

A elaboração cinematográfica do passado em Rithy Panh

Por Tomyo Costa Ito*

Resumo: Este artigo traça o percurso cinematográfico de Rithy Panh em quatro documentários que elaboram o passado traumático do Camboja a partir de figuras cinematográficas centrais: *Bophana, une tragédie cambodgienne* (1996), *S21, la machine de mort khmère rouge* (2002), *Duch, le maître des forges de l'enfer* (2012) e *L'image manquante* (2013). Nossa atenção está centrada nas escolhas estéticas do cineasta e nas variações dos procedimentos cinematográficos do testemunho e do uso dos arquivos a cada filme. Partimos do conceito de elaboração de Freud, apontando para sua possível utilização na construção de um arranjo teórico capaz de compreender o processo de elaboração do passado traumático cambojano por meio de figuras cinematográficas: a nomeação, o encontro, o confronto e a rememoração.

Palavras-chave: documentário, elaboração, testemunho, arquivo, passado.

Resumen: En este artículo se traza el recorrido cinematográfico de Rithy Panh en cuatro documentales que elaboran el pasado traumático de Camboya: *Bophana, une tragédie cambodgienne* (1996), *S21, la machine de mort khmère rouge* (2002), *Duch, le maître des forges de l'enfer* (2012) y *L'image manquante* (2013). Nuestra atención está centrada en las opciones estéticas del cineasta y las variaciones de los procedimientos cinematográficos del testimonio y del uso de los archivos. Partiremos del concepto de elaboración de Freud para construir una configuración teórica capaz de comprender el proceso de elaboración del pasado traumático camboyano por medio de las figuras cinematográficas del nombramiento, el encuentro, el enfrentamiento y la rememoración.

Palabras clave: cine documental, elaboración, testimonio, archivo, pasado.

Abstract: This article focuses on Rithy Panh's four documentaries on Cambodia's traumatic past: *Bophana, une tragédie cambodgienne* (1996), *S21, la machine de mort khmère rouge* (2002), *Duch, le maître des forges de l'enfer* (2012) and *L'image manquante* (2013). In addition to the aesthetic choices, this text analyzes variations in the cinematic representation of testimonials, as well as in the deployment of the archive in the respective films. Our approach is based on the Freudian concept of elaboration, which provides a theoretical framework to shed light on the Cambodian traumatic past through

four cinematic figures: naming, the encounter, confrontation, and remembrance.

Key words: documentary, elaboration, testimony, archive, past.

Fecha de recepción: 15/07/2018

Fecha de aceptación: 29/09/2018

Introdução

O cinema de Rithy Panh, que se inicia no fim da década de 1980 e prossegue até hoje, retoma o período do regime do Khmer Vermelho, um passado traumático da história do Camboja. Desde o início do seu percurso, o cineasta enfrenta um desafio duplo: era preciso reconstruir a memória histórica do país, que havia sido sistematicamente eliminada pelo regime do Khmer Vermelho, e também lidar com a forte instabilidade da democracia cambojana, perturbada pelo desenfreado liberalismo econômico, que, ao seu modo, dava continuidade ao processo de apagamento da memória dos cambojanos. 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: 68). Este artigo irá analisar os procedimentos cinematográficos do testemunho e do uso dos arquivos em quatro documentários do diretor, tendo em vista que cada filme opera por meio de uma figura cinematográfica central: a *nomeação* em *Bophana, une tragédie cambodgienne* (1996), o *encontro* em *S21, la machine de mort khmère rouge* (2002), o *confronto* em *Duch, le maître des forges de l'enfer* (2012) e a *rememoração* em *L'image manquante* (2013). O objetivo da análise é investigar como essas figuras cinematográficas trabalham no sentido de uma elaboração do passado traumático cambojano.

O acontecimento que dispara o trabalho cinematográfico de elaboração de Rithy Panh é o período do Khmer Vermelho, regime totalitário que permaneceu no poder de 1975 a 1979 e impôs um modo de vida aos cambojanos, que foram obrigados a viver em campos de concentração e submetidos a trabalhos forçados nas plantações. Liderado por Pol Pot, também conhecido como o Irmão Número Um, esse regime comunista cerceou, totalitariamente, os sentidos da linguagem, proibiu palavras, obrigou as pessoas a ouvirem e verem sua propaganda incessante por megafones e por filmes, proibiu qualquer forma de individualidade, prendeu, torturou e matou quem não obedecesse.¹

Ao continuado empenho do cineasta em lidar com a história traumatizante de seu país por meio da escritura fílmica damos o nome de estética da elaboração.² Tal denominação designa o trabalho contínuo dos filmes de Rithy Panh em torno das resistências e dos obstáculos que impedem o acesso à memória coletiva e o conhecimento do passado. Por meio de seus procedimentos e recursos expressivos, os filmes mergulham nas formas heterogêneas de manifestação do reprimido para alcançar, criticamente, seus mecanismos repetitivos: o apagamento da memória, a resignação, a denegação e a vontade de esquecer. Elaborar o passado se faz por um esforço de recolhimento dos testemunhos e de retomada das imagens de arquivo que constroem uma memória fincada no presente. Sua preocupação não é a recomposição de um passado verdadeiro, mas um trabalho de “agrimensura da memória”, como o próprio cineasta denomina (Panh, 2013), em que as relações estabelecidas em um “filmar com” os sobreviventes, os carrascos e os arquivos produzem experiências situadas no presente, trabalhadas cinematograficamente, a partir de contínuas variações formais na *mise en scène* e na montagem.

¹ Rithy Panh (2013c) relata as experiências impostas pelo regime no livro *L'Élimination*, em que narra sua própria trajetória durante aquele período.

² *Estética da elaboração* é um termo utilizado, anteriormente, por Mesquita (2015) ao tratar do filme *Orestes*, de Rodrigo Siqueira, de 2015.

Elaborar o passado traumático

Rithy Panh nasceu no Camboja, na capital Phnom Penh, em 1964. Ele sofreu com o regime do Khmer Vermelho. Panh viu toda a sua família – seus pais, irmãs, irmãos, sobrinhos – morrer de fome ou de doenças pela condição precária de vida a que foi submetida. Em 1979, próximo à queda do regime, ele conseguiu escapar do país, viveu pouco tempo em um campo de refugiados na Tailândia, até finalmente conseguir ir à França. Lá, ele estudou cinema até retornar ao país para filmar seu primeiro longa, *Site 2* (1989). Rithy Panh desejou não lembrar mais de seu país e de seu passado depois de sua fuga, mas os acontecimentos retornavam à sua revelia: “Eu não gosto da superutilizada palavra ‘trauma’. Hoje, todo indivíduo, toda família tem seus traumas, podendo ser pequenos ou grandes. No meu caso, ele se manifesta como uma interminável desolação; como inerradicáveis imagens; gestos não mais possíveis, silêncios que me perseguem” (Panh, 2013b: 11).³

Em seu início de vida na França, ele se envolveu em uma briga na escola depois das provocações de um colega: “O mal feito em mim está dentro de mim. Presente e poderoso. Adormecido, à espera” (Panh, 2013b: 12).⁴ Os conceitos freudianos (1998) trabalhados no texto *Recordar, repetir e elaborar* apontam para uma insistência de repetição de experiências terríveis: “Tínhamos dito que o analisado repete em vez de recordar e repete sob as condições da resistência. O que repete ou atua, na verdade? Eis aqui a resposta: repete tudo desde as fontes do reprimido que já abriu caminho até a sua manifestação” (Freud, 1998: 153).⁵ O acontecimento violento se repete

³ Tradução nossa. No original: “I don’t like the overused word ‘trauma’. Today, every individual, every family has its trauma, whether large or small. In my case, it manifests itself as unending desolation; as ineradicable images, gestures no longer possible, silences that pursue me”.

⁴ Tradução nossa. No original: “The evil done to me is inside me. Present and powerful. Lying in wait”.

⁵ Tradução nossa. No original: “Tenemos dicho que el analisado repite en vez de recordar, y repite bajo las condiciones de la resistencia; ¿Qué repite o actúa, en verdad? He aquí la respuesta: repite todo cuanto desde las fuentes de su reprimido ya se ha abierto paso hasta su ser manifesto [...]”.

nele por meio da agressão ao colega, ele assim se manifesta e, também, em imagens e em afetos. Antes de ser cineasta, ele buscou, no desenho e no trabalho com madeira, formas de lidar com a repetição (desenhou arames farpados e caveiras, por exemplo), mas essas atividades estavam o empurrando ao silêncio, diz ele; então Panh escolhe o cinema que “lida com palavras”. Nos termos freudianos (1998), a elaboração é um esforço, 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”),⁶ mas compreender o modo como a memória se manifesta no presente. Essa manifestação que nunca cessa se dá, muitas vezes, pela forma da repetição, e é sobre ela que o trabalho de elaboração incide. Porém Rithy Panh não busca eliminar a repetição, mas implicar-se nela e mudar o curso dos mecanismos repetitivos. Acreditamos que o cinema tenha lhe possibilitado essa exposição – de tomar para si, de forma mais contundente, mas sem dominá-lo –, esse movimento de repetição, tendo, assim, trabalhado insistentemente com o genocídio cambojano em seus filmes. O contínuo esforço de Rithy Panh em lidar com esse passado traumático por meio do cinema já beira três décadas.

Como esclarece Gagnebin: “O contexto freudiano é clínico, são observações ligadas a técnicas terapêuticas a partir de observações práticas. Mas essas preciosas observações foram, diversas vezes, usadas para pensar, também, por analogia, processos coletivos: da memória, de esquecimento, de repetição” (2009: 103). Em 1959, Adorno (2005) faz referência ao conceito de elaboração de Freud, chegando a defender a utilização da psicanálise em escala coletiva, ainda que reconheça as limitações para tal, para combater a sobrevivência do

⁶ Para retomar a importante formulação de Walter Benjamin nas *Teses sobre o conceito de história*: “Articular historicamente o passado não significa conhecê-lo como de fato foi” (1996: 224).

fascismo. Para Adorno, o trabalho de elaboração consiste em uma autoconsciência crítica que não pode sucumbir ao “esquecimento vazio e frio”, devendo buscar a compreensão do passado no presente: “No fundo, tudo dependerá do modo pelo qual o passado será referido no presente; se permanecemos no simples remorso ou se resistimos ao horror com base na força de compreender até mesmo o incompreensível” (Adorno, 2005: 100).⁷

Gagnebin ressalta, a partir da filosofia benjaminiana, que a elaboração da história deve passar pelo recolhimento das histórias dos sem-nome. Para ela, o que deve retornar é a memória “que a história oficial não sabe o que fazer”, seu “sofrimento indizível”. Ou seja, ela deve fazer retornar

aquilo que não tem nome, aqueles que não têm nome, o anônimo, aquilo que não deixa nenhum rastro, aquilo que foi tão bem apagado que mesmo a memória de sua existência não subsiste – aqueles que desapareceram tão por completo que ninguém lembra de seus nomes. Ou ainda: o narrador e o historiador deveriam transmitir o que a tradição, oficial ou dominante, justamente não recorda (Gagnebin, 2009: 54).

Os testemunhos de sobreviventes que permaneciam anônimos; o encontro e o confronto com os carrascos, que, embora testemunhem de forma repetitiva, precária e, muitas vezes negada, vão colaborar para a nomeação do genocídio; a retomada dos retratos de identificação das vítimas da prisão S21 (antiga escola transformada em prisão e centro de tortura), a atenção aos rostos singulares em meio à massa de camponeses que se apresenta nas imagens dos filmes de propaganda do Khmer Vermelho; essas são as histórias dos sem nome que Rithy Panh busca nomear e ressingularizar em seus filmes.

⁷ Tradução nossa. No original: “Essentially it is a matter of the way in which the past is made present; whether one remains at the level of reproach or whether one withstands the horror by having the strength to comprehend even the incomprehensible”.

Procedimentos cinematográficos de elaboração

Uma das principais preocupações de Rithy Panh é sua postura na escuta dos testemunhos em uma abertura na construção de uma relação entre quem filma e os filmados que não pode ser dada *a priori*. Seligmann-Silva (2008) trabalha a partir da ideia de que o testemunho existe sob uma impossibilidade, enfatizando as relações entre tarefa individual da narrativa e de sua componente coletiva. No início de seu texto, ele cita Perec, que fala de uma “necessidade absoluta do testemunho”, aqui do ponto de vista da vítima. A partir de Levi, ele destaca que é uma necessidade elementar e que há ainda uma dialogicidade desse testemunho, que tem que ser sempre dirigida “aos outros”, ao mesmo tempo em que há uma separação entre a vítima e aquele que a ouve. Ainda assim, a narrativa seria a forma de religamento com esse outro. Segundo Selligmann-Silva (2008), para Laub, não se pode gerar um testemunho lúcido e íntegro de tamanha violência, pois seria preciso “construir *a posteriori* este testemunho”. Para Levi, diferentemente de Laub, há o testemunho, mas ele é parcial e limitado, pois sua impossibilidade está ligada ao grau de envolvimento com os acontecimentos: sua integralidade só pode advir dos que morreram, justamente o que produz sua impossibilidade, pois eles já foram “totalmente destruídos em sua capacidade de resistir”. Da mesma forma, para Agamben, apenas os mortos poderiam ser testemunhas da catástrofe. Em seu trabalho, Rithy Panh tensiona a questão da impossibilidade do testemunho, pois não apenas os sobreviventes testemunham, mas os carrascos são convocados pelo cineasta.

Para Cotta, em *Site 2* (1989), primeiro longa-metragem do cineasta, Panh já inscreve a postura ética de um pacto com os filmados ao fornecer um espaço de palavra e um espaço ao corpo de Yim Om, personagem que atravessa o documentário – postura que percebemos, também, em seus outros filmes (na relação tanto com os sobreviventes quanto com os carrascos). “Temos, enfim, uma figura feminina de rosto marcado e olhar perdido que se mostra

completamente livre para contar sua história, usar seu corpo e sua fala como modo narrativo, a partir de um pacto tácito assinado junto com Panh” (Cotta, 2013: 167). Nas palavras de Comolli: “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” (2008: 85).

Essa forma do testemunho envolve um respeito pela escuta do outro por meio de uma atenção ao trabalho de câmera e de montagem. “O câmera deve aprender a escutar em primeiro lugar” (Panh, 2013a: 105). Posteriormente, na montagem, dá-se continuidade no respeito pela palavra do outro, pois os relatos são mantidos por sequências e não são picotados, já que para Panh há “um ritmo [das falas dos filmados], que envolve tudo, a palavra e seu sentido, que cria a poesia” (Ibid.: 103). E, para Panh, a palavra de Yim Om guiava a montagem, já que “ela não servia para reforçar a imagem; às vezes chegava mesmo a contradizê-la” (Ibid.: 103). Quanto ao respeito à fala, Panh diz escutar não só as palavras, mas a respiração dos filmados: é preciso “respeitar o fôlego da palavra”. Sobre a eliminação da respiração, Panh critica o uso do plano de corte. “O plano de corte leva à fabricação de diálogos em off. Essa fabricação é sempre tentadora. É por isso que o plano-sequência é a forma ideal, se o alcançamos” (Ibid.: 106).

Paralelamente ao trabalho de realização dos filmes junto àqueles que vivenciaram os horrores do regime, Rithy Panh se dedicou a coletar documentos, fotografias e filmes da história do país anteriores à instauração do Khmer Vermelho e também o material produzido pelo próprio regime. Essa urgência na preservação dos arquivos foi logo identificada pelo diretor, quando ele retornou ao país para filmar *Site 2*. Para isso, ele fundou, em 2006, o Bophana, Centre de Ressources Audiovisuelles, na capital Phnom Penh. O cineasta trabalha com dois principais grupos de arquivos: os retratos de identificação fotografados na prisão S21 e os filmes de propaganda do Khmer

Vermelho. Estes últimos se valem de palavras de ordem, das imagens de uma massa de soldados e de trabalhadores e da exaltação de um modo de vida que deve ser preservado com sangue.⁸ Há, ainda, um outro regime de produção de imagens, ainda mais cruel, destinado ao controle e ao policiamento: as fotografias de identificação dos prisioneiros de S21, os relatórios e os registros das execuções. Deleuze, 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” (2007: 313).

Não mais em situação de instrumento de propaganda ou de controle, de uma série montada para o extermínio, agora os rostos que figuram nas imagens de arquivo podem reclamar um nome, podem provocar encontros, podem servir como agentes que confrontam seu carrasco e podem desencadear a rememoração dos vivos. Se o corpo das vítimas não pode ser resgatado, não pode ser salvo de sua exterminação física, os rastros e o uso dos arquivos combatem o esquecimento e a eliminação simbólica. Eles relançam com mais força uma memória viva inscrita nas imagens e, não mais como vítimas, atuam no confronto, devolvendo dignidade a suas histórias.

O trabalho de escuta, aliado aos arquivos, constitui materiais para um duplo trabalho de elaboração – histórica e cinematográfica – no qual o cineasta, à maneira de um historiador e de um arquivista, se põe a escutar as testemunhas e a analisar os documentos por meio de diferentes operações de *mise en scène* e de montagem. A invenção de um método propriamente cinematográfico para lidar com esses materiais permitirá ao cineasta a “elaboração da memória histórica” (Leandro, 2016).

⁸ O hino nacional do Kampuchea democrático (denominação oficial do governo do Khmer Vermelho) utiliza a palavra “sangue” em diversas estrofes para celebrar o dia 17 de abril de 1975, data da tomada da capital Phnom Penh por suas forças militares: “O sangue brilhante e escarlate 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”.

Bophana, une tragédie cambodgienne

O trabalho de escuta do cineasta contrapõe-se ao uso da palavra durante o regime do Khmer Vermelho. Havia uma censura da linguagem que reduzia as possibilidades de trocas de palavras entre os cambojanos, pois o que poderia ou não poderia ser dito era estritamente determinado. Mesmo após a queda do regime, a denegação das palavras está nos Tratados de Paz de Paris, firmados em 1991, que tem, ainda, a representação do Khmer Vermelho: a palavra genocídio não foi mencionada nos textos, pois os campos de extermínio não haviam sido reconhecidos pela ONU. É nesse contexto que Rithy Panh faz *Bophana, une tragédie cambodgienne*, de 1996, filme que faz uma descrição ampla das experiências impostas pelo Khmer Vermelho. O filme conta a história de Bophana, presa por trocar cartas de amor com seu marido Ly Sitha, e que, depois, foi torturada e morta no S21, local que a partir de 1980 se tornou o Museu do Genocídio de Tuol Sleng. No período de produção do filme, as histórias de milhares de cambojanos anônimos corriam o risco de ser silenciadas. Correntes políticas do país defendiam o fechamento do Museu em nome de uma reconciliação.



A figura que opera no filme é a da nomeação. A história de Bophana começa a ser singularizada pelo testemunho de seu tio, M. Toeuth, que aponta para seu rosto em um retrato de identificação, dentre tantos outros expostos no Museu do Genocídio. Ao pensar sobre o sofrimento de sua sobrinha na prisão, Toeuth não consegue dar continuidade ao seu testemunho, mas é a partir dele que o filme prossegue. Nele, Rithy Panh escolhe por uma forma explícita de nomeação: o retrato de Bophana é identificado, e o arquivo é nomeado. Essa ação vai guiar a narrativa do documentário, contada por uma voz over que relata toda a trajetória particular de sofrimento, mas também de resistência da jovem mulher.

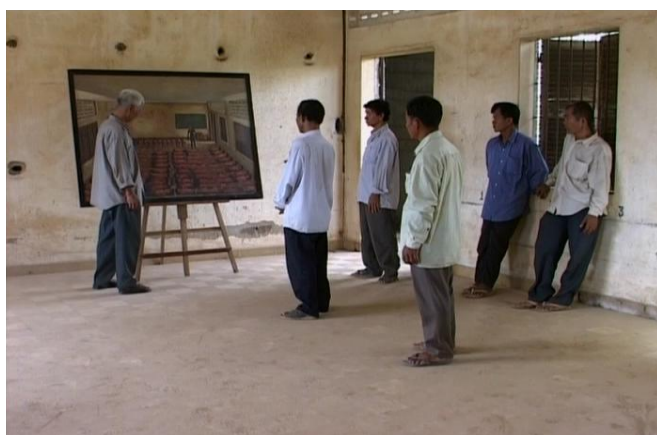
As cartas de Bophana (preservadas pelo regime como prova do crime) também retornam pelo filme por meio de uma voz over que encarna a jovem. As leituras das cartas sobrepostas às imagens dos filmes de propaganda do Khmer Vermelho que mostram o trabalho coletivo nas plantações modificam a intenção original do registro: enaltecer o regime por meio de uma imagem do progresso e, ao mesmo tempo, apagar o sofrimento dos campos de concentração e das prisões secretas. A fala singular de resistência e de indignação de Bophana desperta o interesse pelos rostos singulares que figuram entre os trabalhadores. Os filmes de propaganda se desdobram a partir das cartas, as imagens não têm mais um sentido determinado e podem levar o espectador a um trabalho de reflexão que constrói um fora de campo da imagem ao imaginar a vida vivida pelos cambojanos, suas histórias e seus destinos. Assim, o filme trabalha para impedir o apagamento das memórias desses anônimos.

Temos, ainda, duas cenas do filme de 1996 que vão se tornar importantes procedimentos dos filmes posteriores do diretor: o encontro do pintor Vann Nath, sobrevivente da prisão S21, que guia, segurando delicadamente o ombro do segurança adjunto da prisão, Him Houy (um antigo executor da prisão S21), pelas suas pinturas que retratam os horrores das torturas e dos assassinatos

na prisão. Esse gesto de Nath irá ajudar Rithy Panh na construção de pelo menos dois importantes procedimentos: o encontro entre vítimas e carrascos e a produção de um “campo de visão comum” (Rollet, 2013) por meio dos materiais de arquivos.

S21, la machine de mort khmère rouge

Com o filme *Bophana*, Rithy Panh já lidava com o testemunho de ex-integrantes do Khmer Vermelho e vai intensificar esse trabalho nos filmes posteriores a partir da invenção conjunta de formas com os filmados. Entre elas, a figura do encontro entre sobreviventes, carrascos e os arquivos é central em *S21, la machine de mort khmère rouge* (2002). Essa proposta do cineasta não vai se dar sem conflitos e de forma imediata, pois será preciso um longo trabalho (as filmagens duraram três anos) de enfrentamento das resistências. Inicialmente, o perigo de agressão à equipe, que chegou a sofrer ameaças; depois, o risco da resignação dos carrascos, da negação de seus atos encorajada pelo não reconhecimento do genocídio, pois até o término das filmagens não havia sido instituído o tribunal do Khmer Vermelho.⁹



Fotograma de *S21, la machine de mort khmère rouge*

⁹ Foi apenas em 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. O julgamento se iniciou em 2006, três anos após o lançamento de *S21, la machine de mort khmère rouge*.

No filme, as situações de testemunho têm a presença, no interior da cena, das fotografias de identificação e de outros documentos produzidos na prisão S21. Essa é uma das principais situações utilizadas no filme. “Se eu faço o carrasco se sentar ao lado de 4.000 documentos de arquivo, isso muda sua forma de pensar” (Panh, 2103b: 93). No início do filme, os funcionários da prisão se declaram como vítimas, estão conformados com a posição impotente daquele que apenas obedeceu às ordens dos seus superiores. Os retratos, em que os prisioneiros e as prisioneiras encaram a câmera, terão um importante papel em perturbar a resignação dos carrascos. Em uma das cenas do filme, Prak Khan, antigo torturador, é levado a falar diante da exibição do retrato de identificação de uma moça, Nay Nan. Panh não faz perguntas a ele, não utiliza o formato de entrevista. Vann Nath é quem faz o papel de mediador e questiona o testemunho de Prak, concedendo uma temporalidade à escuta, mas sem interrompê-lo. O modo de construção da cena dá ao antigo torturador um espaço de fala em que seu ritmo e sua respiração são preservados. Por sua vez, o arquivo fotográfico da moça não possui mais a sua finalidade original: o controle. A imagem da prisioneira, por sua vez, tal como é retomada e reconfigurada pelo filme, revela a resistência da moça, que encara o seu carrasco. A repetição dos encontros com os arquivos mediados por um sobrevivente, Vann Nath, vai perturbar a resignação dos carrascos.

Contra o apagamento de uma memória promovido pelo Khmer Vermelho, materializado nos retratos de identificação, Rollet afirma que os filmes de Rithy Panh trabalham para a “recomposição de uma contramemória do acontecimento genocida” (2013: 200). Nesse sentido, ela ressalta a importância do encontro com as fotografias para o testemunho dos carrascos: “Contribuindo para definir um campo de visão comum, essas fotografias vão dar aos carrascos a oportunidade de ‘ver’ enfim o que eles não viam e de nomear o que não tinha nome” (Rollet, 2013: 212; grifo no original). Ela também fala de uma atenção dada pela câmera à fotografia e do olhar que ela lança ao espectador. Essas operações acionadas pelo filme subvertem a intenção de quem tirou a

fotografia de uma jovem anônima: “Lá onde o operador Khmer Vermelho gravava uma série, Rithy Panh reintroduz uma singularidade, mais insistente na medida em que seu olhar para nós permanece anônimo” (Rollet, 2013: 226). A fotografia lança um olhar, não apenas ao carrasco, mas também a nós: “O regime ‘ético’ da fotografia não clama mais somente nosso julgamento, mas nossa responsabilidade” (Rollet, 2013: 226, grifo no original).

No filme, Rithy Panh está sempre articulando a presença em cena daqueles que testemunham com a presença dos arquivos em uso por esses mesmos corpos. O retrato, por exemplo, nunca é apresentado “graficamente” pelo filme, ele está sempre sendo manipulado por alguém em cena. Dessa forma, tanto a memória explicitada pelo relato oral quanto a imagem de arquivo produzida em um tempo já decorrido não visam à produção de uma imagem definida do passado, o qual é apenas uma referência a um trabalho que se dá no agora da filmagem. Rithy Panh concede liberdade de fala aos filmados, sempre estabelecendo um pacto claro, situando a temporalidade do filme como uma ação no presente que demanda um engajamento daqueles que aceitaram participar (sobreviventes e carrascos). Para Rollet, dar a palavra aos carrascos tem papel fundamental nesse processo: devolver a eles sua responsabilidade e não os deixar no lugar impotente de uma engrenagem do regime; ao mesmo tempo, dar a palavra aos carrascos é também recusar que só as vítimas tenham o peso do testemunho.

Duch, le maître des forges de l'enfer

Uma figura ausente do filme *S21*, mesmo tendo sido citado pelos ex-carcereiros como mandante das torturas, é Kaing Guek Eav, conhecido pelo nome de guerra Duch, ex-diretor do centro de tortura e extermínio. Em *Duch, le maître des forges de l'enfer*, Rithy Panh vai realizar uma longa entrevista com ele, que estava preso, aguardando julgamento pelos crimes contra a

humanidade e crimes de guerra.¹⁰ A figura de operação central no filme é o confronto do ditador com as imagens daqueles que ele eliminou.

No início do filme, há a presença marcante das imagens de propaganda do Khmer Vermelho. Duch aparece preso, mas ele é ainda ameaçador, já que há uma presença de estratégias cinematográficas do regime que ainda o acompanham. Sobrepostas ao discurso rígido de Pol Pot, aparecem as imagens do líder do Khmer Vermelho sendo recepcionado por suas tropas; em seguida, a população trabalhando nos arrozais e a música de propaganda em coro. Há uma força do coletivo nas imagens e sons que parecem se incorporar, ao mesmo tempo, à figura do líder Pol Pot e à concepção idealizada do *Angkar*.¹¹ Mais uma vez, a singularidade dos rostos nunca está em destaque, já que a força é da massa. O destaque em Pol Pot não se faz por sua singularidade, mas por sua apresentação como modelo que incorpora a revolução (é preciso lembrar das pinturas que Vann Nath foi obrigado a fazer de seu rosto, relatadas em S21). Quando ouvimos a voz de Duch, pela primeira vez, ele lê slogans do regime, que são verdadeiros mandamentos que devem ser seguidos à risca, caso contrário, qualquer um poderá se tornar um inimigo. As enunciações são fechadas e cruéis. É o desafio de Panh de dar profundidade à fala, deslocá-la para uma outra temporalidade em que ela ganhe uma singularidade e o ex-diretor retome a sua responsabilidade.

Duch, sentado em uma mesa repleta de documentos, dá seu testemunho a partir das relações estabelecidas com os arquivos produzidos pelos guardas da prisão (em grande parte, as fotografias de identificação) e dos testemunhos de seus antigos funcionários e dos sobreviventes, gravados por Panh. Mais uma

¹⁰ Além dele, apenas outros quatro líderes do Khmer Vermelho estavam presos e esperando julgamento pelos crimes de genocídio, crimes contra a humanidade e crimes de guerra: eles são Nuon Chea, Khieu Samphan, Ieng Sary, Ieng Thirith. Além de Duch, Nuon Chea e Khieu Samphan foram condenados à prisão perpétua. Ieng Sary e Ieng Thirith morreram antes da conclusão de seus julgamentos.

¹¹ Denominação de força abstrata e invisível que se refere ao Partido do Khmer Vermelho. O *Angkar* incorporaria, de forma absoluta, toda a vontade, a “determinação” e o “sacrifício” dos cambojanos sob sua guarda.

vez, o cineasta não se coloca em uma posição de interrogador. Ele retira sua presença do filme (ele não aparece nem ouvimos suas perguntas direcionadas a Duch), e quem confronta o ditador são os arquivos e os testemunhos. Um embate iniciado na *mise en scène* por meio do encontro com os arquivos e reforçado pelo cineasta por meio da montagem que produz planos e contra-planos, entre o rosto de Duch e os arquivos (os relatórios, as fotografias e os vídeos a que ele assiste no notebook). Quem aparece nesse contra-plano são as imagens e as vozes das vítimas e de outros carrascos. Muitas vezes, essas outras vozes contrariam o testemunho de Duch. O ex-diretor não tem mais o controle do que é dito. Duch tem que partilhar dessa negação, estar ali com ela, reagir a ela. Ao ser contrariado, Rithy Panh o coloca em um plano aberto, com a mesa repleta de arquivos.

Para Anita Leandro, os mortos testemunham por meio dos arquivos: “Graças aos arquivos, os mortos, que, por definição, não podem mais testemunhar, ressurgem, paradoxalmente, entre os vivos, como a testemunha por excelência” (2016: 7). Um gesto frequente de Duch no filme é mostrar as fotografias de suas vítimas para a câmera e falar do modo como elas o atormentam. A insistência em negar sua responsabilidade vai ganhando outros contornos. A câmera mantém uma atenção ao seu rosto, pois é preciso 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 ditador, uma imagem da sua responsabilidade pelos crimes cometidos.

Mais uma vez, Panh está trabalhando com a elaboração de um acontecimento do passado, mas que incide fortemente na vida política do presente cambojano, já que o julgamento de Duch foi transmitido pela televisão e teve grande repercussão no país. A preocupação com o modo como os juízes interpelariam Duch faz da *mise en scène* do dispositivo jurídico um problema a ser pensado pelo filme. Trata-se de pôr em questão

acontecimentos passados refletindo sobre o modo como eles são elaborados no presente na cena política.



Fotograma de *Duch, le maître des forges de l'enfer*

L'image manquante

Panh sentiu a necessidade de escrever sobre a experiência de entrevistar Duch e, também, sobre sua história pessoal durante o regime do Khmer Vermelho. Esse movimento é realizado no livro *L'élimination*, de 2011:¹² “A escrita me permitiu esculpir melhor as palavras, nomear as coisas com mais precisão” (Panh, 2013c: 239). Depois, o cineasta vai retomar a narração de sua história particular no filme *L'image manquante*, de 2013. No filme, a rememoração é a figura cinematográfica central que opera por meio da voz over do diretor, dando um testemunho autobiográfico de suas experiências durante o regime. A narração se articula à construção de uma encenação com o uso de bonequinhos de argila, um procedimento bastante particular que

¹² O livro está listado na bibliografia em sua tradução para o inglês: *The Elimination* (PANH, 2013b).

remete a uma brincadeira infantil; Panh revela que, quando criança, brincava na beira do rio construindo bonequinhos. Assim como nos filmes anteriores, parece-nos que o cineasta busca um encontro com o outro, mas, dessa vez, é seu outro criança, de quem lhe restam memórias. Imagens de arquivo também passam a compor esse universo de imagens na invenção de uma narrativa da história do diretor e de seu país durante o regime do Khmer Vermelho.



Fotograma de *L'image manquante*

Rithy Panh constrói uma imagem sensível da rememoração pelas encenações dos bonequinhos e sua narração. Primeiro, em uma festa de família da infância do diretor, em que aparecem roupas coloridas e feições alegres. A guerra e a invasão do Khmer Vermelho à capital Phnom Penh vêm com imagens de arquivo. Os bonequinhos e suas roupas coloridas e a ocupação do espaço antes marcada por proximidades afetivas dão lugar a roupas pretas, à ordem unida e à pureza da revolução. Acima dos bonequinhos, o brasão do regime: a fábrica e a fumaça, enormes diques e plantações de arroz; sem pessoas. Como denunciarão as palavras do diretor: “A revolução é tão pura que não

deseja seres humanos”. O cinema não pode mostrar a retirada das famílias de suas casas e a transformação radical de seus modos de viver, isso não é possível. Mas Panh busca tornar clara uma experiência dessa retirada e dessa transformação.

Pol Pot trabalhou, em seu cinema de propaganda, para uma determinação da imagem dos cambojanos: os povos antigos que viviam coletivamente no Camboja serviram como uma imagem fixa do passado para inspirar o modo de vida imposto pelo regime. Essa imagem do camponês que se sacrifica pela revolução se funde à figura do *Angkar*. O regime, que se revela pela propaganda, denega toda a violência cometida contra o próprio povo que fundamenta a visão do Estado. O uso dos bonequinhos de argila, na imobilidade de seus gestos e rostos, nos suaves movimentos de câmera, nos chama a atenção do olhar. Em sua expressividade, eles parecem poder restituir algo da singularidade das experiências e das histórias das vítimas. Esse modo particular de encenação não pode nos dar a ilusão da reconstituição do passado; não somos levados a pensar que vemos o passado como de fato foi. Ao contrário, a expressividade dos bonequinhos cria um fora de campo: as imagens que vemos nos fazem procurar outras. Boa parte das imagens de arquivos usadas é dos filmes de propaganda do Khmer Vermelho, que Rithy Panh remonta, comenta e põe em relação com outras imagens e falas. O cineasta evidencia e desconstrói as estratégias discursivas e ideológicas da propaganda que coloca Pol Pot à frente do exército revolucionário: “De agora em diante só um ator permanece. Não é o povo, é Pol Pot. Ele incorpora a revolução. É necessário criar seu mito”, diz a voz over do diretor, apontando como esses filmes produziram um apagamento do povo cambojano em favor da imagem deificada do líder. A rememoração, imbuída da elaboração, não cai na armadilha da vontade de esquecer que colocaria o cineasta refém de seu trauma. Ao contrário, a (re)montagem dos filmes de propaganda, antigo mecanismo de repetição do regime, acompanhada pelo testemunho do diretor, retoma corajosamente esse passado como material de experimentação.

Ao final de *L'image manquante*, vemos bonequinhos de argila, um a cada vez, dentro de valas. É jogada terra em cima deles até estarem, completamente, soterrados. A voz de Panh diz: “Há muitas coisas que um homem não deveria ver ou saber. E, se ele as viu, seria melhor para ele morrer. Mas, se um de nós vê ou conhece essas coisas, então, ele deve viver para contá-las”. Somos, agora, também, testemunhas, o que nos daria a responsabilidade de levar adiante a história desse outro.

[...] as palavras do historiador ajudam a enterrar os mortos do passado e a cavar um túmulo para aqueles que dele foram privados. Trabalho de luto que nos deve ajudar, nós, os vivos, a nos lembrarmos dos mortos para melhor viver hoje. Assim, a preocupação com a verdade do passado se completa na exigência de um presente que, também, possa ser verdadeiro (Gagnebin, 2009: 47).

A construção do passado pelo espectador

O conceito de elaboração é usado para pensar os filmes de Rithy Panh, pois eles envolvem um constante exercício da forma fílmica que incide na construção da *mise en scène* e da montagem. Há, ainda, de um filme para o outro, a inauguração de novas formas. Essas variações fazem do trabalho de realização dos filmes um processo que nunca se dá por acabado e da mesma forma retoma o passado como algo vivo. Assim, no cinema de Rithy Panh, os testemunhos de sobreviventes e carrascos e a retomada dos arquivos como material de referência do passado são indispensáveis para a criação de figuras cinematográficas. Elas fazem um trabalho de nomeação das vítimas, da produção de encontros entre sobreviventes, carrascos e arquivos, de confronto com um dos líderes do Khmer Vermelho e de uma rememoração inventiva de uma experiência mortífera, respondendo a uma busca de Panh na partilha de seus filmes com os espectadores. Sua filmografia, ao insistir na repetição do passado e impedir seu esquecimento, “não significa”, de forma alguma,

“reconstruir uma grande narrativa épica, heroica da continuidade histórica” (Gagnebin, 2009: 53). O que nos parece em jogo é a figura de um tipo específico de historiador presente na leitura de Gagnebin das *Teses sobre o conceito de história* de Benjamin, das quais recolhemos a passagem completa da tese XVI:

O materialismo histórico não pode renunciar ao conceito de um presente que não é transição, mas para no tempo e se imobiliza. Porque esse conceito define exatamente aquele presente em que ele mesmo escreve a história. O historicista apresenta a imagem “eterna” do passado, o materialista histórico faz desse passado uma experiência única. Ele deixa a outros a tarefa de se esgotar no bordel do historicismo, com a meretriz “era uma vez”. Ele fica senhor das suas forças, suficientemente viril para fazer saltar pelos ares o “continuum” da história. (Benjamin, 1996: 230-231)

Para um cineasta que dá lugar a um trabalho de elaboração, não pode ser possível a apresentação de uma imagem “eterna” do passado, completa e determinada, mas, sim, o oferecimento de uma imagem da experiência com aquilo que resta, uma imagem lacunar, uma imagem que falta, enfim. Para usarmos um termo de Mondzain (2015), a “indeterminação” da imagem cria, também, uma lacuna para o espectador que só pode se mover a partir dela, exigindo uma ação ou uma posição que não pode se fixar no passado ou se fundir à imagem, mas que tem que, necessariamente, estar fincada no presente. Rithy Panh escapa da posição de juiz que quer dar uma resposta a atos criminosos ou uma demonstração de sua culpabilidade. Em vez disso, ele reconhece e estabelece um pacto com aqueles com quem filma e com aqueles a quem se destinam suas imagens. Mondzain nos diz que “[e]ssa relação não é nunca garantida antes, nunca é dada definitivamente, é frágil porque não tem sua validade na consistência do objeto, mas na existência de sujeitos que a fazem circular e operar entre eles” (Mondzain, 2015: 52). A força de seus filmes parece estar em reconhecer a fragilidade da imagem. Ela é dada como falta,

mas, apesar disso, aposta nela, paradoxalmente, como potência, propondo que a circulação dela junto aos sujeitos livres dará consistência a uma elaboração, na possibilidade de fazer dos sujeitos-espectadores testemunhas do passado traumático.

Referências bibliográficas

- Adorno, Theodor W. (2005). "The Meaning of Working Through the Past" en *Critical Models: Interventions and Catchwords*. New York: Columbia University Press.
- Benjamin, Walter (1996). "Sobre o conceito da história" en *Magia e técnica, arte e política. Obras escolhidas I*. São Paulo: Ed. Brasiliense.
- Comolli, Jean-Louis (2008). *Ver e poder. A inocência perdida: cinema, televisão, ficção, documentário*. Belo Horizonte: Ed. UFMG.
- Cotta, Roberto (2013). "Registros, ruínas e resistências em *Site 2*" en Carla Maia e Luís Felipe Flores (orgs). *O cinema de Rithy Panh*. Catálogo da mostra homônima realizada no Centro Cultural Banco do Brasil do Rio de Janeiro e de São Paulo entre outubro e novembro de 2013. Disponível em: <http://culturabancodobrasil.com.br/portal/wp-content/uploads/2013/11/Rithy.pdf>.
- Deleuze, Gilles (2007). *A imagem-tempo*. São Paulo: Brasiliense.
- Freud, Sigmund (1998). "Recordar, repetir y reelaborar (Nuevos consejos sobre la técnica del psicoanálisis, II)" en *Obras completas. Volumen 12 (1911-1913). Sobre un caso de paranoia descrito autobiográficamente. Trabajos sobre técnica psicoanalítica y otras obras*. Buenos Aires: Amorrortu Editores.
- Gagnebin, Jeanne Marie (2009). *Lembrar escrever esquecer*. São Paulo: Editora 34.
- Leandro, Anita (2016). "A história na primeira pessoa: em torno do método de Rithy Panh" en *E-compós*, volume 19, número 3, setembro-dezembro. Brasília: Compós. Disponível em: <http://www.e-compos.org.br/e-compos/article/viewFile/1279/903>.
- Mesquita, Cláudia (2015). "Orestes: luto incompleto e estética da elaboração" en *Catálogo do Forumdoc.bh*. Belo Horizonte: Filmes de Quintal e FAFICH – UFMG. Disponível em: <https://www.forumdoc.org.br/catalogo-forumdoc-bh-2015/>.
- Mondzain, Marie-José (2015). "A imagem entre proveniência e destinação" en Emmanuel Alloa. *Pensar a imagem*. Belo Horizonte: Autêntica.
- Panh, Rithy (2013a). "A palavra filmada" en Carla Maia e Luís Felipe Flores (orgs). *O cinema de Rithy Panh*. Catálogo da mostra homônima realizada no Centro Cultural Banco do Brasil do Rio de Janeiro e de São Paulo entre outubro e novembro de 2013. Disponível em: <http://culturabancodobrasil.com.br/portal/wp-content/uploads/2013/11/Rithy.pdf>.
- _____ (2013b). *The Elimination*. Londres: The Clerkenwell Press.

_____ (2013c). “Meu projeto excede o de um cineasta: Entrevista com Rithy Panh” en Carla Maia e Luís Felipe Flores (orgs). *O cinema de Rithy Panh*. Catálogo da mostra homônima realizada no Centro Cultural Banco do Brasil do Rio de Janeiro e de São Paulo entre outubro e novembro de 2013. Disponível em: <http://culturabancodobrasil.com.br/portal/wp-content/uploads/2013/11/Rithy.pdf>.

Rollet, Sylvie (2013). “Devolver o olhar” en Carla Maia e Luís Felipe Flores (orgs). *O cinema de Rithy Panh*. Catálogo da mostra homônima realizada no Centro Cultural Banco do Brasil do Rio de Janeiro e de São Paulo entre outubro e novembro de 2013. Disponível em: <http://culturabancodobrasil.com.br/portal/wp-content/uploads/2013/11/Rithy.pdf>.

Seligmann-Silva, Márcio (2008). “Narrar o trauma: a questão dos testemunhos de catástrofes históricas” en *Psicologia clínica*, volume 20, número 1. Rio de Janeiro: Departamento de Psicologia Clínica da Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro (PUC-RJ). Disponível em: <http://dx.doi.org/10.1590/S0103-56652008000100005>.

* Tomyo Costa Ito é doutorando pelo Programa de Pós-Graduação em Comunicação Social da Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG), com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES). E-mail: tomyocostaito@gmail.com