mesmo discreto, de algo disruptivo.

⁶⁰ Esta cadeira fazia parte dos procedimentos de chegada de novos prisioneiros, quando era coletada uma série de informações, entre elas, retratos de identificação. Ela foi, originalmente, utilizada pela polícia colonial francesa no Camboja e segue os critérios do sistema de informação para identificação de pessoas, criado por Alphonse Bertillon (mais informações no capítulo 4).

FIGURA 2.34



Em uma encenação, Prâk Khân caminha a passos firmes e explica que, para localizar um prisioneiro, anotava na mão o número da seção e da cela (FIG. 2.35). Ao chegar na seção 39, demanda ao vigia Khieu Ches, chamado de Pouev, o preso número 13. Pouev caminha até um canto, como se a cela estivesse cheia de prisioneiros. Repete os gestos de sua antiga função, ordena o preso a se levantar e o amarra (FIG. 2.36). Além de agir, ele verbaliza suas ações. Mantendo a encenação de Pouev, Khân agarra o braço do prisioneiro invisível e o conduz pelo corredor (FIG. 2.37). Panh afirma que é possível crer que há um preso ao lado de seu carrasco. A vítima, ausente da encenação, ocupa um espaço. Os gestos e sua verbalização pelos guardas são fundamentais para propiciar esse encontro dos corpos do carrasco e da vítima (ausente), uma aparição do morto.

FIGURA 2.35



FIGURA 2.36

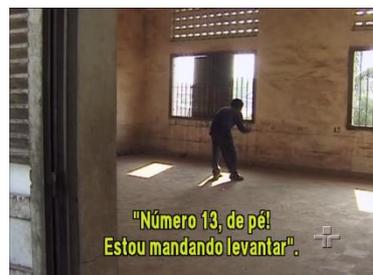


FIGURA 2.37



Poeuv entra na sala e repete com intensidade os gestos de quando vigiava os presos. “Seu corpo conservou a memória dos movimentos”, afirma Panh. Além dos movimentos, ele narra, quase gritando, suas ações, explicando-as. Repete as frases que dirigia aos presos: em sua maior parte, ordens (ficar de pé, sentar, fazer silêncio) e ofensas. Seus movimentos

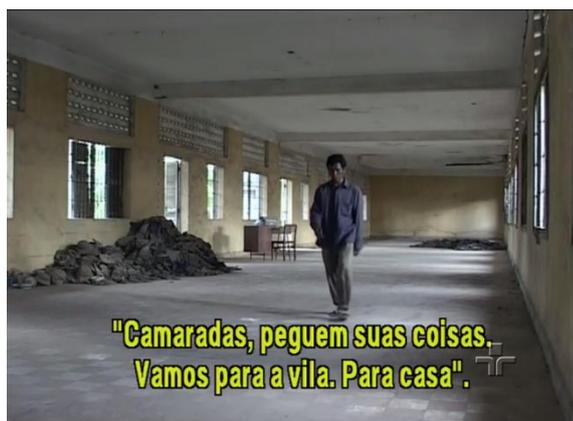
reconhecem a presença dos prisioneiros. Em breves momentos, seu próprio corpo encarna o preso, quando faz a revista dos bolsos, tateia seu próprio corpo (FIG. 2.38). Sua última fala da cena reprova, aos gritos, a ação de um preso que tirou sua camisa. Ele a toma, deixa a cela, fechando a porta. No canto da imagem, próximas à janela, estão amontoadas as roupas retiradas dos prisioneiros, depois de suas execuções.

FIGURA 2.38



Rithy Panh investe na repetição dos gestos de Poeuv como meio de devolver a memória ao espaço da antiga prisão. O cineasta revela que Pouev não conseguia falar do passado senão por meio de gritos e gestos. O retorno ao passado do guarda vem pelo impulso à repetição, que se dá sob as condições da resistência; ela desloca e deforma seu testemunho por meio da repetição. Ao olhar seu próprio retrato (ainda um garoto, aparentando ter uns treze anos, usa a boina e o uniforme de *cadre*), ele recorda sua entrada forçada na revolução. Ele foi uma das crianças camponesas doutrinadas; desde muito cedo, seu corpo é tomado pela ação. Outros dois guardas, da mesma idade, ouvem seu testemunho, olhando uma série de fotografias de treinamento militar. Mesmo sentado no chão, cada uma de suas frases acompanha um pequeno movimento de seu tronco para frente. As lembranças de sua história forçam o movimento de seu corpo, traços de sua resistência em recordar. Na continuação de seu testemunho, ele caminha de um lado para o outro, fazendo sua ronda (FIG. 2.39).

FIGURA 2.39



Durante a noite, em um dos blocos da prisão, os guardas vigiam os corredores iluminados. Os sons da propaganda ecoam por alto-falantes. Poeuv encena seu trabalho de vigia noturno. Um preso torturado (presença invisível) retorna para a cela. Ele o conduz e o acorrenta junto aos outros. Encena como “cuidava” dos presos, mantendo o silêncio e a disciplina, fornecendo água e comida, e uma caixa de munições em que os presos faziam suas necessidades (FIG. 2.40-42). Ele grita com todos. Ao não adentrar a cela, a câmera, assim como o guarda, reconhece a presença dos presos, e respeita a memória que se inscreve no lugar.

Panh oferece campo para o personagem se apresentar diante da câmera, dá espaço para sua *auto-mise-en-scène*. E é também Poeuv que concede espaço aos mortos. No entanto, sua memória traumática parece determiná-la, seu corpo resiste ao esforço de restituição do passado. Como “inflexão do discurso”, a lembrança viva da violência contra os presos constrói um *encontro* do corpo do guarda e do corpo morto (e ausente) das vítimas, em uma intensa aparição de uma espécie “de dança entre o vivo e os mortos”. Usamos a figura da dança proposta por Comolli (2006), no texto sobre o filme *Memória dos campos* (1984; 2014) que mostra as imagens da liberação de Bergen-Belsen, em que os carrascos, guardas da SS, foram obrigados a carregar e enterrar os cadáveres de suas vítimas. Cabe destacar, portanto, essa diferença fundamental entre a cena do filme de Panh e do filme comentando por Comolli: neste último, os vivos carregam realmente os corpos dos mortos; já no filme de Panh, é como se o fantasma, o corpo ausente, atingisse, por contato, o corpo do torturador, graças à encenação da situação. É ela quem coloca “em contato” o corpo do torturador com os mortos e torturados.

FIGURA 2.40

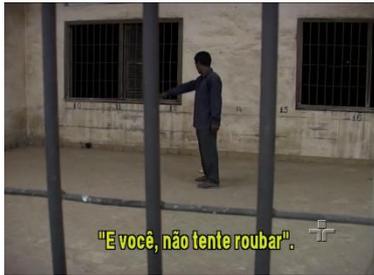


FIGURA 2.41



FIGURA 2.42



Lembrar dos mortos contra a desumanização

O processo de extermínio implementado pela prisão S-21 é o núcleo da resistência para se pensar o genocídio. Rithy Panh (2004) utiliza com frequência o termo genocídio como uma prática, como um gesto muito definido: “O fazer do genocídio é um gesto muito preciso. Não é alguma coisa que se improvise. [...] É um gesto refletido, premeditado, planejado, pensado, inculcado.” Essa precisão impõe um esforço muito grande para a elaboração, marcada por percalços, desvios e depressões. Os guardas não conseguem se engajar nela. Mas a cena dessa resistência é um material precioso para o filme e para o espectador na elaboração do genocídio cambojano.

Thi está em segundo plano, junto com Houy e Hô. Ele recita uma confissão de um antigo guarda. Em primeiro plano, Khân está sentado em uma outra mesa. Ao lado da máquina de datilografia, uma pilha de documentos; em seu topo, uma fotografia de Bophana com um grilhão de ferro sobre ela. Thi passa para o primeiro plano, Khân em segundo. O documento contém diretrizes para os interrogadores. O trecho lido aborda os procedimentos referentes às prisioneiras. Essas mudanças de pontos de vista evidenciam que as situações se dão sempre na presença de uma escuta, dos próprios guardas, de Vann Nath e dos mortos que aparecem nas fotografias.

Khân, Houy, Hô, Top Pheap (interrogador e datilógrafo) e Thi estão sentados no chão de uma das salas do Museu, antiga cela coletiva (FIG. 2.43). Thi lê uma confissão de um antigo torturador que passou a preso. Khân, ao lado dele, analisa algumas fotografias. No documento, o preso confessa ter desobedecido aos procedimentos de tortura de mulheres. Nas mãos de Hô, o retrato de identificação de uma mulher, ao lado dela um bebê, também capturado pela câmera, no pequeno espaço da cela individual (FIG. 2.44). Diante do olhar da prisioneira, Hô relata seu estupro (FIG. 2.45). Os outros guardas lhe escutam. Khân oferece uma explicação para a situação, afirmando que todos eram garotos no auge de seus desejos sexuais.

Nas mãos de Khân está um conjunto de fotografias das prisioneiras, entre elas, novamente, Nay Nân. A repetição do encontro com o olhar da vítima perturba as lembranças de seu carrasco. Sua fala vacila, perde a determinação do antigo torturador, mostrando outros afetos que não a indiferença, ainda que esses sejam potencialmente violentos.

FIGURA 2.43



FIGURA 2.44



FIGURA 2.45



Com o barulho de chuva e de trovoadas (e a trilha de Marc Marder), os guardas observam, em silêncio, a pintura de Vann Nath (nela, guardas tomam violentamente um bebê da guarda de sua mãe) (FIG. 2.46-47). A montagem decupa o quadro com movimentos panorâmicos suaves e em planos detalhes que duram, permitindo-nos observar bem seus pormenores, apanhando os gestos e as expressões dos personagens da pintura: o bebê sendo arrancado das mãos da mãe, com seu rosto aterrorizado; crianças sendo arrastadas brutalmente pelos braços; a expressão de raiva do guarda, de braço levantado no instante em que se prepara para chicotear a mãe; uma outra mulher se encolhe em um canto, assistindo à cena, tomada pelo pavor). Him Houy parece evitar direcionar seu olhar para a pintura.

FIGURA 2.46



FIGURA 2.47



As situações do filme não acontecem sem conflitos, em especial quando se pretende abordar as especificidades mais violentas e terríveis da prisão, exigindo um longo trabalho (as filmagens duraram três anos) de enfrentamento das resistências. Uma dessas situações de conflito é quando Hô, instigado novamente pelo olhar da mulher com seu bebê, afirma que Thi mentia para as mães, dizendo que seus filhos seriam cuidados, quando, na verdade, eram levados para os fundos da prisão e executados (FIG. 2.48). A câmera se movimenta, lentamente, entre Hô e Thi (FIG. 2.49-50). Panh e Chaumeau (2009) contam que Hô rompeu um pacto de camaradagem que havia entre os guardas. A filmagem teve que ser parada. Rithy Panh considera esse momento como ponto de virada para o avanço das conversas. No dia seguinte, Thi estava disposto a falar sobre esse fato e explicar a razão das crianças serem separadas de seus pais, antes deles seguirem para o campo de extermínio de Choeung Ek. O cineasta se aproxima, assim, do núcleo duro do genocídio: o processo de extermínio.

FIGURA 2.48



FIGURA 2.49



FIGURA 2.50



Thi lê os nomes e as profissões dos presos; entre eles, famílias inteiras: dois pais e cinco filhos. A câmera mostra o documento antes de enquadrá-lo (FIG. 2.51-52). Ele distribui as fichas individuais de Nhiem Malis, a mãe, Long Thin, o pai, para Houy e Khân. Houy explica a prisão por parentesco, que significava, na violência da nova língua: “cortar o mal pela raiz”. A decisão de prender a família era tomada pelo chefe da cooperativa da região ou pelo Comitê Central. A orientação de Duch era eliminar sempre todos os envolvidos (PANH; CHAUMEAU, 2009). Thi comenta que não enxergava os prisioneiros como seres humanos. Houy conclui o relato com um slogan: “Como costumávamos dizer ‘Melhor efetuar uma prisão errada do que deixar o inimigo nos comer por dentro’”. Constando apenas no livro de Panh e Chaumeau (2009), na sequência da cena, Khân fala do aumento progressivo das perseguições empreendidas pelo regime do Khmer Vermelho contra aqueles considerados inimigos: o primeiro alvo foi o Novo Povo, depois, integrantes do Velho Povo, passando pelos soldados revolucionários, até, finalmente, ter como alvo os próprios guardas.

FIGURA 2.51

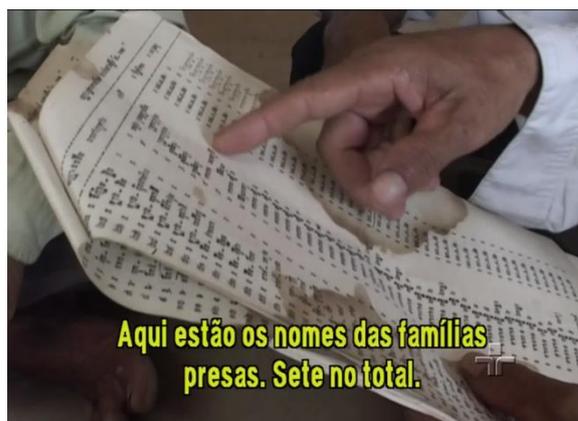


FIGURA 2.52



Sentado à mesa, rodeado por Thi, Houy, e Khân, Nath afirma que eles criaram uma lei que obrigava as pessoas a mentir sobre elas mesmas (FIG. 2.53-54). Ele acredita que a maior parte das pessoas mortas ali não eram culpadas: “Vocês destruíram a humanidade. Não havia nada de humano. Quando vocês os levavam para serem mortos, já não havia mais nada de humano”. As confissões eram parte essencial da máquina de morte. Elas confirmavam as traições e garantiam a desumanização dos presos. “Vocês não prestam atenção” nas evidências, nos documentos, nas testemunhas, Nath indica o material disposto sobre a mesa.

Esse foi o último encontro do pintor com os guardas, e mesmo após três anos de trabalho de memória, os guardas não parecem conseguir se separar do passado. Eles não conseguem tomar distância para reconhecer suas responsabilidades. Nath se recusa a ouvir justificativas como “obediência à Angkar”, ainda repetidas pelos guardas, assim como no primeiro encontro que tiveram. Ele afirma a necessidade de estabelecer a diferença entre homens e animais, que não se pode aceitar a ideia da obediência às ordens, de que é preciso ter uma consciência humana, apontando para a violência do uso da palavra *Kamtech*, que significa destruir, reduzir a pó. Mesmo para animais, usa-se a palavra matar, que traz um valor moral, argumenta Nath. O sentido de destruir está associado à carne e não à alma, conclui o pintor. Nath faz menção aos animais, pois os guardas, dentro do processo de desumanização, testemunham que enxergavam, assim, os prisioneiros. A partir dessa cena, Rithy Panh discute o processo de desumanização, e como ele impede que os carrascos se lembrem dos mortos:

Para eles, os prisioneiros eram animais. Você sonha após matar um galo? Não me lembro do galo que tive que matar para me alimentar. É isso a desumanização. Eles não se sentem culpados. Sonhar, ver os mortos, é também se sentir culpado. Mas, os homens que eles levaram para a morte não eram mais homens.

As vítimas têm que viver com seus pesadelos.

Eu os vejo o tempo todo (aqueles que estão mortos). Estão aqui todas as noites. Não durmo. Eles estão aqui, eles me acompanham. Estão aqui, amigos, parentes, não posso ignorá-los. É preciso viver com eles.⁶¹ (PANH; CHAUMEAU, 2009, p. 246, tradução nossa)

FIGURA 2.53



FIGURA 2.54



Nath pergunta a Houy o que lhe passava em sua mente ao levar os presos para o campo de extermínio. Ele se justifica pela obediência às ordens, afirma não gostar de pensar nisso: “Quando penso a respeito... fico com dor de cabeça. Então, quando alguém me convida para sair, comer e beber... fico bêbado, volto para casa e durmo”. Por seu lado, Nath não pode escapar desse “passado insuportável”; ele não pode se esquecer. Para ele, esses encontros são dolorosos, mas ele está “tentando entender o que aconteceu para tirar um consenso disso”.

As situações intervêm, como as construções analíticas, para preencher essa “lacuna na memória”, mas não se trata da memória dos carrascos, pois eles pouco se lembram dos mortos ou se sentem culpados, e sim da memória elaborada pelo filme. A preocupação é com a maneira singular com que cada personagem intensifica as aparições das memórias contidas no espaço da antiga prisão, nos documentos e em seus próprios corpos, provocando encontros: Chhum Mey refuta sua confissão; Vann Nath questiona seus carrascos; Pouev reencena seu trabalho na prisão em uma dança com os mortos; Prâk Khân vacila diante do encontro de olhares com Nay Nân; Nhieb Hô, impelido pelo olhar de uma prisioneira, quebra o pacto de camaradagem entre os guardas; Sours Thi, à distância dos mortos, repete as ordens que lhe foram determinadas;

⁶¹ No original: *Pour eux, les prisonniers étaient des animaux. Est-ce que tu rêves après avoir tué un coq ? Je ne me souviens pas du coq que j'ai dû tuer pour me nourrir. C'est ça, la déshumanisation. Ils ne se sentent pas coupables. Rêver, c'est aussi se sentir coupable, voir les morts. Mais, les hommes qu'ils emmenaient à la mort n'étaient plus des hommes. Les victimes doivent vivre avec leurs cauchemars. Moi, je les vois tout le temps (ceux qui sont morts). Ils sont là tous les soirs. Je n'en dors pas. Ils sont là, ils m'accompagnent. Ils sont là, les amis, les parents, je ne peux pas les ignorer. Il faut vivre avec.*

Him Houy, apesar de se dizer envergonhado com suas ações, reconhece apenas cadáveres e nega sua responsabilidade. Quanto mais suas presenças diante da câmera ganham relevo, mais os mortos aparecem.

As memórias não são “poeiras ao vento”⁶²

Houy faz a ronda pelo corredor da prisão, pedindo aos guardas para permanecerem atentos. O filme evidencia a repetição rigorosa da vigilância dos presos conduzida por Houy, pontuando, em toda sua extensão, pequenas sequências em que ele exerce, de maneira determinada, sua antiga função, algumas dessas cenas foram descritas ao longo deste capítulo. As tarefas são claras em sua consciência, a lembrança dos mortos ele nega.

Houy, Khân e Thi abrem no chão uma fotografia do campo de extermínio de Choeung Ek. Houy se coloca ao centro da fotografia. Ele se lembra bem do lugar e identifica onde o caminhão (de transporte das vítimas) parava. Desenha com os dedos uma barraca onde os prisioneiros passavam seus últimos momentos. Ele dizia para não terem medo, pois iriam para casa. Ao quase se agachar sobre a fotografia, ele indica o local onde os corpos eram jogados, após a execução. Houy conta como foi a segunda ida ao campo de extermínio e o fedor dos corpos. Com o tempo, ele diz que se acostumou: “Eu não pensava mais.”

No campo de extermínio de Choeung Ek, Houy, junto com outros guardas, reencena o gesto de assassinato e conta que Duch ficava próximo para assistir às cenas (FIG. 2.55-56). A trilha sonora de Marc Marder ecoa com um tom inquietante. Dessa vez, Houy não nega que matou, como no filme *Bophana*. Panh conta que Houy escondeu, por muito tempo, o número de pessoas que ele havia matado, de cinco passou para mil. O cineasta buscava saber o número exato, ele queria a confirmação de Houy. Mas, depois, isso passou a não ser essencial, diz ele: “Estou mais interessado no processo, o que se passa na cabeça dele no momento do crime.”⁶³ (PANH; CHAUMEAU, 2009, p. 211, tradução nossa) Ainda que Houy não consiga realizar seu encontro com os mortos, sua dura resistência à recordação, exibida em cena, significa um avanço para a elaboração cinematográfica procurada por Rithy Panh.

⁶² Vann Nath utiliza essa expressão quando trata da palavra *kamtech*, que significa destruir, e é utilizada para se referir ao extermínio dos prisioneiros, o que significaria transformar os corpos em “poeiras ao vento”.

⁶³ No original: *Je recherche plus la démarche, ce qui se passe dans sa tête au moment du crime.*

FIGURA 2.55

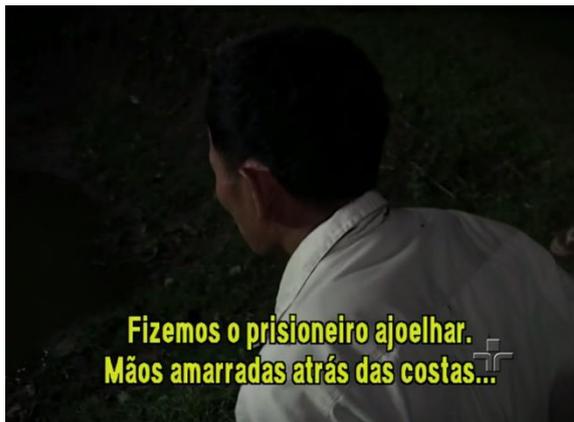


FIGURA 2.56



Realizada durante à noite, com detalhes descritivos mais precisos do processo de extermínio, o filme aproxima-se de seu fim, sem oferecer os sentidos dessa sequência filmada no espaço dos assassinatos e onde restam os buracos das covas coletivas. Assim, o filme assinala a permanência do local em um terreno do Camboja, a alguns quilômetros de distância do Museu do Genocídio de Tuol Sleng.

Ao retomar, na última sequência do filme, a figura de Vann Nath, vasculhando os restos de roupas, espalhados pelo chão, dos prisioneiros assassinados, o filme assinala a necessidade de um prosseguimento do trabalho de memória, pois esse passado só pode ser reconhecido pela implicação dos sujeitos que dele participaram, em seus diferentes lugares. O filme não oferece uma resposta ou solução à incompreensão de Nath, assim como o filme e seus espectadores permanecem com essa lacuna para que prossigam a se colocar, criticamente, diante dos acontecimentos e de suas imagens. O pintor então descobre um botão e dele tira a poeira acumulada, é o reconhecimento de um rastro insignificante, mas que indica que uma vida estava presente ali (FIG. 2.57-58).

Numa sala vazia do Museu, trovoadas ao longe, o vento espalha a poeira do chão (FIG. 2.59). Esse trabalho de longa duração, em conjunto com os guardas, é um esforço para que as memórias não se tornem “poeiras ao vento”, mas sim, sirvam à restituição de passados desumanos e violentos, para que eles não voltem a acontecer, e para que os mortos não sejam esquecidos.

FIGURA 2.57



FIGURA 2.58



FIGURA 2.59



CAPÍTULO 3: O CONFRONTO EM *DUCH*

Neste capítulo analisamos o filme *Duch, o mestre das forjas do inferno* (2011), que é estruturado por uma extensa entrevista do ex-diretor da prisão S-21, Kaing Guek Eav, mais conhecido pelo codinome Duch. Sua fala se dá diante dos documentos produzidos por ele, ou sob sua ordem, e diante dos testemunhos dos guardas a ele subordinados. Apresentados a ele pelo cineasta, esses documentos permitem ao filme confrontar a posição ideológica do diretor da prisão S-21. O filme também promove um duro confronto de Rithy Panh com uma das faces mais terríveis do regime do Khmer Vermelho: a organização do sistema de extermínio.

Com a realização dos filmes *Bophana, uma tragédia cambojana* (1996) e *S-21, a máquina de morte do Khmer Vermelho* (2002), Rithy Panh acreditou que podia ficar em paz com o passado, pois a memória do genocídio havia sido demarcada. Estava feito o seu trabalho de agrimensor da memória, como ele se define. Mas com o início do julgamento de Duch, em 2009, os primeiros depoimentos do coordenador da máquina de morte do Khmer Vermelho geram inquietação em Panh. Ele não podia manter distância do processo, que havia se tornado um evento de grande repercussão no país, sendo transmitido pela televisão.

A criação de um tribunal especial para julgar os antigos líderes do Khmer Vermelho, por meio de um acordo entre a ONU e o governo do Camboja, aconteceu apenas no dia 6 de junho de 2003, mas a abertura oficial dos processos só se deu em 2006. Apenas cinco líderes do Kampuchea Democrático foram indiciados e presos pelos crimes de genocídio, crimes contra a humanidade e crimes de guerra: Nuon Chea, Khieu Samphan, Ieng Sary, Ieng Thirith e Kaing Guek Eav.⁶⁴ Este último, além de diretor da prisão S-21, foi secretário do Partido Comunista do Kampuchea. Preso em maio de 1999, Duch estava trabalhando para uma organização humanitária cristã, escondendo seu passado, quando foi reconhecido por um jornalista (PONCHAUD, 2015).

O genocídio cambojano, segundo Pierre Bayard e Soko Phay (2013, p. 9-10), está ligado ao apagamento em um nível duplo: o apagamento de uma categoria de seres humanos e o apagamento de qualquer traço de suas vítimas. Para os autores, esse segundo nível de apagamento é manifesto pela impunidade dos criminosos, pela não inscrição do genocídio na memória da sociedade cambojana (o que impede que as novas gerações conheçam os contextos em que seus familiares morreram), e pela manutenção de antigos membros dos khmers vermelhos em altos cargos do Estado. Essas condições impedem o acesso dos familiares das

⁶⁴ Além de Duch, Nuon Chea, Khieu Samphan foram condenados à prisão perpétua. Ieng Sary e Ieng Thirith morreram antes da conclusão de seus julgamentos.

vítimas às suas histórias e a instauração de um trabalho de luto. Esse segundo apagamento foi ainda agravado pela omissão da comunidade internacional ao não reconhecer o genocídio e, ainda, cossentir que o Camboja fosse representado pelos khmers vermelhos na ONU até 1991. No contexto particular da França, jornalistas e intelectuais continuaram a apoiar os khmers vermelhos, ao buscarem circunstâncias atenuantes para os crimes cometidos por eles. Contra esse apagamento, Bayard e Phay (2013) apontam a instauração do processo de Phnom Penh, ainda que com muitos anos de atraso, como possibilidade de iniciar um verdadeiro trabalho de memória e de reflexão, abrindo uma brecha no esquecimento coletivo. Mas os autores reservam um lugar especial à arte na tarefa de preservar os traços do genocídio e de realizar esse trabalho.

Antes do julgamento de Duch, o primeiro a acontecer, Rithy Panh alerta aos juízes que as imagens permitem contar as histórias dos crimes cometidos e mostrar a arrogância e a severidade dos líderes do Khmer Vermelho, bem como revelar suas mentiras e seus métodos (PANH; BATAILLE, 2011). Ele defende a pedagogia e a universalidade contidas nas imagens. O cineasta não aceita o argumento de que faltam provas, e defende a utilização dos documentos de S-21 para que fossem apresentados ao acusado como evidência dos crimes cometidos por ele. Afinal, na fotografia de um cadáver, realizada na prisão – como aquela que Vann Nath contempla com firmeza (depois de retirar a poeira que a encobria) – há uma história e o nome de um preso. Duch se lembra dos nomes imediatamente, lembra dos contextos das fotografias colocadas sob seu olhar, o que configura, para Rithy Panh, uma verdadeira confissão. Os documentos não são provas, mas contêm uma história que pode ser tomada como prova. No entanto, essa história contida nos documentos não se oferece naturalmente, ela tem de ser procurada e escavada (PANH; BATAILLE, 2011, citado por LEANDRO, 2013). Diante dos depoimentos inquietantes de Duch ao tribunal, sem a convocação dos documentos da prisão, Panh solicitará permissão para a realização de uma entrevista com ele, que se estenderá por mais de cem horas de filmagem. “Eu não tentei entender Duch, tampouco me interessei em julgá-lo; eu queria dar a ele a chance de explicar, em detalhes, o processo de morte do qual ele era o coordenador.”⁶⁵ (PANH; BATAILLE, 2011, p. 21-22, tradução nossa).

Como argumentamos na introdução da tese, na esteira de Márcio Seligmann-Silva (2008), o espaço jurídico não abriga, de maneira satisfatória, a fala lacunar das vítimas, embora permita o início de um trabalho que tem prosseguimento de maneira externa ao processo judicial. Na mesma direção, Anita Leandro (2013) argumenta que o espaço jurídico ainda se mantém centrado em uma palavra de caráter explicativo, apoiada por provas, em especial, os

⁶⁵ No original: *Je ne cherchais pas à comprendre Duch, ni à le juger: je voulais lui laisser une chance d'expliquer, dans le détail, le processus de mort dont il fut l'organisateur.*

documentos escritos. Nesse sentido, ainda que o discurso do carrasco tenha uma forma oposta ao da vítima, o tribunal também não dá conta da fala integral e sem hesitações do acusado, que comunica uma versão da história baseada em seus fundamentos ideológicos. A fala organizada e pronta não permite ao carrasco aparecer como sujeito. O discurso de um ideólogo, tal como Duch, não necessita da participação de um outro, ele quer se apresentar de maneira absoluta. Mais ainda, ele rejeita qualquer interferência externa àquilo que ele comunica. Supomos, quando no poder, que o discurso de Duch solicitava apenas a obediência de seus subordinados; no contexto do tribunal, ele requeria dos juízes sua absolvição ou, pelo menos, a redução de sua pena, mas nunca uma implicação nos acontecimentos e fatos dos quais participou.

Para a realização do filme, Rithy Panh estabeleceu um acordo com Duch, mas a dificuldade da relação entre os dois era enorme, pela insistência dele em mentir e pela indiferença diante do que lhe era apresentado. Para o cineasta, a ideologia de Duch não se manifesta apenas em suas palavras, mas em seu rosto e em seus gestos, no modo como ele se coloca diante do material que lhe é apresentado: “Hoje, eu não busco a verdade, mas a fala. Eu quero que Duch fale e se explique – especialmente ele; que diga sua verdade; seu percurso; aquilo que ele foi, aquilo que quis ou pensou ser, já que, depois de tudo: ele viveu, vive, ele foi um homem e até mesmo uma criança.”⁶⁶ (PANH; BATAILLE 2011, p. 14, tradução nossa). A fala do diretor da prisão se dá diante de um outro: as listas de execução, as confissões forçadas, as fotografias das vítimas, a história desse confronto que se desenrola diante da câmera do cineasta, comunicando uma verdade através dos rastros da máquina de morte.

Logo na abertura do filme, quando aparecem os primeiros créditos, já escutamos as palavras do discurso de Pol Pot. O som vai aumentando pouco a pouco, e duas cartelas iniciais nos falam do genocídio perpetrado pelo Khmer Vermelho de 1975 a 1979, que causou a morte de um quarto da população (um milhão e oitocentos mil pessoas), e dos papéis de Duch como diretor da prisão S-21 e secretário do partido. Os dizeres ao final da segunda cartela questionam: segundo os arquivos que restaram, pelo menos 12.380 pessoas pereceram sob a vigência dessa máquina de morte, mas quantos outros foram reduzidos a pó? Logo a seguir, surge a imagem de Duch em sua cela, preparando o chá (FIG. 3.1). A voz *over* de Pol Pot, agora legendada, se superpõe à cena. O seu discurso é saturado de palavras de ordem, exaltando o hino nacional do Kampuchea Democrático, que demanda o sacrifício do povo e o derramamento de seu sangue para construir a nova sociedade. Dois planos de Duch antecedem a aparição das imagens de

⁶⁶ No original: *Aujourd’hui, je ne cherche pas la vérité mais la parole. Je veux que Duch parle et s’explique – surtout lui ; qu’il dise sa vérité ; son parcours; ce qu’il a été, ce qu’il a voulu ou pensé être, puisque, après tout, il a vécu, il vit, il a été un homme, et même un enfant.*

arquivo que mostram, dentre outras, a do líder Pol Pot discursando (FIG. 3.2), sendo recepcionado por suas tropas, cumprimentado por todos e recebido por aplausos no ginásio olímpico. A figura de Pol Pot não se singulariza, ela é um modelo⁶⁷.

FIGURA 3.1



FIGURA 3.2



FIGURA 3.3



FIGURA 3.4



Apesar de preso, a postura de Duch é também de orgulho. Sua atitude ainda manifesta as estratégias cinematográficas do Khmer Vermelho. Assim como ele, Duch tenta sustentar essa posição. Com o discurso de Pol Pot ainda em *over*, Duch, sentado em uma mesa, examina documentos da prisão S-21 (FIG. 3.3). Rithy Panh retoma, pela terceira vez, assim como em *Bophana* e *S-21*, as imagens de arquivo do trabalho forçado, na construção dos sistemas de irrigação (FIG. 3.4), acompanhadas da canção do hino nacional. A canção permanece ao fundo, quando ouvimos, pela primeira vez, a voz de Duch, que lê slogans de *Angkar*, palavras de ordem

⁶⁷ Lembremo-nos das pinturas, feitas por Vann Nath, e dos bustos de Pol Pot, conforme seu testemunho no filme *S-21, a máquina de morte do Khmer Vermelho* (2002).

que devem ser seguidas à risca; caso contrário, qualquer um poderá se tornar um inimigo do regime:

Praticamente tudo pertence ao *Angkar*. Aprenda a comer e trabalhar coletivamente. Sem mais sentimentos individualistas. Abandone sua propriedade, seu pai, sua mãe e sua família. Não há mais venda ou troca, sem mais reclamações ou lamentações, sem mais roubos ou pilhagens, sem mais propriedade individual. Cambojanos irão manter seus pertences em um pequeno embrulho.

Construir uma sociedade perfeita, baseada no domínio das forças naturais (no controle das terras e das águas) requer, necessariamente, o sacrifício humano.

O primeiro contato de Duch diante de fotografias de sua investidura como secretário do Partido é marcada pelo saudosismo de sua entrada na revolução. Ele relembra seu juramento de “lealdade ao partido, à classe e ao povo cambojano”, refazendo o gesto de continência à bandeira. Um curto trecho das imagens de arquivo mostra homens e mulheres (que não usam uniforme militar), nas cooperativas, realizando o mesmo gesto. No entanto, diferentemente de Duch, seus juramentos de lealdade lhes foram impostos.

Duch recita slogans, a montagem alterna o plano de seu rosto e o contraplano dos escritos impressos no papel (FIG. 3.5-6): “É preciso novos homens para construir uma nova sociedade”. “Apenas a criança recém-nascida é pura!”⁶⁸ O processo de desumanização começa com as crianças transformadas em policiais: “Todas as crianças são crianças do *Angkar*”⁶⁹, pronuncia Duch. As imagens de arquivo, associadas a uma canção de propaganda e inseridas no decorrer de sua fala, mostram crianças, meninas e meninos atravessando uma mata com suprimentos de guerra; um adolescente carrega um fuzil, acompanhando a marcha da fileira de soldados (FIG. 3.7). Lembremo-nos de Poevv e seus gestos automatizados em *S-21*, mencionados no capítulo anterior. Essas crianças eram encarregadas de vigiar e interrogar. Tal formação precedia a alfabetização, afirma Duch, que, em um plano de curtíssima duração, faz um gesto de enforcamento (FIG. 3.8). Outra imagem de arquivo é inserida: dois rapazes treinam combate com baionetas. Duch se aproveitou da situação precária de vida dos camponeses, – explorados por gerações e principais vítimas dos bombardeios americanos e dos conflitos da guerra civil, entre 1970 e 1975 –, para torná-los instrumentos de guerra, comparando seus subordinados com sabres, que se tornam pontiagudos com o uso. Assim como essa arma

⁶⁸ No original: *Seul un enfant qui vient de naître est pur!*

⁶⁹ No original: *Les enfants sont les enfants de l'Angkar.*

cortante, a utilização dos camponeses em tarefas violentas, e sua doutrinação para executá-las, é imprescindível para fazê-los obedecer, complementa o ideólogo.

FIGURA 3.5

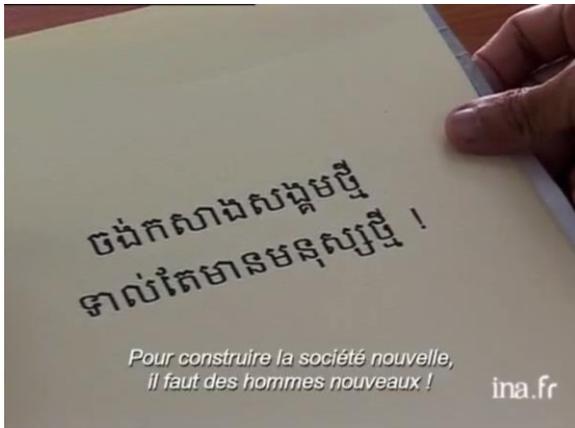


FIGURA 3.6



FIGURA 3.7



FIGURA 3.8



O processo de desumanização dos soldados revolucionários tem continuidade com a noção de inimigo imposta pela ideologia do Khmer Vermelho. Duch comenta um dos slogans: “Se nós o guardamos, nós não ganhamos nada, se nós te expulsamos, nós não perdemos nada.’ Essas palavras nos são ensinadas como base de reflexão, para que tenhamos uma posição firme na destruição do inimigo.”⁷⁰ Assim como os quadros (*cadres*) que se tornam instrumentos, os inimigos também não são mais humanos: “O essencial era que eu aderisse a linha do partido que as pessoas presas eram inimigas e não homens”⁷¹. Em um plano de curtíssima duração, as

⁷⁰ No original: *À te garder on ne gagne rien, à t'éliminer on ne perd rien!* On nous enseignait ces mots comme base de réflexion, pour qu'on ait une position ferme dans la destruction de l'ennemi.

⁷¹ No original: *L'essentiel était que j'accepte la ligne du parti, que les personnes arrêtées étaient des ennemis, pas de hommes.*

mãos de Vann Nath seguram uma fotografia de Duch, que será retomada diversas vezes pela montagem do filme. Vimos essa imagem em cena no filme *S-21*, pregada na porta de um armário na sala de arquivos do Museu do Genocídio de Tuol Sleng, quando o guarda Him Houy fala de sua autobiografia. Na foto, Duch está diante de um microfone, no período em que era secretário do Partido: “Eu era o educador. ‘Camaradas, não sejam sentimentais! Interroguem! Torturem!’”. Aproximamo-nos de seu rosto em plano fechado, e o volume da trilha musical original de Marc Marder aumenta, em um tom mais pesado, quando Duch se põe a falar sobre a retórica das torturas e dos assassinatos, como nesta fala:

Eu coloquei a linguagem da matança em escrito e fiz lavagem cerebral nos meus subordinados em S-21. Eu, com frequência, organizei aulas de formação. Essa fotografia em que você me vê em frente ao microfone soa verdadeira. Olhe para o meu rosto. Não é um rosto triste, mas o rosto de alguém desejoso por explicar a essência dessa linguagem.⁷²

Para a análise da noção de inimigo, tal como empregada nas falas de Duch, é interessante ressaltar a diferença estabelecida por Duong (2018, p. 19). Nas definições de “traidor” durante o governo do príncipe Sihanouk, os inimigos eram considerados traidores da nação, mas não havia uma associação biológica para a sua posição política de oposição ao governo. Já no regime de Pol Pot, os inimigos eram considerados como tendo “corpos khmers com mentes vietnamitas” (DUONG, 2018, p. 19). As publicações, como *A bandeira revolucionária*, que tinham como função educar os *cadres* do Khmer Vermelho, carregavam um sentimento antivietnamita. (DUONG, 2018).

A câmera se movimenta sobre uma pilha de arquivos de S-21; em cada documento, uma pequena fotografia de identificação em 3x4 dos subordinados de Duch (sequência filmada no contexto das filmagens de *S-21*). Ele prossegue em voz *over*: “Esta linguagem da matança, de posição firme da ditadura do proletariado, fui eu quem a difundiu em S-21.”⁷³ O processo de desumanização tem sua consequência mais terrível no extermínio em massa dos prisioneiros.

Essas cenas iniciais demarcam uma questão central no posicionamento político de Duch, alinhado ao Partido, de que, para construir uma nova sociedade, é preciso levar à cabo um processo de desumanização: os subordinados devem ser formados como instrumentos úteis aos objetivos do partido e os inimigos, não considerados como seres humanos, devem ser

⁷² No original: *J'ai transféré le langage de tuerie sur le papier en irriguant la pensée des mes subordonnés à S-21. J'ai souvent organisé des séances de formation. Cette photo où l'on me voit devant le micro est juste. Regardez mon visage! Ce n'est pas un visage triste, mais un visage avide d'expliquer l'essence de ce langage.*

⁷³ No original: *Cette langue de tuerie, de position ferme de la dictature prolétarienne, c'est moi qui l'ai diffusée à S-21.*

exterminados. Para que o filme não se torne uma nova ocasião para que Duch venha a professar e a defender sua ideologia, Rithy sabe que precisa transformá-lo em um inimigo cinematográfica, valendo-se, para isso, de atitudes éticas e estéticas estabelecidas logo de saída.

O cineasta apresenta claramente os princípios que vão reger a relação entre os dois, afirmando primeiro que Duch não seria o único a aparecer no filme, que contaria com outras testemunhas, que poderiam vir a contradizê-lo, e, segundo, que qualquer tema deveria ser discutido francamente. “[Duch] me respondeu com uma espécie de tranquilidade sentenciosa: ‘Sr. Rithy, nós dois estamos trabalhando pela verdade’”⁷⁴ (PANH; BATAILLE, 2011, p. 22, grifo dos autores, tradução nossa), conta o cineasta. O estabelecimento da maneira do filme de conversar com o carrasco permite-nos retomar a pergunta lançada por Jean-Louis Comolli (2008): como conduzir a relação com o inimigo dentro do filme?

Mesmo que o inimigo seja exatamente o que é, as conversações estão em curso, há pactos em vista, é preciso com ele se entender e estabelecer uma relação como com qualquer outra pessoa filmada, amiga ou neutra. Como conduzir essa relação? Aí está o que incita o cineasta e molda o filme. Os riscos são, evidentemente, menos de hostilidade (a filmagem cessaria) do que de convivência ou complacência. (COMOLLI, 2008, p. 129).

Para Anita Leandro (2016, p. 9), os três filmes que abordam a prisão S-21 podem ser lidos como uma evolução, a cada realização, do método de confrontação com o inimigo, fazendo referência ao texto de Comolli (2008). A autora resume a obra de Rithy Panh como um trabalho de “exposição da humanidade do rosto”, que tem a dupla tarefa de restaurar as ruínas do rosto das vítimas e retirar a máscara do rosto dos carrascos.

O que molda o filme de Panh é essa difícil abertura para o testemunho de Duch, com a utilização de uma série de materiais que deslocam e confrontam seu discurso, com a retomada do regime de produção de documentos e discursos, cujo objetivo era o de controlar e policiar: as fotografias de identificação dos prisioneiros de S-21, os cadernos de instruções com a linguagem da matança e ensinamentos de tortura, os relatórios e os registros das execuções. Esses materiais, produzidos pelo regime, são articulados com a retomada de imagens realizadas por Rithy Panh em seu trabalho de agrimensura da memória, proposto às vítimas e aos carrascos, sendo filmados desde o fim da década de 1980. Entre as imagens, estão as filmadas durante a produção de *S-21*. A aparição de um retrato de identificação, filmado no contexto de situações em que carrascos e sobreviventes restituem a história, tem um efeito diferente da foto

⁷⁴ No original: *Il m'a répondu avec une sorte de tranquillité sentencieuse: "Monsieur Rithy, nous travaillons tous les deux pour la vérité."*

apresentada graficamente. O manejo das imagens em cena permite partilhar a reflexão sobre o passado, entre quem filma e os filmados. A reconstrução da memória é partilhada. Há ainda a retomada dos filmes de propaganda do Khmer Vermelho, desmontados e rearticulados em seus sentidos por meio das operações da montagem.

[...] eu usei fotografias. Livros de arquivo. Relatos de testemunhas. O famoso ‘Livro Negro’. Eu apresentei evidências. Comparei imagens. Duch tem uma fraqueza: ele não conhece o cinema. Ele não acredita no papel da repetição, da interseção, dos ecos. Ele não sabe que a montagem é uma política e uma ética nela mesma. E que com o tempo há apenas uma verdade.⁷⁵ (PANH; BATAILLE, 2011, p. 242, tradução nossa).

Panh apresentará esses materiais a Kaing Guek Eav, compondo um dispositivo de variação que busca confrontar a sua versão da história, não simplesmente para desmenti-la, mas para singularizar as aparições públicas do ideólogo e ressignificar os documentos. Dessa maneira a história vai se reescrevendo à medida que os documentos são colocados em cena, submetidos a diferentes olhares (de Duch, de Rithy Panh e dos espectadores). O filme, em sua *mise-en-scène*, coloca o diretor da prisão de S-21 em uma série de situações de confronto com os materiais que lhe são apresentados. Diferentemente da resistência dos guardas em refletir sobre suas ações em S-21, que repetiam os slogans e se resignavam na justificativa de seguir ordens, Duch se sente à vontade para falar sobre os acontecimentos, usando estratégias para atenuar seu papel e sua responsabilidade pelos crimes que cometeu. Interessa-nos o modo como as contínuas variações das situações e operações confrontam seu testemunho e intensificam sua aparição, reforçando os sentidos de lugar de sujeito histórico.

A língua totalitária

Para os khmers vermelhos, era preciso fazer tábula rasa da história cambojana para forjar um “novo homem” e uma “nova sociedade”, construída a partir da tentativa de destruição das tradições, da cultura, da história e da memória do país, impondo uma organização social baseada na produção agrícola, mergulhada em um ambiente de terror e perseguição implacável dos inimigos. Carregados de ódio e da essencialização da alegada nova sociedade, os slogans são recitados por Duch com voz amena. Mas não era este o tom dos pronunciamentos nas

⁷⁵ No original: *J’ai donc utilisé les photographies. Les registres. Les témoignages. Le fameux « Cahier noir ». J’ai avancé des preuves. Confronté les images. Duch a une faiblesse : il ne connaît pas les cinéma. Il ne croit pas au jeu des répétitions, des croisements, des échos. Il ne sait pas que le montage est une politique et une morale. Et dans le temps, il n’y a qu’une vérité.*

cooperativas de trabalho forçado. O Khmer Vermelho acreditava no poder purificador das palavras, acrescidas de figuras e de modos de falar violentos. O uso da língua deveria acompanhar sempre um comportamento de determinação, uma fala firme, sem vacilações e lacunas, como um brado. As reuniões de crítica e autocrítica, realizadas em todas as unidades, serviam para controlar o vocabulário da língua e estabeleciam seus modos de uso.

Para Marie-José Mondzain (2017), quando o poder se impõe como violência, a guerra não tem como território apenas os campos de batalha, mas se infiltra em todos os espaços sociais, mesmo os mais íntimos, como nos usos da linguagem, eliminando a confiança no uso das palavras. A autora cita os escritos filológicos de Victor Klemperer como resistência ao regime nazista, que modificou os modos de falar e os usos das palavras. Ele inventariou as palavras e expressões que os nazistas impuseram à língua alemã. Existem os brados e os cantos de guerra que visam ensurdecer e emudecer as capacidades de ouvir e dizer: “Fazer cantar juntos é o caminho mais certo para controlar a respiração dos corpos e obter o silêncio do pensamento na amplificação organizada do que se deve ouvir e do que se deve clamar.”⁷⁶, argumenta Mondzain (2017, p. 27, tradução nossa). A autora faz uma diferenciação entre cultura e guerra, ressaltando que a cultura nasce das contradições e dos conflitos, enquanto a guerra vem do desejo de poder e da ganância por riquezas: “A cultura é poliglota, a ditadura tem apenas uma língua e se esforça para empobrecer a polifonia para melhor subjugar os corpos que quer submeter à univocidade e à vocalização consensual”⁷⁷ (MONDZAIN, 2017, p. 37, tradução nossa).

A rádio do Khmer Vermelho, sediada no centro de poder do Partido em Phnom Penh, transmitia os slogans mais conhecidos. Havia também grandes sessões de estudo na capital, que reuniam os *cadres* e as lideranças locais. Ao contrário dos ditos populares e sua autoria anônima, esses slogans foram compostos por Pol Pot e seu serviço de propaganda, vinculado ao Ministério da Informação e da Cultura e comandado primeiramente por Hu Nim, depois por Yun Yat, esposa de Son Sen. Algumas dezenas de slogans, concebidos para abarcar os grandes temas da ideologia da *Angkar*, eram conhecidos por todos os cambojanos. A eles poderiam ser aplicadas, pelos dirigentes locais, “variações ao infinito” – segundo a expressão de Locard (1996, p. 12). A repetição do mesmo é também um tipo de infinito, como um buraco sem fundo. Para Locard (1996, p. 12), embora muito numerosos, os slogans são redundantes, sempre

⁷⁶ No original: *Faire chanter ensemble est le plus sûr moyen de s'emparer de la respiration des corps et d'obtenir le silence de la pensée dans l'amplification organisée de ce qu'il faut entendre et de ce qu'on doit clamer.*

⁷⁷ No original: *La culture est polyglotte, la dictature n'a qu'une langue et elle s'emploie à en appauvrir la polyphonie pour mieux asservir les corps qu'elle veut soumettre à l'univocité et à la vocalisation consensuelle.*

expressando a mesma ideia: “o polpotismo é, por definição, muito repetitivo e, quando reunidas, muitas das frases aqui recolhidas constituem a trama dos discursos proferidos à noite, perante plateias exauridas, pelo chefe político do local”⁷⁸ (LOCARD, 1996, p. 12, tradução nossa).

Os slogans também eram retomados durante as peças de teatro revolucionárias. Promovidas como lição de moral política, elas mostravam cenas edificantes da vida sob o regime, como o trabalho nas plantações de arroz ou a luta armada revolucionária, tendo como público-alvo a juventude. Locard (1996, p. 2) argumenta que o comportamento dos *cadres* do Khmer Vermelho era de um autômato, repetindo as mesmas frases decoradas da ideologia. Auxiliado por Michel Heller, ele conclui que:

[...] a língua totalitária funciona com base no slogan. Este tem um ‘caráter monossemântico que exclui qualquer variação’ e não deixa ‘espaço para dúvidas’. [...] Relaciona-se assim com a mentira: o real é aniquilado pela linguagem em proveito da ficção. Os slogans nos remetem ao mundo do ‘pensamento paralógico, de uma logocracia, o poder está também na ponta da língua’.⁷⁹ (LOCARD, 1996, p. 2, grifos do autor, tradução nossa).

A tradição oral e ritmada da cultura khmer foi apropriada pela forma do slogan, que tinha como referência a entidade da *Angkar*. Os slogans eram utilizados globalmente e a todo tempo no país, segundo Locard (1996, p. 11), mas ele esclarece que os khmers vermelhos não eram todos robôs impiedosos; alguns resistiram e mostraram sua humanidade, muitas vezes, pagando com a própria vida. Existiam, também, os contra-slogans, compostos por indivíduos anônimos, ditos apenas para poucos, sob o risco de serem punidos.

Por muitos anos, Rithy Panh (2013b, p. 97) se interessou pela questão da língua totalitária. A partir de um longo estudo, que passa pela escuta das vítimas e dos carrascos, ele afirma que os dirigentes dos khmers vermelhos “trabalharam como linguistas, buscaram a origem dos sentidos das palavras” para manipulá-las. Primeiro, “mataram palavras”, o que significa uma diminuição do vocabulário da língua; depois anexaram às palavras permitidas um sonho ou um pesadelo, com a intenção de torná-la figurativa e concreta, um tipo de linguagem eficaz, como a dos próprios camponeses. Seu vocabulário privilegiava os termos que invocavam uma ação concreta. A linguagem totalitária se aproveitou da tradição do uso da forma poética

⁷⁸ No original: *le polpotisme est par définition très répétitif, et, mises bout à bout, nombre des sentences recueillies ici constituent la trame des discours prononcés le soir, devant des auditoires exténués, par le commissaire politique du lieu.*

⁷⁹ No original: *[...] la langue totalitaire fonctionne sur la base du slogan. Celui-ci a un « caractère monosémantique qui exclut toute variante », et ne laisse « nulle place au doute ». [...] Elle est donc liée au mensonge: le réel est annihilé par la langue au profit de la fiction. Les slogans nous font entrer dans l’univers d’une « pensée paralogique, d’une logocratie, le pouvoir étant aussi au bout de la langue ».*

para construir frases que possuíam a musicalidade dos provérbios. Mesmo assumindo essa forma, “ela não é poética” – esclarece o cineasta –, “mas utiliza as imagens e processos poéticos, relacionando-os ao horror” (PANH, 2013b, p. 97). Fechada em si mesma, sua forma visava “insuflar o ódio” nos camponeses e facilitar sua transformação em assassinos. Mas essa manipulação da língua deve sua eficácia, também, às violências sofridas pelos camponeses durante o regime do General Lon Nol e em virtude também dos bombardeios americanos.

Recusando a ideia de que a revolução do Khmer Vermelho provém dos camponeses, Rithy Panh explica que seus líderes, como Pol Pot, Khieu Samphan, Ieng Sary aprenderam o marxismo-leninismo na França e que o hino nacional do regime é inspirado na Marselhesa. Sobre as diferentes vertentes da linguagem do regime, Rithy Panh (2013b, p. 98) explica:

A língua da matéria comunista dos khmers vermelhos é aquela dos ideólogos, mas ela não era usada para falar aos camponeses. A ideologia do Khmer Vermelho segue três modelos: a linguagem da Revolução Francesa, a da Revolução Cultural Chinesa, e por fim a do antigo Khmer, que permitiu vincular o projeto revolucionário a uma mitologia nacional.

Os khmers vermelhos pensaram essa língua totalitária como um sistema fechado, construído pelas essências atribuídas à nova sociedade e aos sujeitos, espaços e tempos que a compõem. Ela não se constrói pela sua utilização por parte dos falantes, nem com referência às circunstâncias – familiares, religiosas, culturais, etc. A imposição das palavras toma de assalto a vida cotidiana dos cambojanos, que convivem com o cansaço, a fome, e o terror dos assassinatos. A vida é moldada como uma paisagem única e imutável. Em todos os níveis da sociedade, só resta uma mesma circunstância e, por isso, foi transformada em essência: a obediência a *Angkar*.

Gilles Deleuze (1992) e Félix Guattari definem a filosofia como a invenção de conceitos: um sistema é aberto quando os conceitos são relacionados às circunstâncias, e fechado quando relacionados às essências. Os autores apontam para uma transformação da linguística em direção à pragmática, ao verem, na primeira, uma tendência ao fechamento da língua sobre si mesma (DELEUZE; GUATTARI, 1995, p. 21). A lógica da propaganda afasta a língua de suas circunstâncias, de seu viés pragmático. Suas enunciações introduzem “transformações incorpóreas”, que separam o Novo Povo e o Velho Povo, o combatente da revolução e o inimigo. Tais separações, extremas neste último caso, tornam mais fácil o gesto violento. Um gesto de extrema violência, mas também indiferente, pensado, preciso, planejado. De maneira similar, os filmes de propaganda também trabalham para afastar as imagens de suas circunstâncias.

A palavra *Kamtech*, problematizada pelo pintor Vann Nath em *S-21*, é a marca atroz da violência do regime (DUONG *et al.*, 2019) e estava presente na língua do trabalho nas “cooperativas”, no sentido de destruir qualquer obstáculo para a construção da nova sociedade. Ela é utilizada por Duch para se referir às execuções dos presos em S-21. Os termos “parasitas” e “vermes” também eram utilizados para se referir aos inimigos. A língua tinha um papel forte de negação da realidade. Por exemplo: para contestar que uma pessoa estava doente, se dizia que ela tinha uma “doença imaginária” (*chheu sate arum*) (DUONG *et al.*, 2019). Com as extensas cargas horárias de trabalho diário, a alimentação reduzida e a falta de higiene, muitas pessoas ficavam doentes, tornando-se suspeitas de não querer trabalhar, o que indicava sua falta de fervor revolucionário.

O discurso de Duch está ligado à estrutura da linguagem da morte do regime, e seu afeto central é o ódio (PANH, 2013b). As cartas amorosas trocadas por Bophana e Ly Sitha estão no extremo oposto do sistema de significação totalitário e são uma afronta à idealização do combatente revolucionário. A linguagem totalitária, ao mesmo tempo figurativa e concreta, instrumentalizada para a ação, se apresenta de forma exemplar no slogan: “Quem protesta é um inimigo, quem se opõe é um cadáver!” (LOCARD, 1996, p. 170). Se protestar é ser um inimigo do regime, o conteúdo das cartas trocadas entre Bophana e Ly Sitha é tomado como mensagens em uma língua estrangeira, o código secreto de mensagens da CIA, a ser decodificada por Duch.

Negacionismo e a verdade do passado

O negacionismo do genocídio judeu, na década de 1980, baseia seu discurso nos “procedimentos de adequação e verificação” de que se serve a ciência histórica, argumenta Jeanne-Marie Gagnebin (2009, p. 42). Segundo esses procedimentos, a escrita da história se faz por um modo de discurso adequado que constitui os fatos que, por sua vez, devem ser verificados por meio de evidências empíricas. As teses revisionistas se valem da impossibilidade de verificação, consequência das estratégias de apagamento dos crimes nazistas. Queimar e destruir os corpos, para que não reste nem um rastro para a lembrança de suas existências, provoca a ausência da sepultura, que significa também as ausências da palavra e do luto.

Nesse sentido, a tarefa do historiador de estabelecer a verdade do passado é questionada por Gagnebin. A autora recorre às teses *Sobre o conceito de história*, de Walter Benjamin, citando a seguinte passagem: “A história é objeto de uma construção [*Konstruktion*] cujo lugar não é o tempo homogêneo e vazio, mas aquele preenchido pelo tempo-agora [*Jetztzeit*].”

(GAGNEBIN, 2009, p. 41, primeiro grifo nosso; segundo grifo da autora). Benjamin recusa o ideal da ciência histórica, que busca o discurso exato do passado, já que os fatos também são construídos por um discurso. Sendo assim, para o filósofo alemão, não há possibilidade de fazer corresponder o discurso científico e os fatos históricos (GAGNEBIN, 2009). Fazer a escrita da história corresponder à exatidão do passado só pode responder a um discurso parcial que, para Benjamin, se encontra na história dos vencedores. O que dá peso à importância que o autor concede à "historicidade" do discurso histórico, que corresponde ao “presente do historiador e a relação específica que esse presente mantém com um tal momento do passado”. Ela é eliminada da perspectiva da ciência positivista, que nivela o discurso com as pretensões universais de uma única verdade possível.

Sérgio Paulo Rouanet (2008) afirma que as teses, mencionadas por Gagnebin, constituiriam uma introdução epistemológica ao trabalho das *Passagens* (BENJAMIN, 2011), em um papel semelhante ao da introdução do livro sobre o *Drama Barroco*, em que Benjamin (1984) apresenta sua doutrina das ideias. Para Rouanet (2008, p. 24), a preocupação central de ambos os trabalhos é a salvação do passado, marcada por uma história de sofrimento humano, e não por uma redenção estética, religiosa ou política. A postura ética de Benjamin toma o partido dos vencidos, em um esforço de desarticulação da história dos vencedores, que, em última instância, corresponde ao despertar dos mortos de suas sepulturas (ROUANET, 2008, p. 21).

Antecipando-se à descoberta dos campos de concentração e extermínio, a ameaça crescente do nazismo na Alemanha, no decorrer da década de 1930, é a realidade que alimenta a preocupação de Walter Benjamin com a história escrita pelos vencedores, que despreza a dos vencidos. Ele propõe uma retomada do passado que reconheça os perigos do presente: “Articular historicamente o passado não significa conhecê-lo ‘tal como ele propriamente foi’. Significa apoderar-se de uma lembrança tal como ela cintila num instante de perigo” Antecipando-se à descoberta dos campos de concentração e extermínio, a ameaça crescente do nazismo na Alemanha, no decorrer da década de 1930, é a realidade que alimenta a preocupação de Walter Benjamin com a história escrita pelos vencedores, que despreza a dos vencidos. Ele propõe uma retomada do passado que reconheça os perigos do presente: “Articular historicamente o passado não significa conhecê-lo ‘tal como ele propriamente foi’. Significa apoderar-se de uma lembrança tal como ela cintila num instante de perigo”. Retomamos esta importante passagem das teses *Sobre o conceito de história* de Benjamin (1996), junto com Gagnebin (2009, p. 40). É uma maneira de se apropriar dos materiais – Benjamin se refere a eles como lembranças – que não corresponde a uma tentativa de representar o fato histórico em

sua totalidade e, sim, de reconhecer nele aquilo que há de mais singular, e que não é lembrado pela história oficial. A historiografia crítica de Benjamin procura pelos “rastros deixados pelos ausentes da história oficial” e pelos “rastros de outras possibilidades de interpretação de uma imagem imutável dos acontecimentos e das obras do passado”, aponta Gagnebin (2012, p. 33). No que tange a esse segundo tipo, em outras palavras, ele procura os rastros de outras interpretações possíveis da escrita dos vencedores.

Assim como Gagnebin, Sylvie Rollet (2011) estabelece a ligação perversa entre o processo do genocídio e o negacionismo, que se instala na racionalidade histórica. Os processos dos genocídios se fundamentam na sacralização do arquivo como prova do real, argumenta Rollet (2011), tomando como exemplo o caso da Alemanha nazista e a destruição de seus campos de extermínio para apagar as provas, e também o caso do Camboja dos khmers vermelhos e a acumulação de provas falsas da culpa das vítimas por meio das confissões forçadas. O negacionismo aponta uma falha do método científico dos historiadores: a impossibilidade de estabelecer o genocídio como fato, de afastar as dúvidas sobre ele, por uma razão histórico-jurídica que se baseia nos valores de prova do documento e do testemunho ocular.

Em uma argumentação similar à de Walter Benjamin, Rollet (2011) afirma que a constituição dos fatos não pode ser separada de sua interpretação. O negacionismo faz aparecer o fundamento da crença na realidade dos fatos: ela é instituída por uma decisão. Essa mesma decisão tem um papel fundamental quando o valor de prova é dispensado em prol da elaboração de uma realidade partilhável. Para a autora, o deslocamento do saber histórico para a memória é decisivo, pois é nela que a escrita da história resiste ao negacionismo: a verificação dos fatos confirma a versão da história dos negacionistas, mas não o acontecimento, pois o “real” resiste à sua negação. A preservação dos documentos e sua utilização como provas não são suficientes para a tarefa do historiador; ele deve levar em conta o tempo presente, o momento em se interroga o documento na sua relação com o passado.

O Tribunal de Nuremberg utilizou imagens da liberação dos campos nazistas, como o de Bergen-Belsen, filmadas pelos exércitos soviético, americano e britânico como provas ou como elementos de prova, adotando protocolos para garantir a autenticidade das imagens, como certificado de origem e *affidavit*. Segundo Georges Didi-Huberman (2018, p. 28), o tribunal foi o primeiro a instaurar um “dispositivo espacial”, que colocou os altos dignitários nazistas diante das imagens filmadas de seus crimes. Um projetor de cinema e uma grande tela permitiram que as filmagens fossem colocadas diante dos acusados. Eles, no entanto, não foram convocados a falar diante dessas imagens. Ainda assim, os jornalistas da época constataram o poder das

imagens de devolver o olhar para os seus carrascos. Supomos, dentro desse contexto, que a implicação da imprensa diante desse dispositivo foi maior do que a dos acusados diante das imagens de seus crimes.

No filme de ficção *Verboten!* (1959), de Samuel Fuller, Didi-Huberman (2018) destaca a influência dessas imagens da liberação dos campos na consciência de Franz, um rapaz alemão simpatizante do nazismo. Levado por sua irmã, Helga, para uma sessão do Tribunal de Nuremberg, ele vê as cenas de Bergen-Belsen. A montagem do filme alterna as imagens de arquivo com o rosto do garoto em primeiro plano; seu rosto se tensiona e respinga suor, indícios do efeito de choque produzido pelas imagens, conforme sustenta a narrativa. Quando Franz desvia o olhar, sua irmã o força a manter seu olhar sobre as imagens: “[Helga] Franz, quero que você olhe! Você tem que olhar! Nós vamos ver juntos. Você tem que ver isso. Todo mundo deve ver. O mundo inteiro deve ver. Franz, você não acreditava, não é?! Franz, veja! [Franz] Eu não sabia! Eu não sabia!”⁸⁰ (FULLER, 1959, tradução nossa). Na sequência da história, o choque das imagens provoca a tomada de consciência por parte do rapaz.

Os jornalistas que cobriam o julgamento dos dignitários nazistas e a personagem de Helga, no filme de Fuller, depositam nas imagens um poder pedagógico e de transformação. Mas podemos argumentar que não basta vê-las; o olhar tem que se implicar nelas. Diferente da obrigação dos dignitários nazistas e do personagem de Franz de olhar as imagens, o filme de Rithy Panh se faz por um acordo com Duch, inscrevendo o face a face com os documentos, registrando seu olhar e, principalmente, sua fala, a partir de sua disposição em participar. Essa participação, no entanto, não se dá por um desejo de conciliação do ex-diretor da prisão. Tampouco essa é a pretensão do cineasta. Duch busca impor seu discurso e Panh procura enfrentá-lo. No tribunal, a temporalidade do discurso de Duch é homogênea e vazia, mas quando este é colocado em cena diante dos documentos, sua fala participa da história como objeto de uma construção, pois ele se abre para as histórias singulares dos sujeitos, preenchendo a cena do “tempo-agora”: a provação da tortura, a ordem de execução e a resistência de um prisioneiro. Essas histórias deixam de ser parte da engrenagem da máquina de morte que visa ao desenvolvimento de uma nova sociedade quando Duch se vê implicado nos documentos que lhe são mostrados em cena. A continuidade da história se rompe.

⁸⁰ No original: *Franz, I want you to look. You gotta look. We'll look together. This is something we should see. Everyone should see. The whole world should see. Franz, you didn't believe, did you? Franz, look! / I didn't know! I didn't know!*

Situações de confronto na *mise-en-scène*

Duch está sentado à mesa com alguns documentos dispostos à sua frente. Ele agita sua mão e diz: “Aquele que for preso pelo Partido deve ser considerado como um inimigo. ‘Não hesite.’ Essas são as palavras do Partido.”⁸¹ Fazendo um movimento com a mão da boca para fora, como se as palavras estivessem saindo de fato para impor uma ordem, ele continua: “‘O Partido está guiando você! Sou eu! Você está hesitando: por quê?’”⁸² Ele se inclina para frente da cadeira e emenda: “‘O Partido está guiando você! Eu sou o partido!’”⁸³ agitando sua mão para frente e para trás e apontando para si mesmo na altura de seu peito. Ele dá uma gargalhada forte e diz, ainda sorrindo: “Me desculpe. Eu estou agindo como alguém importante! Vamos parar com isso.”⁸⁴ Ele muda sua expressão, sem mais rir, e olha para o fora de quadro, como se procurasse por algo. Thierry Cruvellier (2011) comenta a respeito de sua postura durante seus depoimentos no tribunal:

Seu andar é enérgico, com uma rigidez no peito e nos braços que não sabemos se vem do ex-soldado do comunismo, ou do passar do tempo. Sentado no centro de uma espécie de grande ferradura de madeira, que serve de barreira para o réu, ele costuma falar olhando para um ponto indeterminado, no canto superior esquerdo. O cineasta Rithy Panh chama isso de ‘seu ponto morto’. Ele permite que Duch, ele me diz, se concentre e mantenha o controle.⁸⁵ (CRUVELLIER, 2011, p. 10, grifo do autor, tradução nossa).

Nessa cena, a atenção da câmera ao seu rosto e aos seus gestos dá à sua fala uma singularidade e acentua a sua responsabilidade, ao evidenciar não apenas a crueldade do que é dito, mas ao dar materialidade à sua arrogância, nas memórias corporais de um passado violento. Se sua fala nega, seu rosto, sua risada, seus gestos e seu silêncio podem manifestar o conteúdo negado, como nos *acting out* da cena psicanalítica. Arrancar uma confissão não é a intenção de Rithy Panh. O que ele procura é abrir um espaço de conversação a partir dos rastros do genocídio. São variações, favorecidas pela duração distendida de Duch diante da câmera, que perturbam sua posição rígida de “educador”.

⁸¹ No original: *Celui que le parti a arrêté doit être considéré comme un ennemi. N'hésitez pas! Ce sont les mots du parti.*

⁸² No original: *C'est le parti qui vous guide! C'est moi! Vous hésitez: Pourquoi?*

⁸³ No original: *C'est le parti qui vous guide! Le parti c'est moi!*

⁸⁴ No original: *Excusez-moi! Je fais l'important! Arrêtons là!*

⁸⁵ No original: *Sa démarche est énergique, avec une raideur du buste et des bras dont on ne sait si elle vient de l'ancien soldat du communisme, ou du temps qui passe. Assis au centre d'une sorte de grand fer à cheval en bois, qui sert de barre pour l'accusé, il a l'habitude de parler en regardant vers un point indéterminé, en haut à gauche. Le cinéaste Rithy Panh appelle cela “son point mort”. Il permet à Duch, me dit-il, de se concentrer et de garder son contrôle.*

Posto que desenrola uma fita de tempo maquínico sincrônica com o tempo vivido do sujeito filmado, o cinema pode registrar a passagem de um estado de enunciação a outro, a ruptura de uma conduta, o ponto de desequilíbrio de um corpo em torno de uma denegação. (COMOLLI, 2008, p. 127).

Como assinala Comolli, a duração na atenção ao corpo acaba por inscrever, na cena, os *acting out* do ideólogo, desmascarando a violência de seu testemunho (FIG. 3.9-10). O filme se detém no corpo de Duch, buscando descontinuar um movimento autoritário que não cede facilmente. Ele luta para se manter em seu lugar de modelo, mas a distensão do tempo pelo qual acontece a entrevista produz descontinuidades. Não é possível sustentar seu discurso e seus gestos programados, pois o filme preserva a intensidade de sua respiração, seus silêncios e seus gestos.

FIGURA 3.9



FIGURA 3.10



Diferente dos guardas da prisão, Duch mantém sua autonomia ao falar. Será preciso ir além da observação atenta de seus gestos e propor situações de confronto em que o ex-diretor encontre um outro enunciado que lhe contradiga.

Na metade do filme, há uma cena que indica, sutilmente, a presença do diretor e o modo de relação construído entre Panh e Duch na *mise-en-scène*. No início da cena, ouvimos a voz de Duch lendo a confissão de um prisioneiro, mas sua imagem não está em sincronia com o som; ele está sentado à mesa e olha atentamente para o fora de campo. Colocando seus óculos de leitura, ele estica seu braço para o fora de quadro, na direção em que estava seu olhar, e um outro braço entra em quadro e lhe entrega um relatório – é o braço de Rithy Panh (FIG. 3.11). Ao ter nas mãos o documento, ele o olha e diz: “Ele não está mentindo” (ouvimos essa fala de forma simultânea à leitura da confissão em voz *off*). Em um corte na imagem (e não do som), a

cena vai para um plano fechado de seu rosto (FIG. 3.12), em que ele continua a leitura da confissão, iniciada em voz *over* no início da cena.

FIGURA 3.11



FIGURA 3.12



Sabemos, por meio do livro *L'élimination*, que, durante as longas sessões de encontro entre Panh e Duch, o cineasta fez diversas perguntas a ele, mas, na montagem, essas perguntas foram omitidas. Ainda que a fala de Duch se direcione para o fora de campo, onde sabemos que está Panh, a escolha pela supressão das perguntas, ao longo de todo o filme, produz uma maior abertura de interpretação, pois elas direcionariam os sentidos das respostas de Duch. Essa forma particular da relação estabelecida entre os dois enfatiza a relação do carrasco com os arquivos. Não se colocando em uma posição de interrogador, Rithy Panh apresenta a Duch os arquivos a partir dos quais ele pode falar. Duch será confrontado na *mise-en-scène* pelo conjunto de documentos – entre relatórios, cadernos de orientações para tortura, fotografias de identificação dos prisioneiros – e o testemunho de seus antigos guardas que, muitas vezes, negam a palavra do antigo diretor. Mais do que perguntas, o cineasta propõe situações que interpelam o carrasco, desmentem seu testemunho e revelam seu modo de pensar.

O confronto com o ideólogo não é entre Rithy Panh (embate muito mais explícito em seu livro) e Duch, mas entre o carrasco e o trabalho anterior de elaboração do passado, na construção de espaços de memória produzidos coletivamente ao longo do percurso do cineasta. Os elementos que habitam o trabalho de elaboração são as histórias e as imagens das vítimas, os testemunhos dos carrascos e dos sobreviventes. Serão eles que vão habitar o filme e confrontar o ideólogo.

Ele assiste ao testemunho de um antigo subordinado na tela de um notebook: Him Houy aponta para uma fotografia da unidade especial permanente de S-21, um grupo de rapazes

uniformizados. Ele identifica a si mesmo entre eles. De costas, o ombro de Duch e sua nuca moldam o canto do quadro (FIG. 3.13). A câmera capta o rosto de Houy: “Um dia, Duch ordena à minha unidade prender pessoas em Battambang.”⁸⁶ Em contraplano, o ideólogo agora de frente, confronta com seu olhar o que é dito por Houy (FIG. 3.14). O testemunho prossegue; Houy maneja uma outra fotografia, de um guarda equipado (FIG. 3.15): “A gente precisava carregar o equipamento de combate, com munições e fuzil.”⁸⁷ O plano aberto revela que, diante de Duch, sobre a mesa, estão fotografias e documentos (FIG. 3.16). Ele se ajeita na cadeira, já não mais tão à vontade. “Quando chegamos lá à noite [...], Hor entrega uma carta de Duch ao quadro (*cadre*) local. O quadro (*cadre*) conversa com Hor e descreve aqueles que devem ser presos”, continua Houy. Reforçando o relato do chefe de segurança, a montagem insere uma imagem de arquivo de um comboio de carros militares que percorrem uma das avenidas principais de Phnom Penh (FIG. 3.17), que parte para Battambang para o cumprimento da missão.

FIGURA 3.13



FIGURA 3.15



FIGURA 3.14



FIGURA 3.16



⁸⁶ No original: *Un jour, Duch ordonne à mon unité d'aller arrêter des gens à Battambang.*

⁸⁷ No original: *On doit porter la tenue de combat, avec cartouchière et fusil.*

FIGURA 3.17



FIGURA 3.18



O momento da prisão é reencenado por Houy, com a participação de outros antigos guardas, na temporalidade das filmagens de *S-21*⁸⁸ (FIG. 3.18). Ele relata e refaz gestos, mas sem intensidade, apenas visando reconstituir os procedimentos que adotava para efetuar as prisões. Esta sua postura é distinta daquela de Khieu Ches, chamado de Poev, mencionada no capítulo anterior. Sua narrativa e a *mise-en-scène* não deixam espaços vazios a serem ocupados pelos mortos; os guardas representam os papéis de prisioneiros. Estamos mais próximos da modalidade da reconstituição que busca se aproximar da maneira mais exata possível do fato tal como foi.

Não sabemos se Duch assistiu à reencenação, pois não vemos a cena se desenrolar na tela do notebook, que apresenta na sequência o pintor Vann Nath, revelando que ele solicita o relato de Houy (FIG. 3.19). O pintor tem um papel fundamental nas filmagens de *S-21* (como vimos no segundo capítulo), ao questionar os carrascos sobre suas ações durante o funcionamento da prisão. É bastante significativo que Duch se coloque diante dessa imagem de Nath na condução, respeitosa e franca, desse difícil trabalho de memória frente a frente com o carrasco.

⁸⁸ Parte do material a que Duch assiste está no registro da temporalidade dos encontros de Vann Nath com seus algozes e dos encontros dos guardas com os arquivos, e das reencenações dos guardas do cotidiano da prisão.

FIGURA 3.19



FIGURA 3.21



FIGURA 3.20

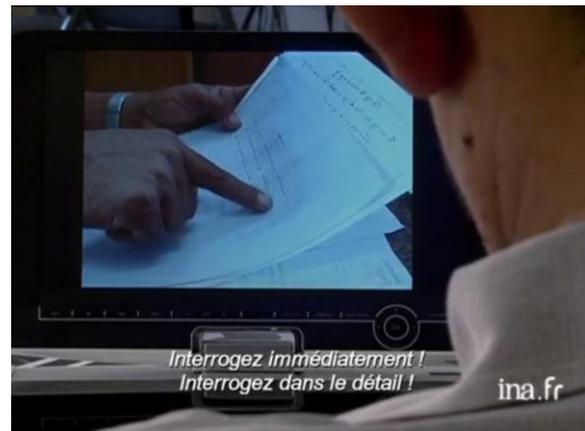


FIGURA 3.22



Quando o pintor estava preso, o diretor supervisionava seu trabalho, aferindo sua qualidade de suas pinturas, que valiam a sua vida, caso o diretor não as apreciasse. Na cena, Nath indica o papel de comandante de Duch, conforme o relatório para o qual aponta (FIG. 3.20): “Na chegada, Duch dá suas instruções. Uma delas ordenava o interrogatório. Ele escreveu isso aos interrogadores: Interroguem imediatamente! Interroguem até os detalhes! Busquem o coração da rede!”⁸⁹ Duch olha para a tela do notebook no contraplano (FIG. 3.21). “Prenda todos, não deixem ninguém escapar!”⁹⁰, continua Nath, que maneja o relatório: “Este é um documento de uma reunião prévia à operação. O 89, o 81 e Duch participam. Você

⁸⁹ No original: *A l'arrivée, Duch donne ses instructions. J'en ai vu une qui ordonne l'interrogatoire. Il a écrit ça aux interrogateurs: Interrogez immédiatement! Interrogez dans le détail! Cherchez le coeur du réseau!*

⁹⁰ No original: *Arrêtez les tous, ne laissez personne s'échapper!*

conhece o 89?”, pergunta para Houy, que responde: “Son Sen”⁹¹. Nath complementa: “Sim, é um ministro”⁹². Houy explica:

Eles requerem a prisão de quatro pessoas do batalhão 290. Mas considerando o ponto de vista de Duch, eles propõem prender mais 29. Aqui estão seus nomes. Antes de ordenar a operação, eles já decidiram tudo. O objetivo estava bem definido. Quando você termina um trabalho, qual ele seja, é preciso fazer um relatório.⁹³

Houy expressa seu medo por conseguir prender um número inferior ao ordenado por Duch (FIG. 3.22): “Falta uma pessoa, por isso este relatório para Duch.”⁹⁴ A cena termina em um plano detalhe do documento.

Em outra cena, sentado à mesa com o notebook e diversas fotografias e documentos espalhados, Duch discorre sobre a tortura realizada com inteligência:

Mam Nay, apelidado de Chan, sabia bater com ponderação, já que ele não buscava reconhecimento. Ele se dedicava ao interrogatório. Qualquer que fosse a resposta obtida, ele agia em conformidade. Ele batia moderadamente, um golpe de tempos em tempos, se necessário. Um golpe, dois golpes, três golpes ou cinco golpes... apenas!⁹⁵

O gesto da testemunha que reencena um golpe de tortura é inserido em um plano de curta duração, sobre o discurso de Duch. Com a canção de propaganda ao fundo, Duch explica que outro de seus comandados, Touy, “batia sem refletir”, pois ele teve pouco tempo para formá-lo.

Na tela do notebook, um guarda testemunha (FIG. 3.23) e identifica na fotografia dos dirigentes de S-21, Man Nay, o torturador elogiado por Duch, que responde pelo codinome Chan. “Eu o vi executar um homem com uma AK47. Havia um poste que a gente chamava de poste da vitória. Quando um homem era amarrado nele, era certo que seria executado.”⁹⁶ Duch direciona seu olhar para a tela do notebook (FIG. 3.24), que exhibe testemunho do guarda

⁹¹ No original: *Ça, c'est un document d'une réunion avant l'arrestation. Le 89, le 81 et Duch y participent. Tu connais le 89?*

⁹² No original: *Oui, c'est un ministre.*

⁹³ No original: *On demande d'arrêter quatre personnes dans le bataillon 290. Mais sur avis de Duch, ils proposent 29 personnes en plus. Là il y a leurs noms. Avant de t'ordonner d'y aller, ils ont déjà tout décidé. L'objectif est bien défini. Quand tu as fini ton travail quel que soit le résultat, tu leur fais un rapport.*

⁹⁴ No original: *Il manque une personne, d'où ce rapport à Duch.*

⁹⁵ No original: *Mam Nay dit Chan savait frapper avec réflexion parce qu'il n'était pas avide de reconnaissance. Il était doué pour l'interrogatoire. Quelle que soit la réponse obtenue, il agissait en conséquence. Il frappait modérément, un coup de temps en temps si nécessaire. Un coup, deux coups, trois coups ou cinq coups... à peine!*

⁹⁶ No original: *Je l'ai vu exécuter un homme avec un AK47. Il y avait un poteau qu'on appelait le poteau de la victoire. Quand on y attachait un homme, c'était sûr qu'on l'exécutait.*

prosegue (FIG. 3.25): “Chan o executou com seu fuzil. O sangue espirrou sobre os presos ao redor, que foram colocados ali para que ficassem aterrorizados. Ele queria nos aterrorizar com seu gesto.”⁹⁷ Duch dá uma risada sarcástica (FIG. 3.26), mas se contém na sequência.

FIGURA 3.23



FIGURA 3.25



FIGURA 3.24



FIGURA 3.26



Sentado à mesa, notebook e diversas fotografias dispostas à sua frente, Duch refuta o testemunho de seu antigo subordinado: “A gente pode colocar dessa forma. Mas, se fizermos isso, sou obrigado a reconhecer inverdades. Eu não posso aceitar isso. Meus quadros [*cadres*] sabiam bater e todo o resto. Mas dizer que Mam Nay, que ele mesmo atirou, isso não é verdade. Não é verdade.”⁹⁸ Duch é muito consciente daquilo que está em jogo na construção da verdade histórica. Ele não sabe, no entanto, que o que está em jogo para Rithy Panh é uma outra coisa.

⁹⁷ No original: *Chan en a exécuté un avec son fusil. Le sang a giclé sur le détenu autour, ceux qu'ils avaient installés là, pour qu'ils soient terrorisés. Il voulait nous terrifier par son geste.*

⁹⁸ No original: *On peut dire les choses ainsi. Mais si on fait ça, on me pousse à reconnaître des contrevérités. Je ne peux pas accepter ça. Mes cadres savaient frapper et tout le reste. Mais dire que Mam Nay à tiré lui-même, ce n'est pas vrai. C'est ne pas vrai.*

Diferentemente de Panh, Duch questiona a ausência de provas: “O senhor que testemunha pode continuar falando, não posso fazer nada. Nenhum documento prova isso. Eu, que contesto, não tenho documentos. O senhor que testemunha, que toma a palavra não possui documentos, também. Então, este senhor pode continuar a falar o que quiser.”⁹⁹

Operações de confronto na montagem

O confronto com os documentos e os testemunhos na *mise-en-scène* são enfatizados pela montagem, com destaque para a associação de planos de Duch e os contraplanos dos documentos da prisão – entre eles, os relatórios do funcionamento de S-21, as confissões forçadas, os retratos de identificação e as listas de nomes dos prisioneiros a serem executados – e as situações de testemunho e de encenação filmadas no contexto da produção do filme dedicado à prisão, as quais ele assiste pelo notebook. Além dessa contraposição, identificamos a inserção de imagens de curta duração sobre a fala de Duch (recurso utilizado sobre o testemunho de Yim Om em *Site 2*), e a trilha sonora que alterna a harmonia das canções de propaganda com arranjos instrumentais dissonantes de Marc Marder.

Os planos de curta duração, que variam entre dois e cinco segundos, surgem entre as palavras de Duch e são largamente utilizados ao longo de todo o filme. Esses planos são pequenos extratos dos materiais retomados por Rithy Panh, compostos por imagens produzidas por ele: os filmes de propaganda do Khmer Vermelho e os filmes realizados pelas forças vietnamitas, que derrubaram o regime. Esse conjunto de imagens também aparecem no filme em planos de duração mais longa, no entanto, percebemos uma intenção particular no uso da duração curta, pois ela não permite uma leitura tão atenta das imagens, se inscrevendo no pensamento do espectador como memória (do tipo que nos acomete como um cheiro, que vem e passa, mas deixa uma série de lembranças que não se tornam nítidas). Elas surgem para confrontar a postura e as palavras de Duch, intensificando sua aparição, preenchendo uma memória do filme.

Uma negação a respeito de um aspecto de seu trabalho policial parece crucial para que Duch mantenha a dúvida sobre o papel que ele exerceu durante o regime: ele não assume sua participação nos interrogatórios e, muito menos, como torturador. Ele afirma que apenas ensinava a teoria (FIG. 3.27). Indigna-se com a ideia de que ele torturava prisioneiros: “Eu

⁹⁹ No original: *Monsieur le témoin peut continuer à parler, je ne sais pas quoi faire. Aucun document ne prouve ça. Moi qui conteste, je n'ai pas de documents. Monsieur le témoin qui prend la parole n'a pas de documents non plus. Alors Monsieur peut continuer à parler selon son plaisir.*

mesmo nunca interroguei. Porque quando você o faz, isso cria vínculos. E sem resultado, é uma vergonha. Eu sou o dirigente, ensino a teoria e espero o resultado.”¹⁰⁰ Para confrontar a denegação de Duch, Rithy Panh não apenas reforça uma contraposição dos planos, mas também insere imagens de curta duração sobre o discurso de Duch, como a fotografia do grupo de torturadores ou do prisioneiro morto pelos ferimentos de tortura (FIG. 3.28). Nesses planos, as fotografias estão sempre de alguma forma sendo manejadas, elas correspondem a imagens filmadas no contexto de *S-21*.

FIGURA 3.27



FIGURA 3.29



FIGURA 3.28



FIGURA 3.30



Duch nega ter batido nos prisioneiros segurando um maço de papel (ao que parece, trata-se uma confissão de um prisioneiro) (FIG. 3.29). Sua justificativa para afirmar que não teve participação nas torturas não é menos terrível que sua negação. Ele diz que se torturasse teria que ter sucesso em obter a resposta do torturado, pois, caso contrário, não serviria mais de

¹⁰⁰ No original: *Je n'ai jamais interrogé moi-même parce que, quand on interroge soi-même ça crée des liens. Et sans résultat, c'est la honte. Je suis le dirigeant, j'enseigne la théorie et j'attends le résultat.*

exemplo aos seus subordinados: “Se eu não obtenho uma resposta, então não valho nada. Quem eu teria agredido, já que não me atrevo a bater? Como bater para servir de modelo? Então eu vejo os outros baterem?!”¹⁰¹ Ao concluir sua fala, com essa pergunta retórica, ele muda bastante sua postura, reforçando sua posição de insatisfação (FIG. 3.30). Além de negar sua participação, ele rejeita a afirmação de que assistia às torturas.

Um antigo guarda de S-21, filmado por Rithy Panh, segura em suas mãos a fotografia de Duch (FIG. 3.31) diante de um microfone, e outra de jovens rapazes, um grupo de interrogatório, a mesma que mencionamos, anteriormente, que surge durante a negação de Duch. Este guarda testemunha, justamente, a participação do diretor da prisão em um interrogatório, com a escuta de outros cinco guardas (FIG. 3.32): “Eu era o guarda de uma casa. Eu vi Duch interrogar um prisioneiro: ‘Então, camarada, você vai responder ou não?’”. Em um corte, temos o plano fechado de Duch (FIG. 3.33), que tem seus olhos direcionados para a tela do notebook, onde ele assiste ao testemunho de seu antigo subordinado, que continuamos a ouvir em *off*: “O prisioneiro dizia: ‘Eu já disse tudo, irmão’. Duch bateu nele duas ou três vezes, e o prisioneiro caiu no chão. Duch saiu”. Voltamos a ver o guarda, agora na tela do notebook, através de um ponto de vista subjetivo de Duch; seu ombro e seu rosto, de costas, moldam a parte de baixo e o canto da imagem. O guarda testemunha diante de cinco ex-funcionários da prisão, e prossegue: “Touy veio. Ele me disse para sair. Ele veio para dentro do quarto. Eu, secretamente, vi Touy o interrogar”. Agora, o plano enquadra Duch com diversas fotografias e o notebook, à sua frente, sobre a mesa. Vemos Duch e, em *off*, ouvimos o testemunho do guarda: “‘Camarada, você vai responder ou não? Se você não responder, eu irei te torturar’”. Dessa forma, podemos acompanhar a reação de Duch diante do testemunho: ele balança a cabeça negativamente e, rindo ironicamente (FIG. 3.34), diz: “Eu não vou aceitar isso”. A terrível risada de Duch visa uma resposta emocional de Panh; ele quer perturbar a relação franca almejada pelo cineasta. Um plano de curtíssima duração, que mostra uma mulher ensanguentada, sendo socorrida, irrompe na cena (FIG. 3.35). Essa imagem está presente no filme *Kampuchea: Death and Rebirth* (1980), no contexto da evacuação da capital Phnom Penh, imposto pelos khmers vermelhos.

¹⁰¹ No original: *Si je n'obtiens pas de réponse, alors je ne vauds rien. Qui aurais-je frappé puisque je n'ose pas frapper? Comment frapper pour servir de modèle ? Je regarde les autres frapper alors ?*

FIGURA 3.31



FIGURA 3.33



FIGURA 3.35

FIGURA 3.32



FIGURA 3.34



FIGURA 3.36



Voltamos para a imagem do testemunho do guarda, que conta os detalhes da tortura para seus antigos colegas (FIG. 3.36). Outro curtíssimo plano surge, e vemos, rapidamente, uma mão folheando retratos de identificação de prisioneiras. A câmera se detém em uma foto que mostra uma prisioneira com um bebê no colo. Em um plano fechado, Duch comenta sobre tortura e

nega a sua participação, afirmando ter interrogado apenas uma pessoa, Koy Thourn¹⁰², ministro do comércio durante o regime do Khmer Vermelho. Irrompe o plano da mão de Vann Nath, que tira a poeira sobre as placas com fotografias de prisioneiros mortos pela tortura. A cena termina.

Conforme o pacto estabelecido entre quem filma e quem é filmado, Panh produz uma cena em que Duch não tem mais o controle do discurso. Ele tem que confrontar as afirmações contrárias ao seu testemunho, confronto ressaltado pelo plano e contraplano, que nos permitem ver suas reações. Ao ser contrariado, Duch aparece em um plano aberto, com a mesa repleta de arquivos. A sua risada se esvazia. Ela, que devia calar suas vítimas de terror. Mas é seu rosto que se silencia; as fotografias que o cerca, os mortos, o interpelam.

Confronto com os olhares

Ao longo de seu percurso cinematográfico, o material de arquivo será “sistematicamente associado nos filmes de Rithy Panh às falas das pessoas filmadas” (LEANDRO, 2016, p. 4). Duch percorre fotografias dos blocos que constituem a prisão S-21. Entre as fotos, estão três retratos de identificação de presos, tiradas em celas individuais e coletivas, e, em segundo plano, discernirmos que outros presos estão deitados ou sentados no chão da cela. Apesar das fotografias serem em preto e branco, percebemos que suas roupas estão marcadas, talvez pela sujeira ou pelo suor.

Cercado pelas fotografias sobre a mesa, Duch conta sobre sua indicação como diretor do S-21 e da escolha de utilizar uma escola para controlar os presos:

Quando fui nomeado diretor do S-21, não pude mais escapar. Devia resolver certos problemas. Eu queria reagrupar todos os prisioneiros que estavam espalhados pelas casas ao redor da escola Ponhea Yat, porque havia um cercado. Havia espaço ao redor dos prédios, era mais fácil de vigiar e proteger. Cada prédio tinha quatro andares com salas onde colocávamos quantos detentos quiséssemos. Pedi a aprovação do meu chefe que foi imediata.¹⁰³

Sua fala ainda está tomada pela organização do sistema de vigilância que ele idealizou. A arquitetura dos prédios, presente nas fotografias que ele maneja, suscita a sua utilidade para

¹⁰² Koy Thourn foi ministro de Pol Pot e, após ter sido acusado de traição, foi preso, interrogado, torturado e assassinado no S-21.

¹⁰³ No original: *Quand on m'a nommé directeur de S-21, je ne pouvais plus fuir. Je devrais résoudre certains problèmes. Je voulais regrouper tous les prisonniers qui étaient dispersés dans les maisons alentour dans le lycée Ponhea Yat, parce qu'il y avait une enceinte. Il y avait de l'espace autour des bâtiments, c'était plus facile pour garder et protéger. Chaque bâtiment possédait trois étages avec des salles où on mettait autant de détenus qu'on voulait. J'ai demandé l'accord de mon chef, ce fut immédiat.*

o funcionamento da prisão (FIG. 3.37). Mas, além dos espaços, as fotografias trazem os olhares dos presos (FIG. 3.38).

FIGURA 3.37



FIGURA 3.39



FIGURA 3.38



FIGURA 3.40



Do rosto de Duch (FIG. 3.39), a câmera se movimenta para enquadrar a fotografia de uma jovem presa, com um bebê ao seu lado (FIG. 3.40), porém, mais uma vez, Duch se apega aos aspectos de organização da prisão:

Informei o camarada Hor, ele estava feliz: construa pequenas celas, como aquelas em que o inimigo nos prendeu, para que os prisioneiros não possam falar uns com os outros. Hor disse: 'Sim, grande irmão'. Então ele construiu. Eu o deixei prender as pessoas. Eu jamais fui lá ver.¹⁰⁴

¹⁰⁴ No original: *J'ai informé le camarade Hor, il était heureux: construisez des petites cellules, comme celles où l'ennemi nous a enfermés pour que les prisonniers ne puissent pas se parler. Hor a dit: 'Oui Grand frère'. Puis il a construit. Je l'ai laissé enfermer les gens. Je ne suis jamais allé regarder.*

Seu rosto está novamente em primeiro plano. “Reservei um prédio ao sul para os interrogadores. Isso é tudo.”¹⁰⁵

Esse contato contínuo com os retratos parece ter um efeito sobre Duch, que se diz afetado por eles, chegando a mostrá-los para a câmera (FIG. 3.41): “Só de ver essa fotografia estou apavorado. De todas essas imagens, esta é a que mais me apavora. E se eu topar com pessoas que conheço? Eu desviava, sempre. Eu não lançava um olhar. Eu não ajudei ninguém.”¹⁰⁶ Na sequência, a montagem retoma uma cena de *S-21* em que Him Houy percorre o corredor das solitárias (FIG. 3.42). Um plano curtíssimo de Pol Pot, sentado à mesa, é inserido pela montagem.

FIGURA 3.41



FIGURA 3.42



A presença desses olhares, que confrontam o testemunho de Duch, estão em destaque de uma maneira distinta no uso de planos de curta duração. Em uma dessas aparições, Duch está falando sobre o interrogatório de sua professora da escola, Dim Saroeun, que sofreu violência sexual sob tortura, com a inserção de um objeto em sua vagina. “Eu sabia que ela estava no S-21, mas não me atrevi a visitá-la.”¹⁰⁷ Ele relata que alguém lhe contou de sua tortura e sentiu pena dela, mas não considerou o caso como um estupro, mas como uma infração das regras de tortura (FIG. 3.43).

Durante essa fala, que aborda as terríveis violências cometidas contra mulheres, quando submetidas a torturas, surgem imagens de arquivo dos campos de trabalho forçado na construção dos sistemas de irrigação, que figuram mulheres trabalhando e algumas delas olham

¹⁰⁵ No original: *J'ai réservé un bâtiment au sud pour les interrogateurs. C'est tout.*

¹⁰⁶ No original: *Rien qu'a voir cette photo je suis terrorisé. De toutes ces images, celle-là me terrorise le plus. Et si je croisais des gens que j'avais connus? Je fuyais, toujours. Je ne jetais pas un regard. Je n'ai aidé personne.*

¹⁰⁷ No original: *J'ai su qu'elle était à S-21 mais je n'ai pas osé lui rendre visite.*

em direção à câmera. Entre as imagens de arquivo do trabalho forçado, que irrompem na cena, está a de uma garota que olha para a câmera (FIG. 3.44) ao passar diante dela, em primeiro plano. Em meio à cena de trabalho, ela singulariza sua aparição nesse pequeno gesto de resistência que se contrapõe ao discurso técnico de Duch, que se atém mais às regras estipuladas pela tortura do que aos sofrimentos dos sujeitos torturados. Ele nega o encontro de seu olhar com o de sua antiga professora ao não reconhecer os crimes cometidos. Panh, então, o confronta com os olhares de outras mulheres.

FIGURA 3.43



FIGURA 3.44



Essa imagem da garota é usada numa sequência de *Bophana* em que Panh reúne diversos planos de crianças, que olham em direção à câmera. No filme analisado no capítulo 1, as imagens acompanham a carta da jovem Bophana, na qual ela relata a série de violências sofridas. Com sua repetição no filme de *Duch*, foi acrescentada a essa imagem mais uma camada da experiência de provação a que as mulheres foram submetidas durante o regime do Khmer Vermelho.

A escolha pelo esquecimento

Muito diferente da experiência dos sobreviventes, que têm uma necessidade absoluta da implicação de um outro para o seu testemunho, Him Houy não pensa sobre suas ações, e Duch consegue esquecer o passado: “Há muitas histórias, mas me esqueci de tudo. Por que eu esqueci? Algumas histórias da época eram detalhes, então eu as apaguei. Com o tempo,

esquecemos esses detalhes sem importância”.¹⁰⁸ Os detalhes são as histórias dos prisioneiros, seus nomes e seus rostos. O modo como Duch se relaciona com esses rastros é o que Rithy Panh busca extrair de sua fala. Ainda que ele omita informações, como a história de Bophana, da qual, em um primeiro momento, ele diz não se lembrar, mesmo diante das fotografias e das confissões da jovem, com as próprias anotações que ele fizera.

Assim como no exercício de suas funções, Duch ignorava a crueldade e o sofrimento que ele causava; mais uma vez, ele ignora (FIG. 3.45). “Mas certas coisas foram além dos limites aceitáveis. Ainda assim, eu as fiz. É por isso que estou tentando esquecer as coisas para não ser muito atormentado. Eu estou fazendo o meu melhor para esquecer e tentando bastante, eu realmente esqueço.”¹⁰⁹ Irrompe na cena a fotografia de um menino (FIG. 3.46) que preenche as lacunas da memória de Duch, assinalando cinematograficamente seu rastro; imagem ressignificada pela perturbação da versão da história contada pelo antigo diretor. “Eu esqueço, mas quando olho para o passado fico aterrorizado. Eu não deveria ter feito aquelas coisas na época. Agora, como contestar? Restam as provas.”¹¹⁰

FIGURA 3.45



FIGURA 3.46



Apesar de afirmar que existem provas do terror que ele causou, Duch, em um segundo momento, diz que hesita em aceitá-las. Em sua argumentação, ele não nega que as provas mostram acontecimentos terríveis. No entanto, ele questiona de que modo ele está implicado

¹⁰⁸ No original: *Il y a beaucoup d'histoires mais j'ai tout oublié. Pourquoi j'ai oublié? Certaines histoires, à l'époque, étaient des détails alors je les ai effacées. Avec le temps on oublie ces détails sans importance.*

¹⁰⁹ No original: *Mais certaines choses... allaient au-delà de l'acceptable, portant je les ai faites. C'est pourquoi je me force à oublier, pour ne pas être trop tourmenté. Voilà comment je m'efforce d'oublier, et à force, j'oublie vraiment.*

¹¹⁰ No original: *J'oublie mais, quand je regarde le passé, je suis terrorisé. Je n'aurais pas dû faire tout ça à l'époque. Maintenant comment contester? Il reste des preuves.*

nesses documentos e no acontecimento em si. Suas perguntas retóricas colocam em dúvida sua participação e sua responsabilidade, não exatamente o crime.

Mas antes de aceitar essas provas, eu quero examiná-las. Por isso minha hesitação: eu sou o responsável ou não? Por que eu me atrevi a fazer isso? Hoje, é certo, fui eu que fiz isso. Eu me desculpo às almas por minha hesitação, eu quase os traí e violei as almas dos que morreram. Eu peço perdão pelas minhas decisões da época. E agora, eu luto para esquecer meus crimes contra eles e me desculpo, também, por isso. É um crime duplo. Eu não quero ignorar as almas deles para sempre. Crime duplo, isso basta.¹¹¹

Apesar de seu pedido de desculpas, Duch, em outra sequência, se diz inocente (FIG. 3.47). Ele primeiro justifica suas ações, pois, em sua atividade policial, respondia a um governo reconhecido pela ONU. Depois, afirma que sua concepção mudou, colocando-se como refém do regime do Khmer Vermelho.

Sobre a questão de minha inocência, eu tenho o costume de me considerar inocente. Eu sou a polícia do governo do Kampuchea Democrático, reconhecido pela ONU, que lhe atribuiu um assento até 1990. Sendo assim, o responsável por esse crime é o governo, e eu sou a polícia. Essa era minha opinião antes, mas agora minha percepção mudou. Reconheço que fui refém do regime do Khmer Vermelho de 17 de abril de 1975 a 6 de janeiro de 1979, mas também o autor do crime na prisão S-21.¹¹²

Duas imagens do filme *S-21*, em que fotografias são manejadas em cena pelos guardas, são retomadas pelo filme: uma, de um prisioneiro que se matou para escapar da tortura (FIG. 3.48); a outra, dos retratos de identificação dos prisioneiros. Com a aparição dessas imagens das vítimas, Rithy Panh confrontar o discurso de Duch com a questão formulada por Vann Nath aos guardas da prisão no filme *S-21*: “Se vocês são vítimas [ou refém, como afirma Duch], o que eram os prisioneiros?”.

A fotografia do homem morto integra um relatório escrito por Duch, detalhando o ocorrido e os erros cometidos pelo guarda que vigiava o prisioneiro. Nesse documento, Duch

¹¹¹ No original: *Mais avant d'accepter ces preuves, je veux les examiner. D'où mon hésitation: c'est de mon fait ou pas? Pourquoi ai-je osé faire ça? Maintenant je dis : c'est sûr, c'est moi qui ai fait ça. Pardon aux âmes pour mon hésitation, j'ai failli les trahir, violer l'âme de ceux qui sont morts. Je demande pardon pour mes décisions de l'époque. Ensuite, je me suis forcé à oublier mes crimes envers eux, je demande pardon pour ça aussi. C'est déjà un double crime. Je ne veux pas ignorer leurs âmes pour toujours. Double crime, cela suffit.*

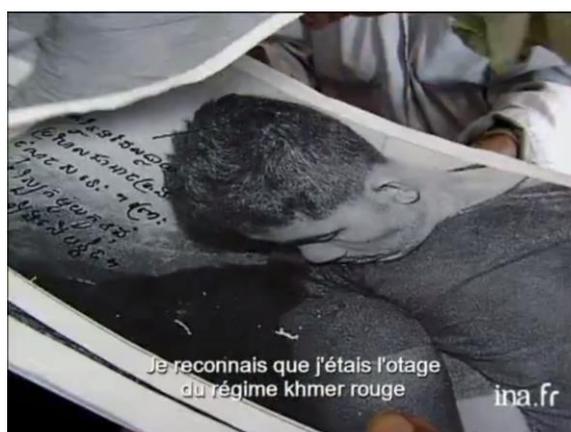
¹¹² No original: *Sur la question de mon innocence, j'ai l'habitude de me considérer comme innocent. Je suis la police du gouvernement du Kampuchea démocratique, reconnu par l'ONU qui lui a attribué un siège jusqu'en 1990. Donc le responsable de ce crime est le gouvernement et moi je suis la police. C'était mon avis avant mais aujourd'hui ma perception a changé. Je reconnais que j'étais l'otage du régime khmer rouge du 17 avril 1975 au 6 janvier 1979, mais aussi l'acteur du crime au bureau S-21.*

ordena que seus guardas sejam determinados ao vigiarem o inimigo, visando impedir sua morte, antes que sua confissão fosse produzida. Vimos, no capítulo 2, que os guardas não podiam torturar os presos a ponto de matá-los, e que essa era uma ordem direta do diretor da prisão. Deixar que o prisioneiro se matasse era ainda uma falta mais grave por parte dos guardas. Em uma cena de *S-21*, os subordinados de Duch analisam esse relatório, repetindo as lições aprendidas em sua formação como guardas da prisão, conforme as aulas do diretor da prisão.

FIGURA 3.47



FIGURA 3.48



A outra imagem de *S-21*, retomada pelo filme, corresponde à cena em que o guarda Thi lê o relatório das “doenças” dos prisioneiros que os levaram à morte; são retratos de identificação de prisioneiros, manejadas em cena pelos guardas, em que vemos suas feições de medo e cansaço. Muito diferente da fotografia de Duch, no mesmo período, falando com energia ao microfone.

O filme mostra que havia uma sistematização, um planejamento da máquina de morte, mas não de forma enfática, pois ainda que os documentos da prisão e as imagens de Rithy Panh estabeleçam uma contraposição, eles não têm a função de prova que desmente de uma vez por todas o ideólogo. Dessa forma, o filme também exige do espectador uma implicação diante dessas imagens, um olhar atento que não as toma como evidências, mas como uma aparição sensível. Mais uma vez, não se trata simplesmente de julgar, mas de construir uma situação propriamente cinematográfica, na qual o mais importante é a enunciação. Do ponto de vista do enunciado, Duch nega a responsabilidade por seus crimes. Mas ela não é confrontada pelos procedimentos do julgamento, o que implicaria um confronto direto entre enunciados. Aqui, é o próprio sujeito que se mostra em seu *acting out*.

Confronto com os documentos: a organização da máquina de morte

A força de deslocamento do discurso de Duch, produzida pelos confrontos com os testemunhos e com os olhares nas imagens de arquivo, não está presente em sua fala diante dos documentos escritos, dos relatórios, das confissões e, principalmente, das listas de execução. E, por isso, o que essa situação mostra é de grande relevância para pensar a posição do ex-diretor em relação à máquina de morte que ele coordenava: ele está à vontade para falar sobre os processos de seu trabalho. Expressa seu orgulho pela maneira como conduziu com zelo e dedicação a organização das prisões, torturas e extermínio. Em certo momento, Duch faz uma leitura atenta de um documento com lições sobre interrogatório e tortura:

É preciso dominar os três pontos essenciais: 1 – Reunir informações. 2 – Analisar. 3 – Tomar as medidas cabíveis. Expulse o pensamento de que bater no inimigo é cruel. É um pensamento ruim. Devemos torturá-los pela causa nacional, pela causa de classe e pela causa internacional.¹¹³

Em um gesto de montagem, Panh insere, na sequência, o testemunho de um dos torturadores da prisão, Prâk Khan, que descreve os métodos de tortura aprendidos nas aulas com Duch: “No escritório S-21, tínhamos que nos aperfeiçoar, duas vezes por ano, em política e técnica... de interrogatório. Estudávamos perto da casa de Duch. Havia uma escola política lá. Duch, Mam Nay chamado Chan, Hor, Meng ensinavam lá.”¹¹⁴ A fotografia de um prisioneiro morto na tortura aparece na cena. “Em matéria de tortura, poderíamos bater, sufocar com um saco, electrocutar, enfiar uma agulha sob a unha e puxá-la para fora. É estritamente proibido torturar até a morte ou ferir gravemente, isso impedia o nosso trabalho.”¹¹⁵ detalha Prâk Khan. É inserido, na sequência, um plano detalhe das mãos de um guarda, que faz o gesto de inserir a agulha debaixo da unha, uma técnica de tortura. Khân detalha a crueldade da técnica durante seu depoimento. A teoria ensinada por Duch e repetida pelo torturador produz uma materialidade difícil de acompanhar.

¹¹³ No original: *Il faut bien maîtriser les trois points essentiels : 1- Rassembler les informations. 2- Analyser. 3- Prendre les mesures appropriées. Chasser la pensée que frapper l'ennemi est cruel. C'est une mauvaise pensée. Nous devons les torturer pour la cause nationale, pour la cause de la classe et pour la cause internationale.*

¹¹⁴ No original: *Au bureau S-21, on doit aller en formation deux fois par an, en politique et en techniques.... d'interrogatoire. On étudiait près de chez Duch. Il y avait là une école politique. Duch, Mam Nay dit Chan, Hor, Meng y enseignaient.*

¹¹⁵ No original: *En matière de torture, on pouvait frapper, étouffer avec un sac, électrocuter, enfoncer une aiguille sous l'ongle et l'arracher. Il est formellement interdit de torturer jusqu'à la mort ou de blesser gravement, ça empêchait notre travail.*

Duch, por sua vez, permanece estimulado a explicar a organização da máquina de morte (FIG. 3.49), mostrando um documento para câmera (FIG. 3.50): "Veja isso. Uma lista muito longa: 'Relatório já feito'. Eu mesmo marquei de vermelho. Tenho certeza, esta é a minha caligrafia: 'Extração', em vermelho."¹¹⁶ A montagem do filme alterna entre o plano fechado nele e no documento:

Às vezes há erros, quando a tinta vermelha acabava. Eu uso outras cores, mas é a minha letra. No escritório S-21, organizamos o uso das cores: vermelho, azul, preto. O vermelho significa que essa pessoa já foi interrogada. Aqui, em vermelho, já interrogado. E em azul, ainda não interrogado. E em preto, interrogatório em curso. Quando vemos a cor vermelha, verifico os nomes para dar meu aval antes de serem levados. Quando vejo o camarada Hor chegar com a lista, é o fim.¹¹⁷

FIGURA 3.49



FIGURA 3.50



Duch aparece, como em sua fotografia dos anos 1970, diante do microfone, ávido em explicar o funcionamento da máquina de morte que coordenava: “De acordo, leve-os!” Em S-21, o vermelho significa a morte, o fim.”¹¹⁸

Sentado à mesa, com documentos à sua frente, Duch folheia rapidamente, uma após a outra, as listas dos nomes dos prisioneiros aprovados por ele para serem executados: “De acordo para todos. Esta lista também está de acordo. Esta também. Este, 'imperativo não sair’.”¹¹⁹ De

¹¹⁶ *Regardez ceci. Très longue liste : 'Rapport déjà fait'. C'est moi qui l'ai annotée en rouge. Certain, c'est mon écriture : 'Extraction', en rouge.*

¹¹⁷ *Parfois il y a des erreurs, je n'ai plus d'encre rouge. J'utilise d'autres couleurs mais c'est mon écriture. Au bureau S-21, nous organisons l'utilisation des couleurs: le rouge, le bleu, le noir. Le rouge signifie que cette personne est déjà interrogée. Là, en rouge, déjà interrogée. Et en bleu, pas encore interrogée. Là, ici. Et le noir en cours d'interrogatoire. Quand on voit la couleur rouge, on me sort les noms pour avis avant de les emmener. Quand je vois le camarade Hor venir avec la liste, c'est la fin.*

¹¹⁸ *No original: D'accord, emmenez-les ! A S-21, le rouge signifie la mort, la fin.*

¹¹⁹ *No original: D'accord pour tous. Cette liste aussi, c'est d'accord. Ça aussi. Celui-ci, 'impératif de ne pas sortir'.*

seu plano fechado, a câmera vai até o documento que Duch ergue para a câmera: “Não sei por que motivo, provavelmente a resposta dele me chamou a atenção. Eu proíbo que seja executado. Aí está novamente a minha aprovação.”¹²⁰ A sequência segue com uma enorme quantidade de listas de nomes aprovados para execução: “Aqui também. Mais uma vez, dou meu consentimento. E continua. Havia uma situação urgente, eles tinham que ser exterminados.”¹²¹ Irrompe a imagem de arquivo de um campo de trabalho que foge ao ideal da propaganda.

A última etapa da desumanização

Duch fala com palavras de ordem, como o slogan: “Viva o Partido Comunista do Kampuchea, justo, providente e extraordinário!”¹²² e se rende à abstração do pensamento do líder: “Pol Pot disse: ‘Se fizermos um pouco melhor, diremos Viva o Grande Partido Comunista.’ Isso é forte. Em um momento, não somos nada além de muito prósperos, visionários e extraordinários.”¹²³ Estranhamente, essas palavras lhe comunicam, como missão, a última etapa do processo de desumanização levado à cabo pelo regime do Khmer Vermelho. Ele levanta o papel impresso com o slogan para mostrá-lo à câmera.

Alguns gostam de explicar que o grande povo, o grande salto visa à construção econômica. Mentira! Eles nos fazem tomar a direção errada. O grande movimento, o grande povo, o grande salto extraordinário visa à destruição das classes. Nós ganhamos contra os imperialistas, nós os expulsamos. Vencemos o feudalismo, eliminamos o regime feudal e seus servos.¹²⁴

A sequência panorâmica de uma pilha de ossos (FIG. 3.51), presente em *Bophana*, é inserida pela montagem para acompanhar esse discurso de Duch, além de uma série de imagens de arquivo: homens e mulheres usam enxada ou carregam terra; separação dos grãos de arroz; crianças desnutridas, de olhar perdido, agonizam: “Eliminamos o capitalismo por uma relação

¹²⁰ No original: *Je ne sais plus pour quelle raison, sans doute sa réponse attire mon attention. J'interdis qu'on l'exécute. La encore mon accord.*

¹²¹ No original: *Là aussi. Encore, je donne mon accord. Et ça continue. Il y avait une situation urgente, il fallait les exterminer.*

¹²² No original: *Vive le Parti communiste cambodgien, juste, clairvoyant et extraordinaire!*

¹²³ No original: *Pol Pot dit: 'Si on fait un peu mieux, on dira Vive le Grandiose Parti communiste.' Là c'est fort. Pour l'instant, on n'est que très prospère, très clairvoyant et très extraordinaire.*

¹²⁴ No original: *Certains aiment expliquer que le Grand peuple, le Grand bond visent la construction économique. Mensonge! Ils nous font faire fausse route. Le Grand mouvement, le Grand peuple, le Grand bond extraordinaire visent la destruction des classes. On a gagné contre les impérialistes, on les a chassés. On a vaincu le féodalisme, éliminé le régime féodal et ses valets.*

igualitária de produção: o comunismo”¹²⁵, continua Duch. As imagens sugerem que a exploração permaneceu, junto com a fome.

FIGURA 3.51



FIGURA 3.53



FIGURA 3.52



FIGURA 3.54



Captado em um plano fechado, Duch explica (FIG. 3.52): “A palavra *kamtech* do Khmer Vermelho tem seu próprio significado. Não se trata apenas de matar. É matar e depois apagar todos os rastros, reduzindo a pó, até que não reste mais nada.”¹²⁶ Uma imagem de arquivo das valas coletivas é inserida (FIG. 3.53). “Desde 1970, quando nossa polícia foi criada. Quando a gente mata, não informamos a família, apagamos os rastros. Mesmo o cadáver não é devolvido à família para uma cerimônia. Esta é a cultura do Khmer Vermelho.”¹²⁷ Outra imagem de arquivo das mãos com luvas que seguram um crânio (FIG. 3.54). Essas imagens em preto-e-

¹²⁵ No original: *On a éliminé le capitalisme pour une relation de production égalitaire : le communisme.*

¹²⁶ No original: *Le mot kamtech des Khmers rouges a son sens propre. Ce n'est pas seulement tuer. C'est tuer puis effacer toute trace, réduire en poussière, qu'il ne reste plus rien.*

¹²⁷ No original: *Dès 1970, à la création de notre police. Quand on tue, on n'informe pas la famille, on efface les traces. Même le cadavre on ne le rend pas à la famille pour une cérémonie. Ça c'est la culture khmère rouge.*

branco da exumação dos corpos estão presentes no arquivo *THE TRIAL of the Khmer Rouge after the fall of Democratic Kampuchea in 1979*, filme realizado durante a República Popular do Kampuchea.

Nesta sequência, Duch relata as providências que tomou para destruir todas as provas dos extermínios de outro centro de tortura, a que ele se refere como hospital psiquiátrico de Prek Thnoat em Takmao: os restos dos mortos foram desenterrados e queimados. “É por isso que a prisão de Takmao não deixou vestígios. Não há ossos lá. É graças ao meu trabalho que todos os vestígios foram apagados.”¹²⁸ A última etapa de desumanização implica na destruição de qualquer traço dos mortos, impossibilitando a cerimônia do enterro e o luto. Duch explica:

É automático, na época, prendíamos alguém, escondíamos a informação, não devolvíamos o corpo para os parentes para a cerimônia. Não havia luto, nem dizíamos qual era a culpa do preso. Nada mesmo sobrava. Assim, *kamtech* significa destruir o nome, a imagem, o corpo, tudo. Não se respeitava a civilização, a cultura, as tradições dos homens.¹²⁹

O plano em cores das ossadas, filmado por Rithy Panh, em meados dos anos 1990, e os arquivos de propaganda em preto-e-branco apresentam os rastros do extermínio que Duch tentou apagar.

Para Sylvie Rollet, a vontade de exterminação é ‘absoluta’, pois as razões do carrasco estão fora daquilo que a vítima pode imaginar. Não há reversão dos lugares, não há possibilidade que um se coloque no lugar do outro. Para a autora, essa impossibilidade rompe com a morte como elo constitutivo da humanidade e como sua fronteira fundadora.

Efetivamente, o perpetrador não se contenta em destruir a vida de suas vítimas: ele nega o próprio fato de sua existência. A destruição conjunta da vida e da morte assume toda a sua extensão com a produção em massa de cadáveres anônimos e a redução de vidas humanas apenas à sobrevivência orgânica.¹³⁰ (ROLLET, 2011, p. 34, tradução nossa).

Durante o relato de Duch, são inseridas sequências em que ele é retirado de sua cela e caminha pelo corredor da prisão, acompanhado de dois guardas e levado até à sala do tribunal.

¹²⁸ No original: *C'est pourquoi la prison de Takmao n'a laissé aucune trace. On n'y trouve aucun ossement. C'est grâce à mon oeuvre que toute trace a été effacée.*

¹²⁹ No original: *C'est automatique, à l'époque, on arrête quelqu'un, on cache l'information, on ne rend pas le corps à la famille pour la cérémonie. Il n'y a pas de deuil, on ne dit pas en quoi il est coupable. Il n'y a plus rien. Néant. Alors kamtech c'est détruire le nom, l'image, le corps, tout. On ne respecte pas la civilisation, la culture, les traditions des hommes.*

¹³⁰ No original: *En effet, le perpétreur ne se contente pas de détruire la vie de ses victimes : il nie le fait même de leur existence. La destruction conjointe de la vie et de la mort prend toute son ampleur avec la production en série de cadavres anonymes et la réduction de vies humaines à la seule survie organique.*

Compreender e confrontar, não julgar

A difícil tarefa de construir um espaço partilhado de recordação dos acontecimentos é bem diferente da busca de uma suposta verdade do acontecimento, que poderia imobilizar o pensamento sobre a história. Ao contrário, exige-se uma elaboração contínua do passado. A postura de Panh se aproxima, mais uma vez, das proposições de Comolli:

Descrever para denunciar não é mais suficiente. Forçar o traço para denunciar, também não. Denunciar para preservar nossa boa consciência e nos colocarmos ao lado dos bons? Denunciar não é mais suficiente. Falemos de luta. Luta política, isto é, corpo-a-corpo cinematográfico – expor, explicar, colocar as palavras e os corpos em perspectiva, e não mais chapados. Filmar com profundidade (de campo, de cena). Campo e fora-de-campo. Visível e invisível. Em relevo, colocar em relevo. (COMOLLI, 2008, p. 134).

Parece-nos que a luta política de Panh está em “filmar com” os sobreviventes e os seus carrascos. O uso político do documentário busca o engajamento de seu inimigo, ainda que ele possa negar, mentir ou tentar tomar a palavra. Anita Leandro (2016) trata da resistência de Duch em testemunhar, em assumir sua responsabilidade e de encarar os olhares lançados por aqueles e aquelas que foram fotografados e, depois, assassinados. Quando Panh é questionado por Duch sobre a serventia de lhe mostrar as fotografias, o cineasta responde que os mortos ouvem o testemunho do coordenador do extermínio. “Graças aos arquivos, os mortos, que, por definição, não podem mais testemunhar, ressurgem, paradoxalmente, entre os vivos, como a testemunha por excelência” (LEANDRO, 2016, p. 7). As aparições das fotografias das vítimas diante de seus antigos carrascos introduzem uma circunstância singular diante de um discurso definido por essências (e como tal, imutáveis e absolutas). As essências retiram nossa autonomia sobre as coisas. A imagem é sempre um sistema aberto. As circunstâncias são como marcações no terreno, que tornam os espaços um campo comum e navegável. O filme exige de Duch um engajamento quando o coloca diante dos testemunhos e das fotografias dos mortos que o contrariam. Ao concordar em participar, ele se abre para o risco desses encontros.

Apesar da importante e necessária utilização do testemunho no campo jurídico, ele não deve permanecer apenas como prova. Essa posição cria uma temporalidade que se imobiliza e não se coloca mais sob revisão; em outras palavras, o passado se torna algo fixo. Perde-se, no processo jurídico, justamente um dos elementos mais importantes da elaboração do passado proposta por Panh, a saber: a construção dessa difícil relação entre os envolvidos no genocídio. “Nós, as vítimas, precisamos dos carrascos. É cruel, mas é assim. Se a palavra de uma vítima

não for confirmada pelo carrasco, ela flutua” (PANH; 2013c, p. 244). Ao trazer o antigo diretor da prisão para testemunhar o genocídio, o filme não apenas reconstrói a memória do passado, mas intervém na construção da cena política. O filme não busca meramente uma confissão do carrasco, mas o implica no acontecimento, convocando sua voz em meio a outras, para que seu lugar, histórico, não seja designado por uma essência, que é sempre externa – como a da propaganda de Pol Pot –, mas por sua própria aparição em cena, na cena do filme e da história, agora tornada processo compartilhado, comum, coletivo.

CAPÍTULO 4: A REMEMORAÇÃO EM A *IMAGEM QUE FALTA*

Neste capítulo, analisamos *A imagem que falta* (2013), o primeiro filme de caráter autobiográfico de Rithy Panh, no qual ele rememora a brutal interrupção de sua infância, na casa da família em Phnom Penh, imposta pelo regime do Khmer Vermelho. No filme, ele retoma a forma da narração, como em *Bophana, uma tragédia cambojana* (1996), mas, dessa vez, assume uma voz *over* em primeira pessoa, que se coloca diante de dois conjuntos bem distintos de imagens: as figuras de argila e os arquivos de propaganda do Khmer Vermelho. Essas imagens, junto com suas palavras, tornam sensível sua experiência nos campos de trabalho forçado, onde ele presenciou, impotente, sua irmã e sobrinhos, mais novos, morrerem de fome; os mortos enterrados em covas coletivas, bem como a dignidade e a resistência de seus pais diante de tantos sofrimentos.

Sua autobiografia é construída primeiro por meio da escrita, junto com Christophe Bataille, no livro *L'Élimination*. Nele, Rithy Panh elabora a difícil experiência de filmagem no confronto com Duch, ex-diretor da prisão S-21, e sua versão da história. Escrito a partir da recordação de suas memórias infantis, o livro apresenta a história de sua família, antes e durante o regime do Khmer Vermelho.

Depois do filme [*Duch, o mestre das forjas do inferno*], tive uma crise e recorri à escrita. Às vezes, as palavras permitiam dizer coisas mais íntimas do que as imagens. E inversamente. A escrita me permitiu esculpir melhor as palavras, nomear as coisas com mais precisão. A realização deste filme foi muito difícil psicologicamente. (PANH, 2013c, p. 239)

Nessa obra literária, o cineasta concede espaço para a sua própria palavra e às suas memórias, e traça a sua história de sobrevivente do genocídio e de seu percurso, nas últimas décadas, além de refletir sobre o testemunho do ex-diretor da prisão, expondo as dúvidas que teve sobre o projeto de seu filme e seu temor de ser usado pelo ideólogo. O livro é construído a partir de diferentes temporalidades: o relato da entrevista com Duch; o percurso cinematográfico na agrimensura de memórias; o exílio na França; a luta para sobreviver ao genocídio; a experiência terrível dos campos de trabalho forçado; a história de sua família; seu percurso na elaboração de sua dor sem fim, que se manifesta nas lembranças constantes de seus familiares, nos rostos dos mortos que vêm em seus sonhos, em sua insônia.

Como muitos dos sobreviventes, o uso da língua do país de exílio serviu para Rithy Panh se libertar dos demônios do passado, muito em função da manipulação violenta e insidiosa da língua khmer pelo regime (NUT, 2013). O livro é dedicado ao seu pai e ao pintor Vann Nath,

cujas histórias de coragem e dignidade lhe deram a força para se colocar diante de Duch e, agora, para se colocar diante de sua própria história.

O ponto de partida para o filme *A imagem que falta* foi a busca das imagens que mostrassem diretamente o genocídio, realizadas por um cinegrafista do Khmer Vermelho, Ang Sarun, morto pelo regime. Rithy Panh fez entrevistas com outros cinegrafistas e fotógrafos que trabalhavam junto com Sarun. Na intenção de encontrar pessoas que aparecem nas imagens filmadas pelo Khmer Vermelho, ele retornou, depois de 30 anos, à vila onde viveu durante os anos de regime, mas não reconheceu o local. Fez registros do lugar, mas depois desistiu. Com essa experiência de retorno ao espaço em que vivenciou tanto sofrimento, ele decidiu mudar seu projeto, realizando um jogo de restituição da memória, não mais apenas pelas palavras, como em seu livro, mas pela construção de uma maquete da vila, pedindo ao artista Sarith Mang para fabricar um bonequinho que pudesse circular no espaço em miniatura. “Queria entender como a imagem funcionava na minha memória”, conta Panh (2013c). Para a feitura dos bonequinhos ele escolheu argila, em função de suas brincadeiras de criança, quando, na beira dos rios, construía figuras de argila. Para Rithy Panh (2016), essas figuras, feitas da terra e da água, possuem alma. Na ausência de imagens, o cineasta inventa uma forma imagética para dar corpo aos seus familiares, aos mortos e desaparecidos, aos carrascos e a ele próprio.

Assim, os sujeitos da história vão ganhar a forma frágil, inacabada, e extremamente expressiva de bonequinhos de argila que povoam espaços em miniatura, em maquetes dos campos de arroz, das “cooperativas” e dos canteiros de obras das barragens construídas pelo regime, deixando o processo de feitura e de manuseio das figuras acessíveis ao olhar do espectador. Filmadas, tornadas imagens de cinema, esses sujeitos e espaços singulares são preenchidos por um tempo-agora (*Jetztzeit*), conforme a expressão de Walter Benjamin, construindo as histórias passadas do cineasta e dos cambojanos.

Os arquivos de propaganda do Khmer Vermelho, em preto-e-branco, são montados em associação com essas figuras de argila coloridas. Em diversas passagens do filme, a narrativa da história do cineasta é intercalada com uma fala que interpela a versão da história sustentada pelos arquivos de propaganda, convocando a reflexão do espectador. O cineasta dará uma nova forma ao embate com a ideologia dos khmers vermelhos. Antes, os documentos colocados diante do olhar de Duch confrontavam seu discurso. Agora, os arquivos de propaganda ou o terrível cinema de Pol Pot são confrontados pelo trabalho de memória imagético de Rithy Panh.

O trabalho de análise

Quando recorremos à noção de elaboração nessa tese, seguimos uma sugestão do próprio Rithy Panh, quando, em *A imagem que falta*, encena uma sessão de análise com figuras de argila e no espaço em miniatura da sua casa de infância em Phnom Penh, fazendo referência direta à psicanálise com a fotografia de Freud em cena (FIG. 4.1). Deitada na cama, a figura de camisa branca é a de um homem adulto (FIG. 4.2), acompanhado pela escuta do analista. Com um efeito de transição, uma figura infantil de camisa colorida, que sabemos ser Panh, toma o lugar do analisado. Ao redor do paciente e do analista se instalam os pais e os familiares mortos de Rithy Panh (FIG. 4.3). Na prática freudiana, a restituição da história do sujeito é tomada como essencial e estruturante para a constituição do progresso analítico, mas tal restituição não opera por uma perspectiva universalizante; ao contrário, Freud busca apreendê-la, sempre, em sua singularidade (LACAN, 1986).

FIGURA 4.1



FIGURA 4.2



FIGURA 4.3



FIGURA 4.4



Rithy Panh recorda de seu passado, fala de si, mas a partir de várias camadas de memória, acumuladas na agrimensura da memória coletiva cambojana, por meio da escuta de testemunhos e pelo trabalho com os arquivos. A fala do cineasta também é acompanhada pelas almas de seus familiares (FIG. 4.4). A técnica analítica visa aqueles pontos essenciais que Lacan

chama de “situações da história”: “A história não é o passado. A história é o passado à medida que é historiado no presente – historiado no presente, porque foi vivido no passado.” (LACAN, 1986, p. 21). Assim como no trabalho do historiador materialista de Benjamin (1996), no trabalho analítico também se dá relevância central à historicidade do discurso do paciente.

FIGURA 4.5



FIGURA 4.6



Não se trata de um retorno ao passado, mas de um encontro em que se cruzam olhares do agora e do outrora, no reconhecimento da distância que persiste entre o homem e a criança que ele foi (FIG. 4.5):

Às vezes vejo uma criança. Digamos que sou eu.

Tudo lhe fazia mal: não sabia pescar; andar descalço; nem lutar. Anos depois, ele se sente culpado por não ter ajudado aqueles que estavam na miséria.

Parece que falando nos acalmamos, entendemos, atravessamos.

Para mim, a sabedoria nunca virá. Não estou procurando uma imagem dos meus próximos. Eu gostaria de tocá-los. Suas vozes faltam: então eu não conto.

Agora é a criança que me procura. Eu a vejo. Ela gostaria de falar comigo. Mas as palavras são difíceis.

[Este cachorro preto é o deus da passagem. Ele me leva até seu barco. (trecho não está no livro, apenas no filme)]¹³¹ (PANH; BATAILLE, 2013, p. 64-65, grifo nosso).

Na imagem, um cachorro qualquer se torna o mediador da passagem do cineasta entre o presente e seu passado (FIG. 4.6). Na psicanálise, a restituição da história do sujeito toma a

¹³¹ No original: *Parfois je vois un enfant. Disons que c'est moi. / Tout était mauvais pour lui : Il ne savait pas pêcher ; marcher pieds nus; ni se battre. Des années plus tard, il se sent coupable de n'avoir pas aidé ceux qui étaient dans le dénuement. / Il paraît qu'à parler on s'apaise, on comprend, on traverse. / Pour moi, la sagesse ne viendra jamais. Je ne cherche pas une image des miens. Je voudrais les toucher. Leur voix est manquante : alors je ne raconte pas. / Maintenant c'est l'enfant qui me cherche. Je le vois. Il voudrait me parler. Mais les mots, c'est difficile. / [Ce chien noir, c'est le dieu du passage. Il me conduit à sa barque. On le fixant, je pense à l'homme au chapeau de feutre et au fleuve sur lequel flottaient des cadavres.]*

forma da restituição do passado, argumenta Lacan (1986), a partir do texto *Construções em análise*, de Freud (1977b). A percepção freudiana é de que os eventos formadores da existência do sujeito não são tão importantes quanto aquilo que ele reconstrói a partir deles. Dito de outra maneira, “o revivido exato [...] não é o essencial, o essencial é a reconstrução” (LACAN, 1986, p. 23). Na cena analítica, a restituição é centrada na enunciação das palavras, essenciais para o que Lacan denomina a reescrita da história. O autor usa o exemplo dos sonhos, que são uma maneira de lembrar; eles não são satisfatórios como lembranças, mas, se bem elaborados, atendem ao esforço de restituição do passado. Diferentemente da ciência objetiva e de sua noção de realidade, o discurso da história do sujeito tem um caráter singular absoluto.

Sobre a noção de singularidade do discurso do sujeito no contexto da teoria analítica de Freud, Lacan (1986, p. 21, grifo do autor) afirma:

Tomá-lo na sua singularidade, o que quer dizer isto? Quer dizer essencialmente que, para ele, o interesse, a essência, o fundamento, a dimensão própria da análise, é a reintegração, pelo sujeito, da sua história até os seus últimos limites sensíveis, isto é, até uma dimensão que ultrapassa de muito os limites individuais.

O cineasta diz que não faz um trabalho de historiador: “O trabalho científico exige um distanciamento, um recuo que eu não tenho diante do genocídio. Penso que não posso falar do genocídio senão na primeira pessoa.”¹³² (PANH; CHAUMEAU, 2009, p. 92, tradução nossa). Retornamos à questão da verdade do passado, discutida nos capítulos dois e três. Para Lacan, Freud estava interessado na verdade do sujeito, no entendimento de um problema que o sujeito tem consigo mesmo, que está em conjunção com o sentido dos seus sintomas. Sua situação problemática advém de sua resistência a esse sentido, que não deve ser revelado pelo analista, mas assumido pelo paciente. Daí Lacan (1986) dizer que a psicanálise é uma técnica que respeita a pessoa humana; mais do que isso, ela só funciona com esse respeito. O que o leva a concluir que é paradoxal afirmar que está em primeiro plano, na técnica analítica, a finalidade de forçar a resistência do sujeito. Freud respeita as resistências do paciente, ele não as vê com intolerância; ao contrário, faz uso delas em sua técnica, pois é por meio delas que o sujeito integra ao seu discurso o reprimido, que a resistência mantém separado do sujeito (LACAN, 1986, p. 38).

Sérgio Paulo Rouanet (2008) alude a uma passagem de Walter Benjamin que relaciona o cinema à psicanálise, para destacar nela uma dimensão epistemológica na relação cognitiva

¹³² No original: *Le travail scientifique nécessite une distance, un recul que je n'ai pas face au génocide. Je ne pense pas pouvoir parler du génocide autrement qu'à la première personne.*

estabelecida entre sujeito e objeto. O olhar do analista e o da câmera diferem tanto do olhar desarmado quanto do olhar filosófico, ao darem uma atenção total ao objeto. A psicanálise recolhe, no fluxo do discurso do sujeito, um fragmento; e a câmera de filmagem reconhece, na imagem, o que não é perceptível (ROUANET, 2008).

No âmbito de uma polêmica que separa as imagens de arquivo e o testemunho, Didi-Huberman (2018) responde à formulação de seus críticos, realizada por Hubert Damisch, a partir de um credo psicanalítico, emprestado de Gérard Wajcman, que argumenta que os problemas da imagem só se resolvem pela palavra. Para Didi-Huberman, tal formulação reduz a psicanálise freudiana, pois ela opera pela resolução de problemas, e reduz a noção de imagem tomada como problema a ser resolvido. Na leitura de Lacan da psicanálise freudiana, trata-se de um problema que o sujeito tem consigo mesmo, colocado não no nível da resolução, mas da construção de algo com o sintoma. O sujeito tem que olhar para si com seu sintoma, se podemos fazer um jogo de palavras reunindo sujeito, imagem e sintoma. Lacan destaca a materialidade da palavra nessa construção, em que se formam um feixe, uma espessura, uma dimensão que assume, ainda que na invisibilidade, atributos da imagem.

Uma ‘iconologia analítica’ que tentasse, portanto, conjurar seu próprio objeto – ‘resolvê-lo’ como problema, substituindo-o pela palavra ou discurso – não seria nem iconológica, no sentido inaugural dado por Warburg a essa palavra, nem analítica, no sentido que Freud dava a essa palavra ao falar, por exemplo, de ‘construção em análise’ (DIDI-HUBERMAN, 2018, p. 66).

A defesa de Didi-Huberman (2018) nos faz perceber que reatar as imagens à palavra não é explicá-las por meio de um discurso, mas reconhecer suas potências próprias na busca de compreender seus efeitos inconscientes, ainda que de maneira parcial.

Ora, toda a obra de Rithy Panh, na elaboração do genocídio, procede pelo respeito à pessoa humana, não apenas ao testemunho dos sobreviventes, mas também ao espaço dado à versão da história dos guardas e, especialmente, do ex-diretor da prisão, elementos entre os mais resistentes ao seu percurso. Para Panh e Bataille (2011), Duch não é um monstro, nem um demônio, mas um homem que procura a fraqueza do outro para desumaniza-lo. As imagens de arquivo da propaganda oficial do regime do Khmer Vermelho também se constituem como resistências, mas Rithy Panh lhes concede lugar, restituindo sua história ao montar as imagens de acordo com a intenção inicial da ideologia.

Diferente do trabalho da psicanálise, que lida com a situação da cena analítica, fortemente dependente dos significantes linguísticos, o filme se apresenta como uma enunciação plurimodal. Mas, assim como na análise, não há uma instância central a reger o

trabalho de elaboração, que poderia ser, na psicanálise, atribuída ao analista, e, no cinema, ao diretor. Esse trabalho, no filme, é um processo vivo, construído pela articulação de materiais diversos.

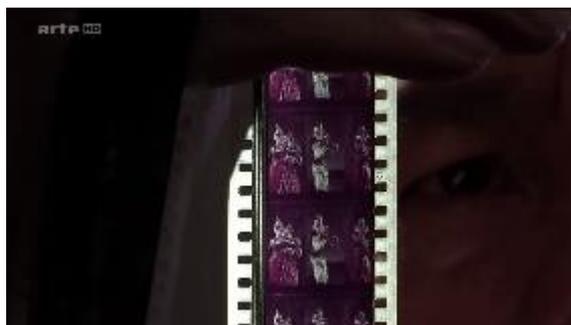
As figuras de argila e as imagens de arquivo

Nas sequências iniciais de *A imagem que falta*, identificamos, além das figuras de argila e dos filmes de propaganda do Khmer Vermelho, a utilização de uma série de imagens de origem e contextos diversos: filmes de propaganda da República Khmer (RK); filmes de propaganda da República Popular do Kampuchea; reportagens jornalísticas, imagens de seus próprios filmes. Na abertura do filme, um cômodo empoeirado acumula caixas empilhadas de rolos de filmes, abandonadas, algumas caídas, com tampas abertas a espalhar um emaranhado de películas (FIG. 4.7).

FIGURA 4.7



FIGURA 4.8



Rithy Panh aponta, com essa abertura, para o estado da memória cambojana, que se deteriora, corroída pelo esquecimento, como uma memória infantil que vai, aos poucos, ficando distante com o passar do tempo. Da cena desoladora do abandono, uma imagem retoma sua possibilidade de aparição. Por meio do olhar do cineasta, descobrimos um rastro: a película preservada da dança da Princesa Norodom Buppha Devi, presente no arquivo *The Royal Ballet of Cambodia*¹³³ (FIG. 4.8-9). A beleza da dança tradicional khmer é como um respiro da cultura cambojana, quase apagada pelo Khmer Vermelho, e que o cineasta luta para valorizar.

¹³³ Referência do arquivo no acervo do Centro Bophana: ARB_VI_003220, 01:20:26, 1965.

FIGURA 4.9



FIGURA 4.10



A crença na história e na cultura de seu país é primordial para sobreviver às ondas (FIG. 4.10) que ameaçam afogá-las (PANH, 1998). O movimento incessante das ondas se assemelha à “interminável desolação” de Rithy Panh (PANH; BATAILLE, 2011), que é como ele nomeia sua experiência do retorno das memórias e dos mortos. A silhueta dos corpos dançando em efeito de *blur* – trecho do filme *Os artistas do teatro queimado* (2005) – com movimentos suaves, acompanhados pelo soar dos instrumentos e da melodia tradicionais khmer (FIG. 4.11) contrasta com a ameaça das ondas. Seus filmes, seu percurso artístico, é um salva-vidas. O texto de Rithy Panh narra essa experiência ambígua entre o doce e o amargo das lembranças de infância:

No meio da vida, a infância retorna. É uma água doce e amarga. Minha infância, eu a procuro, como uma imagem perdida. Ou melhor, é ela que me chama. É por que tenho cinquenta anos? Por que conheci tempos turbulentos em que medos e esperanças se alternavam? A lembrança está lá, agora, ela me martela nas têmporas, eu gostaria de afugentá-la.¹³⁴ (PANH; BATAILLE, 2013, p. 9-10)

Para lidar com essa difícil experiência de memória, Rithy Panh opera com uma visibilidade inventiva que atravessa o filme: a criação de figuras de argila. O filme coloca em cena o trabalho do escultor Sarith Mang, que dá forma à massa de argila, transformando-a numa figura humana: “Com a terra e a água, com os mortos e os campos de arroz, com mãos vivas, fazemos um homem. Não é preciso muita coisa. Você só tem que querer”¹³⁵ (PANH; BATAILLE, 2011, p. 10). A cor branca do terno, a gravata preta, um olhar e sua expressão

¹³⁴ No original: *Au milieu de la vie, l'enfance revient. C'est une eau douce et amère. Mon enfance, je la cherche, comme une image perdue. Ou plutôt c'est elle qui me réclame. Est-ce parce que j'ai cinquante ans? Parce que j'ai connu des temps agités où alternaient craintes et espérances? Le souvenir est là, maintenant, il me cogne aux tempes, je voudrais le chasser.*

¹³⁵ No original: *Avec de la terre et de l'eau, avec les morts, les rizières, avec des mains vivantes, on fait un homme. Il suffit de pas grande-chose. Il suffit de vouloir.*

afetuosa transformam a argila no pai do cineasta (FIG. 4.12). Nós, espectadores, também devemos reconhecê-lo assim.

FIGURA 4.11



FIGURA 4.12



Uma festa de família é encenada com maquetes e bonequinhos de argila na recordação de seus tempos de infância em Phnom Penh. As formas das figuras são modestas e expressivas; vestem roupas com cores vivas. Apesar de imobilizados, seus pequenos gestos criam uma sensação de movimento e incitam o espectador a visualizar as ações: a preparação da comida, a recepção dos familiares e amigos que trazem frutas, as rodas de conversa, a partilha da comida, a brincadeira das crianças, os cães e as galinhas (FIG. 4.13-14). O movimento descritivo da câmera (em que predomina a panorâmica), a canção e os sons do ambiente de festa, com risos e conversas, colabora para preencher o tempo da experiência alegre da reunião da família do cineasta.

Algo, no entanto, rompe de forma inquietante essa atmosfera da festa: no gesto de oferecimento de arroz para os monges budistas (FIG. 4.15) e na recordação das sessões de estudos e das leituras de poesia pelo pai de Panh (FIG. 4.16), ouvimos, ao longe, explosões de bombas. Elas remetem aos bombardeios americanos e aos bombardeios do cerco à capital Phnom Penh pelos khmers vermelhos durante a guerra civil. O último avanço para a tomada da capital aconteceu logo após as celebrações do ano novo khmer, em que tradicionalmente as famílias se reúnem e realizam suas celebrações religiosas; tradições que serão abruptamente eliminadas pelo Khmer Vermelho. A casa de infância de Panh servirá, ao longo do filme, como abrigo em que se refugiam memórias e espíritos.

FIGURA 4.13



FIGURA 4.14



FIGURA 4.15



FIGURA 4.16



A narrativa prossegue com uma sequência de montagem de imagens de arquivo, utilizada em filmes anteriores, que mostra as consequências da guerra: o fogo em uma casa; a população civil (entre ela, um monge) coagida por armas; uma mulher suplica, sentada sobre um saco de arroz; três mulheres choram sobre dois corpos (FIG. 4.17-20). O cineasta reflete sobre a quantidade de imagens que circulam no mundo e das quais acreditamos depreender seus sentidos por tê-las visto. Ele argumenta que ver não é suficiente. “São tantas as imagens que passam e repassam no mundo, que acreditamos possuir porque as vimos... Quando descobrimos uma imagem em uma tela, que não é uma pintura, uma mortalha, assim ela não falta.”¹³⁶ (PANH; BATAILLE, 2013, p. 11-12). Ele demanda um gesto do espectador de descobrir a imagem que está na tela; demanda um tipo de visão que vai além do sentido fisiológico, aproximando-se do olhar visionário, descrito por Deleuze (2007, p. 30). E só nesse gesto de descoberta que a imagem, enfim, não falta. Nesse gesto, o filme retira a imagem de arquivo “de guerra” de sua condição de clichê para incluí-la em um campo de disputa de sentidos. Assim como as figuras de argila, o valor dos arquivos depende de uma implicação do espectador que se coloca diante deles.

¹³⁶ No original: *Il y a tant d'images qui passent, repassent dans le monde, qu'on croit posséder parce qu'on les a vues... Quand on découvre une image sur un écran qui n'est pas un tableau, un linceul, alors elle ne manque pas.*

FIGURA 4.17



FIGURA 4.18



FIGURA 4.19



FIGURA 4.20



O cerco à capital Phnom Penh pelo Khmer Vermelho é contado pelas imagens de arquivo de propaganda sobrepostas às imagens dos bonequinhos de argila dos soldados do regime (FIG. 4.21-22). A postura dos bonequinhos é similar ao modo como eles posavam para uma fotografia ou uma filmagem de propaganda (FIG. 4.23-24), como nos últimos segundos do filme *Scene of the great attack on January 1st, 1975*. Rithy Panh produz uma outra presença dos soldados do Khmer Vermelho, agora transformados em bonequinhos.

Poucas imagens e fotografias restaram da tomada da capital pelos khmers vermelhos, que registraram suas ruas vazias. O cineasta utiliza esses registros, suplementados pelas imagens dos bonequinhos de argila, para narrar o acontecimento. Essa coexistência permite retratar as ações policiais e a evacuação forçada da população, que carrega de forma improvisada seus pertences (FIG. 4.25-26). Há ainda um suplemento de sentido que restitui a arquitetura do banco central, com o auxílio de uma fotografia de arquivo. Por um efeito de *fade*, a imagem do banco e os bonequinhos de argila desaparecem, evidenciando a tomada original, que está em consonância com a ideologia dos khmers vermelhos: a cidade esvaziada, o banco central destruído, por constituírem uma sociedade corrompida (FIG. 4.27-28).

FIGURA 4.21



FIGURA 4.22



FIGURA 4.23



FIGURA 4.24



FONTE – Para as figuras 4.23-24: *Scene of the great attack on January 1st, 1975.*

Soko Phay (2014) comenta essa cena da deportação, apontando para os movimentos panorâmicos que, de acordo com a sua direção, marcam uma temporalidade distinta. Para a autora, o cineasta constrói uma imagem da paisagem da cidade e dos deportados com uma nova forma de arquivo, os “*archives-oeuvres*”, tornando sensível, pela montagem, a experiência da deportação que dá forma ao planejamento dos crimes do Khmer Vermelho. Essa nova forma do arquivo não pretende tomar o lugar dos traços sobreviventes nem dos objetos desaparecidos, mas de “*prendre à témoin*” (tomar como testemunha) o espectador, permitindo-o “ver” os acontecimentos não narrados pela história oficial. Elas deixam nítidas a falta e a distância do acontecimento em relação ao espectador: o passado, portador de uma alteridade, se mostra ainda presente.

O cineasta inventa novos métodos de abordagem do passado, introduzindo o tecido da memória, jogando com as interferências entre a “verdade da adequação” que a ciência da história permite e a “verdade do desvelar” própria da criação, para usar as palavras de Tzvetan Todorov. Ao fazer uma proposta cinematográfica original, o artista consegue sair da oposição entre uma abordagem documental, indexada na realidade empírica do mundo, e uma

abordagem artística, indexada em processos de narração da História.¹³⁷ (PHAY, 2014, p. 163, grifos do autor, tradução nossa)

Em seu relato da deportação de Phnom Penh, François Ponchaud (2001) assinala a diferença entre os primeiros contingentes de militares do Khmer Vermelho que adentraram a capital, cumprimentando e acenando alegremente para os civis, e um outro grupo, formado por soldados mais jovens, de postura rígida, os camponeses sem educação formal, que foram doutrinados pelas lideranças do Khmer Vermelho. O segundo grupo se colocou em pontos estratégicos da cidade, controlando a circulação das pessoas de maneira violenta, revistando carros e as pessoas que passavam. A atmosfera de festa que tomou a cidade momentaneamente se transformou em um ambiente de temor. Essa mudança é representada em dois filmes de ficção, *Os gritos do silêncio* (1984) e *Primeiro mataram meu pai* (2017), de Angelina Jolie.

FIGURA 4.25



FIGURA 4.26



FIGURA 4.27



FIGURA 4.28



¹³⁷ No original: *Le cinéaste invente de nouvelles méthodes d'approche du passé, en introduisant la fabrique de la mémoire, en jouant des interférences entre la 'vérité d'adéquation' que permet la science de l'Histoire et la 'vérité de dévoilement' propre à la création, pour reprendre les termes de Tzvetan Todorov. En faisant une proposition cinématographique originale, l'artiste permet de sortir de l'opposition entre une approche documentaire, indexée sur la réalité empirique du monde, et une approche artistique, indexée sur des procédés de mise en récit de l'Histoire.*

Todos estavam de preto e seguiam com rapidez em fila indiana, mantendo um alinhamento impecável, seus rostos fechados mantinham um silêncio sepulcral, comenta Ponchaud (2001), que destaca a homogeneização forçada das jovens mulheres combatentes, chamadas *Néary*. Suprimindo seus traços de feminilidade, elas ganhavam uma expressão de determinação e frieza, ainda mais intensa que a dos homens. Outra descrição marcante da imagem de um soldado do Khmer Vermelho durante a tomada da capital é a dos tempos difíceis de infância de Ly Heng:

Ele me pareceu muito alto, enorme até, e sua visão me apavorava. Ele estava vestindo um pijama preto e o *krama* xadrez vermelho e branco enrolado como um turbante sobre a cabeça. Duas bandas de cartuchos de metralhadora pendurados nos ombros, cruzadas sobre o peito e as costas. O homem segurava uma metralhadora. Ele estava perfeitamente imóvel, seu rosto escuro revelava um autêntico khmer. Seus lábios entreabertos exalavam caninos brilhantes cobertos por uma placa de ouro. Seu olhar impassível estava fixo e não olhava para ninguém. Foi uma visão violenta para mim e fiquei imediatamente desconcertado.¹³⁸ (HENG; DEMEURE, 1992, p. 29, tradução nossa).

Rithy Panh também descreve, no filme, os olhares indiferentes dos soldados e explicita até que ponto chegou a ideologia do ódio propagada pelo Khmer Vermelho: “A eles foi dado uma ordem: jamais toque no inimigo com a mão. O inimigo sou eu. Tenho treze anos.”¹³⁹ (PANH; BATAILLE, 2011, p. 13). Essas descrições nos dizem da desumanização, da moldagem dos corpos e dos rostos imposta pelos dirigentes do Khmer Vermelho aos seus comandados. Elas dizem também de uma essencialização das imagens, em que a determinação (*Pdachnya*), estipulada pela linguagem, deve encontrar sua correspondência nos corpos dos soldados, transformados em “instrumentos absolutos do Partido” (DUONG *et al.*, 2019). Suas figurações como bonequinhos de argila, ainda que emulando as imagens posadas da propaganda, devolvem a eles uma ambiguidade. Elas também servem como uma referência para a análise de Rithy Panh diante dos rostos dos carrascos.

Os soldados invadiram casas e mandaram as pessoas se retirarem para deixar a cidade. “É preciso partir com rapidez! Os americanos vão bombardear a cidade! Siga por cerca de vinte quilômetros; não carregue muita coisa. Não precisa trancar nada, nós cuidaremos de tudo até o

¹³⁸ No original: *Il me parut très grand, énorme même, et sa vision me terrorisa. Il portait un pyjama noir et le krama ' à carreaux rouges et blancs enroulé en turban sur sa tête. Deux bandes de cartouches de mitrailleuse posées en bandoulière sur ses épaules se croisaient sur sa poitrine et dans son dos. L'homme tenait à la main une mitrailleuse. Il était parfaitement immobile, son visage sombre révélait un authentique Khmer. Ses lèvres entrouvertes dégageaient des canines brillantes recouvertes d'une plaque d'or. Son regard impassible était fixe et ne regardait personne. Ce fut pour moi une vision féroce, et j'en fus aussitôt bouleversé.*

¹³⁹ No original: *On leur avait donné un ordre: ne jamais, toucher l'ennemi de la main. L'ennemi, c'est moi. J'ai treize ans.*

seu retorno, vocês voltarão em dois ou três dias, após tornar segura a cidade!”¹⁴⁰ (PONCHAUD, 2001, p. 18, tradução nossa). Foi possível apenas pegar algumas roupas, pertences pessoais, como fotografias, e alimentos. No chão, documentos e fotografias de família de um militar. Os pratos e panelas na mesa, alimentos apodrecidos; fotografias de família espalhadas (FIG. 4.29). Esses arquivos, produzidos pelos vietnamitas após a retomada da capital em 1979, evidenciam o abandono repentino dos pertences e a interrupção abrupta do modo de vida dos habitantes da capital. As imagens aéreas da cidade vazia, realizada por uma equipe iugoslava, constataam a mudança extrema imposta aos habitantes da cidade (FIG. 4.30). Em sua narração em voz *over*, o cineasta critica a ideologia dos khmers vermelhos que, em sua pureza, prescinde dos seres humanos.

FIGURA 4.29



FIGURA 4.30



A evacuação da cidade e a deportação de sua população não foram filmadas. Para contá-la, Panh utiliza imagens de propaganda da visita diplomática do príncipe do Laos, presentes no arquivo *Souphanouvong visits the Democratic Kampuchea*. Mesmo em um contexto distinto, o arquivo mostra uma viagem de trem, com planos de *travelling* dos arrozais (FIG. 4.31). Rithy Panh sobrepôs a essas imagens as figuras de argila dentro de vagões de carga (FIG. 4.32). Suas expressões são de apreensão. Em outro plano do interior do trem, dois homens portam armas (FIG. 4.33). Essa escolha de montagem reforça o policiamento sobre os deportados. Uma escolha similar à realizada por Alain Resnais em *Noite e Neblina* (1955), que reforçou a presença dos soldados da SS na sequência de embarque na plataforma de trem em Westerbork (LINDEPERG, 2007).

¹⁴⁰ No original: *Il faut partir vite! Les Américains vont bombarder la ville! Partez à une vingtaine de kilomètres; n'emportez pas grand-chose. Pas la peine de fermer à clef, nous veillerons sur tout jusqu'à votre retour, vous reviendrez dans deux ou trois jours, quand nous aurons nettoyé la ville!*

FIGURA 4.31



FIGURA 4.32



FIGURA 4.33



Na ausência de registros da deportação, a chegada do trem em uma estação é encenada apenas com os bonequinhos e maquetes, com soldados armados próximos à linha do trem (FIG. 4.34). Uma das figuras, com as mãos na cintura, é destacada: o chefe local (FIG. 4.35). O transporte para o interior segue por meio de carroças. O comentário em voz *over* assinala a ausência de imagens do acontecimento: “A deportação de Phnom Penh é uma imagem que falta”¹⁴¹ (PANH; BATAILLE, 2013, p. 14). Os sons da carroça em movimento, as expressões de incerteza e medo da família de Rithy Panh dão o tom da cena (FIG. 4.36-37).

FIGURA 4.34



FIGURA 4.35



¹⁴¹ No original: *La déportation de Phnom Penh est une image manquante.*

FIGURA 4.36



FIGURA 4.37



O cineasta expõe a transformação dos habitantes da cidade em Novo Povo: sua fala descreve os passos dessa transformação e as imagens dos bonequinhos materializam uma experiência de “moldagem”: contados e separados por grupos de homens, mulheres, crianças, suas roupas coloridas são pintadas de preto, seus pertences confiscados (FIG. 4.38-40). No fim da sequência, a imagem do brasão do Kampuchea Democrático (FIG. 4.41).

Imediatamente, os khmers vermelhos contaram e depois separaram as mulheres, os homens, os adultos e as crianças. Proibida toda a lembrança, todo o pertence pessoal. De repente, não há mais indivíduos, mas números. Cortam nosso cabelo. Confiscam relógios, óculos, brinquedos, livros. Pintam nossas roupas de preto. Mudam nossos primeiros nomes. Nós somos o novo povo: os burgueses, os intelectuais, os capitalistas – a ser reeducados. Destruídos.¹⁴² (PANH; BATAILLE, 2013, p. 15)

Phay (2014, p. 160) destaca a imobilidade e a fixidez dos bonequinhos, aproximando-os das figuras dos cadáveres e das vítimas do regime, mas os movimentos de câmera e suas posições e angulações animam os bonequinhos. Para a autora, esses procedimentos conferem expressividade aos bonequinhos, como se fossem investidos de uma alma. Ela destaca como as duas épocas lembradas por Rithy Panh se apresentam de forma distinta; o colorido e a atmosfera alegre da infância dão lugar, durante o regime do Khmer Vermelho, ao cinza e ao sofrimento. Para a autora, a cena dos bonequinhos enfileirados mostra a “*perfeita racionalização da organização social*” (PHAY, 2014, p. 161), em um processo de negação dos indivíduos, a partir da destruição de suas personalidades e dos laços com seus semelhantes, um processo de desumanização que tem por alvo seu pensamento e sua vontade.

¹⁴² No original: *Tout de suite, les Khmers rouges ont compté, puis séparé les femmes, les hommes, les adultes, les enfants. Interdit tout souvenir, tout effet personnel. Soudain il n'y a plus d'individus mais des numéros. On coupe nos cheveux. On confisque montres, lunettes, jouets, livres. On teint nos vêtements en noir. On change nos prénoms. Nous sommes le nouveau peuple : les bourgeois, les intellectuels, les capitalistes – à rééduquer. A détruire.*

FIGURA 4.38



FIGURA 4.40



FIGURA 4.39



FIGURA 4.41



Phay argumenta que o filme trabalha por meio da descontinuidade e do descentramento do olhar, o que permite uma atenção às diferentes montagens de fragmentos das “formas sobreviventes”. Para ela, Rithy Panh privilegia o “processo analítico de reconstrução” (PHAY, 2014, p. 164), mais do que uma estrutura linear da narrativa. Se a cada cena, ou a cada proposição do cineasta, há um trabalho analítico para fazer aparecer o material reprimido por meio de uma reconciliação, tornando o objeto ou o sujeito como singulares, há também um trabalho amplo de reunião, de concatenação desses fragmentos.

Em meio a essas ondas caóticas que me invadem, devo colocar minha cabeça para fora da água. Arte, criação, cinema devolvem o fôlego à alma. Eu estou morto. Eu renasci. Mas eu renasci com a morte. Ao mesmo tempo, essa morte me reconstruiu. A reconstrução de uma identidade depois de retornar de uma tal desintegração do eu é longa e complicada. O tempo me assusta. Eu não achei que fosse levar uma vida inteira...”¹⁴³ (PANH; BATAILLE, 2011, citado por PHAY, 2014, p. 164).

As fotografias das execuções, ponto de partida de seu filme, não foram encontradas. Rithy Panh aborda o motivo pelo qual as imagens das execuções foram criadas, e escolhe não

¹⁴³ No original: *Parmi ces vagues chaotiques qui m’envahissent, je dois sortir la tête de l’eau. L’art, la création, le cinéma redonnent du souffle à l’âme. Je suis mort. Je renais. Mais je renais avec la mort. En même temps, cette mort m’a reconstruit. La reconstruction d’une identité après être revenu d’une telle désintégration de l’être est longue et compliquée. Le temps m’effraie. Je ne pensais pas que ça prendrait toute une vie...*

mostrá-las, mesmo se as encontrasse. Contudo ele encena, com o uso das figuras de argila, a execução de um prisioneiro, bem como o registro desse ato por um dos guardas (FIG. 4.42-43). Ele dá forma a um acontecimento de maneira a colocá-la em uma temporalidade distinta da propaganda e da máquina de morte, reforçando esse contraste de tempos com a imagem de Bophana, no mural de fotografias do Museu do Genocídio (FIG. 4.44-45).

Eu sei que os khmers vermelhos fotografaram execuções. Por que? Necessitavam de uma prova? Completar um relatório? Qual homem, depois de fotografar essa cena de morte, gostaria que ela não faltasse? Estou procurando essa imagem. Se eu finalmente a encontrasse, não poderia mostrá-la, é claro. [E então quem mostra uma imagem da morte?]” (não está no livro)] Prefiro essa de uma jovem desconhecida que desafia a câmera fotográfica, o olho do torturador, e ainda olha para nós.¹⁴⁴ (PANH; BATAILLE, 2013, p. 24).

FIGURA 4.42



FIGURA 4.43



FIGURA 4.44



FIGURA 4.45



¹⁴⁴ No original: *Je sais que les Khmers rouges ont photographié des exécutions. Pourquoi? Fallait-il une preuve? Compléter un dossier? Quel homme, ayant photographié cette scène de mort, voudrait qu'elle ne manque pas? Je cherche cette image. Si je la trouvais enfin, je ne pourrais pas la montrer, bien sûr. [Et puis qui montre une image de mort?]” Je préfère celle d'une jeune inconnue qui défie l'appareil photo, l'oeil du tortionnaire, et nous regarde encore.*

As imagens de propaganda do Khmer Vermelho

Ainda que Rithy Panh tenha utilizado as imagens de propaganda nos filmes *Bophana*, *S-21* e *Duch*, é em *A imagem que falta* que ele concede uma atenção particular ao material, produzindo uma reflexão pormenorizada, lançando uma série de questões novas. Mas por que Rithy Panh escolhe utilizar as imagens de propaganda do Khmer Vermelho em seu trabalho de rememoração autobiográfico? Ele percebeu que o testemunho das vítimas necessitava da palavra do carrasco: “Nós, as vítimas, precisamos dos carrascos. É cruel, mas é assim. Se a palavra de uma vítima não for confirmada pelo carrasco, ela flutua.” (PANH, 2013c, p. 244). De maneira similar, a elaboração filmica do testemunho do cineasta precisa do “cinema de Pol Pot”. A retomada da propaganda é necessária para a composição do testemunho de Rithy Panh, que engendra uma crítica cinematográfica da versão da história do regime Khmer Vermelho. É como a defesa de Gilles Deleuze (2007, p. 313) que, ao citar o cineasta Syberberg, diz que, “se um processo contra Hitler devesse ser aberto pelo cinema, teria de ser no interior do cinema, contra Hitler cineasta.”

Destacamos do filme as sequências em que Rithy Panh restitui a lógica do filme de propaganda por meio da montagem. Elas que permitem sublinhar as intenções ideológicas que as constituem, tornando explícita a vontade de exibição do realizador do Khmer Vermelho em figurar Pol Pot e seu comitê central e a abundância da colheita. Destacamos, também, um outro tipo de sequências, nas quais o cineasta procede pela remontagem das imagens de propaganda que explicita aquilo que escapa das suas intenções iniciais: os pés descalços dos trabalhadores escravizados, seus olhares inquietos para a câmera, a revelação de uma torre de vigilância e a exaustão dos corpos nos campos de trabalho. O tratamento dado a essas imagens as retira do fluxo preestabelecido pela propaganda. Apesar da intenção de negar ou esconder os crimes, esses arquivos fazem ver o processo de desumanização preconizado pela ideologia do Khmer Vermelho.

Seja pela restituição ou pela remontagem, a retomada das imagens de propaganda por Rithy Panh outorga uma nova legibilidade ao acontecimento traumático. Nessa retomada, o cineasta lança mão dos recursos do comentário em voz *over* (que são críticos ao “cinema de Pol Pot”, e também reflexivos acerca das possibilidades de apresentação de um acontecimento por meio das imagens); da preservação da temporalidade dos planos, que acompanha o esforço de um jovem; e da criação de figuras de argila, que fornece novas figurações ao acontecimento e permite-nos ver as feições exaustas dos trabalhadores escravizados.

Rithy Panh argumenta que não há objetividade na imagem, mas através dela é possível “entrever” o que há de humano no genocídio. Diante das imagens de arquivo, o cineasta se aproxima da “forma do ensaio”. Ele não separa o método de seu objeto, como diz Theodor Adorno (2003, p. 29). Ele não abandona as imagens ao “arbitrário de significados conceituais decretados de maneira definitiva”, pois faz de seu trabalho com os arquivos um esforço de reflexão do mais alto rigor. Não é de se espantar que o cineasta seja apontado, entre os arquivistas do Centro Bophana, como principal referência, quando se trata das imagens de propaganda do Khmer Vermelho.

Para Sylvie Lindeperg (2010), o estudo do uso dos arquivos pelo cinema exige uma visada dupla sobre dois momentos constitutivos da imagem: a tomada, ou seja, a gravação da imagem, e a retomada, que é a reutilização da imagem pelo documentário ou pela análise. Para a autora, não se pode trabalhar com a retomada sem perguntar sobre esse primeiro momento, sem nos interrogarmos sobre a lógica inscrita no olhar de quem fez a filmagem. Apesar de haver uma lógica que guia o momento de gravação, a retomada dos arquivos pelos cineastas pode revelar novos sentidos e colocá-los em uma nova lógica, não prevista pelo realizador da tomada. Essa maneira de atribuir valor às imagens de arquivo assinala a distância entre os pontos de vista: o da interpretação, trabalhada no presente, e o da realização da imagem, no passado. A análise da retomada das imagens de propaganda do Khmer Vermelho no cinema de Rithy Panh se beneficia da contextualização da propaganda durante o regime do Khmer Vermelho, bem como do estudo da língua totalitária e seus slogans, realizada no capítulo anterior.

Lindeperg (2010) busca, com seu método de estudo dos arquivos, dar visibilidade ao processo de feitura das tomadas. Para a autora, as imagens de arquivo “iluminam os acontecimentos sob uma luz sensível, renovando seus pontos de vista, reabrindo as perspectivas; elas levam de volta para a luz fatos e sujeitos esquecidos”¹⁴⁵ (LINDEPERG, 2017, p. 25-26). Elas também indicam as maneiras de ver e pensar de uma época, a maneira como se constroem memórias e imaginários. As imagens de arquivo também são sintomas da mentalidade de uma época, de sua maneira de ver e pensar, de formar opinião, de construir memórias e fixar imaginários.

Durante o regime do Khmer Vermelho, a propaganda tomou conta das mídias do país, todas obviamente controladas pelo Estado: uma rádio, uma revista e um jornal panfletário, estes dois últimos circulavam apenas entre os *cadres* do partido. Junto com a destruição do prédio do banco central, os khmers vermelhos fecharam os jornais e destruíram a única estação de TV de

¹⁴⁵ No original: *éclaircent les événements sous un jour sensible, en renouvèlent les points de vue, en rouvrent les perspectives; elles ramènent à la lumière des faits et des sujets oubliés.*

Phnom Penh, além de 40 mil aparelhos de TV. Tampouco as bibliotecas foram poupadas, Ponchaud (2001) viu caminhões carregados de livros e outros queimando em um gramado. De acordo com Harish Mehta (1997, p. 130), a estação de rádio Phnom Penh servia como “instrumento para mobilizar as massas e divulgar a ideologia do novo estado” e como meio de transmissão de diretivas para as autoridades locais. Saturados de slogans e músicas de propaganda, as transmissões carregavam uma retórica do ódio contra os inimigos, em grande parte tendo como alvo os vietnamitas. A imprensa escrita, uma revista e um jornal, eram destinados somente para as autoridades (os dirigentes e os *cadres* do partido) e para a propaganda direcionada para o exterior. Segundo Mehta (1997), as ideias eram copiadas da Revolução Cultural Chinesa, abalando a criatividade e a liberdade do povo. Marcadas pelo nacionalismo, essas mídias visavam transmitir o plano econômico do regime e estimular as pessoas a trabalhar arduamente, ao mesmo tempo que instigavam um respeito religioso ao Estado. Nesse sentido, o regime destruiu as artes tradicionais e as instituições da ciência, além dos arquivos e bibliotecas. Uma transmissão de rádio no período anunciava:

Jovens no distrito de Kang Meas lançam ofensiva para trabalhar fortemente na plantação de arroz. O distrito de Kang Meas está localizado na província de Kampong Cham, Zona Norte. O solo do distrito é fértil. Sob a liderança brilhante da Angkar Revolucionária, jovens e pessoas em Kang Meas lutaram para construir represas, cavar canais e sistemas de irrigação para lidar com o problema da água. Ao mesmo tempo, nosso povo se preparou para lutar trabalhando nos campos de arroz para começar a trabalhar desde o início da estação. Portanto, assim que a estação das chuvas começar, as pessoas podem lutar para arar e transplantar o arroz. Depois, nosso povo começou a lançar uma ofensiva para transplantar arroz nos campos de trabalho de Boeng Trav, Prek Koy, Prek Kra Bao e Srae Sangkum Chao.¹⁴⁶ (DUONG *et al.*, 2019).

Ao se deter no documento “O plano de quatro anos para construir o socialismo em todos os campos”, publicado pelo regime em julho/agosto de 1976, Harish Mehta (1997) argumenta que o Khmer Vermelho possuía uma política definida de propaganda e informação. No documento, constam quatro meios de instrução da população, que incluem rádio, filmes, arte e jornais:

Instrução do Povo, Propaganda e Informação.

¹⁴⁶ No original: *Youth in Kang Meas district launch offensive to work in rice field strongly. Kang Meas district is located in Kampong Cham province, North Zone. Soil in the district is fertile. Under the bright leadership of Revolutionary Angkar, youth and people in Kang Meas Destrict fought to build dam, dig canal and irrigation systems in order to deal with water issue. At the same time, our people prepared to fight working in rice field in order to start work from early season. Therefore, once the rainy season start, ou people can fight to plough and transplant rice. Then our people started to launch offensive to transplant rice in Boeng Trav, Prek Koy, Prek Kra Bao, and Srae Sangkum Chao working sites.*

- A. Transmissão de rádio: organizar sessões gerais de audição usando alto-falantes e brigadas de trabalho móveis.
- B. Filmes: do presente e do passado do movimento revolucionário, especialmente do presente. Organizar muitos grupos para produzir diversos filmes para mostrar ao povo em geral.
- C. Arte: passo a passo (um pouco basta) para não atrapalhar as forças produtivas que aumentam a produção.
- D. Jornais: revistas pictóricas, revistas políticas e conhecimentos gerais.¹⁴⁷ (MEHTA, 1997, p. 142)

Embora não se aprofunde na análise dessas formas de propaganda e suas especificidades, Mehta explica que o objetivo delas, expresso no documento, é abolir a cultura, a literatura e a arte das chamadas classes opressoras. A subida ao poder do Khmer Vermelho decretou “a morte da imprensa” (MEHTA, 1997, p. 129). Os jornalistas, junto com as categorias dos médicos, professores e artistas, foram perseguidos e mortos sistematicamente pelo regime, em sua campanha de purificação do país, todos considerados “contaminados” pelo pensamento ocidental. Tragicamente, muitos jornalistas e intelectuais estrangeiros não acreditaram que os massacres estavam ocorrendo, mesmo com as denúncias de milhares de refugiados que alcançaram a fronteira com a Tailândia. Eles descartavam essas informações, pois não concordavam com a política americana na guerra civil do Camboja (MEHTA, 1997, p. 135). O foco estava na corrupção do regime de Lon Nol e nas ações temerárias dos americanos no país, o que tirou a atenção da maioria dos jornalistas do que acontecia nas áreas controladas pelos revolucionários.

Um dos primeiros veículos a noticiar a extensão do genocídio no Camboja foi a revista *Time Magazine*, ainda em abril de 1976. As informações de milhares de refugiados cambojanos davam conta de uma campanha de exterminação de todos que possuíam educação, especialmente, professores e estudantes, e os massacres aos oficiais do General Lon Nol. Em janeiro de 1977, foi publicado o livro *Murder of a Gentle Land*, escrito por John Barron e Anthony Paul, a partir de 300 entrevistas de refugiados. Ele estimou a morte de 1,2 milhão de cambojanos. Essas acusações foram respondidas pelo Khmer Vermelho, sem que os massacres fossem desmentidos. O Khmer Vermelho associou os massacres aos EUA e a seus comparsas, em uma nota de repúdio, enviada para diversas embaixadas (MEHTA, 1997, p. 134).

¹⁴⁷ No original: *Instruction of the People, Propaganda and Information*. / A. Radio Broadcasting: Organise general listening sessions using loudspeakers and mobile work brigades. / B. Films: Of the revolutionary movement's present and past, especially the present. Organise many groups to produce many films to show to the people in general. / C. Art: Step by step (a little is enough) in order not to disturb the productive forces raising production. / D. Newspapers: Pictorial magazines, political magazines and general knowledge.

Filmes de propaganda do Khmer Vermelho foram exibidos na França, depois de abril de 1975, na *Maison du Cambodge*, por militantes que visavam recrutar cambojanos para retornar ao país, em sua maior parte, intelectuais. Muitos que retornaram foram mortos (MATHIEU, 2005, p. 44). Os filmes de propaganda e as reportagens de nações amigas foram filmados durante o regime. Segundo Mathieu (MATHIEU, 2005, p. 46-47), os filmes foram exibidos aos raros visitantes e jornalistas estrangeiros. Como destaca a autora, essas imagens foram filmadas e organizadas com a intenção de servir a um argumento, moldando filmagem e montagem para produzir, de maneira precisa, representações visuais do país dentro de grandes temas. A autora também salienta a redundância dessa produção imagética, citando as grandes obras de irrigação e as imagens oficiais do regime. A autora destaca a *imagerie révolutionnaire*, mencionando as insígnias e brasões das notas bancárias que não foram utilizadas, e as publicações de uma revista e um jornal que contam com fotografias. Ela menciona também a produção da pintura e da escultura de Pol Pot, além da edificação de um monumento que não chegou a ser construído.

Existem ainda materiais difundidos nos jornais televisivos, com destaque para a imprensa francesa. Neles, Mathieu (2005, p. 50) identifica um número reduzido de imagens inéditas, mas de uma reutilização frequente. A autora também identificou a publicação de uma reportagem secreta da qual constam 10 fotografias pouco nítidas de uma execução a golpes de picareta e cadáveres jogados em plantações de arroz. Ela cita dois filmes realizados próximo ao fim do regime. O primeiro, *Les Cambodge des Khmers rouges*, exibido pela televisão francesa, é uma propaganda oficial do regime, filmado por operadores de câmera chineses com a direção dos dirigentes do Khmer Vermelho, distribuído para diversos países, em um período em que os conflitos com os vietnamitas estavam aumentando. O outro filme, *Kampuchea 78* (MATHIEU, 2005, p. 81), foi o primeiro a ser filmado por jornalistas ocidentais, e também exibido na TV francesa no programa “*Question de temps*”. Nele fica evidente que a equipe foi restringida em sua movimentação durante as duas semanas de permanência no país, sendo toda a viagem preparada minuciosamente de antemão, e negados todos os pedidos que não seguiam o que fora programado pelo Khmer Vermelho. Mathieu destaca que apenas a imagem do banco central destruído exhibe a violência do regime. Apesar de não se constituir como propaganda, a filmagem, enquadrada pelas restrições impostas, acaba por emular as imagens de propaganda realizadas pelos próprios khmers vermelhos, como, por exemplo, a filmagem das diferentes etapas da colheita de arroz. Apesar de contar com poucas demonstrações do poder militar, o que é retratado no filme possui uma atmosfera militarista. Uma das sequências foi filmada na

“cooperativa modelo” de Leaj Bo, na província de Takeo, sendo que não há imagens da interação entre as pessoas.

A restituição da lógica de propaganda

Uma das principais operações de montagem em *A imagem que falta* é a restituição da narrativa da propaganda oficial do Kampuchea Democrático, visando construir uma reflexão crítica das intenções iniciais na produção dessas imagens.

Comparamos a sequência do filme de Rithy Panh, que mostra o encontro do Partido Comunista do Camboja, marcada pela centralidade da liderança de Pol Pot (e seu comitê central), com o arquivo de propaganda *Extraordinary Meeting of the Communist Party of Kampuchea*, um conjunto de imagens em estado bruto que capta o encontro em diferentes perspectivas, já que foram utilizadas mais de uma câmera. O primeiro plano dessa remontagem não está presente nesse arquivo (FIG. 4.46). Trata-se da imagem de uma das avenidas vazias de Phnom Penh, em que a câmera caminha em direção ao Monumento da independência, encontrada no arquivo *The return of NORODOM SIHANOUK to Phnom Penh after Khmer Rouge's Victory in 1975*. Seu título já nos indica um contexto distinto daquele suscitado pelo filme de Rithy Panh. Aqui, a filmagem do Monumento da Independência faz referência ao príncipe Sihanouk. Já na remontagem de *A imagem que falta*, ela assinala a deportação da população da capital. “Em Phnom Penh, havia um povo a ser apagado. A conquista pelo vazio é uma deslumbrante imagem de simplicidade.”¹⁴⁸ (PANH; BATAILLE, 2013, p. 22, tradução nossa). A população dá lugar a outra imagem; como nos diz o comentário do filme, apenas os dirigentes e seus *cadres* ocupam a cidade. Para a filósofa Marie-José Mondzain (2013), os governos iconoclastas, caso do regime do Khmer Vermelho, não refutam as imagens de maneira geral, e sim impõem uma gestão restrita de sua produção. O apagamento da população das imagens da cidade é um dos exemplos dessa produção imagética do regime.

Rithy /Panh remonta as imagens do encontro do Partido Comunista, organizando seus registros de acordo com a intenção da propaganda: dar visibilidade ao poder dos dirigentes, centrado no líder Pol Pot. A sequência destaca a recepção das tropas, os cumprimentos respeitosos, os olhares de admiração e a obediência dos soldados (homens e mulheres) que, no gesto de continência, dão visibilidade ao poder da *Angkar*, corporificado pela figura de seus dirigentes (FIG. 4.47-51). Retomando o arquivo *Extraordinary Meeting...* em estado bruto,

¹⁴⁸ No original: *A Phnom Penh, il y avait un peuple à effacer. La conquête par le vide est une image éblouissante de simplicité.*

tendo duração de 25 minutos, encontramos as diferentes perspectivas sob as quais foi captado esse encontro do Partido, registrados por diferentes operadores de câmera. Embora a remontagem seja muito mais curta, ela evidencia essa vontade de visibilidade, pois os trechos de planos escolhidos revelam a presença de pelo menos dois operadores de câmera (FIG. 4.48), um fotógrafo e uma equipe de iluminação.

FIGURA 4.46



FIGURA 4.47



FIGURA 4.48



FIGURA 4.49



FIGURA 4.50



FIGURA 4.51



O comentário do cineasta chama a atenção para a ideologia que fundamenta a produção dessas imagens: “O Khmer Vermelho quer um homem de metal. Um puro instrumento de revolução. Os líderes do Khmer Vermelho são ‘o Estado universal e homogêneo’. Eles nunca

se olham.”¹⁴⁹ (PANH; BATAILLE, 2013, p. 22, grifo dos autores, tradução nossa). No lugar desse homem de metal, cuja existência é reduzida a um instrumento nas mãos do regime do Khmer Vermelho, Rithy Panh oferece as figuras de argila: a rigidez do metal é substituída pela maleabilidade da argila.

Outra sequência do filme de Rithy Panh é, mais uma vez, centrada na figura de Pol Pot, que visita uma cooperativa. As imagens do ditador, reverenciado por uma multidão (FIG. 4.55-56), estão presentes no arquivo de vídeo disponibilizado pelo Institut national de l'audiovisuel (INA), em seu website, sob o título *POL POT visite une plantation d'hévéas et préparation des soldats Khmers rouges à la guerre*¹⁵⁰. O comentário destaca a posição de Pol Pot.

Agora há apenas um ator: não é o povo, é Pol Pot: ele é a revolução. É preciso forjar o mito – e portanto, fazer um filme. Uma cabana é construída na selva: uma decoração em madeira. Pol Pot é um revolucionário. Ele só bebe chá. Usa uma lâmpada de óleo. Lava-se na natureza. Vive com seu país, seus livros, sua arma, seus camaradas. Ele habita a ideologia.¹⁵¹ (PANH; BATAILLE, 2013, p. 35, tradução nossa).

FIGURA 4.55



FIGURA 4.56



¹⁴⁹ No original: *Les Khmers rouges veulent un homme de métal. Un pur instrument de la révolution. Les dirigeants khmers rouges sont 'l'Etat universel et homogène.' Il ne se regardent jamais.*

¹⁵⁰ Arquivo de propaganda disponível em <<https://www.ina.fr/video/VDD06000075/pol-pot-visite-une-plantation-d-heveas-et-preparation-des-soldats-khmers-rouges-a-la-guerre-video.html>>, acesso em 20 out 2019.

¹⁵¹ No original: *Désormais il n'y a plus qu'un seul acteur : Ce n'est pas le peuple, c'est Pol Pot : il est la révolution. Il faut forger le mythe – et donc tourner un film. Une cabane est construite dans la jungle: un décor de bois. Pol Pot est un révolutionnaire. Il ne boit que du thé. Utilise une lampe à pétrole. Se lave dans la nature. Vit avec son pays, ses livres, son arme, ses camarades. Il habite l'idéologie.*

FIGURA 4.57



FIGURA 4.58



Leslie Barnes (2016, p. 205) argumenta que o comentário assinala, ao mesmo tempo, a destruição da indústria cinematográfica cambojana, que inclui o assassinato da maior parte dos artistas e técnicos, e a propriedade intrínseca da imagem em geral e do filme de propaganda: seu vínculo com a ficção. Na remontagem, Rithy Panh justapõe Pol Pot com os planos de uma cabana na floresta, os livros e a arma, uma sequência de imagens que pertence a um arquivo distinto, chamado *Ethnic minorities under the Khmer Rouge regime*, no qual o ditador não aparece (FIG. 4.57-58). É o filme *A imagem que falta* que associa essas imagens e (re)constrói a figura do revolucionário que habita sua ideologia.

Remontagens da propaganda

Os rastros da violência e do terrível processo de desumanização dos cambojanos aparecem nas próprias imagens de propaganda e testemunham contra a versão oficial que deveriam transmitir. Mas o cineasta não busca utilizá-las somente para comprovar as péssimas condições de trabalho durante o regime, e sim para singularizar as experiências dos sujeitos que figuram nessas imagens, visando a implicação dos espectadores que as contemplam. Nosso intuito, ao estudar as tomadas não foi o de fornecer a referência do contexto de cada imagem, mas perceber de que modo o cineasta, na retomada, as desloca de seus contextos originais e as reconstrói. Restituir a lógica da propaganda permite confrontá-la com outras imagens. Não tomá-las apenas como manipulação permite entrever aquilo que há nelas e que deve ser descoberto: reconhecer um ritmo, a duração de um rosto que ainda nos olha, inquieto, ou a duração de um andar lento de um corpo convalescente.

Sylvie Lindeperg (2012, p. 11, tradução nossa) argumenta que a imagem filmada decepciona aqueles que esperam fazer dela uma prova. “Ela é, raramente, uma prova administrável que viria a validar ou contradizer um conhecimento histórico constituído fora

dela”¹⁵². Para a autora, ela não restitui o passado nem em sua completude nem em sua essência. Em sua fragilidade, ela permite percorrer uma história dos olhares e dos sensíveis inscritos nos corpos daqueles que participaram dos acontecimentos, argumenta Lindeperg, ao chamar a atenção para os detalhes dos gestos, em suas hesitações e escolhas, que dizem do imaginário que os contemporâneos tinham, as ideias e as incompreensões que eles possuíam sobre o acontecimento. A imagem filmada recolhe aquilo que não é intencional a seus realizadores, “O impensado de uma época”¹⁵³, elementos da imagem escapam ao olhar do operador de câmera.

Os grandes trabalhos de construção dos sistemas de irrigação, base do plano econômico do regime, e seu “grande salto de desenvolvimento” compõem boa parte das imagens de propaganda. Rithy Panh utiliza trechos de diferentes arquivos para compor a imagem de exploração dos corpos dos trabalhadores. Do arquivo *The Main Work of the Khmer Rouge*, ele seleciona grandes planos gerais, filmados em *plongée*, que revelam a extensão dos campos de trabalho (FIG. 4.53). O ponto de vista da câmera, distante da cena filmada, transforma os indivíduos em números, componentes de um amplo sistema de produção. A torre de vigilância se revela na panorâmica de uma fileira de trabalhadoras que carregam bacias de terra, presente no arquivo *Construction of a dam under the Khmer Rouge* (FIG. 4.60-61). O movimento da câmera, que pretende captar a extensão da força de trabalho, acaba por revelar o sistema de vigilância, que é uma das bases da nova sociedade construída pelos khmers vermelhos. A justaposição das duas sequências de arquivos reforça a perspectiva da vigilância. Reconhecemos o objetivo do registro na maneira de filmar a fileira de trabalhadoras: mostrar a cadência da atividade de transporte da terra necessária para a construção da barragem no tempo estipulado pelo regime. “Ataque a produção e acelere seu trabalho, como o sol a pino!”¹⁵⁴ Para Henri Locard (1996, p. 187), “este slogan marca o ritmo infernal do trabalho cotidiano”, exigido sob o forte calor, ainda mais escaldante na estação de seca. Também carrega a ideia de que nas horas de maior calor é quando se deve trabalhar com mais afinco.

A centralidade da terra, como figura de interesse do operador de câmera, se torna patente nos enquadramentos de despejo das bacias de terra. As feições das mulheres somente ganham atenção se o espectador se esforça em observá-las: “Logo, não haverá mais rostos, não haverá mais amigos, não haverá mais amor, não haverá mais pai e mãe. Logo, não haverá mais emoção e até as palavras se transformarão: todo ser será um combatente da revolução. Ou fertilizante

¹⁵² No original: *Elle est rarement une preuve administrable qui viendrait valider ou contredire un savoir historique constitué en dehors d'elle.*

¹⁵³ No original: *l'impensé d'une époque.*

¹⁵⁴ No original: *Passez à l'attaque de la production et accélérez votre travail, comme le soleil qui monte jusqu'à son zénith!*

para os arrozais.”¹⁵⁵ (PANH; BATAILLE, 2013, p. 17, tradução nossa). A parte final desse comentário, que acompanha a sequência, expande a leitura do plano de despejo da terra (FIG. 4.62) para um sentido terrível: os corpos que exercem tal tarefa até a exaustão estão condenados a se juntar à terra pelo bem da revolução. Uma das manipulações mais terríveis das palavras pelo regime é substituir palavras como “matar” ou “executar” por *kamtech*, que significa “destruir”, “reduzir a pó”.

FIGURA 4.59



FIGURA 4.60



FIGURA 4.61



FIGURA 4.62



Originalmente utilizada pelos soldados revolucionários durante a guerra civil, o slogan “Bata, quebre, esmague e reduza tudo a migalhas!”, após o 17 de abril de 1975, foi utilizado como palavra de ordem no trabalho, e a população tinha que superar qualquer obstáculo para cumprir as metas impostas pelo regime. No despejo das incontáveis porções de terra pelo esforço instrumentalizado das trabalhadoras e dos trabalhadores transformados em escravos, a nova sociedade é construída às custas da redução ao pó de milhões de cambojanos. Locard relata os terríveis e diferentes destinos dos corpos dos “inimigos” do regime:

¹⁵⁵ No original: *Bientôt il n’y aura plus de visages, plus d’amis, plus d’amour, plus de père et de mère. Bientôt il n’y aura plus d’émotion, et même les mots seront transformés: chaque être sera un combattant de la révolution. Ou de l’engrais pour les rizières.*

Os cadáveres (mesmo daqueles que morreram nas fazendas do Estado, uma vez que os ritos de cremação foram abolidos) eram, portanto, frequentemente colocados aos pés de árvores frutíferas. Os dos ‘inimigos’ nem sempre eram colocados em covas coletivas, mas também podiam ser jogados no arrozal.¹⁵⁶ (LOCARD, 1996, p. 171, grifo do autor, tradução nossa).

Pela exploração do trabalho, pela fome, pela doença, a terra e a humanidade dos trabalhadores são despejadas.

É certo que essas imagens de propaganda não mostram o processo de extermínio, mas sim um campo de trabalho. Mas é a imagem que anima a leitura da destruição dos corpos. O filme se mantém próximo à materialidade da imagem, sem reduzi-la à relação com seu referente. Isso nos permite ver, na repetição da exibição da terra despejada pelos escravizados, como *vidência* (e não como evidência), os corpos de milhões de cambojanos reduzidos a pó.

No arquivo *Construction of a dam under the Khmer Rouge* – em um plano não utilizado pelo cineasta – quando surge a fileira de trabalhadoras, uma delas lança, numa diminuta fração de tempo, um olhar inquietante para a câmera: ela é espectadora da redução de seu corpo e de seu povo a um instrumento. Embora não utilize esse plano, Rithy Panh fez uso de diversos planos dos campos, em seus filmes, em que olhares inquietos e cansados das trabalhadoras e dos trabalhadores são lançados para a câmera. O olhar da mulher, como um gesto de resistência, a torna uma *visionária*, para usarmos o termo de Gilles Deleuze (2007), que afirma que os personagens e os espectadores devem se tornar “visionários [...] capazes de ver e de fazer ver mais que de agir” (DELEUZE, 2007, p. 30-31). Algo escapa da vontade do realizador e nós, espectadores de hoje, não possuímos essas imagens somente por tê-las visto; o comentário do filme nos lembra que é preciso descobrir a imagem. No cerne do argumento de Rithy Panh, está a exigência de olharmos com paciência, sempre de novo, abertos a novas camadas de leitura que possam surgir dos novos encadeamentos e das novas associações entre documentos e imagens.

Em mais uma comparação com as imagens de propaganda, Rithy Panh seleciona uma série de planos dos arquivos *Khmer Rouge: collective work in the construction of Dams* e *The Main Work of the Khmer Rouge*, para criar uma sequência em que predomina a angulação em *plongée*, mostrando o transporte da terra nas bacias. Remontados por Rithy Panh, esses planos detalhe representam, para o regime, a superação da natureza, exigida por *Angkar*: “Não nos permitamos ser derrotados pela natureza.” (LOCARD, 1996, p. 204, tradução nossa¹⁵⁷). Mas

¹⁵⁶ No original: *Les cadavres (même de ceux qui mouraient dans les fermes d'État, puisque les rites d'incinération avaient été abolis) étaient donc souvent placés au pied des arbres fruitiers. Ceux des "ennemis" n'étaient pas toujours placés dans des fosses collectives, mais pouvaient aussi être jetés dans la rizière.*

¹⁵⁷ No original: *Ne nous laissons pas vaincre par la nature.*

esses planos detalhes revelam os pés descalços e o ritmo ininterrupto de trabalho (FIG. 4.63-64). A curta duração desses planos e a ausência dos rostos dos trabalhadores (FIG. 4.65-66) indicam a perda de autonomia e o contínuo processo de desumanização, que os equivale à terra transportada pelo esforço de seus corpos e despejada para a construção de uma nova sociedade.

FIGURA 4.63



FIGURA 4.64



FIGURA 4.65



FIGURA 4.66



Rithy Panh contesta a história contada pelas imagens plácidas que mostram mulheres colhendo arroz em um trabalho harmonioso (FIG. 4.67-68) e a abundância dos sacos de arroz, contabilizados e armazenados em caminhões (FIG. 4.69-70) para serem distribuídos a fim de garantir a alimentação de toda a população. Parte dessas imagens foram extraídas dos arquivos *Water, a crucial element for rice production* e *Dam of May 20th*: “Também no cinema as colheitas estão florescendo. Há grãos. Há rostos tranquilos e decididos. Diríamos uma pintura. Um poema. Finalmente vejo a revolução que nos foi prometida: ela só existe em imagens.”¹⁵⁸ (PANH; BATAILLE, 2013, p. 50, tradução nossa). A essencialização da nova sociedade só se torna visível na imagem do cinema do Khmer Vermelho.

¹⁵⁸ No original: *Au cinéma aussi, les récoltes sont florissantes. Il y a du grain. Il y a ces visages tranquilles et décidés. On dirait un tableau. Un poème. Je vois enfin la révolution qu'on nous a tant promise : elle n'existe qu'en images.*

Se aqui, mais uma vez, as imagens de propaganda são montadas de acordo com o “cinema de Pol Pot”, seu discurso (FIG. 4.71-72) ganha uma nova camada de sentido ao ser recitado pela voz do narrador do filme que, de maneira irônica, pronuncia os slogans e os discursos (VEIGA, 2020, p. 10).

Aqui está o que Pol Pot diz: ‘Atualmente nossas cooperativas já são unidades de coletivismo sólidas, na política, no espírito, capazes de cumprir todas as diretrizes da Angkar. Em todas as campanhas, elas cumpriram todas as tarefas revolucionárias com sucesso. Eles transformaram nossas regiões tristes e secas de épocas anteriores, sem água potável e miseráveis. Agora existem bacias grandes e pequenas, canais que se cruzam, arrozais e pomares verdes exuberantes. Essas cooperativas fundam uma nova sociedade, expurgadas da corrupção e de bandidos de todos os tipos. Essas cooperativas fundam uma nova sociedade, coletivista, não corrompida, igualitária e próspera. Essas cooperativas vivem uma existência perfeita em termos de alimentação, saúde, higiene, cultura, estudo e educação.’¹⁵⁹ (PANH; BATAILLE, 2013, p. 51-52, tradução nossa)

A produção de arroz estava no centro da política econômica do regime do Khmer Vermelho. Sem a utilização de uma moeda, o arroz servia como valor de troca dentro do país e para o pagamento das importações, conforme O Plano quadrienal do Partido, que previa a produção para a alimentação da população e para a exportação (LOCARD, 1996, p. 193). Os cálculos de produção eram sempre distintos da realidade e insuficientes para a alimentação da população. Para a televisão sueca, Pol Pot afirmou, em 24 de agosto de 1978, que cada habitante recebia 312 quilos de arroz por ano. Mas a população passava fome.

FIGURA 4.67



FIGURA 4.68



¹⁵⁹ No original: *Voici ce qu'en dit Pol Pot: 'Actuellement nos coopératives sont des unités de collectivisme déjà solides, en politique, en esprit, capables d'accomplir toutes les directives de l'Angkar. Dans toutes les campagnes, elles ont accompli toutes les tâches révolutionnaires avec succès. Elles ont transformé nos régions tristes et sèches de l'époque d'avant, sans eau potable et misérables. Maintenant il y a des bassins grands et petits, des canaux qui s'entrecroisent, des rizières et des vergers verdoyants, Ces coopératives fondent une société nouvelle, purgée de la corruption et des voyous de toutes sortes. Ces coopératives fondent une société nouvelle, collectiviste, non corrompue, égalitaire, prospère. Ces coopératives vivent une existence parfaite en termes de nourriture, de santé, d'hygiène, de culture, d'étude, d'éducation.*

FIGURA 4.69



FIGURA 4.70



A produção de arroz obedecia a uma lógica ilusória, pois o rendimento do solo no Camboja é bastante fraco: ele é argiloso e, durante a estação seca, é desértico, rendendo em média apenas 1 tonelada por hectare (mas a propaganda do regime multiplicava essa cota por três). A partir da dimensão das plantações, eles calculavam o que deveria ser produzido e, em seus relatórios, deveria sempre haver um excesso de produção, que seria destinado à exportação. Esse cálculo se transformou em palavra de ordem: “Devemos produzir três toneladas por hectare!”¹⁶⁰ (LOCARD, 1996, p. 197). Esse slogan era repetido por todo o país, e a política que ele carregava se transformou no principal fator da fome imposta aos habitantes. Os chefes das vilas mentiam em seus relatórios, pois corriam o risco de serem acusados de sabotagem e traição. Os números eram sempre falseados e era o Novo Povo que mais sofria com a escassez de comida, já que o excedente era fornecido à *Angkar* para exportação. Essa lógica da multiplicação por três estava presente também na exigência dos interrogadores de S-21, de aumentar o rendimento das confissões de suas vítimas (LOCARD, 1996).

FIGURA 4.71



FIGURA 4.72



¹⁶⁰ No original: *Il faut produire trois tonnes à l'hectare!*

FIGURA 4.73



FIGURA 4.74



Os amplos planos dos trabalhadores correndo sobre as pontes (FIG. 4.73), símbolo da propaganda, retirados do arquivo *The Construction of Canals and POL POT's Fighters*, não revelam a exploração do trabalho empreendida pelo regime. Mas Panh encontra, em meio ao material de propaganda, imagens que fornecem uma temporalidade distinta aos corpos explorados: “Mas a realidade é essa: casas de palha. Seca. Exaustão. Fome. Tubos de néon para trabalhar à noite. Os alto-falantes esbravejam slogans. A ideologia corre através dos campos e arrozais.”¹⁶¹ (PANH; BATAILLE, 2013, p. 52-53, tradução nossa).

Uma curta sequência, sem cortes, é extraída da parte final do arquivo *Daily work under Democratic Kampuchea*. Ela mostra um garoto exausto, que carrega nos ombros as bacias de terra (FIG. 4.74). O operador de câmera o acompanha em um trajeto de poucos metros da subida de uma pequena elevação. Ele caminha vagorosamente, com passos cambaleantes e se abaixa para despejar a terra. Mesmo tendo aliviado o peso extra que carregava, ele caminha com dificuldade. O valor dessa imagem para o cineasta não reside apenas na possibilidade de contradizer a versão oficial proferida por Pol Pot. Em seus poucos segundos (do ponto de vista do tempo cronológico), ela concede duração ao sofrimento do jovem, coisa que é negada pelo “ritmo infernal” da produção, repetido pelas imagens de propaganda. O mesmo operador de câmera filmou um outro discurso de Pol Pot, que resultou em imagens esfumaçadas, que não corresponderam ao ideal pretendido pela propaganda (FIG. 4.75-76).

Quem filmou essas imagens lentas e verdadeiras se chama Ang Sarun. Ele era um cinegrafista do Khmer Vermelho. Também devemos a ele essas imagens veladas de um discurso de Pol Pot. Por que esse véu? É um erro técnico? Ou ele quer mostrar as crianças em farrapos, revelar ao irmão número 1 o estado de seu país? O cinegrafista é torturado e executado. Seu corpo desaparece. Sua

¹⁶¹ No original: *Or la réalité, c'est ça: des maisons en paille. La sécheresse. L'épuisement. La faim. Les tubes de néon pour travailler la nuit. Les haut-parleurs qui hurlent des slogans. L'idéologie court les champs et les rizières.*

história desaparece. Mas não esta película.¹⁶² (PANH; BATAILLE, 2013, p. 53-54, tradução nossa).

“Sua história desapareceu, mas não esta película.” Se não podemos conhecer sua história e sua intenção ao filmar o rapaz no campo de trabalho, a análise da imagem e sua duração particular nos permite ver a divergência em relação a outros planos filmados pelo Khmer Vermelho.

FIGURA 4.75



FIGURA 4.76



Os planos, remontados por Rithy Panh a partir do arquivo *Dam of May 20th*, são distintos da filmagem de Ang Sarun. Elas mostram o trabalho forçado de um grande número de pessoas. Algumas dessas imagens, quando se aproximam dos trabalhadores, revelam crianças exaustas, de olhar perdido, exauridas. Mas o operador de câmera não fornece nenhuma duração aos corpos filmados; seu movimento panorâmico ignora a situação singular de cada criança, mantendo apenas o registro do amplo campo de trabalho. Talvez por isso a convocação de nosso olhar para os sinais de cansaço, para as quedas pela exaustão, para os rostos magros das crianças (FIG. 4.77).

¹⁶² No original: *Celui qui a filmé ces images lentes et vraies s'appelle Ang Sarun. C'était un cameraman khmer rouge. On lui doit aussi ces images voilées d'un discours de Pol Pot. Pourquoi ce voile? Est-ce une erreur technique? Ou veut-il montrer les enfants en haillons, révéler au frère numéro 1 l'état de son pays? Le cameraman est torturé puis exécuté. Son corps disparaît. Son histoire disparaît. Mais pas cette pellicule.*

FIGURA 4.77



FIGURA 4.78



Sem não Rithy Panh não apontasse para esses traços da exploração, eles poderiam passar despercebidos. A sequência que restitui a lógica da propaganda culmina na feição juvenil e saudável da “professora” (FIG. 4.78), mais uma imagem-slogan.

Eu me tornei uma dessas crianças. Em canteiros de obras. Olhando de perto esse movimento, vê-se o cansaço, as quedas, os rostos magros. Vê-se a crueldade. Vê-se que alguns não conseguem mais trabalhar. No entanto, há uma câmera: aqui está a professora. Nós a chamamos assim. Ela nos ensina a enxada e a pá, e a ideologia.¹⁶³ (PANH; BATAILLE, 2013, p. 45, tradução nossa).

Uma outra sequência de trabalho destoa das imagens de propaganda, pois não há ordenação, nem a cadência da organização em fileiras. Cada um executa sua tarefa sem dar a impressão de um conjunto coordenado. Sobre elas, o cineasta retoma, pela quarta vez, o hino do Kampuchea Democrático, por meio do comentário:

‘Sangue escarlate que cobre as cidades e as planícies do Kampuchea, nossa pátria, sangue sublime de trabalhadores e camponeses, sangue sublime de homens e mulheres, combatentes da Revolução, sangue que se tornou ódio implacável e luta decidida, você nos libertou da escravidão.’ No entanto, não se filma impunemente. (PANH; BATAILLE, 2013, p. 25).

Nessa última frase, o uso do pronome *on* sugere, mais uma vez, uma referência variável que não pode ser atribuída apenas a essas imagens ou aos filmes do Khmer Vermelho, mas reflete sobre a produção imagética em geral. Rithy Panh chama a atenção do espectador para os rostos e os corpos desses jovens que materializam a exploração perpetrada pelo regime, ao

¹⁶³ No original: *Je suis devenu un de ces enfants. Sur les chantiers. A bien regarder dans ce mouvement, on voit la fatigue, les chutes, les visages maigres. On voit la cruauté. On voit que certains ne peuvent plus travailler. Pourtant il y a une caméra: voici l'institutrice. Nous l'appelons ainsi. Elle nous enseigne la bêche et la pelle et l'idéologie.*

mesmo tempo em que singulariza o esforço desumano a que cada um deles foi submetido (FIG. 4.79-80). “Eu assisto aos filmes de propaganda do Khmer Vermelho, essas crianças que carregam. Suas mãos. Seus rostos. Seus corpos cansados. Essa jovem vanguarda trabalha para sua própria destruição” (PANH; BATAILLE, 2013, p. 25).

FIGURA 4.79



FIGURA 4.80



As figuras de argila

Cabe mencionar alguns aspectos que envolvem a criação das encenações em miniaturas que são guiadas por uma preocupação ética, de não submeter os corpos de atores a situações desumanizantes, e também pela busca de uma forma artística para essas cenas. O primeiro aspecto é a experiência de retorno à cooperativa onde Rithy Panh morou, durante o regime do Khmer Vermelho, onde vivenciou experiências terríveis. O segundo é a escolha da forma e dos materiais que serviriam para criar as figuras. Por fim, que as filmagens das encenações com bonequinhos de argila foram realizadas nos andares superiores do Centro Bophana, na capital Phnom Penh, onde o cineasta possui um escritório e uma ilha de edição. Nos créditos finais, podemos vislumbrar, de maneira limitada, como se desenvolveu esse trabalho, supomos, de imersão em seu próprio passado, no manejo dos bonequinhos nos espaços das maquetes, e, ao mesmo tempo, também, de partilha com sua equipe, no ambiente acolhedor do Centro Bophana.

Em cena, as mãos de Sarith Mang esculpem uma figura de argila de camisa rosa, de estampa colorida. A forma do bonequinho, com as duas mãos na cabeça, com a expressão de um grito de desespero que não pode ser ouvido, aponta que a experiência é uma terrível provação (FIG. 4.81-82). A camisa colorida desestabiliza a cena de exploração e de desumanização a que ele foi submetido no passado, que incluía usar sempre roupas pretas, singularizando a aparição de Rithy Panh no filme, um pequeno gesto, mas muito significativo.

Em fotos da equipe do Centro Bophana, disponíveis em seu website, o cineasta aparece vestido com uma camisa rosa, que parece ter servido de referência para o traje do personagem.

FIGURA 4.81



FIGURA 4.82



A animação tem sido utilizada com uma frequência crescente para representar regimes violentos ou genocídios, como é o caso de filmes como *Persépolis* (2007), de Vincent Paronnaud e Marjane Satrapi, *Valsa com bashir* (2009), Ari Folman, e *Funan* (2018), de Dennis Do. Este último, assim como a narrativa de *A imagem que falta*, conta a história de uma família cambojana durante o regime do Khmer Vermelho. O que diferencia *A imagem que falta* dessas outras obras é a possibilidade de o espectador se colocar diante do processo de fabricação dos materiais que compõem a narrativa. Em certa medida, aquilo que o filme documenta é também o processo de construção do filme, que envolve um sobrevivente em sua busca de formas expressivas para contar a sua história, constituindo uma espécie de ensaio aberto às suas próprias lacunas e limites.

Como Ikeda (2018) ressalta, o interesse de Rithy Panh é “despertar a reflexão” do espectador sobre o passado, construindo “imagens críticas” que problematizam seu próprio estatuto de imagens e nossa maneira de vê-las, desenvolvendo uma relação entre quem olha e a imagem a ser olhada.

Se à primeira vista podemos considerar *A imagem que falta* como um “filme de montagem”, ou seja, “que associa fala e arquivo a posteriori na montagem propriamente dita”, acreditamos que Rithy Panh “procede [...] a uma antecipação da atividade de montagem, transferindo-a para o set de filmagens”, como assinala Leandro (2016, p. 185) sobre os documentários anteriores do cineasta. A criação das figuras de argila e de sua *mise-en-scène* antecipam a montagem com os arquivos, pois nasce do (re)encontro vivo e perigoso com os lugares em que o cineasta viveu durante o regime, e também do encontro, na mesa de montagem – repetidas vezes ao longo de seu percurso –, com as imagens de propaganda.

A observação atenta das imagens de arquivo por Rithy Panh aparece nas formas dos rostos dos trabalhadores de argila: magros, exaustos, de olhar cabisbaixo e perdido, seus corpos curvados pelo peso nos ombros, seus pés descalços. Os corpos e os rostos dos trabalhadores escravizados são negligenciados pelas imagens de propaganda, mas, para a criação dos bonequinhos de argila, são imagens de referência. Delicadamente lapidados, os rostos se inscrevem na formulação de Anita Leandro (2016, p. 9), que resume o projeto de Rithy Panh: “exposição da humanidade do rosto filmado”, não por representar um rosto humano, mas por se configurar como obra humana. Embora precários e sem acabamento, as figuras dão forma sensível àquilo que foi tomado como insignificante para a propaganda, oferecendo outra duração à experiência de provação. Elas dão legibilidade às imagens de arquivo, permitindo reconhecer as histórias contidas nas aparições singulares de um punhado de terra, do esforço dos trabalhadores, e de seus olhares inquietos. Em consonância com a exploração de seus corpos, a imobilização dos bonequinhos diz da situação de impossibilidade de agir dos cambojanos frente ao regime autoritário do Khmer Vermelho, como bem afirmam Soko Phay (2014) e Roberta Veiga (2020). Mas podemos acrescentar também que a falta de movimentos inscreve um passado imobilizado, que pode ser melhor reconhecido e, assim, transformado. O reconhecimento dos pequenos gestos concede tempo à aparição das figuras, interrompendo a velocidade da propaganda e do espetáculo.

O cineasta reconstrói numa maquete a realidade dissimulada nas imagens de propaganda (FIG. 4.83), como no plano de um canal de irrigação (FIG. 4.84) no arquivo *Rice Farming Under Pol Pot*. Agora, em miniatura, vemos os campos de arroz, as barragens e os canais simétricos. Atrás do concreto da barragem, está a exploração dos corpos, figuras de rostos exaustos carregam as bacias de terra nos ombros (FIG. 4.85). A imagem de uma figura de argila nos campos de trabalho nos faz ver de outra maneira o conjunto de arquivos de propaganda. Nessa sequência, Rithy Panh interrompe seu comentário para oferecer ao espectador a chance de observar atentamente as imagens em preto-e-branco (FIG. 4.86), extraídas do arquivo *Manual labour during the regime of the Khmer Rouge*.

FIGURA 4.83



FIGURA 4.85



FIGURA 4.84



FIGURA 4.86



FONTE - Para a figura 4.84: *Rice Farming Under Pol Pot*

Além da exaustão dos trabalhadores, outra imagem negada pelo filme de propaganda é a da fome. Na encenação de uma sessão de estudos, o Novo Povo é reunido para aprender a ideologia com os *cadres* do partido, que repetem slogans (FIG. 4.87): “Não haverá mais fome, cansaço ou injustiça.” (PANH; BATAILLE, 2013, p. 18). Na plateia, as figuras de argila estão cabisbaixas, demonstram o esforço para não dormir de cansaço, e uma das figuras leva as mãos à barriga: eles sentem fome (FIG. 4.88).

FIGURA 4.87



FIGURA 4.88



No fim da longa jornada, os trabalhadores não são bem alimentados. A *mise-en-scène* da refeição coletiva evidencia as hierarquias: a separação entre os chefes e os subalternos, entre o Velho Povo e o Novo Povo. Os movimentos de câmera e os enquadramentos separam os dois grupos. Na banda sonora, não há mais conversas, não há mais risos como na lembrança da festa na casa de Rithy Panh; come-se em silêncio (FIG. 4.89). Os rostos expressam a fome, que contrasta com o semblante dos *cadres* bem alimentados. (FIG. 4.90).

FIGURA 4.89



FIGURA 4.90



Para Leslie Barnes (2016, p. 191), *A imagem que falta* não oferece apenas uma narrativa em primeira pessoa da experiência vivida pelo cineasta e sua família durante o regime de Pol Pot, “mas é também uma meditação sobre a imagem cinematográfica como documento histórico e testemunhal”. Para a autora, seus filmes interrogam “a noção de arquivo como fonte de uma específica produção de conhecimento no presente” (BARNES, 2016, p. 201). Juntar as tomadas filmadas pelos khmers vermelhos com a *mise-en-scène* dos bonequinhos de argila permite ao cineasta apontar que o discurso histórico oficial do Khmer Vermelho está também repleto de lacunas, apesar de sua intenção de compor uma totalidade. Para Barnes (2016, p. 203, tradução nossa), “[a] justaposição das figuras fabricadas em argila e os registros do Khmer Vermelho questionam implicitamente a autenticidade deste último, sugerindo que os arquivos estão repletos em si mesmos de imagens que faltam e que apenas contam a metade da história”¹⁶⁴. Para a autora, os procedimentos do cineasta não nos fazem questionar se houve ou não uma fabricação da imagem, mas nos força a aceitá-la. Para Roberta Veiga (2020), é por meio dessa junção que Rithy Panh reconhece, ao mesmo tempo, a insuficiência dessas imagens

¹⁶⁴ No original: *The juxtaposition of fabricated clay figurines and Khmer Rouge footage implicitly questions the authenticity of the latter, suggesting that this archival footage is itself full of missing images and only telling half the story.*

frente ao trauma e sua potência política de reparação dos danos que atingiram centenas de milhares de cambojanos.

Resistir com palavras

Rithy Panh narra sua experiência de fome e sede, por meio do personagem de argila que o representa: ele bebe a lama, junto com os animais, em um processo terrível de desumanização (FIG. 4.91): “É estranho beber lama. Os búfalos estão nos observando. São estranhos esses homens que bebem nossa água. Água lamacenta desce pela minha garganta. Eu desapareço gradualmente. Não sou mais nada.”¹⁶⁵ (PANH; BATAILLE, 2013, p. 28).

FIGURA 4.91



A imaginação do cineasta, durante seu martírio sob o regime do Khmer Vermelho, parece ter sido decisiva para a sua sobrevivência. Em mais uma sequência, mostra-se ao espectador o processo de construção narrativa: uma mão humana adentra ao quadro para realizar a troca de um bonequinho com roupas pretas por um outro, que veste uma camisa colorida (FIG. 92-93). Torna-se evidente que trata-se do personagem de Rithy Panh, o recurso narrativo que o identifica carrega também um poder de imaginação. Os aviões distantes, que atravessam o céu, permitem ao cineasta inventar uma outra história, bem distinta daquela que ele vive (FIG. 4.94). O menino imagina que o avião lhe lançará uma máquina fotográfica, para que ele possa registrar e contar para o mundo o que se passa no Camboja. Por meio desse recurso, o de inventar uma história, ele preserva sua humanidade.

¹⁶⁵ No original: *C'est étrange de boire de la vase. Les buffles nous regardent. Ils sont bizarres ces hommes à boire notre eau. L'eau boueuse coule dans ma gorge. Je disparaissais peu à peu. Je ne suis plus rien.*

FIGURA 4.92



FIGURA 4.93



FIGURA 4.94



Rithy Panh tentou partilhar algumas de suas histórias com seus camaradas. Em uma delas, ele contou sobre a viagem do homem à lua, a que assistiu pela TV (FIG. 4.95). Em uma montagem singela, o cineasta insere as imagens de arquivo da missão do foguete Apollo 11 no interior da encenação com os bonequinhos que, reunidos na casa de família de Panh, assistem juntos a esse acontecimento (FIG. 4.96). Se, por um lado, Rithy Panh reconhece a força imaginativa dessas imagens (FIG. 4.97), de outro lado, e de maneira sutil, oferece uma reflexão sobre seus usos como propaganda e sua circulação, ao mostrar um garotinho cambojano com a camisa da Apollo 11 (FIG. 4.98). Na imagem, atrás do menino, a presença de homens de calças verdes, militares dos EUA, sugere o contexto da cena: uma missão de evacuação da população de zonas de conflito durante a guerra civil no Camboja, entre 1970 e 1975. Um menino cambojano refugiado veste o símbolo da propaganda norte-americana, no auge da Guerra Fria. Essa sutil reflexão motiva a aproximação de dois slogans: aquele presente no intertítulo do filme de propaganda do Khmer Vermelho, “Um salto gigante para o futuro”; e o outro da famosa frase dita por Neil Armstrong, “Um pequeno passo para um homem”.

FIGURA 4.95



FIGURA 4.96



FIGURA 4.97



FIGURA 4.98



O ato imaginativo de Rithy Panh, no entanto, é feito sob o risco de vida. Sua história tem como personagens principais os americanos, inimigos do Estado do Kampuchea Democrático. Assim, ele é denunciado e terá que admitir seu crime em uma reunião de autocrítica. Como punição, ele e seus ouvintes são enviados para um campo de trabalho, ainda mais pesado. Na exaustão de suas novas tarefas, resta lembrar sozinho sua infância na casa da família em Phnom Penh. Lembranças encenadas com bonequinhos de argila e com fotografias de sua família (FIG. 4.99-100). Os sons de crianças, conversas e risos, durante uma brincadeira, ajudam a compor uma memória feliz, que é logo perturbada pelas imagens, projetadas sobre a fachada da casa em miniatura, da tomada de Phnom Penh pelas tropas do Khmer Vermelho (FIG. 4.101), imagens extraídas pelo cineasta do documentário *Kampuchea: Death and Rebirth*.

Assim como aos sujeitos de argila são devolvidas suas singularidades, a miniatura da casa da família restitui a história afetiva e a dignidade do espaço, como local de memória, e que se tornou, posteriormente, casa de jogos e um prostíbulo. Ela também foi destituída de seu destino. No filme, o espaço da casa se alterna entre dois tempos distintos: as lembranças acolhedoras da infância e a casa depredada (FIG. 4.102) durante a tomada da capital pelo Khmer Vermelho, em que vemos utensílios domésticos, móveis, instrumentos musicais, espalhados pelo chão, e, ainda, a fotografia dos pais de Rithy Panh.

FIGURA 4.99



FIGURA 4.101



FIGURA 4.100



FIGURA 4.102



Apoiado pelos escritos de Walter Benjamin, em sua análise das figuras de argila, Marcelo Ikeda (2018, p. 143-144) convoca a noção do brinquedo e seu papel libertário para a criança, em especial quando sua fabricação é artesanal. Como afirma Seligmann-Silva (2012), para Benjamin, o tempo da experiência se apresenta no trabalho artesanal. Roberta Veiga (2020, p. 14) também toma os bonequinhos como brinquedo em sua possibilidade de legibilidade do passado, pois “ele ainda guarda uma relação de semelhança com aquilo que já foi uma vez, porém, certo de que não o será mais, aponta sempre para mil possibilidades de vir a ser através da manipulação infantil”.

As figuras centrais das lembranças de sua casa e de sua infância são seus pais. No dia a dia tão duro das cooperativas, Panh destaca a postura humana que eles assumiram. Convivendo com a fome e a sede, sua mãe caminhava por duas horas diárias, carregando baldes com água (FIG. 4.103). Ela se esforça para cuidar da família. Seu pai, por sua vez, se recusa a comer, exercendo sua única escolha livre (FIG. 4.102). “Não comerei mais comida para animais. Não. Eu sou um homem”¹⁶⁶ (PANH; BATAILLE, 2013, p. 29). Essas palavras carregam uma dignidade que o menino Panh não compreende no momento da perda, mas que lhe possibilitará, mais tarde, construir a imagem de seu pai. Ao ver o corpo de seu pai ser transportado de maneira

¹⁶⁶ No original: *Je ne mangerai plus de nourriture pour animaux. C'est non. Je suis un homme.*

improvisada, para ser enterrado numa cova coletiva, a mãe de Panh conta aos filhos como o marido deveria ter sido enterrado, com a presença da família e de seus amigos, também professores, de acordo com as tradições religiosas (FIG. 4.105). Rithy Panh não quer esquecer o funeral de palavras proferido por sua mãe, pois configura um ato de resistência (PANH; BATAILLE, 2013). As palavras de seu pai, em sua escolha de não perder sua humanidade, e de sua mãe, no enterro, retornarão nas lembranças do cineasta como resistência e como potência de emancipação das palavras.

Para Soko Phay, esse funeral por meio de palavras é uma potência de imaginação que fornece ao cineasta sua fé no cinema: “Ora, o rito mais respeitado no Camboja é aquele que é realizado aos falecidos para ajudá-los a reencarnar em uma vida melhor. Ao negar a eles um sepultamento, os khmers vermelhos apagaram os seres humanos nas duas vertentes de sua existência, o da vida e o da morte.”¹⁶⁷ (PHAY, 2014, p. 165) Para a autora, a dignidade da procissão budista, encenada com os bonequinhos de argila, oferece uma sepultura simbólica para seus familiares, fornecendo uma forma e um sentido para a perda (FIG. 4.106).

FIGURA 4.103



FIGURA 4.105



FIGURA 4.104



FIGURA 4.106



¹⁶⁷ No original: *Or, le rite le plus respecté au Cambodge est celui qui est rendu aux défunts pour les aider à se réincarner dans une vie meilleure. En leur refusant une sépulture, les Khmers rouges effacent l'humain sur les deux versants de son existence, celui de la vie et celui de la mort.*

A narrativa retorna à casa da família em dois tempos distintos: a infância feliz das noites de estudo e leituras de poesia (FIG. 4.107), em que se ressaltava a importância que seu pai dava à educação como meio de garantir liberdade à sua família, e mesmo aos seus ancestrais pobres, que não a tiveram; e a casa depredada, durante o regime do Khmer Vermelho, em que o espírito de seu pai retorna para recitar, da sacada cheia de móveis revirados, o poema de Prévert (FIG. 4.108).

Meu pai era de uma família pobre. Ele acreditava na educação. Ele sonhava em enviar para a escola suas irmãs e seus irmãos, seus filhos, seus ancestrais, para que pudéssemos ser um povo livre. Ele não nos abandonou: ele nos ensinou a liberdade. Parece-me ainda que a sua alma voltou para a nossa casa, que pode finalmente recitar em paz o poema de Prévert que tanto amava: ‘Cabelos pretos, cabelos pretos acariciados pelas ondas. Cabelos pretos, cabelos pretos, despenteados pelos ventos...’¹⁶⁸ (PANH; BATAILLE, 2013, p. 30-31).

FIGURA 4.107

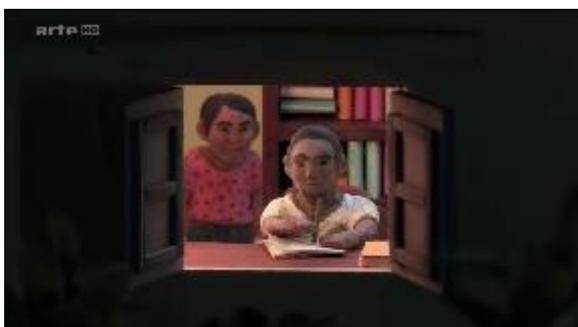


FIGURA 4.108



A respeito da fabricação dos bonequinhos, que preenchem as lacunas das imagens, Soko Phay faz uma diferenciação entre “a ausência” (L’absence), que refere a um desconhecimento do destino de uma coisa, e “a falta” (le manque), que se define pelo que está faltando, enxergando uma potência da falta: “A potência *imajante* da falta vem do fato de envolver o movimento do pensamento, incitando a imaginar o que não podemos ver.”¹⁶⁹ (PHAY, 2014, p. 160). A autora argumenta que Panh não busca imagens ausentes, e sim restituir a falta de imagens do genocídio, dando vida às figuras de argila. Por seu lado, Roberta Veiga (2020)

¹⁶⁸ No original: *Mon père était d’une famille pauvre. Il croyait à l’école. Il rêvait d’y envoyer ses soeurs et ses frères, ses enfants, ses ancêtres, que nous puissions être un peuple libre. Il ne nous abandonnait pas: il nous enseignait la liberté. Il me semble encore que son âme a regagné notre maison, qu’il peut enfin y réciter tranquille le poème de Prévert qu’il aimait tant: ‘Cheveux noirs, cheveux noirs caressés par les vagues. Cheveux noirs, cheveux noirs, décoiffés par les vents...’.*

¹⁶⁹ No original: *La puissance imageante du manque vient de ce qu’il engage le mouvement de la pensée, en incitant à imaginer ce que nous ne pouvons voir.*

dialetiza a falta e reconhece nela uma face dupla: aquela que é “ausência da ou na imagem” e outra que é “produtiva” e “potencializa a imaginação”, indo na mesma direção de Phay.

Os bonequinhos possuem alma

Ressaltamos as encenações em que os bonequinhos de argila, contrariando sua imobilidade, ganham um poder de atuação. A primeira delas é uma lembrança de Rithy Panh de seu irmão, que tocava guitarra numa banda de rock. “Eu penso nos velhos tempos. No meu irmão que desapareceu em Phnom Penh em 17 de abril de 1975, com seu violão que não deve ter agradado aos khmers vermelhos, nem seu olhar, nem sua mecha de dezesseis anos, nem suas canções.”¹⁷⁰ (PANH; BATAILLE, 2013, p. 40) A cena da apresentação da banda, com os personagens em miniatura (FIG. 4.109-110), é associada às imagens de arquivo de um clipe de uma famosa canção dos anos 1960 (FIG. 4.111).

FIGURA 4.109



FIGURA 4.110



FIGURA 4.111



FIGURA 4.112



¹⁷⁰ No original: *Je pense à l'ancien temps. A mon frère disparu dans Phnom Penh, le 17 avril 1975, avec sa guitare qui n'a pas dû plaire aux Khmers rouges, ni son regard, ni sa mèche de seize ans, ni ses chansons.*

Como mencionamos, para o cineasta, as figuras de argila recolhem as almas errantes dos mortos e o filme dá liberdade à aparição da alma de seu irmão desaparecido, antes errante, que pode agora sobrevoar a festa e alcançar a lua (FIG. 4.112).

A mesma ação se apresenta nos bonequinhos da irmã e dos sobrinhos de Rithy Panh, em uma das cenas mais duras do filme, quando o cineasta fala da fome dessas crianças. Sua irmãzinha é pega roubando milho e é levada pelos *cadres* do Khmer Vermelho para, diante de seus pais, ser repreendida. Ela não compreende seu crime, diz Panh (FIG. 4.113). Imagens de arquivo, presentes no arquivo *The Trail of the Khmer Rouge after the fall of Democratic Kampuchea in 1979* figuram três crianças subnutridas, utilizadas para dar visibilidade à imagem da fome (FIG. 114). “Eu não desejo a ninguém ver uma criança morrer de fome, os pés inchados, o rosto inchado como se só restasse água.”¹⁷¹ (PANH; BATAILLE, 2013, p. 41). O cineasta viu o sofrimento das três crianças de sua família. Feitas de argila, dormem com as mãos na barriga (FIG. 115). Para contar esse sofrimento, resta à palavra o recurso da descrição. “A fome é a noite. Ela dormia ao meu lado, a barriga inchada, os olhos fixos, ela suspirava, chamava a mãe, chamava o pai. Então ela ficou em silêncio: e nós a enterramos”¹⁷² (PANH; BATAILLE, 2013, p. 42).

Em respeito aos mortos, seus pequenos corpos são cobertos por um pano pela ação do cineasta, que adentra com sua mão o universo diegético (FIG. 4.116). Mais uma vez, a intervenção de uma mão humana, que nos remete àquela intervenção de Panh na cena de testemunho de Duch, vista no capítulo anterior. “Não quero mais ver essa imagem de fome, de sofrimento. Então eu mostro para vocês”¹⁷³ (PANH; BATAILLE, 2013, p. 43). Ele insere uma imagem fotográfica das crianças, substituindo a imagem do sofrimento por uma lembrança singela: um menino olha para a câmera, a outra criança para a menina mais nova, ambos parecem segurá-la em sua resistência à imobilidade exigida pelo ato fotográfico (FIG. 4.117). A imagem seguinte figura o movimento de suas almas, recolhidas pelo filme, que podem voar com liberdade entre as nuvens (FIG. 4.118).

¹⁷¹ No original: *Je ne souhaite à personne de voir un enfant mourir, les pieds enflés, le visage enflé comme s'il ne restait que de l'eau.*

¹⁷² No original: *La faim, c'est la nuit. Elle a dormi à côté de moi, le ventre gonflé, les yeux fixes, elle soupirait, elle appelait sa mère, elle appelait son père. Puis elle s'est tue : et nous l'avons enterrée.*

¹⁷³ No original: *Je ne veux plus voir cette image de faim, de souffrance. Alors je vous la montre.*

FIGURA 4.113



FIGURA 4.114



FIGURA 4.115



FIGURA 4.116

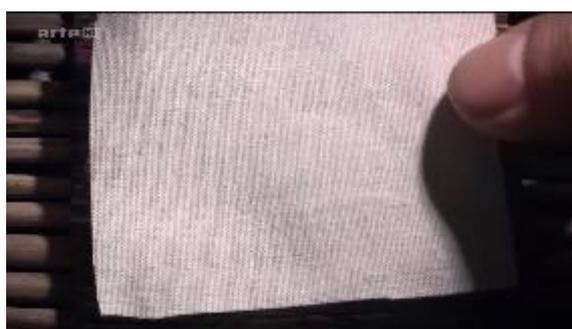


FIGURA 4.117



FIGURA 4.118



Também destacamos, por fim, uma cena que se passa na casa de infância depredada pelos khmers vermelhos, que espalhou utensílios, móveis, instrumentos musicais e a fotografia dos pais de Panh pelo quintal. As almas de seus pais estão lá, crê o cineasta. Eles o escutam pela TV e, por sua vez, Panh os escuta pelo filme; as almas de seus pais intervêm pela palavra (FIG. 4.119-120). Nessa entrevista concedida para o canal francês TV5 Monde, Panh fala sobre as escolhas de Duch. Seu pai intervém:

[O pai] Nosso filho, ele fala, ele fala. [Hoje, ele sabe fazer bem o blá-blá-blá (trecho que não está no livro, apenas no filme)]. As frases, ele sabe fazer... [A mãe] Você teria desejado que ele fosse professor como você. Mas é a nossa história que ele conta. [O pai] Mas tem pobres que têm fome! Os ricos estão

expulsando-os de suas terras. E ele só pensa no Khmer Vermelho...¹⁷⁴ (PANH; BATAILLE, 2013, p. 63, grifos dos autores, grifo nosso)

FIGURA 4.119



FIGURA 4.120



Ele defende a reflexão de seu pai com uma série de imagens de propaganda do Khmer Vermelho: primeiro, a cena de uma peça de teatro revolucionária,¹⁷⁵ que representa o conflito entre os camponeses e os soldados de Lon Nol; usa imagens de propaganda de uma reunião na cooperativa, em que um homem fala no centro da roda, com dedo indicador em riste; outra imagem de fileiras de camponeses protestando (FIG. 4.121-123); e, por último, as imagens de seu filme, *A terra das almas errantes* (2000), com homens e mulheres trabalhando, escavando a terra (FIG. 4.124). Interessante notarmos o gesto de ressignificação dessas três imagens de propaganda, pois aponta que a revolução tinha uma motivação concreta: a exploração dos camponeses. Nesse sentido, Rithy Panh não as retira sua camada de sentido da propaganda para torná-las aparições sensíveis da repressão sofrida e da revolta dos camponeses. Os khmers vermelhos se aproveitarão dessa situação de exploração e de indignação para os seus próprios fins. “O pai tem razão. Antes dos khmers vermelhos, já expulsava-se os pobres de suas terras. Eles alistaram o povo devido a essa injustiça. E também houve os americanos que lançaram mais de 500.000 toneladas de bombas no país”¹⁷⁶ (PANH; BATAILLE, 2013, p. 63). A utilização dos planos do filme do cineasta indica que essa exploração permanece no país.

¹⁷⁴ No original: [*Le père*] *Notre fils, il parle, il parle. [Il sait bien faire du bla-bla-bla, maintenant* (trecho que não está no livro, apenas no filme)]. *Les phrases, il sait faire... [La mère] Tu aurais voulu qu'il soit instituteur comme toi. Mais c'est notre histoire qu'il raconte. [Le père] Mais il y a des pauvres qui ont faim ! Les riches les chassent de leur terre. Et lui ne pense qu'aux Khmers rouges...*

¹⁷⁵ Dois arquivos de mesmo nome, *A revolutionary theater play*, são compostos pelas filmagens de uma peça de teatro revolucionário que, no entanto, não foi montada. O que significa que esses conjuntos de imagens estão em estado bruto.

¹⁷⁶ No original: *Le père a raison. Avant les Khmers rouges, déjà, on chassait les pauvres de leurs terres. Ils ont enrôlé le peuple sur cette injustice. Et il y a eu aussi les Américains qui ont largué plus de 500 000 tonnes de bombes sur le pays.*

FIGURA 4.121



FIGURA 4.122



FIGURA 4.123



FIGURA 4.124



Sepultar os mortos

As condições precárias de vida impostas pelo regime fazem com a morte alcance os familiares de Rithy Panh. Os hospitais do regime se constituem por camas improvisadas sobre um chão de terra, os remédios aplicados são todos de origem natural, mas que desprezam o conhecimento tradicional. Os khmers criam suas próprias fórmulas, como a aplicação na veia dos doentes da água de coco (FIG. 4.125). O movimento panorâmico capta o estado do lugar. A mãe de Rithy Panh cuida de sua filha em um desses leitos de hospital (FIG. 4.126). “Sem dizer uma palavra, ela acariciou sua testa, ela removeu os piolhos de seu lindo rosto magro”¹⁷⁷ (PANH; BATAILLE, 2013, p. 43). Primeiro a irmã, depois, com o passar do tempo é a mãe do cineasta que fica doente e morre.

¹⁷⁷ No original: *Sans un mot elle a caressé son front, elle a enlevé les poux de son beau visage maigre.*

FIGURA 4.125



FIGURA 4.126



Essas perdas tão trágicas levam o cineasta às lembranças de sua casa, no jardim com seus pais: a preparação da comida, a leitura dos livros. Sozinho, o cineasta luta para sobreviver caçando ratos, alimentando-se com raízes (FIG. 4.127):

Nós caçamos ratos. Nós os comemos. Nós comemos insetos. Raízes. Os caracóis crus. A desumanização começa assim. Pela fome, pela doença, pela decadência física.

Quem filmou os doentes? Quem filmou os pagodes transformados em hospícios? E meu vizinho na cama, seu joelho comido por vermes? E aquela jovem que não pode dar à luz e grita a noite toda, sozinha, bate em sua barriga, até a morte?¹⁷⁸ (PANH; BATAILLE, 2013, p. 55-56).

O questionamento do cineasta responde as imagens de propaganda do khmer Vermelho, pois se uma visão idealista da nova sociedade foi filmada amplamente, o sofrimento permaneceu como imagem que falta. Rithy Panh, então, resgata um dos símbolos oficiais do regime, o brasão do Kampuchea Democrático (FIG. 4.128-129), colocando na frente dele os bonequinhos de argila, que representam sua família em suas etapas de gradativa desumanização: as roupas coloridas, substituídas pelas pretas, e os corpos, tomados cada vez pela fome e a exaustão, até seu desaparecimento.

Rithy Panh “temporaliza” a experiência da desumanização e do sofrimento por meio de três procedimentos: o comentário em *over* que questiona a visibilidade do sofrimento; o uso dos bonequinhos em que o escultor dá uma forma inacabada ao sofrimento de um doente (FIG. 4.130); e a exibição da imagem de arquivo de uma menina lutando para respirar (FIG. 4.131). A figura de Panh com as mãos na cabeça e o grito contido (FIG. 4.132). Os mortos não têm

¹⁷⁸ No original: *Nous avons chassé des rats. Nous les avons mangés. Nous avons mangé des insectes. Des racines. Des escargots crus. La déshumanisation commence ainsi. Par la faim, par la maladie, par la déchéance physique. / Qui a filmé le peuple malade? Qui a filmé les pagodes transformées en hospices? Et mon voisin de lit, le genou mangé par les vers? Et cette jeune femme qui n'arrive pas à accoucher, et hurle toute la nuit, seule, se frappe le ventre, jusqu'à la mort?*

onde ser enterrados (FIG. 4.133). Um homem, tão fraco, que não consegue se mexer e se alimentar (FIG. 4.134).

FIGURA 4.127



FIGURA 4.128



FIGURA 4.129



Essas figurações nos fazem recordar das imagens da libertação de Bergen-Belsen. A saúde da população é tratada ideologicamente, ela é, antes de tudo, uma imagem-slogan de suas fábricas, laboratórios e hospitais, que figuram um atendimento inexistente para quase a totalidade da população (FIG. 4.135). Essas imagens de propaganda, retomadas por Rithy Panh, estão presentes nos filmes *Scientific system of instruction under the Khmer Rouge* e *Pharmaceutical laboratory of the Khmer Rouges*.

Rithy Panh trabalhou em um hospital do Khmer Vermelho, fazendo a manutenção do espaço, cuidando dos doentes e, como coveiro, enterrando os mortos em valas coletivas (FIG. 4.136-137).

FIGURA 4.130



FIGURA 4.132



FIGURA 4.134



FIGURA 4.131



FIGURA 4.133



FIGURA 4.135



“Eu lavava o salão. Eu lavava os enfermos. E todas as manhãs eu carregava os mortos para o fosso. Às vezes, estou à beira do vazio. Há os sons ocios, ossos que batem, mãos que procuram e encontram as de uma criança. Essa criança que se diz viva e que conta a história sou eu.”¹⁷⁹ (PANH; BATAILLE, 2013, p. 57-58). Em seu comentário sobre sua experiência durante o Khmer Vermelho, o cineasta utiliza com frequência o tempo verbal do imperfeito, mas, em momentos específicos, utiliza o *presente do indicativo*, que acentua a anacronia da memória.

¹⁷⁹ No original: *Je lavais la salle. Je lavais les malades. Et chaque matin, je transportais les morts jusqu'à la fosse. Parfois je suis au bord du vide. Il y a des sons creux, des os qui tapent, des mains qui cherchent et trouvent celles d'un enfant. Cet enfant qui se dit vivant et qui raconte, c'est moi.*

FIGURA 4.136



FIGURA 4.137



O poço onde enterravam os mortos virou um lago de coloração verde, com plantações de milho ao redor (FIG. 4.138). O cineasta figura o estado atual da vila onde ele morou e os vestígios de seu funcionamento como uma cooperativa dos khmers vermelhos: painéis quebrados, um fogão de barro e uma escada sem casa (FIG. 4.139). Extratos dos arquivos vietnamitas *The Trail of the Khmer Rouge after the fall of Democratic Kampuchea in 1979* e *Former torture and execution camps under the regime of Pol Pot in Prey Veng* são utilizados para mostrar a exumação dos corpos (FIG. 4.140-141).

FIGURA 4.138



FIGURA 4.139



FIGURA 4.140



FIGURA 4.141



A panorâmica da maquete da pequena barragem traz bonequinhos de branco diante dela, como em um ritual funerário (FIG. 4.142). O enterro dos mortos não se dá nas valas coletivas, eles são enterrados um a um (FIG. 1.143-144).

O luto é difícil. O funeral, sem fim.

Não há mais vagões de gado. Não há mais slogans, nem jovens guardas negros. Há a terra cheia de sangue. A carne deles é a minha. Assim, estamos juntos.

Há muitas coisas que um homem não deveria ver ou saber e, se as visse, seria melhor para ele morrer. Mas se algum de nós vê essas coisas ou as conhece, então ele tem que viver para contar. (PANH; BATAILLE, 2013, p. 68).

Todas as manhãs, eu trabalhava na parte debaixo da fossa. Minha pá atingiu os ossos e as cabeças. De terra nunca há o suficiente.

Sou eu que vão matar. Ou já está feito.

Claro que não encontrei a imagem que falta. Procurei por ela, em vão.

Um filme político deve descobrir o que ele inventou. Então eu fabrico essa imagem. Eu a assisto. Eu a estimo. Eu a tenho na minha mão, como um rosto amado. E essa imagem que falta, agora eu dou para vocês, para que ela não pare de nos procurar.¹⁸⁰ (PANH; BATAILLE, 2013, p. 67-69).

Os quatro filmes que analisamos terminam nos campos de morte, nas valas coletivas do extermínio pela execução ou pela fome, cansaço, doenças. Ao atribuir ao trabalho do historiador a tarefa de realizar um rito de sepultamento, Gagnebin (2012, p. 35-36) afirma que o trabalho de rememoração e de narração “permite esculpir uma outra imagem, a do futuro”. Para os mortos pelo genocídio, permanece a ausência de suas sepulturas, para os vivos, em especial, os camponeses cambojanos, permanece a exploração de seus corpos. Em *A imagem que falta*, os mortos são enterrados um a um, e, de alguma forma, encontram uma sepultura. O filme lhes dá um nome e uma imagem.

Ao nosso ver, a nomeação, o encontro e o confronto, que caracterizam as atividades de elaboração, nos filmes discutidos nos capítulos anteriores, foram importantes para esse processo de luto. O filme é um esforço de construção de sentidos para aquilo que falta, substituindo as

¹⁸⁰ No original: *Le deuil est difficile. L'enterrement sans fins. / Il n'y a plus de wagons à bestiaux. Il n'y a plus de slogans ni de jeunes gardes noirs. Il y a la terre gorgée de sang. Leur chair, c'est la mienne. Ainsi nous sommes ensemble. / Il y a beaucoup de choses que l'homme ne devrait pas voir ou connaître, et s'il les voyait, ce serait mieux pour lui qu'il meure. Mais si l'un de nous voit ces choses ou les connaît, alors il doit vivre pour raconter. / Chaque matin, je travaillais au-dessus de la fosse. Ma pelle cognait les os et les têtes. De la terre, il n'y en a jamais assez. / C'est moi qu'on va tuer. Ou bien c'est fait, déjà. / Bien sûr je n'ai pas trouvé l'image manquante. Je l'ai cherchée, en vain. / Un film politique doit découvrir ce qu'il a inventé. Alors je fabrique cette image. Je la regarde. Je la chéris. Je la tiens dans ma main, comme un visage aimé. Et cette image manquante, maintenant je vous la donne, pour qu'elle ne cesse pas de nous chercher.*

perdas e o sofrimento por uma imagem, a ser acariciada em sua face, conforme a expressão de Rithy Panh no filme.

FIGURA 4.142



FIGURA 4.143



FIGURA 4.144



Criar as figuras de argila nos “faz ver”, por meio de imagens inacabadas, aquilo que falta. Elas não são evidências, mas *vidências* de um processo de desumanização que ainda está em marcha nos corpos dos trabalhadores que cavam a terra para a passagem da rede de cabos de internet em *A terra das almas errantes* (2000), ou dos camponeses que ainda hoje vagam, com os pés descalços, pela capital Phnom Penh.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Nesta pesquisa analisamos o percurso cinematográfico de Rithy Panh, por meio do qual ele realiza um trabalho de elaboração da história coletiva do Camboja que não se separa da elaboração pessoal do passado traumático vivido pelo próprio cineasta. Podemos dizer que esse sentido histórico e psicanalítico concedido ao trabalho de elaboração do passado é sustentado, por sua vez, por uma elaboração propriamente cinematográfica, que se vale da relação peculiar entre quem filma e quem é filmado, e também pela utilização das imagens de arquivo.

Procuramos analisar de que modo as situações da *mise-en-scène* e as operações de montagem, especialmente em quatro de seus documentários (*Bophana*, *S-21*, *Duch* e *A Imagem que falta*), empreendem um trabalho de elaboração do passado cambojano, especificamente relacionado ao período do regime imposto pelo Khmer Vermelho, utilizando, ainda, para auxiliar e corroborar essa análise, outros materiais e filmes, de autoria do cineasta e de terceiros.

Conscientes do caráter imperfeito e impreciso de uma analogia entre a prática da psicanálise e o trabalho de elaboração empreendido por Rithy Panh por meio de seus documentários, argumentamos que seu cinema intervém sobre os sujeitos, os espaços e os tempos que compõem a história cambojana para enfrentar as resistências que impedem o trabalho de memória sobre o genocídio, abordando e enfatizando, inclusive, a demora de quarenta anos para reconhecimento judicial desse genocídio pela ONU.

Ao longo da nossa análise, argumentamos e procuramos demonstrar que a primeira intervenção do cinema de Rithy Panh se dá pela presença da câmera de filmagem diante dos sujeitos e dos espaços. Ela não provoca um apaziguamento da situação dos sintomas dos sujeitos; ao contrário, perturba seus discursos, estabelecendo uma relação entre a equipe do filme e o sujeito a ser filmado. A segunda intervenção reside nas proposições do próprio realizador ao sujeito a ser filmado, quando ele lhe diz o que ele pretende com seu filme, aquilo que ele busca saber.

Constatamos que a palavra dos filmados está no primado da realização documentária de Rithy Panh, que ouve com atenção suas histórias. Aprender a escutar os filmados é a primeira lição. Mas, no âmbito do cinema, a pragmática do testemunho se expande para outras possibilidades de participação do outro filmado, pois não se trata apenas do que o sujeito tem a dizer, mas de todas as nuances de sua aparição, em seu esforço em contar, esconder, negar.

Podemos afirmar, com base em uma entrevista conjunta de Rithy Panh e Claude Lanzmann, em que ambos reconhecem mutuamente o valor de suas obras (*LA RENCONTRE...*,

2012), que a ênfase do cineasta cambojano na relação entre imagem e palavra tem influência de *Shoah*. Esse filme, de duração fora do comum, com suas 8 horas, dá para os sobreviventes dos campos nazistas dezenas de minutos para contar suas memórias dolorosas. Assim, a fala do sobrevivente se desenrola de maneira a transformar sua aparição, suas palavras, seus gestos e seus corpos, que se tornam mais e mais complexos à medida que sua fala prossegue. No centro estão os sujeitos, que aparecem não só pelo que dizem, pois a palavra pode funcionar muito mais como um dado ou como uma prova, mas pelo desenvolvimento de uma situação de fala, tornando a situação do testemunho essencial. Em *Shoah*, Lanzmann faz muitas perguntas, intervém de maneira firme, para que o sobrevivente testemunhe o horror nos detalhes mais difíceis e dolorosos de sua experiência, mas também abre um espaço para a sua circulação, para que eles possam, como assinala Rancière (2012), realizar uma agrimensura do espaço em que se inserem.

Mas no caso de Panh, suas perguntas são sempre omitidas na montagem de seus filmes, embora, em alguns casos, fique claro que a relação estabelecida com o filmado foi da ordem da entrevista. Nesse ponto, Rithy Panh diz que prefere, ao invés de intervir com perguntas, propor situações aos filmados. Essa escolha, parece-nos, propicia um maior espaço para o desenvolvimento da *mise-en-scène* do sujeito filmado, permitindo-lhe se distanciar da posição que ocupa, seja de vítima ou de carrasco. Dessa forma, suas ações, ou mesmo a ausência delas, respondem a um tempo particular de desenvolvimento, singularizando sua aparição no filme.

Rithy Panh busca criar essa figura do outro que participa, implicado em um testemunho, uma imagem, uma cena do genocídio. Sua busca ocorre em uma situação em que os filmados, vítimas e carrascos, se veem “diante de” uma outra coisa que não a própria câmera, que obviamente está lá e faz parte do jogo, mas diante de um documento, de uma imagem, de um espaço do genocídio, da contradição social, ou de um outro sujeito que testemunha o acontecimento. Esses elementos em cena se tornam intervenções, não apenas por iniciativa do cineasta, mas por aquilo que eles mesmos, sujeitos filmados, também propõem no desenvolvimento da *mise-en-scène*.

Mostramos em nossa análise que, além das intervenções provocadas pela presença de sujeitos e documentos em cena, outras estratégias aparecem de maneira decisiva na montagem. Em suas produções, Rithy Panh faz uso das imagens do país e das imagens de arquivo, realizadas, em sua maior parte, pela propaganda do regime do Khmer Vermelho. Um exemplo desse tipo de intervenção está em outra produção cinematográfica que influenciou a obra de Rithy Panh. Trata-se do filme *Noite e Neblina* (1955), de Alain Resnais, que associa planos em cores das paisagens dos campos de extermínio nazistas às imagens de propaganda nazistas, em

arquivos em preto-e-branco. Essa aproximação de diferentes materiais permite encontrar novos elementos que não eram reconhecidos nas imagens, rastros do passado que não faziam parte das intenções iniciais de seus realizadores, e que, ao aparecerem, graças aos efeitos da montagem, perturbam a perspectiva oficial que deveriam comunicar. As operações de montagem dos filmes de Rithy Panh também indicam que, em uma imagem, existem sentidos além daqueles que nossas predisposições nos fazem pensar em um primeiro momento. Como no filme de Resnais, uma pastagem verde e tranquila pode nos conduzir à entrada de campo de concentração, como nos sugere o comentário de Jean Cayrol.

Identificamos que a maneira de o cineasta percorrer esse passado traumático é por meio da “agrimensura da memória”, como o próprio Rithy Panh denomina seu trabalho cinematográfico (PANH, 2013a). O agrimensor é aquele que prepara o terreno, que marca referências para torná-lo legível para um posterior trabalho de construção, que é, em última instância, a abertura das sepulturas aos mortos. A dignidade da palavra das vítimas, os retratos de identificação dos prisioneiros mortos na prisão S-21, a denegação da palavra dos carrascos, a versão oficial dos arquivos de propaganda do Khmer Vermelho, os nomes preenchidos em um relatório, as paisagens do país, aparecem, a partir de um trabalho de escavação, como rastros que viabilizam, material e simbolicamente, o trabalho de memória.

Retomamos os filmes que compõem os capítulos da tese, em suas situações na *mise-en-scène* e suas operações na montagem, para sintetizar as modalidades de elaboração, que denominamos: nomeação, encontro, confronto e rememoração. Procuramos demonstrar em nossa tese que as variações procedimentais, em cada um dos filmes, constituem modalidades predominantes de elaboração: a nomeação, em *Bophana, uma tragédia cambojana* (1996), analisada no capítulo 1; o encontro, em *S-21, a máquina de morte do Khmer Vermelho* (2002), no capítulo 2; o confronto, em *Duch, o mestre das forjas do inferno* (2011), no capítulo 3; e a rememoração, em *A imagem que falta* (2013), no capítulo 4.

O filme *Bophana, uma tragédia cambojana* (1996) é o mais didático da trajetória do cineasta. Ele se pela designação dos sujeitos, dos espaços e dos tempos que vão compor os filmes seguintes do cineasta sobre o regime do Khmer Vermelho. Entre as figuras das vítimas, estão os que perderam seus entes queridos, como o tio de Bophana e a mãe de Ly Sitha; a vítima que sobreviveu ao sistema de morte do Khmer Vermelho, o pintor Vann Nath, que foi prisioneiro em S-21; e os mortos pelo regime. Os espaços são designados pelas paisagens urbanas e rurais do país, montadas em associação com os arquivos de propaganda do Khmer Vermelho, que sugerem a persistência das contradições da sociedade cambojana, na qual os camponeses são os mais vulneráveis; os espaços da prisão, do museu e do campo de extermínio

de Choeung Ek. Nesse filme, Rithy Panh apanha o panorama da guerra civil no país e do regime do Khmer Vermelho nos anos 1970, e também a reconstrução do Camboja em meados dos anos 1990. Esses elementos expõem um tempo de provação.

No contexto em que a memória cambojana estava presa na memória individual, que servia pontualmente aos interesses de governantes e ao turismo estrangeiro do país, Rithy Panh assinala a importância de se dar nome às vítimas, o que não se resume a identificá-las entre os milhões de mortos, mas sim, a restituir suas histórias, que foram manipuladas pelo regime do Khmer Vermelho, tornando-as oportunidade para o reconhecimento da coragem e da resistência humanas nessas histórias das vítimas, e oferecendo, àquelas ainda vivas, a possibilidade de se desvencilhar do sentimento de culpa.

O filme também aponta para as situações da *mise-en-scène* e as operações de montagem que serão aprimoradas pelo cineasta ao longo de sua trajetória, como a convocação do testemunho do sobrevivente diante do retrato de identificação, a do carrasco diante dos documentos da prisão, e a encenação dos crimes pelo antigo guarda nos mesmos espaços em que eles se deram. O filme oferece oportunidade para Vann Nath se colocar diante de seu carrasco, buscando fazê-lo reconhecer, em suas pinturas, as violências, as torturas e o sofrimento imposto aos prisioneiros de S-21.

A nomeação de Bophana e Ly Sitha se dá também por suas próprias palavras, presentes em suas cartas amorosas, diante da associação estabelecida pela montagem entre as paisagens do país e as imagens de propaganda do Khmer Vermelho. Essas montagens ressignificam a história do casal e a história oficial pretendida pelas imagens de arquivo da propaganda. Trata-se de juntar a narrativa daqueles que sofrem à versão oficial do regime para poder colocá-las uma diante da outra. Rithy Panh reconhece, nesses materiais, os rastros dos mortos a potência de testemunho.

Diferente de *Bophana, S-21, a máquina de morte do Khmer Vermelho* (2002) não se guia por uma narrativa, mas enfatiza a repetição de situações nas quais atuam os sujeitos filmados; entre elas, estão as cenas de encontro e de confronto entre sobreviventes do genocídio e os seus carrascos, bem como cenas em que estes são colocados diante de documentos, relatórios de tortura, confissões forçadas, fotografias e pinturas que testemunham acerca da sua implicação direta nos acontecimentos. O filme também se vale de reencenações em que os antigos guardas da prisão S-21 repetem os gestos e os procedimentos aplicados na violenta e desumanizadora relação com os prisioneiros.

Rithy Panh se propõe a desmontar a máquina de morte, o núcleo mais duro da resistência à construção de uma memória do genocídio, pois nela o processo de desumanização é levado

às suas últimas consequências, com o rompimento do laço entre vida e morte, constitutivo da humanidade. Em *S-21* não está em causa a negação do genocídio, mas a negação da posição ocupada pelos guardas no processo de extermínio, a negação de sua responsabilidade, a negação da história singular de cada prisioneiro. O cineasta busca explicitar o funcionamento da máquina de morte ao focalizar a maneira como a ideologia se manifesta (se encarna) nos gestos e nas atitudes dos guardas da prisão S-21.

Mas uma vez, as imagens de arquivo são tomadas como rastros do passado, que servem como desencadeadores das conversas entre vítimas e carrascos. Em uma dessas situações, o retrato de identificação de Nay Nân, uma jovem prisioneira, perturba o testemunho de Prak Khan, seu antigo torturador. Não apenas os documentos, mas os corpos dos guardas vão servir ao trabalho de memória e sua ausência de afetos para com as vítimas não serve como instrumento de violência e de desumanização das vítimas, mas como rastro para o reconhecimento da dimensão humana desse crime.

Em *Duch, o mestre das forjas do inferno* (2011), o cineasta propõe o confronto continuado do ideólogo do Khmer Vermelho com as fotografias e outros documentos (relatórios de tortura, textos de confissões forçadas, depoimentos de guardas) em longas sessões, de tal maneira que insistência de Duch em negar sua responsabilidade vai ganhando outros contornos. Este confronto se torna necessário porque Duch está sempre colocando em dúvida a natureza do processo do genocídio, justificando suas ações, relativizando seu papel na coordenação da máquina de morte, em uma atitude francamente negacionista.

A câmera mantém a atenção ao seu rosto, para mostrar o modo como esse confronto modifica sua respiração, seus gestos e sua expressão facial. A cena do confronto contínuo com os arquivos, trabalhado posteriormente pela montagem, cria, a partir da insistente denegação do ideólogo, a imagem da sua responsabilidade pelos crimes cometidos. As imagens mostradas ao ideólogo não aparecem como objeto de um comentário ou carregadas de uma prova. Elas são, materialmente, os indícios, os rastros de algo que ainda pode ser reconhecido, apesar da tentativa de aniquilação total daqueles que o Khmer Vermelho tomou como inimigos que deveriam ser reduzidos a pó. Nessas contínuas aparições de Duch, a repetição tem um papel importante, além da montagem, fazendo de seu corpo um rastro daquilo de que há de humano em sua versão da história e em sua ideologia que visa destruir, justamente, a ligação com a humanidade.

Depois de ter atravessado um longo percurso, Rithy Panh empreende um trabalho de luto em *A imagem que falta* (2013), a partir da rememoração. As figuras de argila trazem as expressões de dor, exaustão, os olhos sempre caídos, traduzindo um conjunto de afetos muito difíceis, cada um com uma forma singular. A maneira de dispor e filmar os bonequinhos, com

destaque para os planos fechados, dão ainda mais ênfase a esses afetos. Não se trata de uma encenação, mas é o meio de uma busca, uma procura na falta, em que a rememoração do cineasta aponta, na versão oficial da propaganda, aquilo que ela buscou apagar. O cineasta evidencia e desconstrói as estratégias discursivas e ideológicas da propaganda, que colocou Pol Pot à frente do exército revolucionário e da produção cinematográfica propagandística do Khmer Vermelho.

São muitos os pontos de incompreensão do genocídio cambojano que não encontrarão uma resolução: a experiência de provação das vítimas, a ausência de afetos dos carrascos, o negacionismo do ideólogo da morte e luto sem fim de um sobrevivente. Em particular, a participação dos sujeitos, os campos e o processo de extermínio permanecem como questão mais dura da resistência para o trabalho de memória do genocídio. Em *A imagem que falta*, Rithy Panh oferece, por meio da rememoração dos mortos, no lugar da imagem das covas coletivas, a imagem que falta das sepulturas dos mortos.

Esta pesquisa pode ainda se desdobrar em um estudo mais exaustivo das proposições do cineasta em seus livros, textos e entrevistas, em que ele aponta para a imagem do cinema como uma pedagogia. Além disso, uma investigação mais pormenorizada dos filmes de propaganda do Khmer Vermelho, material ainda pouco estudado, pode colaborar não apenas para o entendimento mais amplo de sua retomada na cinematografia do cineasta, mas tornar-se também um aspecto material indispensável para a historiografia sobre o regime do Khmer Vermelho. Mas, por ora, trata-se de encerrar – provisoriamente – uma longa trajetória de pesquisa.

REFERÊNCIAS

- ADORNO, Theodor Wiesengrund. O ensaio como forma. *In: ADORNO, Theodor Wiesengrund. Notas de Literatura I*. São Paulo: Duas Cidade/Editora 34, 2003.
- ADORNO, Theodor Wiesengrund. O que significa elaborar o passado?. *In: Primeira Impressão* [online], ano VI, n. 225, vol. XXI, Jan/Abr, Porto Velho, p.2-13, 2008.
- ADORNO, Theodor Wiesengrund. O que significa elaborar o passado? *In: Primeira Impressão* [online], ano VI, n. 225, vol. XXI, Jan/Abr, Porto Velho, p. 2-13, 2008.
- BARNES, Leslie. ‘The Image of a Quest’: The Visual Archives of Rithy Panh. *In: Revista Australian Humanities Review*, n. 59, 2016, p. 190-208.
- BAYARD, Pierre; PHAY, Soko. Le double effacement. *In: BAYARD, Pierre; PHAY, Soko. Cambodge, le génocide effacé*. Nantes: Éditions nouvelles Cécile Default, 2013, p. 9-16.
- BECKER, Elizabeth. *Bophana: Love in the Time of the Khmer Rouge*. Phnom Penh: Cambodia Daily Press, 2010.
- BENJAMIN, Walter. **Origem do drama barroco alemão**. Tradução, apresentação e notas: Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1984.
- BENJAMIN, Walter. **Obras Escolhidas I**. São Paulo: Ed. Brasiliense, 1996.
- BENJAMIN, Walter. **Passagens**. Belo Horizonte – MG: Editora UFMG; São Paulo – SP: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2006.
- BRUNETEAU; Bernard. *Le génocide cambodgien est-il “unique”?* *In: BAYARD, Pierre; PHAY, Soko. Cambodge, le génocide effacé*. Nantes: Éditions nouvelles Cécile Default, 2013, p. 39-56.
- BURNET; James. *Cambodge: l’isolement forcé*. *In: BAYARD, Pierre; PHAY, Soko. Cambodge, le génocide effacé*. Nantes : Éditions nouvelles Cécile Default, 2013, p. 113-128.
- CHANDLER, David Porter. *Voices from S-21: terror and history in Pol Pot's secret prison*. Chiang Mai: Silkworm Books, 2001.
- CHANDLER, David Porter. *A History of Cambodia*. 4th Edition. Colorado: Westview Press, 2008.
- COMOLLI, Jean-Louis. A última dança: como ser espectador de Memory of the camps. *In: Revista Devires*, Belo Horizonte, v.3, n.1, p.8-45, jan-dez. 2006.
- COMOLLI, Jean-Louis. Como filmar o inimigo? *In: COMOLLI, Jean-Louis. Ver e poder. A inocência perdida: cinema, televisão, ficção, documentário*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, p. 121-134, 2008.

COTTA, Roberto. “Registros, ruínas e resistências em Site 2” *In*: MAIA, Carla e FLORES, Luís Felipe (orgs.). **O cinema de Rithy Panh**. Centro Cultural Banco do Brasil, p. 161-171, 2013.

CRUVELLIER, Thierry. *Le maître des aveux*. Paris: Éditions Gallimard, 2011.

DELEUZE, Gilles. **Conversações**. Rio de Janeiro: Editora 34, 1992.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **Mil platôs - capitalismo e esquizofrenia**, vol. 2. Rio de Janeiro, Ed. 34, 1995.

DELEUZE, Gilles. **A imagem-tempo**. São Paulo: Brasiliense, 2007.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **Remontagens do tempo sofrido. O olho da história, II**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2018.

DUONG, Keo. **Khmer Rouge, Nationalism and Mass Killing: Perception of The Vietnamese**. Chulalongkorn University, 2018.

DUONG, Keo; KHAMBOLY, Dy; THEARA, Thun; PORÉE, Anne-Laure; CHETRA, Hin. *App-learning on Khmer Rouge History*, Disponível em < <https://play.google.com/store/apps/details?id=org.bophana.krhistory> > acesso em abril de 2019.

DUONG, Keo. **Diálogos sobre os filmes de propaganda do Khmer Vermelho**. Entrevistador: Tomyo Costa Ito. Local: Phnom Penh. Entrevista realizada em junho de 2019, gravada em áudio WAV.

FONTENAILLE-N'DIAYE, Élise. *Blue book*. Paris: Calmann-Lévy, 2017.

FREUD; Sigmund. (1914) **Recordar, repetir e elaborar**. Edição Standard Brasileira das Obras Completas de Sigmund Freud, vol. XII. Rio de Janeiro: Imago, p. 193-203, 1977a.

FREUD; Sigmund. (1937) **Construções em análise**. Edição Standard Brasileira das Obras Completas de Sigmund Freud, vol. XXIII. Rio de Janeiro: Imago, p. 289-304, 1977b.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. **Lembrar escrever esquecer**. São Paulo: Editora 34, 2009.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. Apagar os rastros, recolher os restos. *In*: SEDLMAYER, Sabrina; GINZBURG, Jaime. (Orgs). **Walter Benjamin. Rastro, aura e história**. Editora UFMG: Belo Horizonte, p. 27-38, 2012.

HENG, Ly; DEMEURE, Françoise. *Cambodge: le sourire bâillonné*. Xonrupt-Longemer: Anako Éditions, 1992.

IKEDA, Marcelo. Em busca de uma “imagem crítica”: memória, ausências e dor em A imagem que falta, de Rithy Panh. *In*: **Revista Lumina**, v. 12, n. 2, 2018, p. 136-149.

KIERNAN, Ben. *The Pol Pot Regime: race, power, and genocide in Cambodia under the Khmer Rouge, 1975-79*. New Haven, Yale University Press, 2008.

LACAN, Jacques. **O Seminário: livro 1: os escritos técnicos de Freud, 1953-1954.** 3ª edição. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1986.

LEANDRO, Anita. Um arquivista no Camboja. *In: Catálogo da mostra O cinema de Rithy Panh.* Centro Cultural Banco do Brasil, p. 185-198, 2013.

LEANDRO, Anita. “A história na primeira pessoa: em torno do método de Rithy Panh”. **E-Compós**, Brasília, v. 19, n. 3, set./dez. 2016.

LIM, Alvin. *Reassembling memory. Rithy Panh's S-21: The Khmer Rouge Killing Machine.* *In: OPONDO, Sam Okoth; SHAPIRO, Michael J. The New Violent Cartography: Geo-analysis after the aesthetic turn.* Abingdon; Nova York: Routledge, 2012.

LINDEPERG, Sylvie. **Nuit et Brouillard: un film dans l'histoire.** Paris: Odile Jacob, 2007.

LINDEPERG, Sylvie. Imagens de arquivos: imbricamento de olhares. Entrevista com. Sylvie Lindeperg. *In: Catálogo do fórumdoc.bh*, p. 318-345, 2010.

LINDEPERG, Sylvie. **La voie des images: Quatre histoires de tournage au printemps-été 1944.** Éditions Verdier, 2012.

LINDEPERG, Sylvie. Le singulier destin des images d'archives. *In: LINDEPERG, Sylvie; SZCZEPANSKA, Ania. (Org.). À qui appartiennent les images? Le paradoxe des archives, entre marchandisation, libre circulation et respect des oeuvres.* Clamecy: Éditions Maison des sciences de l'homme, p. 23-42, 2017.

LINDEPERG, Sylvie. Anotações de aulas da disciplina *Les usages des images d'archives*, ministrada em Paris, no Centre d'étude et de recherche en histoire et esthétique du cinéma da Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne, out-dez, 2019.

LOCARD, Henri. **Le 'petit livre rouge' de Pol Pot ou les paroles de l'Angkar.** Paris: Éditions L'Harmattan, 1996.

MATHIEU, Ariane. **Images, représentations, histoire : la tragédie cambodgienne des années soixante-dix.** [Tese] Université de Paris X - Nanterre, 2005.

MEHTA, Harish Chandra. **Cambodia Silenced: The Press under Six Regimes.** Bangkok: White Lotos Press, 1997.

MONDZAIN, Marie-José. **Imagem, ícone, economia: As fontes bizantinas do imaginário contemporâneo.** Contraponto, 2013.

MONDZAIN, Marie-José. **Confiscation des mots, des images et du temps: pour une autre radicalité.** Paris: Éditions Les Liens qui libèrent (LLL), 2017a.

MONDZAIN, Marie-José. Des images sans propriétaire: pour une déontologie des usages. Entretien avec Marie-José, philosophe, spécialiste des images. *In: LINDEPERG, Sylvie; SZCZEPANSKA, Ania. (Org.). À qui appartiennent les images? Le paradoxe des archives,*

entre marchandisation, libre circulation et respect des oeuvres. Clamecy: Éditions Maison des sciences de l'homme, p. 111-124, 2017b.

NATH, Vann. **Dans l'enfer de Tuol Sleng: l'inquisition khmère rouge en mots et en tableaux** / Vann Nath; traduit de l'anglais par Pascale Haas. Paris: Calmann-Lévy, 2008.

NUT, Suppya Hélène. Voix d'ici et ailleurs, ou comment écrire après. In: BAYARD, Pierre; PHAY, Soko. **Cambodge, le génocide effacé**. Nantes: Éditions nouvelles Cécile Defaut, 2013, p. 227-244.

PANH, Rithy. *Bophana: A Cambodia Tragedy*. In: **Revista Manoa**, v. 16, n. 1, University of Hawai'i Press: 2004, pp. 108-126.

PANH, Rithy; LORENTZ, Louise. **Le papier ne peut pas envelopper la braise**. Paris: Bernard Grasset, 2007.

PANH, Rithy; CHAUMEAU, Christine. **La machine khmère rouge: Monti Santésok S-21**. Paris: Flammarion, 2009.

PANH, Rithy; BATAILLE, Christophe. **L'élimination**. Paris: Éditions Grasset & Fasquelle, 2011.

PANH, Rithy; BATAILLE, Christophe. **L'image manquante**. Paris: Bernard Grasset, 2013.

PANH, Rithy. Sou um agrimensor de memórias. In: **Catálogo da mostra O cinema de Rithy Panh**. Centro Cultural Banco do Brasil, p. 63-74, 2013a.

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

PANH, Rithy. Meu projeto excede o de um cineasta: entrevista com rithy panh. In: **Catálogo da mostra O cinema de Rithy Panh**. Centro Cultural Banco do Brasil, p. 63-74, 2013c.

PANH, Rithy. Entrevista con Rithy Panh. In: **Cuimán: Cuadernos de Cine**. Disponible em <<https://www.caimanediciones.es/la-pelicula-de-la-semana-la-imagen-perdida-de-rithy-panh-entrevista/>>. Acesso: jul 2016.

PHAY, Soko. **Cambodge, le génocide effacé**. Nantes: Éditions nouvelles Cécile Defaut, 2013, p. 39-56.

PHAY, Soko. L'Image manquante de Rithy Panh: le cinéma comme expérience de l'Histoire. In: **Écrire l'histoire [En ligne], 13-14 | 2014**, mis en ligne le 10 octobre 2017, consulté le 23, septembre 2020. URL: <http://journals.openedition.org/elh/493>; DOI: <https://doi.org/10.4000/elh.493>.

PHINA, So. **Bophana, The Flower that Never Wilts**. Phnom Penh: Kampu Mera, 2019.

PONCHAUD, François. **Cambodge année zéro**. Paris: Éditions Kailash, 2001.

PONCHAUD, François. **Brève histoire du Cambodge**. Paris: Magellan & Cie, 2015.

RANCIÈRE, Jacques. **A partilha do sensível: estética e política**. São Paulo: EXO experimental org; Editora 34, 2005.

REYNOLDS, David. *The Long Shadow: The Great War and the Twentieth Century*. Simon & Schuster, UK, 2013. Kindle edition.

RIBEIRO, Marcelo Rodrigues Souza. **Do inimaginável**. Goiânia: Editora UFG, 2019.

ROLLET, Sylvie. **Une éthique du regard: Le cinéma face à la Catastrophe**, d'Alain Resnais à Rithy Panh. Paris: Hermann Édition, 2011.

ROUANET, Sérgio Paulo. **Édipo e o anjo: itinerários freudianos em Walter Benjamin**. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 2008.

SANCHEZ-BIOSCA, Vicente. *Miradas criminales, ojos de víctima: imágenes de la aflicción en Camboya*. Buenos Aires: Prometeo Libros, 2017.

SCALABRINO, Camille. *Affaires Cambodgiennes 1979-1989*. Paris: Éditions L'Harmattan, 1989.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. A história como trauma. In: NESTROVSKI, Arthur; SELIGMANN-SILVA, Márcio (orgs). **Catástrofe e representação: ensaios. São Paulo: Escuta, 2000, p. 73-98.**

SELIGMANN-SILVA, Márcio. Narrar o trauma – a questão dos testemunhos de catástrofes históricas. In: **Revista PSIC. CLIN**. Rio de Janeiro, Vol.20, n.1, p.65-82, 2008.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. Imagens do trauma e sobrevivência das imagens: sobre as hiperimagens. In: CORNELSEN, Elcio Loureiro; VIEIRA, Elisa Maria Amorim; SELIGMANN-SILVA, Márcio (orgs). **Imagem e Memória**. Belo Horizonte: Rona Editora: FALE/UFGM, 2012.

SONTAG, Susan. **Diante da dor dos outros**. Tradução: Rubens Figueiredo. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

TASSI, Rafael. **Arte e holocausto: da produção da memória à escrita fílmica e fotográfica nas representações sobre Auschwitz**. Porto Alegre: Sulina, 2019.

VEIGA, Roberta. Há sempre uma imagem que falta: o dispositivo mnemônico de Rithy Panh. **E-Compós**. <https://doi.org/10.30962/ec.2125>, 2020.

VÉRAY; Laurent. *Le cinéma de propagande durant la Grande Guerre: endoctrinement ou consentement de l'Opinion*. In: BERTIN-MAGHIT, Jean-Pierre (Org). **Une histoire mondiale des cinémas de propagande**. Paris: Nouveau Monde éditions, 2015.

VINCENOT, Emmanuel. *Cuba, 1898: le cinéma au service de la guerre*. In: BERTIN-MAGHIT, Jean-Pierre (Org). **Une histoire mondiale des cinémas de propagande**. Paris: Nouveau Monde Éditions, 2015.

Referências Audiovisuais

Obras cinematográficas

48. Direção: Susana de Sousa Dias. Kintop/ Ansgar Schäfer. 1 DVD (92 min), PAL, color, 2009.

A VALA. Direção: Wang Bing. França, Bélgica, Hong Kong, 109 min, 2010. Título original: *Jiabianguo*.

ALMAS mortas. Direção: Wang Bing. França, Suíça, 495 min, 2018. Título original: *Si Linghun*.

ANO Zero: a morte silenciosa do Camboja. Direção: David Munro. Reino Unido: Associated Television (ATV), 50 min. 1979. Título original: *Year Zero: The Silent Death of Cambodia*.

CONHEÇA seu inimigo: Japão. Direção: Frank Capra. EUA, 67 min, 1944. Título original: *Know Your Enemy: Japan*.

CUBAN Refugees Waiting for Rations. 01 min, 1898. Biblioteca do Congresso em Washington. Disponível em: <https://www.loc.gov/item/98500976>. Acesso em 10 mar 2020.

FUNAN. Direção: Dennis Do. França, Luxemburgo, Bélgica, 84 min, 2018.

INSIDE Pol Pot's secret prison. The History Channel. EUA, 42 min, 2002.

Kampuchea: Death and Rebirth (1980). Direção: Walter Heynowski, Gerhard Scheumann. Alemanha Oriental, 91 min, 1980. Título original: *Kampuchea: Sterben und Auferstehen*.

LE FILM du poilu. Direção: Henri Desfontaines. França, 90 min, 1928. Filme exibido durante aula da disciplina *Les usages des images d'archives*, ministrada em Paris, no Centre d'étude et de recherche en histoire et esthétique du cinéma da Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne, pela Profa Dra Sylvie Lindeperg.

MEMÓRIA dos campos. Direção Sidney Bernstein, Alfred Hitchcock 70 min, 1984, 2014. Título original: *Memory of the camps (German Concentration Camps Factual Survey)*.

NOITE e neblina. Direção: Alain Resnais. França, 32 min, 1955. Título original: *Nuit et Brouillard*.

O SONO de ouro. Direção: David Chou. Camboja, França, 96 min, 2011. Título original: *Le sommeil d'or*.

O TRIUNFO da vontade. Direção: Leni Riefenstahl. Alemanha, 120 min, 1935. Título Original: *TRIUMPH des Willens*.

ORESTES. Direção: Rodrigo Siqueira. Brasil, 93 min, 2015.

OS GRITOS do silêncio. Direção Roland Joffé. Reino Unido, 141 min, 1984. Título original: *The Killing Fields*.

PAÍS Bárbaro. Direção: Yervant Gianikian, Angela Ricci Lucchi. França, 65 min, 2013. Título original: *Pays Barbare*.

PERSÉPOLIS. Direção: Marjane Satrapi e Vincent Paronnaud. França, Estados Unidos: Diaphana Distribution, 95 min, 2007.

PRELÚDIO de uma Guerra. Direção: Frank Capra. EUA, 43 min, 1943. Título original: *Why we fight: Prelude to war*.

PRIMEIRO mataram meu pai. Direção: Angelina Jolie. EUA, 136 min, 2017. Título original: *First They Killed my Father*.

PROIBIDO! Direção: Samuel Fuller. EUA, 93 min, 1959. Título original: *Verboten!*

RETRATOS de Identificação. Direção: Anita Leandro. Brasil, 71 min, 2014.

SHOAH. Direção: Claude Lanzmann. França, 566 min, 1985.

U.S. TROOPS Landing at Daiquiri, Cuba. 01 min, 1898. Biblioteca do Congresso em Washington. Disponível em: <https://www.loc.gov/item/98501058/>. Acesso em 10 mar 2020.

VALSA com Bashir. Direção: Ari Folman. Israel, França, Alemanha, EUA, Finlândia, Suíça, Bélgica, Austrália, 87 min, 2009. Título original: *Vals im Bashir*.

WESTERBORK. Direção: Rudolf Breslauer, Países Baixos, 82 min, 1944.

Obras cinematográficas de Rithy Panh

A IMAGEM que falta. Direção: Rithy Panh. França-Camboja, 92 min, 2013. Título original: *L'image manquante*.

A TERRA das almas errantes. Direção: Rithy Panh. França-Camboja, 100 min, 2000. Título original: *La terre des âmes errantes*.

BOPHANA, uma tragédia cambojana. Direção: Rithy Panh. França-Camboja, 60 min, 1996. Título original: *BOPHANA, une tragédie cambodgienne*.

CAMBOJA, entre guerra e paz. Direção: Rithy Panh. França-Camboja, 65 min, 1991. Título original: *CAMBODGE, entre guerre et paix*.

CONDENADOS à esperança. Direção: Rithy Panh. França-Camboja, 125 min, 1994. Título original: *Les gens de la rizière*.

DUCH, o mestre das forjas do inferno. Direção: Rithy Panh. França-Camboja, 110 min, 2011. Título original: *Duch, le maître des forges de l'enfer*.

LA PROTHÈSE - Lumières sur un massacre: 10 films contre 100 millions de mines. Direção: Rithy Panh. França-Camboja, 50 min, 1997.

OS ARTISTAS do teatro queimado. Direção: Rithy Panh. França-Camboja, 82 min, 2005. Título Original: *Les artistes du théâtre brûlé.*

PAPEL não embrulha brasas. Direção: Rithy Panh. França-Camboja, 90 min, 2007. Título original: *Le papier ne peut pas envelopper la braise.*

S-21: A máquina de morte do Khmer Vermelho. Direção: Rithy Panh. França-Camboja, 101 min, 2002. Título original: *S-21: la machine de mort khmère rouge.*

SITE 2. Direção: Rithy Panh. França-Camboja, 92 min, 1989.

UMA NOITE após a guerra. Direção: Rithy Panh. França-Camboja, 110 min, 1998. Título original: *Un soir après la guerre.*

Arquivos Inathèque

19/20 JOURNAL National. Canal France 3. *Producteur: Londres: Associated Press Television News, 1998; Royaume Uni: Reuters Television, 1998, 3 min, 26 de dezembro, 1998.* Programa de TV. Biblioteca Nacional da França. ID: 1.002.914.005.005.

20 HEURES le journal. Canal France 2. *Producteur, Paris: France 2, 2004, 2 min, 08 de fevereiro, 2004.* Programa de TV. Biblioteca Nacional da França. Número DL: CL T 20040208 FR2 16h. ID: 2.499.681.001.047.

CONFERENCE Cambodge: Khieu samphan Khmer rouge. Institut national de l'audiovisuel. *L'INA éclaire l'actu. Producteur/co-producteur: Antenne 2. Journaliste: Philippe Peaster. 02 min, 1989.* Disponível em <https://www.ina.fr/ina-eclaire-actu/video/cac90013321/conference-cambodge-khieu-samphan-khmer-rouge>. Acesso em 15 mai 2019.

FILM FESTIVAL Cannes [RITHY Panh: S21 la machine de mort khmère rouge]. Canal ARTE. *Producteur, Issy les Moulineaux: Arte France, 2003; Producteur, Paris: Morgane Production, 2003, 3 min, 17 de maio, 2003.* Programa de TV. Biblioteca Nacional da França. Número DL: CL T 20030517 ART 16h. ID: 2302187001012.

LA CINQUIÈME rencontre [L'Asie]. Canal La Cinquième. *Producteur, Issy les Moulineaux : La Cinquième, 1998, 83 min, 08 de setembro, 1998.* Programa de TV. Biblioteca Nacional da França. Número DL: DL T 19980908 5E 002.001; DL T 19980908 5E 002.002. ID: 10920078.003.

LA GRANDE librairie: [Émission du 5 janvier 2012]. Canal France 5. *Producteur, Paris: France Télévisions, 2012; Producteur, Boulogne: Rosebud Productions, 2012, 61 min, 05 de janeiro, 2012.* Programa de TV. Biblioteca Nacional da França. Número DL: CL T 20120105 FR5 00h. ID: 4628020001.

LE CERCLE minuit. Canal France 2. *Producteur, Paris: France 2, 85 min, 13 de outubro, 1994.* Programa de TV. Biblioteca Nacional da França. ID: CPB9400836.

LE JOURNAL de la nuit [Plateau Rithy Panh]. Canal France 2. Producteur, Paris: France 2, 1998, 5 min, 14 de dezembro, 1998. Programa de TV. Biblioteca Nacional da França. ID: 994709.001.009.

METROPOLIS. Canal ARTE. Producteur, Paris: Coup d'oeil, 7 min, 19 de julho, 1997. Programa de TV. Biblioteca Nacional da França. Número DL: DL T 19970719 ART 003.001 ID: 630942.001.006.

UN JOURNAL DU CINÉMA du mercredi. Canal+. Producteur, Paris : Canal Plus, 1998, 2 min, 16 de dezembro, 1998. Programa de TV. Biblioteca Nacional da França. Número DL: DL T 19981216 C+ 004.002. ID: 1005396.006.002.

UN LIVRE, un jour. [Rithy Panh et Christophe Bataille: L'Élimination] Canal France 3. Producteur, Paris: France Télévisions, 2010, 3 min, 23 de abril, 2012. Programa de TV. Biblioteca Nacional da França. Número DL: CL T 20120423 FR3 00h. ID: 4.698.065.001.

Arquivos de Propaganda do Khmer Vermelho consultados no Bophana Centro de Recursos Audiovisuais

A REVOLUTIONARY theater play (parte 1). Bophana Audiovisual Resource Center: Archive reference DDC_VI_001384, 31 min, sem data, p&b.

A REVOLUTIONARY theater play (parte 2). Bophana Audiovisual Resource Center: Archive reference DDC_VI_001367, 29 min, sem data, p&b.

AFTER mastering the water, farmers resume rice cultivation in the dry season. Bophana Audiovisual Resource Center: Archive reference DDC_VI_001381, 6 min, sem data, p&b.

AFTERMATH of confrontations between the republican army and the Khmer Rouge troops. Bophana Audiovisual Resource Center: Archive reference: DDC_VI_001746, 11 min, 1975, p&b.

BATTLEFIELDS before and afterwards. Bophana Audiovisual Resource Center: Archive reference: DDC_VI_001370, 26 min, sem data, p&b.

CONSTRUCTION of a dam under the Khmer Rouge. Bophana Audiovisual Resource Center: Archive reference: DDC_VI_001343, 5min, sem data, p&b.

DAILY work under Democratic Kampuchea. Bophana Audiovisual Resource Center: Archive reference: DDC_VI_000243, 9 min, sem data, p&b.

DAM of May 20th. Bophana Audiovisual Resource Center: Archive reference: DDC_VI_001353, 4 min, sem data, p&b.

EXTRAORDINARY Meeting of the Communist Party of Kampuchea. Bophana Audiovisual Resource Center: Archive reference: DDC_VI_000146, 25 min, sem data, p&b.

INDUSTRIAL sector of the Khmer Rouge regime. Bophana Audiovisual Resource Center: Archive reference: DDC_VI_001342, 31 min, sem data, p&b.

KHMER ROUGE MEETING at the Olympic stadium. Bophana Audiovisual Resource Center: Archive reference: DDC_VI_001352, 9 min, sem data, em cores.

KHMER ROUGE MILITARY parade. Bophana Audiovisual Resource Center: Archive reference: DDC_VI_001351, 7 min, sem data, em cores.

KHMER ROUGE: COLLECTIVE work in the construction of Dams. Bophana Audiovisual Resource Center: Archive reference: DDC_VI_001247, 4 min, sem data, p&b.

MANUAL labour during the regime of the Khmer Rouge. Bophana Audiovisual Resource Center: Archive reference: DDC_VI_001297, 2 min, sem data, p&b.

MILITARY training in the use of bamboo arrows. Bophana Audiovisual Resource Center: Archive reference: DDC_VI_001345, 7 min, sem data, p&b.

PHARMACEUTICAL laboratory of the Khmer Rouges. Bophana Audiovisual Resource Center: Archive reference: DDC_VI_001375, 9 min, sem data, p&b.

POL POT visite une plantation d'hévéas et préparation des soldats Khmers rouges à la guerre. Disponible no website INA.fr, 10 min, 1978, p&b.

RICE Farming Under Pol Pot. Bophana Audiovisual Resource Center: Archive reference: DDC_VI_001238, 7 min, sem data, p&b.

SCENE of the great attack on January 1st, 1975. Bophana Audiovisual Resource Center: Archive reference: DDC_VI_001510, 13 min, sem data, p&b.

SCENES of Fighting with Bamboo Arrows. Bophana Audiovisual Resource Center: Archive reference: DDC_VI_001305, 8 min, sem data, p&b.

SCIENTIFIC system of instruction under the Khmer Rouge. Bophana Audiovisual Resource Center: Archive reference: DDC_VI_001358, 8 min, sem data, em cores.

SOUPHANOUVONG visits the Democratic Kampuchea. Bophana Audiovisual Resource Center: Archive reference: DDC_VI_001378, 6 min, sem data, p&b.

THE 17TH congress of the Communist party of Kampuchea. Bophana Audiovisual Resource Center: Archive reference: DDC_VI_001266, 4 min, 1977, em cores.

THE CONSTRUCTION of Canals and POL POT's Fighters. Bophana Audiovisual Resource Center: Archive reference: DDC_VI_001298, 7 min, sem data, p&b.

THE MAIN Work of the Khmer Rouge. Bophana Audiovisual Resource Center: Archive reference: DDC_VI_001304, 20 min, sem data, p&b.

WAR OF arrow bamboo. Bophana Audiovisual Resource Center: Archive reference: DDC_VI_001369, 10 min, sem data, p&b.

WATER, a crucial element for rice production. Bophana Audiovisual Resource Center: Archive reference: DDC_VI_001263, 6 min, sem data, p&b.

Outros arquivos consultados no Bophana Centro de Recursos Audiovisuais

FORMER torture and execution camps under the regime of Pol Pot in Prey Veng. Bophana Audiovisual Resource Center: Archive reference: DDC_VI_001771, 12 min, 1979, p&b.

LYNCHAGE de Khieu Samphan par la foule. Antenne 2. BBC. Bophana Audiovisual Resource Center: Archive reference: INA_VI_000182, 3 min, 1991, p&b.

THE ROYAL Ballet of Cambodia. Bophana Audiovisual Resource Center: Archive reference: ARB_VI_003220, 81 min, 1965, em cores.

THE TRIAL of the Khmer Rouge after the fall of Democratic Kampuchea in 1979. Bophana Audiovisual Resource Center: Archive reference: DDC_VI_001785, 10 min, 1979, p&b.

THE VOICE of hope. Sari Sem. Bophana Audiovisual Resource Center: Archive reference: DDC_VI_001338, 14 min, sem data, p&b.