

O CINEMA DE

R I T H Y

ភាពយន្តរបស់យ៉ាន់ រិទ្ធី

P A N H

ကတယလ္လပေသံဃာနိဇ္ဈိ

O CINEMA DE

R I T H Y

P A N H

CENTRO CULTURAL BANCO DO BRASIL

RIO DE JANEIRO 30 DE OUTUBRO A 11 DE NOVEMBRO

SÃO PAULO 6 A 17 DE NOVEMBRO

2013

# Í N D I C E

|       |   |       |   |
|-------|---|-------|---|
| 1 1   | O CONVITE,<br>OU: A IMAGEM QUE O CINEMA PERMITE<br>Carla Maia e Luís Felipe Flores  | 1 7 3 | MARGUERITE DURAS E RITHY PANH:<br>OS DOIS LADOS DA BARRAGEM<br>Cesar Zamberlan                          |
|       | <b>Ensaaios</b>   | 1 8 5 | UM ARQUIVISTA NO CAMBOJA<br>Anita Leandro   |
| 6 3   | SOU UM AGRIMENSOR DE MEMÓRIAS<br>Rithy Panh   | 1 9 9 | DEVOLVER O OLHAR<br>Sylvie Rollet   |
| 7 5   | A PALAVRA FILMADA<br>Rithy Panh   | 2 2 9 | A IMAGEM QUE FALTA:<br>CONTRA A NEGATIVIDADE<br>Pierre Eisenreich                                       |
| 1 1 1 | COMO REALIZAR UMA FUGA<br>Fábio Andrade   | 2 3 5 | MEU PROJETO EXCEDE O DE UM CINEASTA<br>ENTREVISTA COM RITHY PANH<br>Nicolas Bauche e Dominique Martinez |
| 1 2 1 | RITHY PANH: O AGRIMENSOR DE MEMÓRIAS<br>Luiz Carlos Oliveira Jr.                    | 2 4 9 | UMA HAUNTOLOGIA CAMBOJANA<br>Alvin Lim  |
| 1 2 9 | <i>OS ARTISTAS DO TEATRO QUEIMADO:</i><br>RUÍNA E INVENÇÃO<br>Daniel Ribeiro Duarte | 2 8 7 | <b>Filmografia</b>  |
| 1 4 9 | A TRANSPARÊNCIA E A COMUNIDADE<br>Victor Guimarães                                  | 3 0 0 | <b>Programação</b>  |
| 1 6 1 | REGISTROS, RUÍNAS E RESISTÊNCIAS EM <i>SITE 2</i><br>Roberto Cotta                  |       |   |

A P R E S  
E N T A  
Ç Ã O

O Ministério da Cultura e o Centro Cultural Banco do Brasil apresentam *O cinema de Rithy Panh*, retrospectiva composta de onze filmes do premiado diretor cambojano. A curadoria abarca mais de 20 anos de sua produção cinematográfica, incluindo os filmes mais representativos do conjunto de sua obra.

Rithy Panh construiu uma carreira marcada pela persistente confrontação do terror e do esquecimento que pairam sobre o passado do Camboja. Utilizando abordagens que complexificam as relações entre ficção e documentário, seu cinema registra o cotidiano do seu país e povo, para fazer emergir uma memória do genocídio cometido pelo regime Khmer Vermelho. A mostra apresenta ainda uma seleção de seis filmes do cinema cambojano contemporâneo, todos produzidos por Panh ou influenciados por seu estilo, além de um documentário sobre o diretor.

Com a retrospectiva, o Centro Cultural Banco do Brasil oferece ao público brasileiro a oportunidade de conhecer o trabalho desse artista singular, cujos filmes convidam à reflexão sobre os modos de resistir e sobreviver com o cinema.

O CONVITE,  
OU: A IMAGEM QUE O CINEMA PERMITE

**Carla Maia e Luís Felipe Flores**

*A história se decompõe em imagens e não em histórias.*

Walter Benjamin, *Passagens*, N 11, 4

1

Sobrevivente do genocídio cometido pelo Khmer Vermelho, o cineasta cambojano Rithy Panh chegou à França em 1979, com quinze anos de idade, possivelmente resgatado pela Cruz Vermelha. Durante o regime totalitarista que contabilizou quase 2 milhões de mortos em uma população de 7 milhões de pessoas, ele viu pais, irmãos e demais parentes morrerem de exaustão e subnutrição. Chegou à Europa desolado, o corpo sem forças, o sangue sem passado. Seu único desejo era esquecer-se de tudo e construir outra vida, aprender uma nova língua e um novo ofício. Por ocasião da formatura no colégio, realizou um pequeno filme cômico em super-8, que levou ao êxtase professores e alunos. Descobria, então, a vocação que o levaria a se graduar no IDHEC (Instituto dos Altos Estudos Cinematográficos, Paris). Ao se formar, não cansava de dizer a si mesmo: “se você não fizer filmes, você vai morrer”. Doravante, a vida seria o cinema.

Nos mais de vinte anos que separam seu primeiro filme, *Site 2* (1989), do último, *A imagem que falta* (*L'image manquante*, 2013), Rithy Panh se dedicou à busca por uma imagem irrecuperável, contra o esquecimento do genocídio e seus traumas. Uma imagem que pudesse resistir à destruição imposta por esse acontecimento terrível, contribuindo para a reconstrução da cultura e da história do Camboja. Sua busca, entretanto, dificilmente significa investigação, como quem segue uma trilha de pistas logicamente encadeadas rumo à verdade. Com exceção de seu segundo filme, *Bophana, uma tragédia cambojana* (*Bophana, une tragédie cambodgienne*, 1996) – que perscruta a vida da personagem homônima através de documentos diversos, como cartas, fotografias e confissões feitas sob tortura – o diretor opera majoritariamente como agenciador de encontros e situações. “Sou um agrimensor de memórias”, ele declara<sup>1</sup>, alguém que trabalha para que as vozes e corpos possam dar testemunho, elaborar lembranças e discursos em torno da questão fundamental do genocídio.

Cada filme seu traça uma trajetória particular, menos no sentido de encontrar a imagem que falta do que de inventá-la. Por vezes, ela surge da palavra de um sobrevivente. Outras, na descrição precisa de um torturador. E não raro desdobra-se em narrativas ficcionais, ou nem tanto, considerando-se que, mesmo nelas, há sempre uma dose de real à qual se deve prestar contas. Panh escreve que, ao fazer um filme de ficção, está de luto por seus personagens documentais. Assim, a protagonista de *Condenados à esperança* (*Les gens de la rizière*, 1994), Yim

---

<sup>1</sup> Cf. PANH, Rithy. “Sou um agrimensor de memórias”. Neste catálogo. pp. 63-73.

Om, leva o mesmo nome da personagem central de *Site 2*, a mulher que falou dos traumas e da dor de ter sobrevivido, da vulnerabilidade do cotidiano dos refugiados e do arrozal que teve de abandonar. Em *Uma noite após a guerra* (*Un soir après la guerre*, 1998), o documentário vem novamente inspirar a ficção, quando a personagem principal também abandona um arrozal para trabalhar na cidade como prostituta. Ficcionalizar é a maneira do cineasta lidar com o que está perdido, o encontro irrecuperável, a história sem conclusão. Suas ficções constituem, com efeito, reelaborações da memória plurifacetada e fragmentária que dá fôlego a seus documentários.

“O que eu ofereço hoje não é uma imagem, ou a busca de uma única imagem, mas a imagem de uma busca: aquela que o cinema permite”, declara o cineasta sobre *A imagem que falta*. A frase aplica-se ao conjunto de sua obra, que percorre os espaços na procura das marcas deixadas pelo terror, aproximando-se dos aspectos lacunares que atravessam a história do Camboja e seu povo. Seria descuido, contudo, reduzi-lo ao epíteto limítrofe de cineasta do genocídio cambojano. Embora seu cinema aborde questões sócio-históricas centrais nos nossos tempos, como o massacre, a opressão e os refugiados, essa mera evidência temática não basta para compreender sua força convulsa. Como ele mesmo reconhece, “la vraie bataille pour moi, c’est d’être un cinéaste tout court”<sup>2</sup>. O fundamental, pois, é a maneira como as condições do Camboja são representadas, o modo de filmar a partir de cada situação, ou em conjunto a ela. Ao se aproximar das pessoas e espaços, a câmera possibilita

---

<sup>2</sup> Tradução livre: “A verdadeira batalha, para mim, é ser um cineasta, simplesmente”.

a reconfiguração dos elementos existentes em cena, tornando visível e audível o que antes não o era, produzindo novas formas de consciência e afeto. Panh filma as testemunhas do genocídio, incluindo carrascos, de modo a restituir-lhes o olhar e a voz que lhes foram tomados. Evita julgar, permitindo que as próprias personagens formulem sua palavra dissensual.

A imagem de sua busca será sempre o lugar da rememoração e convocação do terror, essa ameaça espectral. Encarnado em diversas faces e gestos, o terror do genocídio exige ser lembrado para que possa ser derrotado, ainda que jamais vencido. Afinal, a luta contra o totalitarismo é marcada pelo risco de seu retorno. Assim nos lembra Alain Resnais ao final de *Noite e neblina* (*Nuit et brouillard*, 1955), em uníssono com uma personagem de *S21: a máquina assassina do Khmer Vermelho* (*S21: la machine de mort Khmer Rouge*, 2003). Assim também escreve Panh: “tenho medo que novos monstros voltem, sob uma outra forma, se um genuíno trabalho de análise não for feito pelos próprios cambojanos. Nós devemos admitir que houve genocídio, e analisá-lo”<sup>3</sup>.

Para derrotar o terror, é basilar a capacidade do diretor de produzir imagens e sons cujos caminhos e destinos são indeterminados. Rithy Panh abandona o mapa cartesiano das verdades, para traçar as rotas à medida que são trilhadas. É preciso voltar aos locais fissurados pela falta que angustia o realizador e seu país. Visitá-los em sua complexidade, sem nunca resolver de antemão seus sentidos e deformidades. O papel do cineasta não é empunhar a câmera como uma navalha de

Occam, talhar a realidade com base em premissas para construir uma verdade e entregá-la, cristal lapidado, ao espectador. Ele sequer pretende explicar ou reduzir as tensões presentes no quadro, esse lugar onde o intolerável toma diversas formas: antigos documentos do regime, pinturas, fotografias, relatórios de prisão, depoimentos prestados sob tortura, fragmentos discursivos, lembranças da mente e do corpo, reencenações. Antes de representar o terror, é preciso elaborá-lo junto àqueles que o sofreram. Assim, as temporalidades da montagem e da cena almejam, primeiramente, devolver o olhar ao outro – carrascos, refugiados, sobreviventes – para que a compreensão do que é visto nasça, a cada momento, em conjunto com os últimos depositários da memória do genocídio no Camboja.

O cinema de Rithy Panh depende intensamente dessa participação do outro. O diretor assume sua condição ambígua de estar ao mesmo tempo dentro e fora do seu país. Ele declara-se desenraizado, alguém que viveu tempo demais no conforto parisiense para compreender cultural ou materialmente a complexidade daquilo que filma. Essa distância, contudo, foi necessária para que ele pudesse encontrar a parte de sua história que ele mesmo desconhece. Seu caminho não se furta ao encontro da radical alteridade, ele passa pelo rosto de cada sujeito marcado pelo passado terrível, seja um carrasco, um pintor, uma prostituta. Panh constrói um mosaico de corpos exaustos e máquinas indiferentes. Restitui a palavra aos que foram silenciados, devolve o olhar aos que foram proibidos de ver.

Mesmo em filmes que não abordam diretamente a questão do genocídio, como *A terra das almas errantes* (*La terre des âmes errantes*, 2000), o passado violento volta como

---

<sup>3</sup> PANH, Rithy. “A palavra filmada”. Neste catálogo, p. 87.

assombração, como numa hauntologia<sup>4</sup>. O filme acompanha um grupo de trabalhadores na escavação de túneis para instalação de fios de fibra ótica. No labor cotidiano sobre a terra, eles arriscam a vida devido a minas explosivas enterradas nos canteiros de obras, remanescentes do regime Khmer Vermelho. As tensões se proliferam entre a inovação tecnológica e a miséria dos operários, a luta pela vida e a terra mortificada, as lendas cambojanas e o mito do progresso (o qual Rithy Panh não deixa de observar, em seus filmes e escritos, que é pilar comum ao totalitarismo e ao capitalismo). Outro filme a abordar a questão da ocidentalização como coextensiva ao genocídio, a ficção *Uma noite a após a guerra* retrata a difícil situação dos camponeses que se mudam para a cidade, para lá encontrar apenas abandono e exploração. A obra denuncia uma guerra ainda em curso, de natureza socioeconômica, em que as elites neoliberais massacram a maioria de miseráveis que vagam pelas ruas da cidade. É assim que o cinema de Panh deixa de se limitar apenas ao passado traumático de um pequeno país ao sul da península da Indochina para se estender ao nosso mundo, aqui, agora.

---

<sup>4</sup> Cf. LIM, Alvin. “Uma hauntologia cambojana”. Neste catálogo, pp. 251-280.

A difusão e o estudo da obra de Rithy Panh ainda é muito lacunar no Brasil, se resumindo às recentes exposições de alguns de seus trabalhos em festivais, como é o caso de *S21, Os artistas do teatro queimado* e *Uma barragem contra o Pacífico*. Da mesma forma, seus profícuos escritos e reflexões sobre o cinema e o genocídio permanecem ausentes de nossa bibliografia, à espera da possibilidade de serem traduzidos ao português.

Contribuindo para preencher esse lapso existente em nosso circuito cinematográfico, organizamos este catálogo movidos por um duplo intento: por um lado, incentivar, entre nós, a quase inexistente reflexão crítica sobre a obra do mais importante cineasta cambojano. Por outro, traduzir textos estrangeiros que iluminem a recepção de sua obra no Brasil, principalmente aqueles de autoria do próprio Rithy Panh. O resultado é um conjunto formado por ensaios inéditos de pesquisadores brasileiros, escritos de estudiosos estrangeiros e, finalmente, considerações do diretor. Nas mesas de debate que ocorrem ao longo da mostra, os espectadores encontrarão meditações de críticos e pesquisadores, em um esforço de traçar caminhos possíveis para a compreensão de seus filmes.

Neles, Rithy Panh reconhece certa estranheza. Aveso a dramatizações e sentimentalismos fáceis, ele argumenta que “o filme deve começar na cabeça do espectador depois de ser assistido, quando se reflete sobre ele”<sup>5</sup>. Reflitamos, pois. Fica o convite.

---

<sup>5</sup> PANH, Rithy. “A palavra filmada”. Neste catálogo, p. 82.

F I L M E S  
R I T H Y  
P A N H



## SITE 2 (1989)

Inicialmente, a equipe de *Site 2* não entendia onde eu queria chegar. Eles não falavam cambojano e descobriam a situação do campo através do que Yim Om dizia. Mas eu queria que eles ouvissem um ritmo, que envolve tudo, a palavra e seu sentido, que cria a poesia. É essa palavra que nos guiou para compreender a situação política e social, e foi ela que determinou o ritmo do filme. Eu me perguntava como um camponês pode viver arrancado de sua terra, naquela prisão que é o campo de refugiados. Na segunda sequência do filme, onde Yim Om nos mostra sua casa, é como uma resposta. Eu pensei em Bachelard. O som da fritura do peixe evoca a casa na terra natal. A ideia de fazer *travellings* sonoros vem da palavra de Yim Om. O som opressivo do rumor do campo foi produzido assim. Yim Om revelava os elementos sobre os quais nós devíamos trabalhar: a casa, a terra, a água. Na Ásia, a água está em toda parte, salvo nos campos de refugiados. A palavra de Yim Om continuou a me guiar na montagem. Ela não servia para reforçar a imagem; às vezes, chegava mesmo a contradizê-la.



## CONDENADOS À ESPERANÇA (1994)

A norma do cinema comercial é uma sucessão de planos pontuados por acontecimentos. Tanto no documentário como na ficção, a norma requer um artifício de roteiro, uma cena forte a cada cinco minutos. Eu gosto dos filmes onde não há acontecimentos no início: o filme começa e já estamos dentro de uma história. Não é um evento que revira a vida de *Condenados à esperança*, mas um pequeno espinho, aparentemente insignificante, que será a origem da morte do pai. Ou pode ser que toda a história parta de um grão de arroz; um grão de arroz que pode se tornar um grão de loucura. Em seguida, trata-se de filmar essa lenta reviravolta a partir do nada. Para descrever a estrutura de meus filmes, eu gosto de pensar a imagem de uma roda: ela gira sobre si mesma e avança mesmo assim.



## BOPHANA (1996)

*Bophana* é uma investigação, mas a abordagem das pessoas é a mesma dos meus demais trabalhos. Meus filmes não são ilustrações de uma proposta, nem de manifestos políticos. Mas se nos aproximamos das pessoas filmadas com respeito, independentemente de quem seja, já é político. É muito fácil deduzir a ética de uma posição política ou ideológica; eu tento filmar de outra forma: é preciso estar disponível, aberto aos encontros, àqueles instantes plenos de mistério e de verdade que permitem reconstituir a memória através da experiência cotidiana dos indivíduos. Assim podemos restituir aos mortos sua memória, sua identidade, sua dignidade. A memória aparece como uma urgência. Ela é tão necessária quanto a resistência cotidiana.



### UMA NOITE APÓS A GUERRA (1998)

O filme conta uma simples história de amor, a história de uma tentativa de reviver, de forçar o destino, um momento de felicidade que permanecerá fugidio, mas do qual nascerá uma verdadeira esperança. Eu faço muitos documentários e, nesse contexto, encontro pessoas, muitas pessoas, tomo notas e esses encontros vêm a alimentar minhas ficções. De fato, eu nunca faço filmes de ficção pura.



## A TERRA DAS ALMAS ERRANTES (2000)

Eu evito a denúncia. Em *A terra das almas errantes*, sigo o processo de um canteiro de obras em Alcatel: a instalação de um cabo de fibra ótica, uma estrada de informação que segue a rota histórica da seda através do Camboja, de oeste a leste. Na escola de Phnom Penh, fomos chamados para mostrar os efeitos de uma liberalização que estava prestes a transformar completamente o país. Desde o início dos anos 90, o país passou do comunismo e das ditaduras a um ultraliberalismo do tipo reaganiano. Descobrimos a mundialização. Os empregos cresciam, mas também era uma nova forma de exploração. Um filme-denúncia poderia confortar temporariamente os espectadores ocidentais, mas não mudaria nada no problema fundamental. Eu queria respeitar o tempo de vida, considerar os problemas cotidianos desses camponeses operários, mostrar seus gestos no trabalho, dar a eles a palavra e o tempo de refletir. O tema do filme não era a Alcatel e sua tecnologia, e eu também não procurava colocar em causa os dirigentes de uma multinacional. A realidade é mais complexa. Se fazemos um filme sobre a exploração humana, me parece indispensável mostrar o humano.



## S-21: A MÁQUINA DE MORTE DO KHMER VERMELHO (2003)

Eu queria que se pudesse colocar um nome sobre um rosto, não queria vítimas anônimas nem carrascos com a face coberta. Aos antigos funcionários do S21, avisei que o filme não era nem um tribunal nem uma tribuna política. Que, enquanto cineasta, não posso nem julgar, nem perdoar, nem apagar as faltas dos culpados. Que se trata da memória, do destino humano. Que eu não era neutro e que não estava do lado deles. Alguns se encolheram na sua arrogância, repetindo que não eram culpados de nada, que não fizeram mais do que obedecer ordens. Em geral, esses se negaram a dar detalhes e a falar das suas próprias experiências. Pertencem à terrível classe dos criminosos que levam seu segredo para o túmulo. Outros, que compreendiam que foram escolhidos e formados por Angkar para se converterem em uma máquina de destruição, tinham necessidade de falar. Onde deixavam sua parte humana quando levantavam a mão para golpear ou matar outro homem? O que passava por suas cabeças?



### OS ARTISTAS DO TEATRO QUEIMADO (2005)

O Camboja é um país de sonhos quebrados. Não há mais teatros, nem salas de espetáculo. As artes tradicionais e populares estão desaparecendo, diante da concorrência da televisão. Mas ainda existem artistas. Depositários de uma tradição que não podem transmitir, devido à falta de estruturas, de apoio financeiro e de locais de espetáculo, eles estão condenados a viver na miséria, ou a construir espetáculos exóticos para os turistas. Nem as guerras, nem os massacres, nem a selvageria da economia “ultraliberal” podem alterar sua fé, que os torna ao mesmo tempo particularmente vulneráveis e lúcidos. Hoje, eles já não detêm a palavra. A ideia do filme é reunir os atores ao redor de um projeto emblemático da realidade em que vivemos: algo está desfeito dentro de nós, completamente despedaçado, a dignidade, a identidade.



## PAPEL NÃO EMBRULHA BRASAS (2007)

Em mim, a angústia se mescla à raiva, eu estou contra os que visitam essas prostitutas, na indiferença, na miséria, na boa consciência. Então, o filme se parece com essa raiva, fragmentada, cortante como os destroços de um sonho.



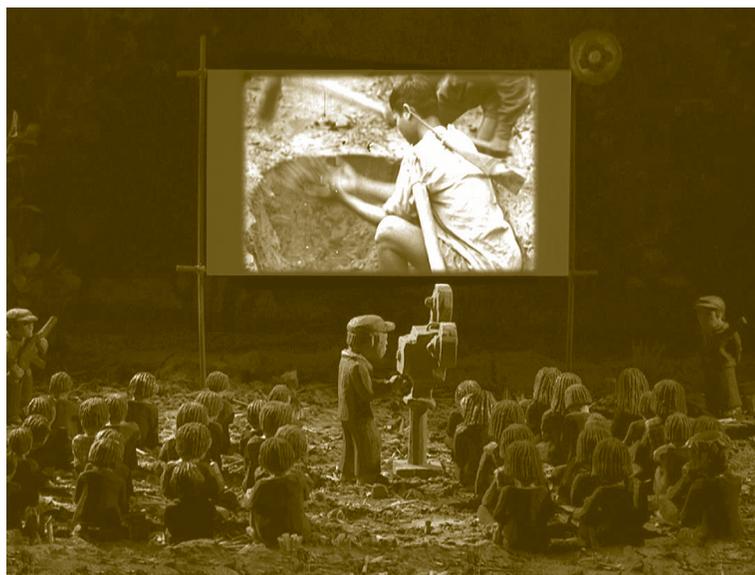
### UMA BARRAGEM CONTRA O PACÍFICO (2008)

Duras se liga ao ser, ao humano. Assim como eu em meus filmes. Então eu me uno aos meus personagens, que vivem em constante ressonância com a natureza. Este filme é a mãe e o mar. A mãe e a terra. Um combate contra os elementos que ameaçam destruir o arrozal, um combate contra os oficiais que ameaçam tomar as terras. Trata-se de estar em sintonia com a matéria, permanecer nessa construção espelhada, deixar o exterior penetrar no interior, como nas casas cambojanas tradicionais, onde não há vidros para que as forças invisíveis possam circular.



## DUCH, O MESTRE DAS FORJAS DO INFERNO (2011)

Ao realizar este filme, eu não queria montar um tribunal paralelo, me transformar em juiz ou em procurador. Eu desejava compreender como esse homem culto, que não nasceu assassino, se tornou um criminoso do genocídio e quais foram suas escolhas. Ele conhecia meus filmes e minha história. Ele aceitou se dispor ao exercício, talvez pensando que serviria de ensaio para o seu julgamento. Ele me disse: “Senhor Rithy, juntos nós buscaremos a verdade.” Ele realmente acreditava nisso? Eu não sei, não estou em sua mente. Então nós falamos por centenas de horas e essas entrevistas pareciam um combate.



## A IMAGEM QUE FALTA (2013)

Há tantas imagens no mundo, que acreditamos ter visto tudo. Pensado tudo. Durante anos, eu busquei uma imagem que falta. Uma fotografia tirada entre 1975 e 1979 pelos khmers vermelhos, quando eles dirigiam o Camboja. É claro que, por si só, uma imagem não prova um crime massivo; mas ela dá algo a se pensar; a se meditar. A construir a história. Eu a procurei em vão nos arquivos, nos papéis, nos campos de meu país. Agora eu sei: essa imagem precisa faltar; e eu não procurava por ela – não será ela obscena e sem significação? Então eu a fabrico. O que eu dou a vocês hoje não é uma imagem, ou a busca de uma única imagem, mas a imagem de uma busca: aquela que o cinema permite. Certas imagens devem faltar sempre, sempre serem substituídas por outras: nesse movimento há a vida, o combate, a dor e a beleza, a tristeza dos rostos perdidos, a compreensão do que foi; às vezes a nobreza, e mesmo a coragem: mas o esquecimento, jamais.

F I L M E S  
C A M  
B O J A



## CINCO VIDAS (2010)

Cinco jovens diretores cambojanos seguem cinco vidas em Phnom Penh, capital do Camboja. Os filmes foram produzidos durante um workshop de documentário coordenado por Rithy Panh. Dirigido por Sopheak Sao, Sarin Chhoun, Lida Chan, Katank Yos, Kavich Neang.



## O SONO DE OURO (2011)

Uma investigação sobre a herança cinematográfica perdida do Camboja, o filme é uma história oral, com relatos em primeira mão do surgimento e florescimento do cinema no país, nos anos 1960, tal como descrito por diretores como Lu Bun Yim, Ly You Sreang, a ex-atriz Dy Saveth (a primeira estrela de cinema cambojana, que agora ganha a vida como professora de dança), e dois cinéfilos cambojanos de meia-idade que falam em um café sobre os anos de glória. As entrevistas são intercaladas com visitas a antigos cinemas de Phnom Penh, que foram convertidos em clubes de karaokê e restaurantes. Dirigido por Davy Chou.



## ○ KHMER VERMELHO E ○ PACIFISTA (2011)

Um novo tribunal no ainda devastado território do Camboja. Perante os juízes, um dos piores criminosos do século XX: Duch, um dos líderes do Khmer Vermelho e chefe do centro de tortura S21. Dezesesseis mil presos, sete sobreviventes. Ao seu lado, dois advogados indicados pelo tribunal confrontados com o desafio de defendê-lo. “Toda pessoa doente tem direito a um médico”, diz Kar Savuth, cambojano que sobreviveu às prisões do regime. “Eu sempre tento buscar o homem dentro do torturador”, diz François Roux, discípulo de Gandhi e defensor da desobediência civil e da não-violência nos últimos trinta anos. Dirigido por Bernard Mangiante.



## CASAMENTO VERMELHO (2012)

*Casamento vermelho* narra a história de Sochan Pen, que guardou um terrível segredo por mais de 30 anos: foi forçada a se casar com um homem muito mais velho, um soldado, pelo Khmer Vermelho, com a idade de 16, e em seguida estuprada e espancada na noite de núpcias, antes de escapar. Quatro décadas depois, Sochan, que agora cultiva arroz em um antigo campo de extermínio (de onde corpos decompostos ainda são desenterrados), leva sua queixa à ONU. Ao fazê-lo, ela fala para as mais de 4.000 mulheres que sofreram um destino semelhante durante o regime e viveram suas vidas em vergonha e terror. Vencedor do prêmio de Melhor Documentário Médiá-metragem no ano de 2012, no Festival Internacional de Filmes Documentários de Amsterdam. Dirigido por Guillaume Suon e Lida Chan.



## POR ONDE EU VOU (2012)

San Pattica é filho de uma cambojana e um camaronês. Seu pai foi trabalhar no Camboja em 1992-1993, no período da primeira eleição no Camboja, após a queda do regime do Khmer Vermelho. Desde que seus pais saíram de casa, Pattica foi criado por sua avó. No entanto, ela foi forçada a trazê-lo para estudar e viver em um orfanato em Phnom Penh, e ele quis aprender sobre sua própria identidade, devido à discriminação sofrida no dia-a-dia. Dirigido por Kavich Neang.



## ○ ULTIMO REFÚGIO (2013)

O filme acompanha a resistência dos bunong, que vivem há séculos nas colinas do leste do Camboja confrontando empresas estrangeiras que roubam suas terras, destroem suas florestas sagradas e seus cemitérios tradicionais, a fim de cultivar plantas de borracha. No início de 2010, um grupo de “resistentes” refugiou-se na terra de seus antepassados, no coração da floresta, e recriou um campo fundado no respeito pelos valores bunong tradicionais. Dirigido por Anne-Laure Porée.

S E S S Ã O  
E S P E  
C I A L



## TIO RITHY (2008)

Em Sihanoukville, durante as filmagens de *Uma barragem contra o Pacífico*, Rithy Panh fala sobre vinte anos de cinema, de *Site 2* a *Os artistas do teatro queimado*, atravessando seu mais emblemático trabalho, *S21*. Entre lições de cinema e reflexões sobre o gênero documentário, o filme traça os limites morais e éticos do fazer cinematográfico. Dirigido por Jean-Marie Barbe.

E N S A  
I O S

## SOU UM AGRIMENSOR DE MEMÓRIAS<sup>1</sup>

**Rithy Panh**

O filme *S21: a máquina de morte do Khmer Vermelho* (*S21: la machine de mort Khmer Rouge*, 2003) representa uma etapa importante no percurso que anima e dá sentido ao conjunto do meu trabalho. Para realizar o meu primeiro documentário, *Site 2* (1989), refiz os meus passos, no campo de refugiados que há na fronteira entre o Camboja e a Tailândia. Depois, não parei de retornar à pista que conduz ao centro da mesma questão, que mudou completamente a minha existência e, sobretudo, a do meu país: por quê?

Poderiam ser escritas centenas de páginas, ou serem feitos filmes e mais filmes sobre o que viveu o povo, pois essa busca parece não ter fim, como se a ferida não pudesse cicatrizar; é assim que eu me sinto. Não encontramos as palavras, achamos muito difícil falar disso, como se isso tivesse nos paralisado. Como se uma parte de nossa história estivesse entre parêntesis, formando um bloco escuro, duro como a pedra. Cerca de dois milhões de mortos em três anos, oito meses e vinte dias, se resumem a umas poucas páginas anódinas nos livros escolares. Os jovens de hoje não conhecem nada, ou conhecem muito

---

<sup>1</sup> Artigo publicado originalmente na revista *Cahiers du Cinéma*, 587, janeiro de 2004. Traduzido por Luís Felipe Flores.

pouco, sobre a história recente de seu país, de seus pais.

Logo no começo, na época que caiu o regime dos khmers vermelhos, desejei não voltar nunca mais àquele genocídio. Sem dúvida, foi a principal razão pela qual decidi abandonar o Camboja. Não fugi de meu país, quis esquecer o horror para tratar de viver outra vida, em outro mundo. É instinto de sobrevivência, pensar que é possível apagar tudo e recomeçar do zero.

Mas, quando se passou por um genocídio, creio que já não se pode escapar totalmente. Fica-se exposto a uma terrível sensação, que tem suas raízes no fundo da consciência e que, a qualquer momento, se manifesta. Sabe-se que o mal existe. Tenta-se esquecê-lo. Deseja-se ser um homem comum, ter o coração leve. Mas a alma foi marcada para o resto da vida. Marcada pelo horror inefável da negação do humano. 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.

Sem o genocídio, sem as guerras, eu não teria me tornado cineasta. Mas a vida depois de um genocídio é assustadora. É impossível viver no esquecimento. Corre-se o risco de perder a alma. Dia após dia, me sentia absorvido pelo vazio. Como se me calar fosse ceder, morrer. Contrariamente ao que eu acreditava no princípio, reviver é também reconquistar a memória e a palavra. “A memória é a ressurreição do passado, dos mortos, da vida e da cultura morta que implica também a ressurreição daquele que recorda” (András Bálint Kovács e Ákos Szilágyi, *Les mondes d’Andrei Tarkovski*).

Mas como falar da experiência vivida quando a memória é feita de fragmentos? Porque, de um lado, está o saber teórico, fruto do indispensável trabalho dos historiadores. As cifras, as estatísticas, as provas, as análises; e, do outro, a imobilidade retrospectiva de todo um povo abandonado ao assassinato planejado de centenas de milhares de inocentes, culpados apenas por existir. Quando um indivíduo se depara com um caos tão total como o genocídio Khmer Vermelho, é impossível para ele entender globalmente a situação. Ainda mais quando o governo aboliu a escola, a universidade, a religião, e ao mesmo tempo todas as formas de cultura, comunicação ou informação foram substituídas pela propaganda. “A pá é vossa caneta; o arroz é vosso papel”, repetiam os khmers vermelhos. O mero ato de pensar se converteu em crime e a submissão ao Angkar (a Organização, o Partido Comunista da Kampuchea Democrática) devia ser total, de corpo e alma. Quando o terror passa a ocupar o espaço social e um povo inteiro é reduzido à fome, como se pode pedir aos indivíduos que analisem o que está acontecendo? Como resistir? Nos convertemos em “restos humanos” e, como dizia Primo Levi, “os restos não se rebelam”. Já não éramos mais que pó, estranhos a nós mesmos, esmagados pela máquina do Angkar.

Talvez a resposta à dolorosa pergunta “por quê” se encontre no prisma das histórias individuais tomadas uma a uma. Todas essas histórias contam a mesma história terrível. O testemunho daqueles que viveram – mesmo se não entendiam as razões, mesmo na urgência da pura sobrevivência – esses quatro anos de horror é insubstituível. Nessa memória parcial há uma prova de que o humano resiste. Daí a necessidade de

reunir, peça por peça, essas memórias fragmentadas. Esta memória impedirá que aconteçam outras tragédias? Não sei. Mas permanecer calado depois de um genocídio supõe aceitá-lo como um simples acidente do destino e concordar que isso pode voltar a ocorrer.

Só quero que meu trabalho gere uma tomada de consciência. Meus compatriotas frequentemente me reprovam: “por que só faz filmes tristes, pessimistas? Por que sempre a mesma história?” Como se houvesse algo patológico, um desejo de imolar a si mesmo na evocação da dor do passado. Não sou um cineasta da desgraça e, como escrevia Jean Améry, “ser vítima não é uma honra em si”. Não insistirei sobre isso. Não basta filmar esteticamente as paisagens e os animais, as festas populares e o famoso sorriso khmer, para dar conta da realidade do meu país. Ali, na esquina de uma rua, no fim de um caminho, o famoso sorriso se cansa, está no limite da exaustão.

Não faço uma memória ilustrada. Para mim, não é uma questão de fabricar miragens. O cinema documental é a escritura que eu escolhi para dar testemunho. Não concebo meus documentários como obras artísticas sobre essa coisa horrível que é o genocídio. Sinto-me como um agrimensor de memórias e não como um criador de imagens. A tarefa do cineasta é saber encontrar a medida justa, a distância adequada: nem exploração política, nem complacência masoquista, nem sacralização. A memória deve ser um ponto de referência. Deve continuar sendo humana. O que busco é a compreensão da natureza desse crime e não o culto da memória. Para evitar a repetição através da recusa da cegueira e da ignorância.

A base do meu trabalho documental é escutar. Não fabrico

acontecimentos. Crio situações para que os antigos carrascos pensem em seus atos e as vítimas possam contar o que tiveram que sofrer. E o mais comum é que eu tente enquadrar a história o mais humanamente possível, de maneira cotidiana, ao nível de cada indivíduo: tal como cada um vive, sofre ou se comporta nesta história. Nunca pensei em fazer um filme como uma resposta ou uma demonstração. Concebo-o como um questionamento. Também o faço porque não suporto que as vítimas permaneçam anônimas. Dois milhões de vítimas e poucos nomes para dar aos rostos. O anonimato em um genocídio é cúmplice da aniquilação. A abstração dos números de identidade produz vertigem e desemboca na fascinação do horror.

Mais que criar, filmar é “estar com”, de corpo e alma... Tomar deliberadamente partido por acreditar que nada é imutável e que sempre pode surgir, em algum lugar, uma espécie de graça: a dignidade. O que busco é orientar a reflexão sobre o aspecto mental deste crime massivo. Limitei meu trabalho aos feitos e à vida cotidiana. Quero que meu olhar se foque na maneira com que o criminoso concebe seus atos mais simples. A ideia do filme *S21* pairava na minha cabeça desde 1991. Acabavam de ser firmados os Tratados de Paz de Paris e os khmers vermelhos estavam entre os signatários. A palavra “genocídio” não aparecia no texto dos tratados. Naquele ano me encontrei pela primeira vez com Vann Nath, um sobrevivente de *S21*, o centro de detenção e extermínio de Phnom Penh. Durante os dez anos seguintes ele se tornou o personagem central de meu trabalho sobre a memória.

Com *S21* quis fornecer um “olhar interior” à nossa memória coletiva. No contexto deste trabalho decidi me

dedicar à formação de um grupo de técnicos cambojanos que me acompanham há mais de dez anos. Eu precisava de uma equipe que falasse a mesma língua, que tivesse vivido a mesma história. Esta equipe supõe uma grande força que nunca diminuiu, inclusive nos momentos mais delicados, quer dizer, perigosos.

Ao começar o filme não suspeitávamos da importância que teria S21. Esse lugar, assombrado e impregnado pelo drama que nele se desenvolve, se converteu no único espaço de filmagem e no principal personagem do filme. Impôs-se, tanto como instituição do Estado Khmer Vermelho, quanto como um símbolo da responsabilidade do indivíduo diante de seus atos passados. Uma articulação que permite a manifestação do 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. Este medo que alimenta os velhos demônios, sempre prontos para reaparecerem.

No princípio, tinha situado o eixo do meu trabalho na preparação dos processos dos khmers vermelhos. Mas rapidamente vi a necessidade de descrever as engrenagens de sua maquinaria mortal, da qual uma das funções era precisamente esvaziar a memória. Quanto mais eu avançava nas minhas investigações, mais evidente me parecia: para submeter todo um povo a uma ideologia única, para eliminar toda resistência, todo pensamento individual, toda intenção de liberdade, deve-se passar pela abolição da memória. O que explica, em parte, o fenômeno de amnésia que sucede o crime. E isto impede o duelo.

Eu queria que se pudesse colocar um nome sobre um rosto, não queria vítimas anônimas nem carrascos com a face

coberta. Aos antigos funcionários do S21, avisei que o filme não era nem um tribunal nem uma tribuna política. Que, enquanto cineasta, não posso nem julgar, nem perdoar, nem apagar as faltas dos culpados. Que se trata da memória, do destino humano. Que eu não era neutro e que não estava do lado deles. Alguns se encolheram na sua arrogância, repetindo que não eram culpados de nada, que não fizeram mais do que obedecer ordens. Em geral, esses se negaram a dar detalhes e a falar das suas próprias experiências. Pertencem à terrível classe dos criminosos que levam seus segredos para o túmulo. Outros, que compreendiam que foram escolhidos e formados pelo Angkar para se converterem em uma máquina de destruição, tinham necessidade de falar. Onde deixavam sua parte humana quando levantavam a mão para golpear ou matar outro homem? O que passava por suas cabeças?

Passsei muito tempo indo ao S21, lendo os dossiês e olhando as fotos conservadas nos arquivos do campo. Como muitos regimes totalitários, os khmers vermelhos dedicavam um cuidado maníaco em acumular arquivos. Esses documentos, elaborados com o objetivo insano de provar a presumida culpa das vítimas, se voltaram depois contra seus autores, já que provam aos olhos da história a implacável lógica do crime genocida. Essas absurdas confissões, essas fotos assustadoras “falam por si mesmas”. E, no entanto, ocultam outros segredos, e se alguém deseja trabalhar sobre isso à maneira de um arqueólogo, descobre-se, no retorno de uma frase, por trás de um olhar, na posição de um corpo, a vontade de resistência deste (ou daquela) que ia ser torturado e executado nos dias ou semanas seguintes. Essas presenças se negam a morrer.

As vítimas estão ali, já não estão ausentes, colocam questões. Muitos esperavam poder viver, outros se negavam a ceder à morte, apesar da tortura, da fome, da humilhação. Um detalhe em uma confissão, em uma foto, supõe um sinal para mim, ilumina minha busca, me guia no modo de filmar.

Os khmers vermelhos não apenas mataram homens e mulheres, quiseram matar o pensamento individual transformando a língua. Nos dossiês do S21, não se escrevia “executar”, mas *kamtech*, “destruir, reduzir a pó”. Este terror, gravado nos espíritos, opera como uma anestesia, bloqueando a memória, favorecendo o esquecimento e a negação. Foi necessário um amplo trabalho de reativação da memória, com a confrontação carrascos/vítimas, carrascos/carrascos, carrascos/arquivos, no mesmo lugar do crime, para fazer surgir uma palavra verdadeira. Escolhi deliberadamente este início de situação, impondo-me um rigor moral que exige conservar a distância necessária em relação às testemunhas e não se deixar desviar do objetivo perseguido.

As filmagens duraram três anos. Cada vez que uma testemunha abordava um tema, trabalhávamos e voltávamos a trabalhar com outras, segundo vários pontos de vista. Deixei que cada ex-trabalhador do S21 tivesse a possibilidade de modificar ou de completar suas declarações, mas diante dos arquivos e dos testemunhos dos sobreviventes, principalmente o de Vann Nath, era difícil para eles se entrincheirarem por trás de uma mentira.

No entanto, só estamos no começo de nosso questionamento, restam muitas coisas por dizer e não se poderá dizer nem compreender tudo. Em um primeiro momento,

nosso trabalho se concentrou na palavra, fora do espaço do S21. Por um lado, foi porque eu queria demonstrar aos antigos trabalhadores do S21 que era capaz de encontrá-los e de chegar até eles; por outro, queria evitar o recurso artificial dos elementos dramáticos “úteis” para o filme. A maior dificuldade para as testemunhas era colocar em palavras o inefável. Não sei se há uma linguagem humana para descrever um tal nível de violência e crueldade. Dei-me conta de que um jovem ex-guarda só conseguia testemunhar através de *slogans*, os quais tinha aprendido no centro de formação antes de entrar no S21. Custava-lhe descrever seu trabalho sem gritar. Soltava as palavras em um tom duro e brusco, e acompanhava-as com gestos, como se outra mecânica da memória tivesse sido posta em marcha: o automatismo do gesto, a rotina do crime. Mais tarde, propus a ele registrar esses “gestos de rotina” no seu antigo lugar de trabalho. Parecia que, de repente, este homem se projetara mais de vinte anos atrás, “revivendo” as cenas com uma precisão alucinante e segundo uma cronologia minuciosa.

Nesse momento, S21 se converteu no único lugar do filme. Só nos restava trabalhar sobre o tempo, e permanecer o mais próximo possível do tema. O trabalho de memória em imagens tinha adquirido todo o seu sentido. Os antigos funcionários do S21, graças a esse trabalho coletivo, reconheceram seus atos. Muitos não tinham falado disso antes. Tudo isso tinha ficado reprimido no fundo de suas consciências, tratavam de mentir a si mesmos, de conviver com isso. A confissão do crime cometido colocou-os diante da questão da responsabilidade. Todos buscaram alguma maneira de se esquivar dela. Mas aceitaram falar, chegaram ao estado da

confissão, do reconhecimento do crime.

Esse não é o caso dos dirigentes dos khmers vermelhos. Khieu Samphan, antigo chefe de Estado, declarou, depois de ver o filme, reconhecer que o S21 era uma instituição do Estado, mas afirmou que, até então, não sabia do que acontecia ali. De repente descobria que se tratava de um genocídio planejado (“Queria confessar que acabo de me dar conta de que houve assassinatos e encarceramentos sistemáticos, como mostra o filme do senhor Rithy Panh. De 1975 a 1978, não soube de nada disto nem tive notícias do S21. Agora vejo que o S21 era uma instituição do Estado em Phnom Penh, logo não pode se tratar de um fenômeno exagerado ou acidental. Realmente era uma parte desse regime”). Não é preciso comentar essas declarações. Como os outros dirigentes khmers, Khieu Samphan tenta libertar-se de sua responsabilidade política e pessoal, se escondendo atrás da misteriosa opacidade do todo-poderoso Angkar.

Desejei secretamente que *S21* se tornasse um instrumento pedagógico. Quando foi projetado no Camboja, o filme provocou uma forte reação, porque rompia com um tabu imensamente pesado: o silêncio. O primeiro obstáculo a ser superado era o do segredo, do esquecimento imposto, da palavra proibida. Com este filme, os espectadores cambojanos puderam, pela primeira vez, ouvir os carrascos e reconhecer seus atos. Isto, por incrível que possa parecer, representa uma etapa importante no trabalho de libertação das consciências. A palavra ganhou forma coletivamente. As tragédias individuais se confrontaram à lógica de um sistema organizado, cujas engrenagens começaram a revelar-se. Os filhos perguntaram a

seus pais. Os pais se atreveram a erguer a cabeça. As vítimas de repente têm menos medo. Os carrascos, em face das provas, deixaram de negar a evidência.

## A PALAVRA FILMADA<sup>1</sup> PARA DERROTAR O TERROR

**Rithy Panh**

Eu tive que deixar o Camboja em 1979<sup>2</sup>. Depois de passar alguns meses em um dos numerosos campos de refugiados cambojanos na Tailândia, próximo da fronteira, eu cheguei à França no final do ano. Em 1989, realizei meu primeiro documentário em um desses campos, *Site 2*. Quando retornei ao Camboja em 1990, a primeira coisa que eu quis fazer foi começar uma escola de documentário. A memória do Camboja está profundamente destruída, desintegrada. Além dos massacres e sofrimentos, os khmers vermelhos estabeleceram uma máquina de apagar a memória, uma máquina totalitária delirante. Os pagodes<sup>3</sup> e as escolas foram transformados em centros de detenção, as vilas foram esvaziadas, os habitantes foram evacuados. Nós (que sobrevivemos a esse período) e os jovens que vieram depois não tínhamos mais memória.

---

<sup>1</sup> Artigo publicado originalmente na revista *Communications*, 71, 2001, pp. 373-394. Traduzido por Luís Felipe Flores.

<sup>2</sup> Rithy Panh nasceu em Phnom Penh, em 1964. Entre 1980 e 1988, viveu na França, aprendeu o francês, obteve o bacharelado e o diploma do IDHEC (Institut des Hautes Études Cinématographiques).

<sup>3</sup> Construções típicas da cultura oriental, utilizadas muitas vezes como templos budistas.

Voltei ontem do Camboja, onde filmei um jovem jornalista que teve a oportunidade de abordar um funcionário do Khmer Vermelho, um médico que virou diretor de escola. O jornalista fez uma reportagem interessante sobre esse homem, mas não fez nenhuma pergunta sobre o período do Khmer Vermelho de 1975-79...

Essa lacuna também estava na cabeça do jornalista. Toda a produção cinematográfica local faz parte dessa amnésia: em 1990, acredito que havia mais de duzentas produções de filmes de vídeo, estilo bollywood, sentimentais, histórias de tipos que possuem Mercedes e traem suas mulheres. É algo irreal, não há nenhuma possibilidade de identificação, não há olhar. Como um mundo de faz de conta.

Durante dez anos nós tentamos o contrário, criar uma escola de documentário que tratasse o Camboja tal como ele é hoje. Nós filmamos a vida e a memória. Através dos conselhos de Jacques Bidou, produtor de *Site 2* e de *Condenados à esperança* (*Les gens de la rizière*, 1994), eu fui conhecer os Ateliers Varan<sup>4</sup> em Paris, que apoiou o projeto. Agora a escola de Phnom Penh está parada, por falta dinheiro. Mas é independente. Como não temos muito dinheiro para formação, a condição dessa independência é continuar a formar pessoas durante a filmagem dos meus filmes, ficcionais ou documentais. Os Ateliers Varan

---

<sup>4</sup> Em 1978, Jacques d'Arthuys, adido cultural da embaixada da França em Maputo, contactou Jean Rouch, Jean-Luc Godard e Ruy Guerra para realizar um filme sobre Moçambique, em plena fase de independência. Ruy Guerra não fez o filme, e Jean-Luc Godard jamais terminou o seu. Jean Rouch propôs montar um coletivo para que os moçambicanos filmassem eles mesmos sua realidade. Foi em decorrência dessa primeira escola no estrangeiro que nasceu, em 1981, os Ateliers Varan.

de Phnom Penh devem continuar a existir. *A terra das almas errantes* (*La terre des âmes errantes*, 2000), produzido por Cati Couteau para o INA (Institut National de l'Audiovisuel) e o canal Arte, é o primeiro filme realizado inteiramente por nossa escola.

### A palavra de Yim Om

No começo dos anos 1990 na televisão cambojana, víamos pessoas, mas quase não as ouvíamos falar: havia sempre um comentário sobreposto. Eu vi isso na África, eu vi isso por toda parte nos países subdesenvolvidos. O camponês é visto discutindo com alguém, e ouve-se o jornalista: “Ele disse que...”. Mas não se escuta as palavras do camponês. Finalmente, somos informados de tudo, mas não vemos nada. Já temos uma

---

Em sua origem, a vocação dos Ateliers Varan era desenvolver, nos jovens cineastas dos países em desenvolvimento, a possibilidade de aprender a ler e escrever imagens e sons; permitir que eles realizassem filmes de baixo orçamento que escapassem dos modelos culturais padronizados, e constituíssem arquivos da memória popular ou étnica. Progressivamente, os Ateliers Varan ficaram conhecidos como uma escola de cinema, especializada em documentários. Os estagiários franceses, em número crescente, representam agora uma parte importante de seu recrutamento. Testemunhos sobre a evolução e as transformações do país, conservação de uma memória viva, problemas de desenvolvimento, introdução de novas tecnologias, esses são os materiais privilegiados dessas escolas. Certos centros conheceram uma existência efêmera. Um ou dois cursos permitem a formação de cineastas e a produção de filmes (México, Kenya, Portugal). Nos outros centros, em compensação (Papua-Nova-Guiné, Filipinas, África do Sul, Romênia, Camboja), um trabalho contínuo foi feito por vários anos; grupos fortes se estruturaram. Toda pessoa ou organismo que deseja ver o desenvolvimento do cinema documental em seu país pode contatar os Ateliers Varan para uma eventual colaboração.

memória reprimida. Se as pessoas falam emudecidas, o que podemos fazer? Fomos dos primeiros a trabalhar com som direto. Os estudantes aprenderam a usar uma vara *boom*. O primeiro estagiário que eu tive expandia a vara para escutar melhor! Eu disse a ele: “Se você quiser, aproxime-se.” Primeiro, ele apenas observava – demorou duas semanas para dar um passo. Aprendemos a trabalhar com pessoas, a trabalhar com aqueles que filmamos. Em *A terra das almas errantes*, a situação estava difícil para o engenheiro de som, que precisava permanecer na beira de uma estrada muito barulhenta. Quando você se afasta dos homens das escavações, eles não são mais os mesmos. Esse filme não tolera senão a intimidade. Ele permanece junto ao canteiro de obras.

*Site 2* é a palavra de Yim Om. Nós tínhamos conseguido autorização para filmar três dias no campo. Mas eu não queria filmar tudo de uma vez. Eu tinha trazido uma equipe francesa, mas para mim nós ainda não tínhamos o tema. Eu disse a todo mundo: “Pegue um rolo de dez minutos, caminhe pelo campo e filme aquilo que te tocar; mas, sobretudo, mergulhe no campo, nessa pequena cidade, uma verdadeira sociedade, com os chefes, a prisão, a escola, o hospital, etc.” E durante esse tempo eu ia de porta em porta à procura de um personagem. Foi assim que encontrei Yim Om. Ela fazia a sesta quando eu passei pelo beco. Vi ela dormindo na sua pequena casa, e a acordei. Só participou de um dia de filmagem. Não ficou muito contente em ser acordada, mas rapidamente nos demos bem. Começamos a filmar dois, três rolos. Ela contava sua história. Ela realmente me impressionou, e eu soube que estávamos chegando ao tema. Essa é a primeira sequência do filme. Em

seguida, eu fui rever os militares tailandeses e disse a eles que a luz era muito forte, que estava dando errado e precisávamos de mais tempo. Consegui duas semanas, durante as quais ficamos o tempo inteiro com Yim Om.

Ela me fez visitar sua casa. Eu insisti muito sobre a sua vida cotidiana, sobre a realidade do campo no dia a dia. À noite, falávamos sobre o que filmávamos durante o dia. Eu queria registrar os detalhes, os gestos cotidianos, todas as pequenas resistências sem as quais o ser humano se torna um bicho enjaulado – porque se trata de um campo de refugiados. Eu gostei muito do plano em que ela varre, e também do momento em que mostra como coloca o mosquiteiro, e quando ela diz: “Meu arroz eu coloco ali, e lá o sal...” A resistência reside nesses gestos cotidianos. Ela parecia dizer: apesar de tudo, tenho um lugar para dormir, tenho um lugar para comer, mesmo se fui removida de minha terra. Não é humano colocar pessoas em um espaço tão limitado, onde elas não podem se deslocar. Ela mostra suas condições de vida nos mínimos detalhes – não havia sequer espaço para cavar as novas latrinas.

Sua narrativa é uma ação política. Ela não tem necessidade de acusar ninguém, não acusa nem a ONU, nem os tailandeses, nem as diferentes facções khmer em conflito... Ela não denuncia. Simplesmente, mostra como mantém sua personalidade e sua dignidade malgrado aquilo que sofre. Ela realmente queria mostrar sua vida para os outros. A primeira questão que me fez foi por que eu queria fazer um filme. Contei a ela minha história, por que eu queria voltar ao meu passado no Camboja, o desarraigamento...

Na época, não falamos senão dos combates entre

os rebeldes do Khmer Vermelho e a ocupação vietnamita. Falamos da situação política e militar, da guerra e da paz, mas não falamos nunca da vida cotidiana das populações removidas. Não falamos das crianças que jamais haviam visto os arrozais, que não sabiam de onde vinha o arroz. No campo Site 2, todas as crianças menores de dez anos só conheciam os arames farpados, e pensavam que o arroz surgia dos caminhões. Eles já não tinham mais memória. Sua única cultura era a sobrevivência.

No interior de Site 2, o vasto aparato da administração da ONU esvazia o cotidiano das pessoas, remove toda substância de suas vidas. Os relatórios da ONU mencionam que as mulheres sofrem de depressão, quando na verdade sucumbem na loucura. Algumas se suicidam... Imagine 180.000 pessoas vivendo umas sobre as outras, em um território de 4,5 km<sup>2</sup>, sem vegetação e sem fontes de água. A água e o arroz são distribuídos. Assim eles mantêm as pessoas vivas, mas podem se livrar delas quando querem: basta cortar o fornecimento de água. O que nos interessava era ver como os camponeses, que são honrados, orgulhosos, que sabem confiar nas suas próprias forças, são obrigados a rastejar para receber o arroz distribuído pela administração do campo. Essa distribuição acontece sobre o fundo de uma música muito potente, difundida pelos alto-falantes – o que me lembra dos khmers vermelhos, que acionavam um forte retorno sonoro dos alto-falantes durante as execuções. O documento de registro familiar que o camponês deve apresentar para provar que tem direito a certa quantidade de arroz é mais uma humilhação. Além disso, a ONU nunca apoiou nossas filmagens. Uma noite, ela até mesmo nos colocou

em perigo, pedindo ao comandante tailandês para nos expulsar do campo. Os responsáveis da ONU sabiam que era perigoso viajar em uma estrada em plena noite. Nós não pudemos dormir no campo, porque eles tinham medo que revelássemos que os combatentes chegaram do *front* à noite para se reunirem com suas famílias. A ONU deve permanecer neutra. Mas todos sabiam que eles queriam ocultar, e não era esse o nosso assunto.

*Palavras de Yim Om*  
(trecho de Site 2)

Este mês, durante o inverno, sentimos saudade de nossa aldeia onde vivíamos em liberdade. Nós só pensamos isso no fundo de nós mesmos, sem saber para quem falar. À noite, durante o sono, as lágrimas fluem contra nossa vontade. [...] Nossa vida atual é desesperada, como o caranguejo no fundo de seu buraco. Estamos presos, ficamos parados ali, não podemos mais cavar, é o fim. Hoje, para todos os que vivem aqui é assim, nós sufocamos. Mas para onde ir? Só nos resta lutar para sobreviver aqui. Nos resta a oração, oramos com todas as forças para que os deuses nos ajudem a voltar para casa. [...] Hoje, é verdade que eu vivo neste campo, mas só o meu corpo está aqui, meu coração e meus pensamentos estão em casa. Sonhei que estava em minha aldeia, e me vi na casa onde vivia com meus pais, eu vi todos os meus pertences, centenas de sacos de arroz. Eu estava feliz. Eu precisava comer, eu tinha dinheiro para gastar. Eu podia comprar as coisas. Quando acordei, estava novamente aqui, e lamentei... Eu sonhava! Eu me via em casa, e me encontro vivendo aqui, “no país dos campos de refugiados”, então sinto vontade de chorar. Vejo minha terra natal nos sonhos. Quando acordo, sinto falta dela. Pergunto-me por que vim viver aqui. Se eu tivesse ficado em casa, seria feliz, não teria o coração oprimido como agora. Isso é o que vejo quando sonho. Vejo minha mãe, meu pai, e me vejo como

antes, me vejo indo para os arrozais, onde eu costumava cortar o arroz, me vejo indo pescar nos lagos. E quando desperto, me digo: “Ah! Foi apenas um sonho.” Eu lamento. O que fazer para voltar lá? Caí na armadilha deste campo. Quando poderei rever minha mãe? Qualquer que seja a hora, acordo meu marido e digo: “Sonhei com a casa onde morávamos juntos, mas estamos aqui.” Eu lamento. Perdi minha família e estou abandonada em uma terra estranha. Minha vida parece uma relva flutuante. Quando a água corre do sul ao norte, a relva se encontra ao norte, se a água corre de leste a oeste, eu me encontro no oeste, sem rumo, sem raízes nem sustento. Eu durmo e espero o dia em que serei transportada para algum lugar. Quando os vietnamitas atacam, nós fugimos. Eu realmente não tenho nenhuma esperança. Quando escuto os disparos, só sei reunir meus filhos e nossos pertences. Sinto medo. Ontem, duas granadas explodiram, ali... Se eu estivesse passeando, como voltaria para casa?

### Qual cinema documental?

Eu não acredito no naturalismo, que é a norma do cinema documental, do cinema de entrevista. Segundo essa norma, é preciso revelar uma realidade supostamente ignorada pelo grande público, envolvendo o espectador com o apelo de efeitos dramáticos e estéticos. Eu recuso a ideia de que é preciso envolver o espectador pelo desenvolvimento de um drama que concentra uma realidade patética, particularmente comovente. Isso faz ele se sentir bem. Se eu fosse por esse caminho, seria para me tranquilizar também. Eu tento, ao contrário, dar um sentido aos fatos: os fenômenos preexistem, evidentemente, mas eu escavo para encontrar uma situação particular que não conheço, e que oferece novas luzes. Eu trabalho essa situação para colocá-la à distância, produzir um efeito de estranheza, pois o filme

deve começar na cabeça do espectador depois que é assistido, quando se reflete sobre ele. O filme não deve se sobrepor a ele mesmo, nem se esgotar na emoção. Quando assistimos *Site 2*, nunca sabemos para onde vai o filme; os silêncios, o tempo que se leva para que as coisas sejam ditas, os acasos, tudo que é imprevisível é essencial. Eu acabei descobrindo que, quando começo um documentário, nada está dado no quadro, não pode haver dramaturgia predefinida. Se eu adoto essa atitude para um filme de ficção, dificilmente será aceita, me falarão de improvisação, me acusarão de fazer um documentário. Mas é porque se confunde a escrita do roteiro com o código dramático. E se pensa que o conteúdo naturalista justifica o código.

Eu evito a denúncia. Em *A terra das almas errantes*, sigo a progressão de um canteiro de obras em Alcatel: a instalação de um cabo de fibra ótica, uma estrada da informação que segue a rota histórica da seda através do Camboja, de oeste a leste. Na escola de Phnom Penh, fomos chamados para mostrar os efeitos de uma liberalização que estava prestes a transformar completamente o país. Desde o início dos anos 1990, o país passou do comunismo e das ditaduras a um ultraliberalismo do tipo reaganiano. Descobrimos a mundialização. Os empregos cresciam, mas também era uma nova forma de exploração. Um filme-denúncia poderia confortar temporariamente os espectadores ocidentais, mas não mudaria nada no problema fundamental. Eu queria respeitar o tempo de vida, considerar os problemas cotidianos desses camponeses-operários, mostrar seus gestos no trabalho, lhes conceder a palavra o tempo de refletir. O tema do filme não era Alcatel e sua tecnologia, e eu também não procurava colocar em causa os dirigentes de

uma multinacional. A realidade é mais complexa. Se fazemos um filme sobre a exploração humana, me parece indispensável mostrar o humano.

Eu fiz um filme investigativo: *Bophana, uma tragédia cambojana* (*Bophana: une tragédie cambodgienne*, 1996). Era um momento em que diferentes personalidades políticas se perguntavam sobre a oportunidade de fechar o museu do Genocídio de Tuol Sleng, em nome da reconciliação; para confortar as vítimas, liberar suas almas, para que elas pudessem renascer, etc. Então eu decidi fazer um filme sobre o campo S21, principal sítio de detenção do regime de Pol Pot, um antigo liceu que foi transformado em centro de tortura e onde é hoje o museu do Genocídio. Eu narrei a história de um casal de intelectuais. Ele se junta aos khmers vermelhos e ela, Bophana, comete o crime, passível de morte, de enviar cartas de amor ao amante. Eles são denunciados, as cartas caem nas mãos dos *santébals* do Khmer Vermelho (serviço secreto de Pol Pot), e ambos são enviados juntos, mas sem saber, ao S21. Eu investiguei a partir das cartas de Bophana, de suas fotos da prisão e de suas confissões sob tortura, que mesclam o verdadeiro e o falso. Procurei por pessoas que a tivessem visto nas diferentes aldeias onde foi deportada antes do encarceramento. Conheci um homem que provavelmente participou de sua prisão. Jamais podemos chegar ao verdadeiro culpado, mas o soldado responsável por transportá-la de sua casa até o caminhão militar tinha certo poder na aldeia. A princípio, ele se recusou a reconhecer sua responsabilidade, mas acabou falando.

Existe em *Bophana* outra cena que resulta de um acaso bastante extraordinário. Eu convenci um antigo torturador a

vir até Chœung Ek, local das execuções de S21, que fica a vinte quilômetros de Phnom Penh, para testemunhar a experiência, no mesmo lugar de seus crimes. Para que ele me mostrasse os gestos que fazia. Mas a chuva interrompeu as filmagens, e tive a ideia de levá-lo ao centro de detenção que virou museu. Nesse lugar, podem ser vistas hoje cerca de vinte pinturas que representam cada etapa das torturas, pintadas de memória por um antigo prisioneiro chamado Vann Nath. Eu encontrei esse homem para que ele me falasse dos seus quadros. Mas eu não queria confrontá-lo com seu carrasco, achei que não tinha o direito, e disse a ele para ficar em casa durante dois dias. Mas, no momento em que eu filmava o executor, o pintor veio procurar seus pincéis. Então ele se sentou tranquilamente. Fumou por cerca de vinte minutos, dominou sua emoção e sua raiva. Em seguida se levantou e atravessou o tribunal de Tuol Sleng em nossa direção. Segurou o torturador pelo ombro e disse: “Você me reconhece? Eu te reconheço. Vamos dar uma volta.” Ele o conduziu diante de cada quadro, indagando: “É verdade ou não?” Mais tarde me disse: “Alguns dizem que o que pinto não é verdadeiro. Eu queria que ele me falasse se era verdadeiro ou não, pois hoje nós somos os únicos que conheceram este lugar.” Uma equipe de televisão japonesa tentou refazer essa cena, impondo o confronto entre os dois, sem advertir nem Vann Nath nem o antigo carrasco. Não deu certo.

*Bophana* é uma investigação, mas a abordagem das pessoas é a mesma dos meus demais filmes. Meus filmes não são nem ilustrações de uma proposta nem de manifestos políticos. Mas se nos aproximamos das pessoas filmadas com respeito, independentemente de quem seja, já é político. É muito fácil de

deduzir a ética de uma posição política ou ideológica; eu tento filmar de outra forma: é preciso estar disponível, aberto aos encontros, àqueles instantes plenos de mistério e de verdade que permitem reconstituir a memória através da experiência cotidiana dos indivíduos. Assim podemos restituir aos mortos sua memória, sua identidade, sua dignidade. A memória aparece como uma urgência. Ela é tão necessária quanto a resistência cotidiana.

## História

O Camboja é um país do arroz, 90% da população é constituída de camponeses. No Camboja, *Condenados à esperança* é, em primeiro lugar, um filme político, porque mostra os camponeses. Ele mostra a vida de uma família camponesa que perde uma colheita, a ruptura do ciclo do arroz e do ciclo da vida. Essa é a parábola de uma vida suspensa, durante ou depois da guerra. No período do Khmer Vermelho houve uma pausa na história recente do Camboja. Não havia nenhum lugar seguro. A guerra nos deixou loucos. A loucura da personagem revela as fissuras da solidariedade rural. Esse pode ser o primeiro filme que mostra verdadeiramente os camponeses. Praticamente todos os meus filmes são sobre a vida rural – mesmo em *Uma noite após a guerra* (*Un soir après la guerre*, 1998), aqueles que chegam à cidade eram camponeses. Phnom Penh é uma ilha artificial com duas avenidas e uma das mais altas taxas de concentração de Land Cruisers do mundo. Há os novos-ricos, o dinheiro fácil, e pouca cultura. O Camboja hoje corre o risco de abandonar os campos, o que constitui o principal desafio

do desenvolvimento para o país. Começamos a esquecer os camponeses, a ignorar os pobres. Empenhamos uma corrida desenfreada rumo à ocidentalização, à falsa modernidade. As pessoas da cidade mal compreenderam a diferença entre o Ocidente e a ocidentalização. Os camponeses voltam a uma situação anterior à revolução, muito pobres, abandonados, como em *A terra das almas errantes*. Sua situação não é pior do que sob o domínio dos khmers vermelhos, mas continua terrivelmente frágil. Os habitantes de Phnom Penh para quem eu exibí o filme nem sequer suspeitavam da existência dessa realidade a apenas vinte quilômetros da casa deles. Tenho medo que novos monstros voltem, sob outra forma, se um genuíno trabalho de análise não for feito pelos próprios cambojanos. Nós devemos admitir que houve genocídio, e analisá-lo<sup>5</sup>. É preciso também reedificar o país culturalmente, implementar uma política agrícola. Tudo se encaixa.

Alguns pesquisadores escreveram que o fenômeno dos khmers vermelhos derivou da cultura cambojana. Fala-se de loucura coletiva, de autogenocídio, até mesmo supõe-se uma cumplicidade objetiva entre a vítima e o carrasco. É um insulto às vítimas. Existem problemas nessa cultura como em todas as outras, mas o genocídio não é um “costume” cambojano. A cultura não serve para massacrar. A ideologia do Khmer Vermelho foi importada no Camboja. Os líderes, como Pol Pot, Khieu Samphan, Ieng Sary, se formaram intelectualmente aqui

---

<sup>5</sup> A maior parte dos historiadores cambojanos não fala claramente de “genocídio”. Ben Kiernan constitui uma exceção, com o livro *Le génocide au Cambodge, 1975-1979. Race, idéologie et pouvoir*. Paris: Gallimard, 1998.

na França; foi aqui que eles aprenderam o marxismo-leninismo: as palavras do hino nacional khmer vermelho são inspiradas na Marselhesa<sup>6</sup>. Os outros dirigentes khmers vermelhos são intelectuais marxistas-maoístas, camponeses e monges que sabem ler e conhecem profundamente a cultura cambojana, à qual adaptaram o marxismo e a Revolução Cultural Chinesa, acrescentando uma dose de ultranacionalismo. A meta de toda revolução é a justiça social, e é normal que os camponeses, que são os oprimidos originalmente, nela participem. Mas eu acho que eles foram os instrumentos e as vítimas. É por isso que eu preciso me voltar para eles. A revolução do Khmer Vermelho não provém dos camponeses cambojanos.

Os ideólogos khmers vermelhos que falam do povo são pessoas de Phnom Penh, pertenciam a uma classe abastada. Khieu Samphan, Ieng Sary viviam e estudavam em Phnom Penh. Pol Pot veio da província de Kampong Thom, mas passou a juventude na capital antes de se tornar revolucionário; ele tinha seus contatos no palácio real. Duch, ex-chefe do campo S21, viveu entre Phnom Penh e o interior. Ele faz parte da primeira geração de estudantes que foi estudar em Phnom Penh e se envolveu com a revolução graças a Son Sen, o futuro primeiro ministro da defesa do Khmer Vermelho. Duch era um aluno de destaque, que se tornou professor de matemática. Ele foi preso pela polícia de Sihanouk por protestar contra o regime, e se uniu ao Khmer Vermelho quando saiu da prisão. Outros opositores acabaram jogados do alto de um penhasco. Na época, mostravam-se as execuções no cinema e na televisão, por exemplo.

---

<sup>6</sup> Hino nacional da França.

Em 1970, os homens de Lon Nol deram um golpe de Estado, achando que seriam apoiados pelos americanos. Mas o objetivo dos terríveis estrategistas que eram Kissinger e Brzezinski era regionalizar a guerra para poderem se retirar. Eles queriam a vietnamização. Eles já sabiam que os Estados Unidos não venceriam. Os norte-americanos manipularam Lon Nol. Foi por isso que um republicano, autor do golpe de Estado, o príncipe Sirik Matak, disse pouco antes de morrer: “Eu só cometi um erro, acreditar no apoio dos Estados Unidos.” Nós sabíamos que a partir de 1970-1971 os khmers vermelhos queriam esvaziar as cidades, que o Angkar executava pessoas sumariamente. A coletivização começou em 1972-1973, e nós sabíamos disso. A presença americana no Camboja acelerou o desenvolvimento da corrupção e contribuiu para a queda do regime de Lon Nol. Enquanto isso, os intelectuais como Jean Lacouture incentivavam a revolução camponesa. Eu, criança, ouvi dizer que os khmers vermelhos executavam sem tribunal, que era preciso obedecê-los, sob pena de morte. No seu livro *Le Portail*, François Bizot conta que Duch lhe enviou um programa de governo que ele mesmo traduziu. Mas é preciso reler o artigo no *Le Monde* na queda de Phnom Penh, em abril de 1975: é puro romantismo! O comunismo visto por Duch não era exatamente aquele imaginado pelos intelectuais de esquerda, em Paris. Para eles, que sonhavam com médicos descalços, o que estava em jogo era a consciência da esquerda, sua crença nas pessoas, e não na vida dos cambojanos.

Os primeiros funcionários comunistas que fizeram a revolução foram executados em 1975, porque eram contra a evacuação das cidades. Mas os verdadeiros ideólogos (Pol Pot,

Ieng Sary), ninguém sabia quem eles eram, eles nunca eram vistos. Entre os três intelectuais de esquerda que apareceram na frente da cena (Hou Youn, Hou Nim, Khieu Samphan), os dois primeiros, os mais sinceros, que lutavam realmente pela justiça, foram executados. Em seguida, a máquina estava pronta. Finalmente, há 1.800.000 vítimas dos khmers vermelhos, em uma população com pouco mais de 7 milhões de habitantes: 800.000 pessoas foram executadas e 1 milhão de pessoas morreram de fome, de exaustão, de doença. Mas esquecemos de dizer que houve 500.000 mortos de 1970 a 1975.

No período do Khmer Vermelho, avalia-se as execuções em 5.000 por semana. Então, muitos inocentes foram assassinados. É preciso uma maquinaria, uma organização precisa. Não era uma loucura coletiva, não estavam todos loucos. A ideologia do Khmer Vermelho misturou o comunismo e o nacionalismo, e se serviu da frustração dos camponeses. 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! É preciso que os cambojanos aceitem ser cambojanos e assumam sua história.

A ideia de autogenocídio, desenvolvida por Primo Levi<sup>7</sup> quando ele ainda não tinha todos os elementos em mãos, é um obstáculo a esse trabalho. Entrevistei um intelectual cambojano, eu pensava que ele poderia me explicar a relação

---

<sup>7</sup> Cf. prefácio de *Les naufragés et les rescapés*. Paris: Gallimard, coll. «Arcades», 2000, p. 21 (1ª edição traduzida: 1989). O texto original foi publicado pela Einaudi, em Turim, 1986.

entre genocídio e cultura, mas ele me disse: “Por que não devemos ter o direito de esquecer, por que é preciso sempre se lembrar?” Eu pensei que ele falava como os antigos carrascos. Quanto a Primo Levi, é alguém muito importante para mim. Seus escritos me ajudam muito a superar o desgaste e o desespero em meu próprio trabalho de memória. Eu fiquei impressionado quando soube que ele empregou esse conceito implausível de autogenocídio. Ele foi, felizmente, rapidamente adotado<sup>8</sup>. Finalmente, ele foi um dos primeiros a falar claramente de genocídio a propósito dos crimes dos khmers vermelhos, enquanto a comunidade internacional ainda não o tinha reconhecido. Isso também permanece incompreensível: depois dos crimes de Stalin, depois do genocídio judeu, depois da trágica Revolução Cultural Chinesa, depois da descoberta dos massacres cambojanos, como os ocidentais puderam ajudar e suportar tão sistematicamente os khmers vermelhos, até o ponto de permitir que representem suas vítimas na ONU?

### **O ambiente e o terror**

A evacuação de Phnom Penh e das aldeias foi conduzida de forma sistemática para arrancar as pessoas de seus territórios, desenraizá-las. O Khmer Vermelho obrigou a população rural a viver fora da aldeia, para fissurar a cultura histórica do país. Eles instauraram o terror. Eles não executavam com tiros, em parte para economizar munição, mas sobretudo para amplificar o

---

<sup>8</sup> Cf. artigo de Richard Rechtman publicado no *Le Monde* em 28 de abril 1998, “Non, ce ne fut pas un autogénocide”.

terror: para eles, um castigo oculto e silencioso era mais eficaz que uma execução em praça pública. Como eu já disse, eles também tinham outro método para propagar o terror nas aldeias: eles cobriam a execução com um retorno de som ensurdecedor. O terror fica enraizado nas cabeças e nas peles. Ele se transmite de pais para filhos. Serão necessárias várias gerações para superá-lo.

Para compreender no que ele se baseia, deve-se partir de observações bem concretas. Por exemplo, a saudação deferente, as duas mãos unidas (corpo e alma) e o busto inclinado, evoca ao cambojano o passado, o presente e o porvir. Essa saudação, no dia da Festa dos Mortos, nos convida a pensar nos vivos, nos ancestrais, na reencarnação. Nos solidarizamos com a dor do outro. Mas os khmers vermelhos apertavam as mãos à maneira dos ocidentais. Eles eliminaram a compaixão. Eles suprimiram a essência mesma do budismo. Pode-se dar outro exemplo: antes dos khmers vermelhos, existia uma centena de tipos de arroz diferentes; hoje, restam talvez vinte. O arroz era chamado de “a mulher branca”, “o gato vermelho”... Eles substituíram os nomes por referências cifradas, eles destruíram a alma do arroz.

O prisioneiro era o “inimigo”. No caderno de um guarda, eu encontrei notas do partido. A pessoa definida como “inimigo” deveria ser eliminada. O guarda não devia questionar, procurar saber de onde vinha o prisioneiro nem o que ele tinha feito. Antes de executá-lo, os khmers vermelhos esvaziavam sua memória – é difícil matar alguém que tem uma história. Eles obrigavam os prisioneiros a se confessar por escrito. No caso de Bophana, a personagem feminina do filme, há milhares de páginas. Cada vez que a torturavam, ela escrevia suas confissões; eles diziam que ela mentia, a

torturavam novamente, ela reescrevia suas confissões, eles continuavam até que ela inventasse uma falsa memória, até provocar nela a ruptura total e definitiva com sua história. Isso permitia aos carrascos, que nunca foram mais que assassinos instrumentalizados, não se sentirem culpados.

No terror há uma frieza assustadora. É preciso compreender isso. Se eu faço o carrasco se sentar ao lado de 4.000 documentos de arquivo, isso muda sua forma de pensar. Essa situação desencadeia sua palavra. Chega um momento em que a vítima e o carrasco precisam uns dos outros para continuarem juntos o trabalho da memória. É por isso que crio situações de diálogo à distância entre os dois protagonistas. Mas não é preciso que os personagens se tornem atores. É preciso encontrar as situações certas. É por isso que detesto fazer perguntas. Neste momento, estou trabalhando com um velho carrasco do Khmer Vermelho. Como é comum naqueles que foram instrumentos do genocídio, a palavra não vem à tona, há um bloqueio psicológico. Se eu peço para ele me contar o que aconteceu, ele não consegue. Eu já o vi uma dezena de vezes, por longos períodos, e ele não para de mentir. Ele joga comigo. Às vezes, ele diz que matou 2.000 pessoas, às vezes que não matou nenhuma, ou que matou cinco. Eu disse a ele: “Não é a mesma coisa, cinco e 2.000, é preciso que você se decida.” Fui obrigado a inventar situações para levá-lo a dizer a verdade. Pedi para ele me mostrar o que ele tinha feito. Ele se coloca em uma situação, vai, vem, chora, imita. Eu também tento fazê-lo explorar os documentos, os arquivos. Os carrascos possuem uma lógica para se defender. É como um quadro: o carrasco pinta aquilo que o interessa, exceto onde ele estava.

O testemunho é perfeito, muito claro, sabemos o que se passa, com exceção do centro, onde aconteceu o gesto do assassinato. Lá, está tudo borrado. Mas um dia essa memória ressurgirá. O que quer que faça, ele não pode enterrar em si o crime que cometeu.

Não cabe a mim julgar o carrasco, eu não sou procurador-geral. A justiça não é a verdade. Em vez disso, eu tento compreender quem é ele, qual é sua história. Sua vida está inscrita em um tempo particular, e há um momento em que ele começa a agir. Essa passagem para a ação é condicionada por um ambiente. Mas, para compreender o que é esse ambiente, é preciso partir do indivíduo em sua dimensão humana. Quando os dirigentes são interrogados, os ideólogos como Ieng Sary ou Khieu Samphan, por exemplo, descobre-se que eles praticam sistematicamente o método Coué. Eles respondem: “Eu não sei de nada, o passado é o passado, é melhor esquecer. É preciso virar a página, pensar no futuro.” Nuon Chea, “irmão número dois” (primeiro depois de Pol Pot na hierarquia), chegou a dizer: “Nos arrependemos muito, não somente por causa da vida do povo, mas também pela vida dos animais que foram vítimas da guerra.” Eles continuam a manipular as palavras e a memória. Todos eles estudaram, e sabem perfeitamente o que é passado, presente e futuro. Ieng Sary e Khieu Samphan são profissionais que sabem se calar ou falar sem dizer nada. Não me interessa dar a palavra a eles. Esses líderes, assim como Pol Pot, estavam nas sombras, não os víamos nunca, e certamente nunca assinaram eles mesmos as ordens de execução. O que é interessante sobre Duch é que ele assinou, e ele falará, ele explicará como se organizou a máquina de matar. Eu busco compreender quando e como ele começou

a negar sua humanidade. De partida, havia certa generosidade revolucionária, provavelmente sincera, como mostra François Bizot. Eu não duvido que Duch era um ser humano, mas não podemos parar por aí. Eu quero entrar no ponto de virada da vida desses executores que, ao contrário dos filhos doutrinados, exerciam conscientemente suas funções criminais, que sabiam muito bem o que faziam, e que possibilitaram que uma ideologia abstrata, incompreensível para a maioria das pessoas, se realizasse através de um plano massivo de execuções. Eles foram o elo entre a ideologia e a morte.

Já faz algum tempo que se fala muito de Tuol Sleng, mas nenhuma obra, nenhum filme busca retratar um destino, nomear uma dos milhares de fotos expostas. No Centro de Documentação do Genocídio, começa-se a compreender um pouco o funcionamento da máquina de extermínio, apenas começa-se... Mas sempre haverá essa dificuldade assustadora que tudo reduz, mesmo o que há de mais enorme, mesmo 2 milhões de mortos podem se tornar uma abstração. Isso é muito ou talvez nada para quem não viveu, não sofreu essa história. É preciso mostrar a extensão dos fatos, os números falam por si. Mas para que o genocídio se torne sensível, para que ele seja algo concreto, é absolutamente necessário evitar reduzi-lo a meras estatísticas. Dois milhões de mortos não é nada para quem não viu nada. É preciso quebrar o poder das estatísticas, que mantêm as vítimas na indiferença desejada pelos torturadores. Pouco tempo depois do lançamento de *Bophana*, eu fui surpreendido ao ver que alguém havia identificado a jovem garota nos muros do museu coberto de fotografias. O nome de Bophana estava inscrito em seu retrato, em francês, como se fosse para romper

o caráter hipnótico dessas centenas de milhares de imagens colocadas lado a lado, anônimas.

### A questão da língua

O terror também é instaurado pela manipulação da língua. Por dez anos eu me interessei por essa questão. Eu não compreendia como a máquina totalitária podia funcionar em um país como o Camboja, onde a tradição ensina a tolerância. Quando vemos os arrozais, os templos budistas, as estátuas, os *apsaras*... tudo por lá é tão gracioso! É difícil acreditar que os khmers vermelhos puderam existir. Eu não entendia a linguagem revolucionária já utilizada pelos primeiros khmers vermelhos. Então procurei saber por que se utilizava tal palavra mais do que tal outra. Eu também não sabia a função das sessões de autocrítica, durante as quais era preciso se confessar em frente aos outros. A violência se inaugura com a língua. Os khmers vermelhos começaram por matar as palavras. Finalmente, a cada palavra foi anexado um sonho ou um pesadelo. A língua do Khmer Vermelho não é uma língua ideológica abstrata. Para manipular os camponeses, foi preciso empregar uma linguagem bem eficaz, tão figurativa e concreta quanto a deles mesmos. Nos registros do campo S21, a palavra *kamtèch* aparecia com frequência. Ela não significa “matar”, mas “destruir”, “reduzir a pó”. Os khmers vermelhos também construíram frases com a musicalidade de um provérbio, por exemplo: *Touk kar men chamnenh, dâk chen kar men khat*, “Se te deixamos ir, não ganhamos nada; se te aniquilamos, não perdemos nada.” Uma frase desse gênero banaliza a morte ao desumanizar a vítima.

Substituir “matar”, “executar”, por palavras mais imagéticas, como “reduzir a pó”, ajuda o camponês a matar. É assim que os adolescentes podem se tornar assassinos. Os khmers vermelhos também trocaram “executar” por “atacar” seguido de “abandonar”: *vaïtchoal*. Essa linguagem pode parecer o oposto da palavra de Yim Om em *Site 2*, mas ainda assim é bastante concreta, repleta de imagens. Ela não é poética, mas utiliza as imagens e processos poéticos, relacionando-os ao horror. A linguagem do terror é uma linguagem do ódio. “Ódio” para os khmers vermelhos quer dizer: “ódio da classe oprimida contra a classe burguesa que os explora”. Eles usavam a expressão *lout dam* (“mergulhar” e “bater o ferro”) para dizer “colocar as pessoas novas<sup>9</sup> à prova”, “forjar um caráter revolucionário”. O vocabulário da ação é concreto. Para falar do “inimigo”, a palavra *khmang* é mais dura que a palavra *setreuv*. *Khman* ultrapassa o escopo das leis, e designa alguém cujos traços da existência devem ser apagados; ela leva a *kamtech*: “reduzir ao pó”. Eu não compreendia que os pudessem matar, não é um gesto fácil de fazer. Mas os khmers vermelhos trabalharam como linguistas, buscaram a origem dos sentidos das palavras. Eles até mesmo incluíram o antigo khmer, que não usávamos mais no Camboja, mas que os tailandeses ainda utilizavam. Nuon Chea, “irmão número dois”, que ainda vive em liberdade, estudou o budismo na Tailândia. Era um linguista da morte.

---

<sup>9</sup> O “novo povo”, também conhecidos como os “17 de abril”, designava no vocabulário dos khmers vermelhos as classes sociais privilegiadas pelo regime republicano precedente, quer dizer, os cidadãos no momento da vitória de 17 de abril de 1975. Toda essa população foi marcada por uma falha indelével.

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. Mas os khmers vermelhos também forjaram outra linguagem, uma retórica que introduziu uma nova sonoridade na língua, bastante estranha, ainda que compreensível – eu entendo a palavra *kamtech*, por exemplo, mas nunca a utilizei. Essa retórica tinha uma função: insuflar o ódio, o ódio obsessivo que permite ao camponês cometer o difícil ato de matar. Hoje, não se fala do genocídio nos livros de história cambojanos, e a nova geração praticamente não conhece a história do Camboja. No entanto, todo mundo, pelo menos em Phnom Penh, fala cem palavras em inglês. É essa língua reduzida a cem palavras, a língua do serviço, muito empobrecida, que ganha terrenos em todo o mundo, com a Internet. Mas ela não possibilita o pensamento. A língua com a qual se pensa, própria a cada povo, a cada cultura, é também aquela com a qual se resiste. Sem uma consciência aguda de nossa língua, as palavras são expostas a todas as manipulações.

### **Eu invento situações**

Eu invento situações. Em *A terra das almas errantes*, eu criei o encontro entre os dois trabalhadores e o jovem técnico que explica o que são o cabo e a fibra. Eu perguntei ao jovem que trabalhava no canteiro: “Você falou para eles sobre o cabo?” Ele me disse: “Sim, eu falei várias vezes”, e eu disse a ele: “Você vai

falar para eles agora.” Mas, francamente, eu não imaginava que ele poderia dizer: “olhos e orelhas mágicas”. Eu fiquei alucinado quando ouvi essa história com o *Ramayana*.

### *A terra das almas errantes* (trecho)

ENGENHEIRO: Da outra vez, falamos dos olhos e orelhas mágicas. Vocês já ouviram os anciões ou leram o *Ramayana*? Os olhos mágicos, as orelhas mágicas, é isto, é o cabo. Olhos mágicos, quer dizer que você está aqui, mas você enxerga até os Estados Unidos. Você vê o mundo inteiro. Isso são os olhos mágicos. Com o cabo, a televisão é transmitida, o mundo inteiro recebe as informações da CNN. No mundo inteiro, a informação é vista pela televisão. É isso, os olhos mágicos. E as orelhas mágicas? Daqui, você escuta qualquer um nos Estados Unidos ou no Canadá, graças a essa rede chamada Telecomunicações. Da outra vez, falamos de olhos e orelhas mágicas. Agora, os encontramos. Antes, para enviar informações, só havia o correio, a rede não tinha sido inventada. As cartas enviadas demoravam semanas, meses. Com o cabo, é o tempo de um relâmpago. Você escreve sua carta e a envia pela Internet, por essas fibras. Você pode até mesmo anexar sua foto. Seus pais estão nos Estados Unidos, você envia, e em menos de um minuto eles receberam, graças a isso chamado Internet.

TRABALHADOR 1: Eu não tenho eletricidade, apenas um lampião a óleo, é tudo que tenho. A eletricidade chega por um fio ligado a um gerador. Eu não tenho isso. E muitas vezes me falta óleo para o lampião. Quando as coisas dão errado, deve-se pegar emprestado no Chinês, 100 ou 200 Riels de petróleo. Se eu ativasse a eletricidade, não poderia pagar. Eu não sei quando eu poderei viver e respirar como todo mundo, algum dia. Se me perguntarem quem, entre ricos e pobres, sente mais prazer ao comer, eu respondo que são os pobres.

Quando eu escolho uma pessoa, em geral, eu não conheço sua história. Mas há alguma coisa para ser esse ou aquele, e não outro. E, depois, eu escavo. Por exemplo, aquele que é amputado. Se ele não mostra seu ferimento, ninguém sabe que ele é deficiente. Ele caminha tranquilamente. Na verdade, ele o faz com dificuldade. Ele se esforça para andar como os outros, às vezes até correr. Basta uma batida na extremidade amputada para provocar danos. Mas ele me chamou atenção, porque era o único que usava sapatos na aldeia. Pensei em Chariot. Eu não vi o pé, vi os sapatos completamente abertos. Eu me disse: “Esse é o meu personagem”; e, depois, descobri que ele era amputado.

O risco é de se ficar em personagens espetaculares. Quem fala mais alto não é necessariamente o mais interessante; muitas vezes, ele elabora, inventa a sua história. Em *A terra das almas errantes*, há uma personagem que a equipe apelidou de Malvado, ninguém queria filmá-lo. Johan van der Keuken disse que a distância ideal para filmar pessoas é onde elas não podem te acertar um soco. Estávamos o tempo todo nessa distância: o Malvado não podia nos bater com a picareta. Mas não era ele minha personagem, e sim sua mulher. Nós seguimos ao longo do canteiro de obras, que tinha quilômetros, e vimos uma mulher pegar o arroz que restava em um campo já colhido. Isso era uma personagem. Uma mulher que colhe arroz, é bonito, é uma bela imagem, mas ao se aproximar a história é terrível. Eu não gosto de conhecer a vida das pessoas primeiro e só depois decidir filmá-las. Eu prefiro filmar uma pessoa durante duas semanas e, se não gostar, jogar fora. Joga-se o tempo, a película. Se eu começo a perguntar “Quem é você, de onde vem?”, eu

não filmo; eu não consigo chegar onde quero. Eu descubro a personagem enquanto filmo. Eu não gosto de rastrear para saber de onde as pessoas vêm, o que elas fazem e para onde vão, e depois seguir tranquilamente para o hotel e inventar uma história. Eu prefiro que as situações se imponham, ou colocar as pessoas em certas situações.

### **O encontro, a passagem do documentário à ficção**

O encontro é a essência do meu trabalho. Eu diria mesmo que, ao fazer um filme de ficção, eu estou de luto pelos meus encontros documentais. Quando, em algum ponto, eu não posso mais viver aquele encontro, quando nossos respectivos destinos impedem de aprofundar aquela relação, eu faço uma ficção e pronto, acabou. Quando a ficção entra, está acabado, terminado. Quando faço um documentário, infelizmente, há sempre um momento em que nos separamos. Há famílias que volto a ver um ano depois. Há também personagens que eu perdi de vista. Você chega na cidade, ela não está mais lá. Mas um verdadeiro encontro não se esquece, ele deixa sua marca. A relação continua na ficção. A personagem principal, a da mãe em *Condenados à esperança*, a da mulher em *Site 2*, e as personagens de *Uma noite após a guerra* (*Un soir après la guerre*, 1998) são aquelas de *Camboja: entre guerra e paz* (*Cambodge: entre guerre et paix*, 1991). Esse filme não foi muito bem-sucedido, mas me ajudou muito. Quando eu erro em um filme, é que eu não consegui instaurar o diálogo com a pessoa filmada, mesmo nas ficções. Pouco importa que o ator não seja profissional, contanto que o diálogo exista. A relação com Yim Om foi

uma verdadeira troca. Ela me deixou fazer o que considero o meu primeiro filme. Durante duas semanas, a minha simples presença deu a ela uma nova liberdade, eu era um laço com o lado de fora do campo. E ela me ensinou tanto: a maturidade do olhar, o respeito pelo outro, a compaixão, a generosidade, a poesia. Naturalmente, cada manhã eu trouxe a ela alguma coisa detrás dos arames farpados: comida, novidades, uma imagem. Há muitas outras coisas que eu poderia ter feito, mas que era preciso justamente evitar. Eu devia respeitar o território do qual emergia sua palavra. Nesse campo, junto dela, foi onde eu encontrei o meu olhar.

### ***Site 2, Condenados à esperança: a palavra, a casa***

Durante dois anos após *Site 2*, eu mantive contato com Yim Om, depois perdi ela de vista. De 1992 a 1994, filmei *Condenados à esperança*. Desejando fazer um filme sobre o arroz, eu pensava em Yim Om. O filme é, em parte, o que eu imaginava de sua vida e, em parte, a adaptação do livro de Shannon Ahmad, *O arroz*. Em muitos aspectos, *Condenados à esperança* parece com *Site 2*. Yim Om me acompanhava constantemente. Para os dois filmes, eu trabalhei com o mesmo diretor de fotografia, Jacques Bouquin. A luz e a distância são as mesmas. A alternância de estações e a cultura do arroz impõem um ritmo próximo daquele de *Site 2*. Os territórios nos quais se inscrevem as histórias de *Site 2* e de *Condenados à esperança* são semelhantes. Em *Site 2*, o território é a casa de Yim Om e, nos entornos, o campo de refugiados de 4,5 km<sup>2</sup>. Em *Condenados à esperança*, o território também é uma casa, cercada por arrozais.

O campo é uma prisão sem muros, e os camponeses nunca transpassam as plantações. Enfim, os diálogos de *Condenados à esperança* são inspirados nos de *Site 2*.

Inicialmente, a equipe de *Site 2* não entendia onde eu queria chegar. Eles não falavam cambojano e descobriam a situação do campo através do que Yim Om dizia. Mas eu queria que eles ouvissem um ritmo, que envolve tudo, a palavra e seu sentido, que cria a poesia. É essa palavra que nos guiou para compreender a situação política e social, e foi ela que determinou o ritmo do filme. Eu me perguntava como um camponês pode viver arrancado de sua terra, naquela prisão que é o campo de refugiados. Na segunda sequência do filme, onde Yim Om nos mostra sua casa, é como uma resposta. Eu pensei em Bachelard. O som da fritura do peixe evoca a casa na terra natal. A ideia de fazer *travellings* sonoros vem da palavra de Yim Om. O som opressivo do rumor do campo foi produzido dessa maneira. Yim Om revelava os elementos sobre os quais nós devíamos trabalhar: a casa, a terra, a água. Na Ásia, a água está em toda parte, salvo nos campos. A palavra de Yim Om continuou a me guiar na montagem. Ela não servia para reforçar a imagem; às vezes, chegava mesmo a contradizê-la.

### **A música**

Eu trabalho com o mesmo músico em todos os meus filmes. Marc Marder é um judeu nova-iorquino que vive em Paris. O genocídio judeu marcou a história de sua família. Nós já temos isso em comum: um resíduo psicológico. Ele é americano, mas não poderia viver nos Estados Unidos, está

desenraizado; é outro ponto comum entre nós: eu não poderia viver no Camboja por mais de quatro meses. Mas, se vivesse muito tempo no conforto parisiense, eu não poderia estar muito próximo dos trabalhadores de *A terra das almas errantes*. De fato, para compreendê-los, é preciso certa distância. Eu estou tanto fora quanto dentro do Camboja. É uma situação estranha, nem agradável nem desagradável, da qual eu tento tirar o melhor. Eu sempre disse que não poderia me colocar no lugar do outro, culturalmente, materialmente, eu não poderia fazê-lo.

Eu levei Marc ao Camboja. Eu disse a ele: “Você vai escutar primeiro. Você vai escutar as pessoas falarem, os ruídos da vizinhança, os barulhos dos arrozais...” Foi isso que ele fez durante dez dias. Conheceu esses novos sons, e novos instrumentos também. Mas, sobretudo, eu não queria que ele começasse a trabalhar de imediato. Em geral, eu não gosto de dizer a ele o que fazer. Às vezes eu dou indicações sobre a duração de um plano. Mas raramente ele vê o material filmado. Eu prefiro que ele venha ver o filme na montagem. Eu mostro a ele a versão longa do filme. Ele é livre para compor a partir da imagens, das conversas. Eu dou a ele os sons; uma canção, um canto de pássaro e o ruído do vento nos arrozais... Ele utiliza ou não. E faço o que quero com sua música. Eu a retiro da sequência para a qual ele a compôs, eu a desloco. Uma vez, até mesmo misturei duas músicas em uma, ele me disse: “Foi você quem fez isso? Não é nada gentil!” O essencial é que Marc lê o roteiro tão cedo quanto o produtor. Quando eu vou filmar, ele já faz esboços, como se ele filmasse também. Ele corre o risco de errar. O erro, o contratempo, às vezes é interessante. Em todo caso, a música não deve jamais acompanhar a imagem.

Tudo se define durante a montagem. Em *Site 2*, Marc não tinha nada escrito. Ele viu o filme várias vezes sem legenda e, evidentemente, não compreendia o cambojano. Ele traduziu aquelas palavras diretamente no seu contrabaixo: era uma outra linguagem, uma tradução para outra língua. Ele não trabalha recebendo ordens, mas em verdadeira colaboração.

### **A escuta e a respiração, o ambiente sonoro e o território**

Hoje os filmes televisivos são montados em quatro ou cinco semanas. As respostas determinam completamente a imagem, é um pingue-pongue. Mas, quando se monta, é preciso respeitar a palavra do outro. Se eu decupasse o relato de Yim Om, não seria mais sua palavra. Em vez de encurtar o relato com cortes secos ou *fades*, eu preferi usar as imagens em fluxo contínuo, como aparições em sua cabeça, enquanto ela conta.

Na escola de cinema do Camboja, o câmara deve aprender a escutar em primeiro lugar. O bom câmara é aquele que escuta. Pode ser que na montagem se corte uma respiração para ganhar uma pequena fração de segundo. No entanto, quando uma personagem respira no documentário, eu não corto, eu deixo que ela termine sua respiração com calma. E quando você vê meus filmes você escuta, você vê essa respiração. Eu tenho a impressão de matá-la se eu remover sua respiração. Agora, a montadora sabe que ela deve respeitar o fôlego da palavra. Se a respiração não é respeitada, nada é respeitado. Não há razão para cortar no meio, e então voltar. Em *A terra das almas errantes*, eu não sei se há um único plano de corte. Trabalho às vezes o campo-contracampo usando duas câmeras,

mas eu não acho que nisso há um 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. Não teríamos o mesmo filme se eu não tivesse filmado em plano-sequência. *A terra das almas errantes* sem plano-sequência seria outro filme: seria um canteiro de obras do Camboja, mas não haveria essa relação íntima entre o filme e eu, entre o público e o filme. Pegue este filme, encurte todas as respirações, e você vai ver, você terá outro objeto.

No final de *Condenados à esperança*, há uma sequência em que a personagem baseada em Yim Om respira profundamente ao reencontrar a plantação de arroz, depois de uma longa ausência. Não há mais nada na plantação, o arroz já foi colhido, mas em sua loucura ela vê as plantas de arroz e parte para longe, gesticulando, gritando para espantar os pássaros imaginários. É preciso que se sintam essa presença imaginária do arroz. O sucesso dessa sequência dependia da respiração da personagem; devia passar a impressão ao espectador de respirar junto a ela. Essa respiração é a parte documental na ficção, é ela que cria a proximidade com a personagem.

Também é muito importante registrar os sons sem filmar. Os sons definem um território, o tornam sensível para o espectador, tanto quanto a imagem. Hoje, muitos cineastas documentais negligenciam o som, colocando o realismo exclusivamente na imagem. Mas para “ser”, estar em um território, é preciso uma ambiência sonora. É preciso trabalhar no ambiente, na distância entre a câmera e a pessoa filmada. Agora, enquanto filmo, tomo notas de ideias para o som. Todos os sons são reais. Se for necessário, eu retorno à locação, me

sento no mesmo lugar onde filmei, e aguardo para registrar um som que não consegui captar da primeira vez.

O som é também uma questão de montagem. São necessários editores de som, pois eles podem trazer ideias, mas eles não devem trabalhar sozinhos. Eles precisam do realizador e do montador ou montadora, que são a memória do filme. A montagem virtual não é feita para acelerar, mas para facilitar o trabalho. Espera-se economizar tempo, mas não se pode reduzir a duração necessária para compreender um plano, para compreender a personagem que está sendo mostrada. Eu filmo muito, e a câmera digital oferece uma liberdade incrível. Assim, há muito material filmado, e eu preciso de tempo para assisti-lo. Com a montadora, pode-se eliminar sequências inteiras, algumas muito belas, mas não é divertido cortar em fragmentos. A montadora deve compreender por que o realizador escolheu filmar dois ou dez minutos, ela deve respeitar o tempo próprio de cada plano. É como um relógio interno. Para *A terra das almas errantes*, havia 140 horas de material filmado. Passamos para dez horas, depois para três. Fizemos uma versão de 1h20 que era catastrófica. Uma das melhores versões é a de 1h55.

### **O espinho e a roda**

A norma do cinema comercial é uma sucessão de planos pontuados por acontecimentos. Tanto no documentário como na ficção, a norma requer um artifício de roteiro, uma cena forte a cada cinco minutos. Eu gosto dos filmes onde não há acontecimentos no início: o filme começa e já estamos dentro de uma história. Não é um evento que revira a vida de *Condenados*

à *esperança*, mas um pequeno espinho, aparentemente insignificante, que será a origem da morte do pai. Ou pode ser que toda a história parta de um grão de arroz; um grão de arroz que pode se tornar um grão de loucura. Em seguida, trata-se de filmar essa lenta reviravolta a partir do nada. Para descrever a estrutura de meus filmes, eu gosto de pensar a imagem de uma roda: ela gira sobre si mesma e avança de qualquer maneira.

Os filmes de Tarkovski me ensinaram muito sobre o tempo. Em *Andrei Rublev* (*Andrey Rublev*, 1966), o barro é realmente o barro, a água é realmente a água. Quando eles fabricam o sino, eu jamais tinha visto alguém filmar tão perto da terra. Tarkovski é a terra. O tempo está como que impresso no filme. Eu me lembro do primeiro plano de *O espelho* (*Zerkalo*, 1974): uma mulher de costas se senta em uma cerca. Isso dura horas, é hipnotizante, eu não estou mais na Rússia, eu estou com minha mãe, com minha família. Em *A terra das almas errantes*, há uma sequência em que as crianças cavam a trincheira. Uma delas deixa cair a pá e vai se molhar na água. A câmera se fixa no rosto. Um longo plano fechado. Esse rosto guarda um segredo, onde se lê a angústia, o cansaço. Se esse plano não durasse, ele seria um menino como outro qualquer. Seu olhar existe graças à duração do plano, seu gesto hesitante... Sente-se que ele vai falar algo, mas ele não fala. Finalmente, ele volta a cavar no lugar de sua irmã. O clima dessa cena me faz pensar no poemas de Prévert. Com frequência, nas filmagens, uma frase de um poeta me vem e não sai mais, ela me serve de bússola. É fácil se perder na dor ou nos ruídos caóticos do mundo. Como disse René Char, “o essencial está sempre ameaçado pelo insignificante”.

Pode parecer absurdo fazer filmes em um país onde não

existe nem mesmo um cinema, nem sala de teatro. A violência econômica está lá, os sonhos estão quebrados. Então por que fazer filmes? Para encontrar meu país, é claro. Disseram-me uma vez que eu só mostro o lado triste do Camboja. Mas não se trata de arrependimento sobre o destino, nem de fazer parte do jogo de novos projetos ultranacionalistas. Trata-se acima de tudo de dar um sentido à justiça. É por isso que eu terminei *Site 2* com essa citação de René Char: “Adormecer na vida, despertar para a vida, conhecer a morte nos torna indigentes, o espírito consumido, os flancos feridos.”

## COMO REALIZAR UMA FUGA

**Fábio Andrade**

Na tentativa de uma historiografia crítica do cinema, é comum a afirmação de parâmetros, categorias e critérios que, mais do que esgotar, servem como ferramenta possível para catalogar e ilustrar certas proximidades genealógicas, em graus mais ou menos perceptíveis de parentesco. Essa sistematização é fundada na injustiça – dividir o cinema entre Lumière e Méliès é um gesto brutalmente redutor mesmo no contexto específico dos primeiros dez anos da arte cinematográfica –, mas ela também abre certas possibilidades de compreensão das obras justamente ao traçar paralelos, demarcando proximidades fundadas na diferença.

No cinema japonês, um dos binômios mais conhecidos da crítica moderna está na divisão de abordagens de Yasujiro Ozu e Kenji Mizoguchi – dois incontornáveis autores na história do cinema. Neste caso, a obra de Ozu é tomada como exemplo de um sistema fechado que não traz paralelos mais claros com a biografia do autor – uma das ferramentas mais caras a uma crítica de natureza interpretativa, como deixa claro o volume de livros escritos sobre um Salvador Dalí, por exemplo – a não ser, talvez, o gosto pela bebida. Ozu filmou diversas histórias de casamento, mas permaneceu solteiro até o final da vida; realizou comédias e dramas sobre a vida universitária, mas não

chegou a frequentar uma; se dedicou a cartografar a explosão do imaginário moderno em Tóquio, incluindo o nome da cidade no título de alguns de seus filmes, mas passou sua vida de fato na cidadezinha de Matsuzaka. Sua passagem pelo exército japonês e sua experiência de guerra, por outro lado, nunca deram as caras em seus filmes. Essa mesma abordagem crítica encontra em Mizoguchi um oposto simétrico: há paralelos claros entre sua biografia – em especial do episódio da adoção de sua irmã, que mais tarde se tornaria uma gueixa, com sua predileção por heroínas femininas que encontravam no sofrimento uma possibilidade de superar sua própria condição – e o bojo temático de seu trabalho artístico, que pode ser visto como uma espécie de purgação paulatina do peso de uma culpa ancestral.

Se usarmos o binômio acima como ferramenta que divide o cinema em dois polos hipotéticos, Rithy Panh a princípio estaria muito mais próximo de Mizoguchi do que de Ozu. É impossível e inapropriado isolar seu trabalho de sua biografia, uma vez que todo o cinema de Panh é atravessado por um mesmo trauma, um mesmo fato original: as consequências do regime genocida do Khmer Vermelho, no Camboja – regime que dizimou a família do diretor (junto com boa parte da população do país) e o fez fugir para a Tailândia e posteriormente para a França, onde ele começa e mantém sua carreira cinematográfica. Mas aproximações com o passado só revelam o novo, o específico, se calculadas em diferença: se em Mizoguchi a relação com este atravessamento da realidade tem algo de purgação, não há expiação possível no cinema de Rithy Panh.

O retorno, aqui, tem um sentido ontológico: assim como os artistas maneiristas voltam obsessivamente a uma

mesma obra de referência, como se a compreensão da realização artística incluísse esta obra (pensemos na relação entre Brian De Palma e Alfred Hitchcock, por exemplo), no cinema de Rithy Panh, toda e qualquer relação com o mundo vem condicionada por este trauma inicial. É menos, portanto, uma obsessão particular e mais o reconhecimento de uma inevitabilidade: não há mundo ou vida possível na concepção de Rithy Panh que não seja marcada por este trauma, por esta experiência. Neste gesto obsessivo, a obra de Panh já se configura como um documento histórico precioso, sem redundância no cinema contemporâneo.

Mas a especificidade que torna Rithy Panh um cineasta tão particular transborda a insularidade de um olhar cambojano na linha de frente do cinema contemporâneo. Pois, mais do que um recorte temático que já determina de antemão o valor desse registro, é no trabalho com a forma que Rithy Panh responde de maneira mais frontal à sua experiência de vida, por vezes transformando os próprios procedimentos fílmicos em uma espécie de reação. Com esse gesto, Rithy Panh deixa de ser fonte de curiosidade de etnocentrismo cinéfilo e se destaca pela capacidade de, em seus melhores filmes, redefinir os procedimentos possíveis em um cinema francamente político, hoje. É pelas escolhas formais que o diretor tece seus mais eloquentes comentários sobre o mundo como ele o conhece, e é por meio delas que ele promove a possibilidade de um reencontro com a (quicá uma reescritura da) história.

Essa constatação de uma resposta formal se anuncia já nos primeiros minutos de seu primeiro documentário, *Site 2* (1989). Com um plano frontal e direto, Rithy Panh começa filmando o depoimento de uma refugiada cambojana que conta

sua história de vida até o momento em que vai parar no campo de refugiados na fronteira do Camboja com a Tailândia, cujo nome dá título ao filme. O discurso é direto, estabelecendo uma guia que conduzirá o filme por todos aqueles espaços que ainda sequer começamos a desbravar e a quem a câmera de Panh aderirá com clara fidelidade – quando a narração é descritiva do espaço, a câmera também o será. Mas, conforme a fala avança, o diretor faz pequenos *inserts* de imagens fugidias que piscam, aparentemente desconectadas daquele pregnante relato: uma pipa que voa; plantas balançadas pelo vento sem foco ou nitidez que permita a aproximação da visão; um rosto que sai de tela antes que seja possível de ser apreendido; um garoto deitado no chão com o rosto encoberto pela sombra; uma bicicleta cortada pela montagem antes que ela consiga atravessar todo o quadro.

Enquanto a fala da protagonista traz o relato de sua prisão, a montagem é atravessada por estas imagens em fuga, impossíveis de serem totalmente apreendidas pelo olhar ou pela sistematização racional. É um procedimento simples, mas que já apresenta uma série de desdobramentos ao se confrontar com a matéria do filme. Em primeiro lugar, trata-se de redefinir esse relato não só como uma descrição objetiva, mas como uma vivência atravessada por desejos, projeções e fantasias que fogem da mera narração dos fatos. Em segundo lugar, trata-se de estabelecer logo de cara uma invasão do diretor no imaginário da personagem: é ele quem promove aqueles cortes, quem interage com o discurso da personagem, quem fabula sobre aquela experiência vivida. E em terceiro, é também a chance de, pelo cinema, dar um golpe na própria história: enquanto a concretude do mundo aprisionou aquela mulher àquele lugar,

no cinema de Rithy Panh lhe é garantida alguma chance de fuga, de quebra de um sistema.

Esse sistema, porém, diz respeito tanto ao regime do Khmer Vermelho quanto ao regime de imagem do próprio filme: toda sistematização tem algo de totalitária. Se a história não reservou à personagem o direito de fuga, Rithy Panh não fará o mesmo com suas imagens e, no limite, com a experiência que o espectador tem delas. Daí a escolha por desfoques, momentos interrompidos, rostos encobertos, e tudo mais que não se oferece como presa fácil à violência de nossa própria compreensão.

Qual é o limite que, uma vez cruzado, transforma a oportunidade de fuga em entorpecimento? É aqui que Rithy Panh se revela um cineasta realmente sofisticado na descrição de seus procedimentos. Pois, em seus filmes, toda possibilidade de invenção, de fantasia, de encenação, deságua impietosamente na realidade, na experiência concreta. Se filmes como *Papel não embrulha brasas* (*Le papier ne peut pas envelopper la braise*, 2007), *Os artistas do teatro queimado* (*Les artistes du théâtre brûlé*, 2005) e *Uma barragem contra o Pacífico* (*Un Barrage contre le pacifique*, 2008) – tão distantes dos filmes que a própria Marguerite Duras fez, justamente pelo predomínio do pragmatismo material em relação à abstração – têm um limite bastante claro, ele se dá mais pelo excesso de literalidade em sua demonstração de concretude, por ocasionalmente permitir que a autofabulação seja atropelada pela necessidade de reafirmar a materialidade de uma realidade que já se apresenta como material, do que por qualquer vocação para a abstração. Ao contrário: seus filmes mais fortes são justamente aqueles em que a abstração *permite* a materialização de uma realidade que não está mais ali, mas que, pelo seu próprio

sacrifício, adquiriu o direito de ressurreição. É neste encontro que a câmera de Rithy Panh supera o demonstrativo e alcança uma potência que é plenamente cinematográfica: a capacidade de presentificar.

### **A presença do passado**

Talvez não exista filme que melhor exemplifique isto do que *S21: a máquina de morte do Khmer Vermelho* (*S21: la machine de mort Khmer Rouge*, 2003). Se, em 1955, Alain Resnais revisitava as ruínas de um campo de concentração para revelar o fora de campo, o passado que não estava mais ali, entre aquelas paredes, a intenção de Rithy Panh é justamente a de devolver presença aos atos, rostos, feições, gestos, corpos. Em um primeiro momento, há uma estratégia de choque: confrontar sobreviventes daquele campo de refugiados com seus próprios algozes, os guardas que eram responsáveis pela manutenção da “máquina” (manutenção que incluía periódicos assassinatos em massa). Há, naturalmente, uma força palpável nesse reencontro, na chance de quem foi silenciado exigir satisfações da história. A resposta, porém, é dolorosa: éramos todos vítimas, dizem os algozes.

Como perdoar uma História que nunca lhe pediu perdão? Em *S21*, não há conciliação possível. O que há é a chance de atestar o sacrifício das vítimas, reforçá-lo pela ausência, e, ecoando uma fala do filme, fazer um ritual para que eles (os algozes) não voltem mais. Uma vez que, no mundo moderno, o cinema ocupou o lugar dos ritos, é pela encenação que essas mortes podem ser reafirmadas. O maior sinal de inteligência de

Panh está em perceber que o drama real não está ali, no rosto e nas pinturas daquele solitário sobrevivente, mas, como em Resnais, no que *não está mais*. O contraste, portanto, não se apresenta com o preso sobrevivente, mas com os próprios ex-guardas da prisão, que reencenam para a câmera a rotina de opressão que eles desempenhavam naquele mesmo lugar.

Carcomida pelo tempo, como a lata já sem fundo um dia feita de privada e o prédio já em estado avançado de decomposição, a interação dos ex-carcereiros com o nada chama atenção justamente para a ausência, para todos aqueles presos que não podem estar presentes, pois foram sacrificados pela História. São vítimas da História, mas não vítimas do cinema. Em *S21*, esses corpos invisíveis são o que existe de mais presente – sensação primorosamente captada no extraordinário plano final do filme, em que toda esta ausência ganha, de fato, matéria, imantada pela presença da câmera de cinema que lhe confere sentido.

### **A conjuração do presente**

No cinema de Rithy Panh, a fábula não é uma purgação, mas uma conjuração, uma presentificação. Em *O povo de Angkor* (*Les gens d'Angkor*, 2004), Rithy Panh faz uma verdadeira genealogia desse trajeto da ancestralidade do mito à atualidade do rito. O filme começa com a materialidade plena de uma escavação. A partir dos desenhos remontados no encaixe dos pilares encontrados, um dos escavadores lê a narrativa do mito despedaçado, reconstruído como uma espécie de parque temático para turistas. Se esta breve sinopse sugere uma crítica

pragmática aos descaminhos do mundo moderno, não demora muito a percebermos as reverberações daquele mito original – aparentemente frágil e incompleto – na vida cotidiana do povo local, de um garoto que vende bugigangas para turistas e conta aos deuses que foi abandonado pelos pais (e o mito que abre o filme fala justamente do abandono de uma criança) às ruínas do campo de guerra recente ainda impresso na comunidade rural que vive no local.

Não importa o quanto há de pureza documental no processo (em geral, os filmes de Rithy Panh são marcados por uma “fala para a câmera” que nada tem de natural), mas o quanto o rito da própria encenação torna a presentificar o mito, conferindo-lhe corpo. Os melhores filmes de Rithy Panh – como os três citados aqui – são justamente aqueles em que o cinema é a ferramenta, a peça que faltava (como a peça do pilar encontrada no começo de *O povo de Angkor*, cujo reencaixe dispara todo o filme) para refazer conexões que a história se encarregou de romper: o passado com o presente; o mito e o rito; o ancestral e o atual; o simbólico e o concreto – como fica claro em uma cena do mesmo filme, em que um homem explica o significado contido em uma série de brasões aparentemente opacos. No cinema de Rithy Panh, essa reconexão é uma forma de justiça histórica.

### Contramão

Não é descabido generalizar que os nomes mais originais que despontaram no cinema recente são propositores de mundos que ainda não existem. Apichatpong Weerasethakul, Tsai Ming-liang, Kiyoshi Kurosawa, Claire Denis, Jia Zhangke... são todos

cineastas que propõem não reconexões, mas *novas conexões*. São essas novas conexões que se manifestam a partir da constante ressignificação das coisas do(s) mundo(s) em Apichatpong, do simbolismo em devir de Tsai Ming-liang, das inversões funcionais de Kiyoshi Kurosawa, da violência das elipses de Claire Denis, das ostensivas intervenções no real de Jia Zhangke. Nesse cenário, esse materialismo irreduzível de Rithy Panh não surge sem algum desconcerto, em aparente descompasso com este cinema que parece inventar um novo possível.

A visão dos filmes de Panh em conjunto ressalta que não é uma questão de retratação com o passado, mas de perceber que não há chance de futuro sem o luto pelas histórias abortadas, pelas cenas incendiadas, pelas vidas interrompidas. Questão de *karma*, mas de um *karma* que não é individual, como se ao cinema coubesse a responsabilidade de escrever a história que os homens, na prática, não souberam escrever. Se em seus filmes permanece, por vezes literalmente, uma possibilidade de reencarnação, é preciso acertar as contas com o passado para se adquirir o direito a uma nova vida.

No contexto do cinema de Rithy Panh, novas conexões só são possíveis a partir de reconexões. Não é questão de voltar as costas para um futuro teleológico, mas sim de perceber que o caminho do artista é um traçado circular. E que, para Rithy Panh, a única forma possível de desbravar o futuro é se dirigindo ao passado, na contramão da História.

## RITHY PANH: O AGRIMENSOR DE MEMÓRIAS

**Luiz Carlos Oliveira Jr.**

A difícil empreitada do cinema de Rithy Panh consiste em abordar uma história razoavelmente recente – a saber, a história do Camboja nos últimos quarenta anos – que tem como ponto de partida, ou como núcleo do recalque, o trauma coletivo que foi o genocídio promovido pelo Khmer Vermelho na segunda metade da década de 1970. Ora, uma cena traumática não se apresenta à consciência de forma clara e coesa, com cores e contornos bem definidos; ela se esquiva, se enturva, se nega, dispõe-se somente em partes, em trechos descontínuos. Para restituí-la, é preciso reunir os fragmentos, os estilhaços, e isso, filme após filme, vem se provando uma questão inelutável para o cineasta cambojano: recolher e classificar os signos históricos (lugares, testemunhos, documentos, monumentos, fotografias, filmagens), montar um quadro em que eles possam ser vistos, para assim entender a compleição, a constituição peculiar de um país atormentado e depauperado. Ele reagrupa os excertos de uma vivência traumática (e ainda mal resolvida) não para fundi-los numa ordem simbólica reguladora, num discurso definitivo, mas para discernir as condições de possibilidade e o modo de construção de tal vivência – em outras palavras, para presentificar um tempo vivido, reintegrá-lo na memória, torná-lo presente na e pela imagem.

Mas como representar o passado? Que imagem produzir para que uma sociedade consiga se enxergar no espelho do tempo? Como se debruçar sobre a História? Pela crítica dos fatos e a exegese dos documentos? Sim, mas isso não basta – todo sujeito, e toda sociedade, têm necessidade de imaginário para se autoconstruir. Rithy Panh traz então duas alternativas: a primeira, que pauta seus filmes de maior repercussão (*S-21: a máquina de morte do Khmer Vermelho*, *Os artistas do teatro queimado*, *O povo de Angkor*, Site 2), consiste na busca de uma estratégia de representação que decorra da singularidade dos espaços, dos corpos e das situações enfocadas, desembocando na invenção de dispositivos de encenação que são verdadeiras fábricas de gestos, falas e memórias; a segunda, observada nos filmes de perfil mais “convencional” (*Condenados à esperança*, *Uma noite após a guerra*, *Uma barragem contra o Pacífico*), se enquadra no que podemos chamar de uma “ficção em larga escala”, que adota os protocolos do cinema narrativo para compor dramas sociais e históricos com os temas que são caros ao diretor. Não se trata de uma separação entre documentário e ficção, mas sim de uma diferenciação entre filmes que, dentro das condições que ali se apresentam, fazem nascer uma determinada forma, e filmes que já partem de um modelo formal preestabelecido para dar conta de um assunto e de uma história. Em ambos os casos, o cineasta tenta chegar ao coração da questão que o aflige desde sempre: por que e como se pôde conceber uma experiência histórica tão violenta como a do Camboja?

Embora o genocídio perpetrado pelo regime de Pol Pot entre 1975 e 1979 seja o ponto nevrálgico dessa história, Rithy Panh amplia o escopo de sua investigação e olha também para o

que veio antes e depois. Em *Uma barragem contra o Pacífico* (*Un barrage contre le Pacifique*, 2008), aborda a situação colonial dos anos 1930. Adaptado de um romance de Marguerite Duras, o filme mostra uma família francesa, comandada por sua matriarca (Isabelle Huppert), cultivando arroz em condições adversas: muito perto do mar, a lavoura sofre com a invasão da água salgada, obrigando a construção de uma barragem. Para piorar, a família se depara com a burocracia corrupta da administração colonial e a competição dos chineses. Os múltiplos feixes de memória, comuns na literatura de Duras sob a forma de um fluxo reiterativo e desesperado, são aqui organizados numa narrativa calma e contemplativa. Apesar de respeitar demais as normas – frequentemente exportadas para as coproduções com países da Ásia e da África – de um certo cinema acadêmico europeu que elege temas sérios e os desenvolve com competência técnica, elenco forte e imagens bonitas (na linha outrora representada por um Roland Joffé ou um Régis Wargnier), o filme reserva momentos de fulgurância e ousadia, sobretudo quando visa de maneira mais contundente a complicada relação de atrito e interdependência estabelecida entre os franceses e os nativos. Vale destacar – além da tensão sexual quase onipresente no filme, não raro com conotação incestuosa – o modo como se desenha a perversão que atravessa o equilíbrio de forças naquele microcosmo, tal como se configura no jogo de interesses afetivos e financeiros entre a moça mais jovem da família e um rico chinês que se torna seu pretendente, predispondo-se a enchê-la de mimos em troca tão-somente de breves carícias ou de vê-la seminua por meio segundo. Ainda que a consistência física das paisagens e a cor da terra sejam fundamentais para o filme, é de

se lamentar que não haja uma ligação mais telúrica da câmera com a natureza.

A presença de Isabelle Huppert, somada à similaridade temática, torna irresistível a comparação de *Uma barragem contra o Pacífico* com *Minha terra, África* (*White material*, 2009), de Claire Denis, que também mostra uma família francesa vivendo da monocultura em terras colonizadas, desta vez num país africano não especificado. Alguns anos antes, a diretora havia realizado *O intruso* (*L'Intruse*, 2004), obra sensorial e enigmática cuja narrativa fragmentária gira em torno de um homem que passa por um transplante cardíaco e tem o órgão rejeitado por seu sistema imune. *White material* é praticamente uma *reprise* desse mesmo argumento, apenas transferindo-o para um contexto essencialmente político. A família de Huppert em *White material* é o coração – pois ocupa exatamente o centro da economia – enxertado naquele corpo que agora se rebela contra o governo formado pelo tradicional conchavo entre uma ditadura local e uma elite agrícola estrangeira. As células instintivamente se sublevam contra o esquema viciado do aparelho político e econômico. É quase uma “revolução imunológica”, que expulsa o corpo estranho (a “matéria branca”) e provoca o colapso de todas as instituições, inclusive a ciência histórica, aí reduzida a uma visão puramente biológica e submetida às leis naturais do mundo selvagem. O ponto de vista de Rithy Panh é menos aterrador: há um legado deixado pela família francesa, como atesta o plano final de seu filme (um corte para os tempos atuais, em que camponeses cambojanos trabalham nos “arrozais da mulher branca”), ao passo que, em *White material*, tudo converge para uma destruição completa e inexorável, sem reconciliação possível.

Se o passado é inalterável, o futuro está em aberto. E Rithy Panh consigna algum otimismo a essa abertura do porvir. Mesmo em *Uma noite após a guerra* (*Un soir après la guerre*, 1998), um dos filmes mais tristes e sombrios dos anos 1990, o antepenúltimo plano mostra crianças brincando e – quem sabe? – aguardando por um futuro melhor, ainda que o monólogo da personagem principal exprima desolação e falta de rumo. O filme termina com um verdadeiro *leitmotiv* do cinema asiático do final dos anos 90: um jovem casal andando de moto, corpos à deriva no mar de néon que se estende por uma avenida de Phnom Penh. Tal plano poderia ser visto, com poucas variações, num filme de Hou Hsiao-hsien, Tsai Ming-liang, Jia Zhangke, Lin Cheng-sheng ou Wang Xiaoshuai rodado no mesmo período. Na curva do terceiro milênio, a parcela mais pulsante do cinema de autor asiático figurava sua juventude num cenário marcado por flagrante indefinição, sem projetos, sem objetivos, partículas suspensas no grande nada do mundo pós-comunista, pós-capitalista, pós-tudo.

Com fotografia de Christophe Pollock (que já havia trabalhado com Godard, Straub e Rivette), *Uma noite após a guerra* extrai a poesia bruta da luz noturna das boates e antros frequentados pelos personagens, compondo o melancólico quadro existencial de jovens que, recém-saídos de uma guerra civil, tentam catar o que sobrou (de energia, de esperança) e seguir em frente, até serem cooptados pelo crime e pela prostituição. Poucas vezes o cinema retratou uma sociedade tão desiludida e destrozada, sem recorrer à simples comiseração ou a qualquer estratégia baixa de sentimentalismo desengajado. O olhar de Rithy Panh é frontal, literal, cru; consegue evitar,

ao mesmo tempo, tanto o eufemismo pseudopoético quanto o seu avesso cúmplice, isto é, a obscena estilização da miséria que muitos cineastas “humanistas” adoram promover sem a menor autocrítica.

Rithy Panh se intitula um “agrimensor de memórias”.<sup>1</sup> Ele pressupõe, portanto, que as memórias variam de comprimento. Elas podem estar agigantadas nas grandes pinturas murais e cristalizadas nos monumentos, ou enfurnadas nas gavetas poeirentas dos arquivos esquecidos pelo tempo (como aquelas fotos e relatórios que são recuperados e analisados em *S-21*). O diretor vai buscar sua aparição nessas duas formas, movido pela convicção de que os traços da História se acham no cotidiano, na experiência diária das pessoas que moram sobre os escombros (reais e simbólicos) do passado. Daí a importância de filmar os vestígios, de registrar aquilo que permaneceu-apesar-de-tudo. Nas ruínas do “teatro queimado”, sente-se a presença invisível de uma trupe-fantasma que continua recitando textos, encenando peças, inscrevendo gestos no espaço. Na falta de um espetáculo propriamente dito, vê-se, por exemplo, o passo a passo do preparo de uma sopa de morcegos, desde a captura dos animais até o momento em que a sopa é servida e comida. O filme se ocupa do pequeno – e estranho – teatro do dia a dia (o palco da política por excelência, alguns diriam). No último plano de *Os artistas do teatro queimado*, a câmera acompanha a fumaça que sobe da fogueira feita no interior das ruínas do teatro e se dissipa no ar. Esse arrepiante plano rima com o final de *S-21*: o vento espalhando a poeira dentro de uma das salas da antiga

prisão, como se viesse imprimir, no instante derradeiro, o traço visível de uma presença fantasmática que continua rondando aquele espaço, ou como se quisesse autenticar o “isso foi” de tudo o que se narrou ao longo do filme, garantindo, pela estratégia da assombração, a verdade dos horrores evocados pelos testemunhos.

Em uma cena de *S-21*, talvez a mais marcante, um homem que trabalhou como guarda na época do genocídio interage com prisioneiros inexistentes, que não estão mais lá: ele repete mecanicamente as ações que executava quando fazia a vigília noturna, reencena o passado de forma quase alucinatória, reconstituindo a situação com uma precisão realista e uma eficácia teatral assustadoras. Assistimos à materialidade da memória, ao peso real que ela pode ganhar. As ações daquele homem traçam no espaço o arco de sua memória, e esta adquire, assim, uma extensão, um comprimento. Ao lado de *Noite e neblina* (*Nuit et Brouillard*, Alain Resnais, 1955), *Shoah* (Claude Lanzmann, 1985), *Falkenau: vision de l'impossible* (Emil Weiss, 1988) e outros poucos, *S-21* merece posição de destaque na seleta galeria dos grandes filmes contra o esquecimento e a amnésia histórica. Rithy Panh trabalha para que o tempo não apague o passado, e sim o intensifique. Ao se embrenhar nos veios obscuros abertos pelos traumas, pelos pontos de fratura da História, ele dá o primeiro – e mais difícil – passo para entender a complexa trajetória de seu país. E o faz com pleno domínio das ferramentas cinematográficas que escolhe.

---

<sup>1</sup> Cf. PANH, Rithy. “Sou um agrimensor de memórias”. Neste catálogo, pp. 63-73.

## OS ARTISTAS DO TEATRO QUEIMADO: RUÍNA E INVENÇÃO

**Daniel Ribeiro Duarte**

*Não há presente sem abertura ao inimaginável do futuro; mas não  
há futuro quando a angústia obstrui o espaço da experiência.*

Bernard Aspe

O trabalho de Rithy Panh em *Os artistas do teatro queimado* (*Les artistes du théâtre brûlé*, 2005) consiste em convocar um grupo de artistas de teatro, habitante das ruínas do Teatro Suramet de Phnom Penh, a tatear por entre o presente do Camboja e a sua história mais ou menos recente – ou pelo menos aquela que veio depois da ditadura do Khmer Vermelho. É neste espaço bem definido – embora haja saídas para um posto de saúde e o lixão de Phnom Penh – que vivem os atores de uma arte teatral em vias de extinção no Camboja. E é desde o tempo presente que os artistas vão encenar suas próprias vidas, abrindo espaço para que se discutam os traumas do passado e se procurem vislumbres de algum futuro.

Foi filmado entre 2004 e 2005, quando completavam-se dez anos do incêndio que destruiu o Teatro Suramet de Phnom Penh. O espaço, principal estrutura de apresentação teatral do país, incendiou-se em 1994, enquanto passava por reformas, e nunca mais foi reconstruído. O dispositivo proposto por Panh

é que os atores e atrizes atuem nos escombros do teatro e, num trabalho complexo de criação de memória coletiva, abram a linguagem cinematográfica para a memória dos terríveis anos da Kampuchea (nome dado ao país pelo Khmer). O trabalho de memória, por ser realizado em imersão no presente, também incide sobre a forma como o país já destruído inviabiliza sistematicamente a vida dos artistas e impossibilita um reflorescimento da arte no Camboja.

A ditadura do Khmer Vermelho durou de 1975 a 79, mas, conforme nos mostra a filmografia de Panh, incluindo *Os artistas do teatro queimado*, a marca deste período cruel, que impôs genocídio, miséria e esquecimento ao Camboja, continuou nas entranhas do país. A política do Khmer Vermelho de eliminar os sinais da resistência deixou um enorme buraco histórico, silenciando o passado, num desastre de tal proporção que mesmo os sobreviventes são impedidos, pela falta de memória política, de confrontar os seus traumas. Em um momento, o filme mostra uma atriz<sup>1</sup> que vai ao posto de saúde em busca de medicamentos que a ajudem a lidar com a sua tormenta: ela tem medo, dores de cabeça, não consegue dormir, tem pesadelos. Os corpos marcados pelo Khmer vêm-se obrigados à miséria existencial e psíquica.

A história de Rithy Panh ficou definitivamente ligada a este período de terror do Camboja quando seu pai, professor primário, além de sua mãe, irmãos e irmãs foram enviados para um dos campos de trabalhos forçados para onde iam os

---

<sup>1</sup> Peng Phan, que participou em dois outros filmes de Rithy Panh: *Uma noite após a guerra* e *Condenados à esperança*.

prisioneiros do regime. Morreram todos, vítimas da violência cometida pelo Khmer contra os seus opositores. A ordem era não deixar quaisquer rastros, e nem mesmo os filhos dos resistentes mortos deveriam ser poupados. Panh conseguiu escapar e, alguns anos depois, exilado na França, começou a estudar cinema.

\*

Pensando o cinema como uma escrita capaz de revelar, escavar as histórias desaparecidas (é um tributário de Lanzmann), Panh procurou aliar seu trabalho a uma multidão de outros cambojanos, também vitimados pelo Khmer Vermelho. Seus filmes são uma tentativa de recuperar a história do Camboja, trazendo às claras a crueldade do regime de Pol Pot<sup>2</sup>, reunindo evidências da tragédia que acometeu o país. O gesto é o de recuperar os rastros deixados em algum canto, seja na destruição da paisagem ou na memória dos sobreviventes da ditadura e, pela montagem, fazer com que venham à tona. Porém, mais do que um relato documental, seu cinema tende a uma escritura do desastre, por seu caráter fragmentário, por ser uma escrita que coloca-se a todo o momento a ponto de desfazer-se. Em outras palavras, a resistência ao programa de aniquilação da memória que assolou o país poucas décadas antes exige que um filme como *Os artistas...* se desfaça no momento mesmo em que é filmado para que ele inteiro seja uma afirmação de vida.

---

<sup>2</sup> Pol Pot era secretário-geral do Khmer Vermelho e foi o ditador do Camboja após o golpe.

Este desfazer-se é uma resposta estética e política ao desastre do genocídio, mas não faz deste a sua medida. Não se trata de buscar uma história total, oficial nem universal. Não há apenas um protagonista: embora seu cinema trabalhe sobre a ruína existencial e cultural do Camboja, o que vemos é a história de cada um, trágica e resistente. O gesto de Rithy Panh de oferecer a imagem aos atores e solicitar que eles façam percursos de memória entre o presente e o período trágico do Khmer Vermelho é frágil diante da destruição em que o país foi deixado, mas é também potente, porque assume que a história não será reencontrada em sua totalidade. A narrativa fragmentária do filme é construída sobre a ruína, mas também é resultado de um trabalho paciente sobre o gesto, a respiração e a palavra destes atores dos quais o futuro foi retirado há muitos anos e não tem previsão de retornar. Panh tinha um roteiro já escrito, mas sabia que era preciso deixá-lo aberto o suficiente para que absorvesse as histórias daqueles que seriam filmados. O realizador coloca-se diante dos atores, oferece seu tempo para que as lembranças sejam recuperadas, filma e escuta com a consciência de que o processo da memória é lento, de que é preciso revivê-la nos corpos, deixando que ela entre pelos interstícios entre um plano e outro.

A aliança de Rithy Panh com estes trabalhadores da arte vai no sentido de extrapolar o cotidiano, agir no presente, pensar que a ação deve ser feita sobre o agora. “O paradoxo de uma catástrofe total seria o de ela também permitir uma restituição da vida no presente.”<sup>3</sup>

---

<sup>3</sup> ASPE, Bernard. “Mais tarde é agora”. In: *Revista Imprópria n.2*. Lisboa: Unipop/Tinta da China, 2012, p. 10.

\*

“– A casa está em chamas!” é a primeira fala do filme. Neste momento, temos a impressão de que estamos a assistir à reconstituição do incêndio do teatro, embora vejamos um lugar já em ruínas. Logo vemos uma das atrizes sair de um arbusto e encontrar o corpo de um homem morto. Outra mulher aparece com um bebê ao colo, e descobrimos que ela é a esposa do homem que jaz no chão, pelas mãos do Khmer, e que o filho também está morto. A banda sonora traz batidas fortes e repetitivas. São tambores que confundem-se com sons de guerra, mas depois também vemos que se referem à construção de um cassino e um *resort*, bem ao lado das ruínas do teatro. Estes sons vão aparecer várias vezes durante todo o filme, mostrando que a respiração dos corpos teatrais e os recursos sonoros e visuais do cinema vão ajudar-se para trazer cenas de todos os tempos para o presente da projeção.

A mulher que presencia o massacre inicia um discurso sobre a violência do Khmer Vermelho mas, assistida por um grupo de homens, é interrompida. Um deles – aparentemente o diretor da peça – ordena que ela respeite o autor. Logo na primeira sequência somos avisados: o filme passará de um registro teatral mais dramático a um outro aparentemente mais documental com relativa facilidade. As camadas históricas serão misturadas, confundindo a ditadura de Pol Pot, o incêndio do teatro e o momento atual do Camboja. Os três momentos se misturam no presente, como se a longa noite que caiu sobre o país ainda não tivesse se dissipado completamente. Panh e os atores do teatro incendiado entrelaçam a memória

no presente das filmagens, evidenciando um nó histórico que o filme procura desatar aos poucos para que a vida, de alguma forma, continue.

*Os artistas...* procura sempre renovar o seu chamado ao presente das filmagens. É só a partir deste presente arruinado que será possível construir algo. Neste lugar preciso do Camboja – em meio às ruínas do seu principal teatro – os atores representam cenas, reveem fotografias de espetáculos antigos, discutem questões do presente, passado e futuro. Todos os materiais e registros que se misturam permitem ao filme, a partir do presente, mergulhar em tempos diversos. Por vezes, o teatro intervém, por outras, o enquadramento de outra imagem, como as fotografias mostradas por Doeun, remete à montagem de *Cyrano de Bergerac*. Nas fotografias, reconhecemos os atores, inclusive o próprio Doeun no papel de Cyrano. O espetáculo também volta ao presente, reencenado pelos atores, e nos leva sem dúvida a um estranhamento decorrente do abismo cultural que se abre ao vermos um ator oriental representar um clássico francês.

Parece fundamental para o filme que haja pelo menos dois registros de atuação. Os atores, vindos das artes dramáticas, alternam esta encenação mais teatral, que tem um gestual mais enfático, olhares mais incisivos e uma impoção de voz exacerbada, com outra postura, mais sutil e cinematográfica, direcionada a uma câmara capaz de ampliar os gestos e agigantá-los. Para Rithy Panh parece estar bem clara esta distinção, uma vez que, quando aparece a encenação teatral, esta parece se destinar não às câmeras, mas a um público invisível entre as ruínas, ou que talvez se encontre na memória dos atores

deste teatro quase inexistente. O filme recebe estas cenas, mas também mostra o que vem antes ou depois delas, comentários dos atores sobre o que acabaram de encenar, desentendimentos, cumprimentos entre os artistas, memórias afetivas sobre as representações antigas.

\*

Em *Os artistas...* a arte teatral é continuamente afirmada, pois o filme trabalha na contramão da ameaça de desaparecimento desta arte. Um primeiro movimento desta afirmação é mostrar que o que leva um grupo de artistas a viverem nas ruínas de um teatro, numa condição financeira precária, é a miséria histórica, cultural e estética. A arte teatral não é praticada, as peças demoram de quatro a seis meses para serem montadas e, depois de estreadas, morrem por falta de espectadores. É o que diz Doeun à jornalista Bopha, durante um ensaio do *Cyrano*, para logo em seguida completar: “as pessoas em breve não saberão o que é o teatro. Em breve estarão todos assistindo a filmes de fantasmas e cantando as mesmas músicas, como papagaios.”

A catástrofe do Khmer Vermelho, que quis apagar a cultura anterior ao regime, pôs o teatro num lugar indefinido, num vaguear sem esperança em que apenas uma ficção seria possível: a dos poderosos. Com os atores desempregados, e muitos impedidos de sustentar suas famílias, o filme se volta para os ocupantes do teatro, que cultivam alimentos, ensaiam peças, fazem musculação e, agora, também um filme. É para isso mesmo que o filme incorpora a encenação teatral como mais uma das possibilidades da linguagem, para que o

teatro continue. A cultura ali praticada, que já foi ameaçada de morte pelo Khmer Vermelho e mesmo depois do regime nunca foi considerada pelos poderosos, para Rithy Panh e seus companheiros sobreviventes é valiosa e não pode ser esquecida.

O teatro em ruínas é o cenário, mas também compõe uma descrição alegórica do Camboja naquele instante. Ainda que o país tenha deixado a ditadura, as pessoas comuns permanecem vivendo um estado de exclusão. A lei de mercado garantiu um novo processo hegemônico, que continua a apagar o passado em nome de um falacioso progresso. *Os artistas...* também mostra um cassino/*resort* que está em construção ao lado das ruínas do Suramet Theatre, comprovando que a miséria cultural é imposta para priorizar formas mais rentáveis de entretenimento. Enquanto isso, o tradicional espaço teatral segue largado às intempéries, mas ainda assim permanece como um espaço de resistência.

Nos primeiros minutos do filme vemos uma série de imagens de destroços, paredes caídas, ervas nascendo nas arquibancadas. Um dos atores diz que o teatro parece uma selva, e vemos alguns planos do matagal que irrompe por entre os destroços, mas também uma espécie de milho que é cultivada em outra parte do teatro abandonado. Enquanto a destruição marca o lugar, ovos encontrados pelos escombros servem de alimento, mas também indicam que alguma vida ali continua. Juntamente com a natureza que cresce selvagem onde se faz possível, há também aqueles que continuam vivos e procuram dar esta vida ao espaço: o filme nos mostra os ensaios de um grupo de danças tradicionais do Camboja, que tenta recuperar a cultura pré-Khmer Vermelho, evocando com seus

movimentos os *Apsaras*, espíritos que protegem o lugar.

*Os artistas...* se vale de uma qualidade fundante do cinema, que é a de fazer persistir um instante através do tempo. É importante diagnosticar a miséria vivida pela arte teatral no Camboja, inclusive através da ruína de um de seus principais palcos. Entretanto, para Rithy Panh parece também fundamental que se registre que, em meio a este cenário, há um grupo que ocupa o espaço e o traz à vida novamente. O trabalho dos atores, registrado pela máquina cinematográfica, vai incorporar-se ao espírito do lugar com a responsabilidade daqueles que procuram manter uma chama acesa.

\*

Desde os primeiros minutos do filme, o espectador percebe que uma figura crucial da montagem é o choque entre planos aparentemente desconexos. A montagem segue uma lógica obscura a princípio, que ora trabalha com a elipse, ligando planos distantes, ora faz retornar questões e personagens (atores) ao longo do filme. É através desta colcha de retalhos organizada por contiguidades insuspeitadas que Panh reúne e compara questões como a desocupação dos atores do Teatro Suramet com a situação da saúde (inclusive psíquica) no país. Vemos isto quando, da ruína do teatro, passa-se para a sequência da visita da atriz Peng Phan a um posto de saúde.

Ela conversa com uma mulher na sala de esperas, num registro quase documental. Elas falam sobre o medo, dores de cabeça e corpos marcados pela guerra. Os tempos obscuros do Khmer Vermelho deixaram, além dos mortos, traumas, insônia e pesadelos.

Antes de entrar na consulta, a atriz diz a Bopha que não consegue dizer ao doutor o que sente. Este diálogo é particularmente esclarecedor do problema enfrentado pelo próprio filme (e diríamos mesmo pela obra de Rithy Panh), que diante do intolerável do genocídio do Khmer Vermelho não conseguiria jamais atingir uma narração da totalidade dos fatos, seja pela enormidade da catástrofe (cerca de dois milhões de mortos), seja pela própria complexidade da matéria histórica, pois o real, ainda que fosse alcançável, nunca caberia no visível. Para Peng Phan também seria impossível explicar os seus males ao médico, a não ser contando sua história de vida e a forma como ela foi atravessada pela crueldade do regime ditatorial. Bopha responde: “A medicina sozinha não seria suficiente para curar os seus males, mas se você contar ao doutor a verdade, ele pode te ajudar a resolver seus problemas.” O cinema sozinho também não seria capaz de curar as feridas políticas e existenciais deixadas pelos anos de ditadura, mas ao alargar seu campo de visão e procurar uma atuação (ainda que fragmentária) no presente, participa num lento processo de elaboração e entendimento dos traumas de guerra.

No nível da palavra, o texto parece ter sido criado coletivamente (ou a partir de uma experiência coletiva). O que se presencia são os traumas de guerra sendo aos poucos trabalhados pela fala e pelos corpos que se empenham na cena. Estes corpos não cessam de contrariar o espaço arruinado, pois sobrevivem à destruição recuperando a memória dos cambojanos e da tragédia do genocídio. Peng Phan discute com a jornalista Bopha os seus problemas de saúde, mas depois de um breve silêncio, pergunta a ela se já tem namorado. Há

uma contínua mudança de registros, concentrações seguidas de mergulhos em sentimentos antagônicos. Esta oscilação entre registros emotivos é fruto da paciência, de uma filmagem cuidadosa que absorve as mutações de humor do próprio momento em que é feita.

Em seguida à consulta, a atriz vai até um guichê receber três tipos de cápsulas de cores diferentes para tentar solucionar seus males, que claramente não se resumem a condicionantes físicas e químicas. A montagem vai dando uma dimensão maior do problema em que estão inseridos os atores do teatro queimado: não se trata de puro imobilismo, não é simples o que impede o renascimento da arte teatral no país, que precisa se libertar de um passado recente e traumático na memória de cada um. O plano dos comprimidos também figura a miséria de uma política pública de saúde, pois evidencia a precariedade da medicina convencional diante de traumas psíquicos profundos. Isso vê-se nos rostos dos pacientes, diz Peng Phan “– Que cicatrizes os assombram?”

Peng Phan também tem as suas marcas do passado. Antes da chegada ao poder do Khmer Vermelho, era âncora de um telejornal. Depois, foi mandada para trabalhos forçados, como cavar canais. Um dia, as crianças a reconheceram e juntaram-se ao redor dela, e por ter-lhes respondido foi considerada subversiva e enviada à prisão. A atriz conta as histórias do cárcere, que são ainda mais terríveis. Os prisioneiros recebiam uma quantidade ínfima de alimentos e roupas, e cada vez que alguém ia morrer, todos olhavam para sua sopa – assim que ele morria, a comida desaparecia. Eis o sentimento intolerável de assistir à morte de alguém – o momento da experiênci-

limite – tendo que pensar na própria sobrevivência, mas em disputa com os próprios companheiros. Rithy Panh ainda vai retornar a este sentimento ambíguo de ser um sobrevivente, que embora seja uma posição de “sorte” carrega uma dose de culpa e sensação de ruptura com aqueles que estão na mesma posição. (“Só os espertos sobreviveram ao Khmer, os inocentes morreram todos.”) O Khmer Vermelho, além de assassinar multidões, submetia seus prisioneiros a um tratamento de tal modo miserável que os próprios companheiros de cela tinham que lançar-se uns contra os outros para garantir a sua vida.

A história de Peng Phan na prisão é seguida de uma sequência em que Doeun pega um jornal no chão de um dos salões do teatro arruinado e lê as notícias para Hoeun. As notícias são sobre viciados em drogas, suicídios, um ladrão desastrado que é pego pela polícia, uma menina impedida de dançar pelo pai que se envenena, um homem que é enforcado e morto por causa de uma motocicleta. Este corte do passado para o presente, das prisões de Pol Pot para a atualidade, a dos jornais, reforça o que vai ser dito mais adiante pelo mesmo Doeun: desde que o Khmer Vermelho saiu do poder, as pessoas vivem com medo e aterrorizadas. A opressão mudou, mas não acabou.

Vemos, portanto, a incorporação da história do Camboja através da experiência pessoal de cada ator. É aos poucos que se monta, aos blocos de retalhos dispersos, um panorama do presente (sobretudo o dos artistas do país), mas sempre retomando o período trágico do Khmer Vermelho. Esta visão pessoal é o mote para introduzir uma reflexão sobre a possibilidade ou não de eliminar os traumas. No fim

desta sequência, Hoeun pergunta ao amigo quantas pessoas ele perdeu naquela época: ele responde que mais de quarenta familiares. “– Você quer lidar com isso... Você não tem como esquecer. Isto fica conosco para sempre. Quanto mais você tentar esquecer, mais a memória volta.” “– E o que eu posso fazer?” “– O que você pode fazer? Pegar uma arma e atirar. [risos] Estou brincando... Você precisa manter o coração e a mente fortes, precisa ser confiante.” E volta a trabalhar uma espécie de caligrafia que fazia no couro, com um martelo.

No plano seguinte, o mesmo Hoeun aparece em meio à selva das ruínas com um pote. Chama o amigo e diz a ele que aquele pote solucionaria todos os problemas da violência, trauma, medo e doença. Era só gritar os seus males ali dentro, que lhe daria um alívio imediato. Cada um deles grita dentro do pote, e no fim Hoeun o esmaga com um chute. Esta cena mágica condensa o gesto do filme de colocar os traumas na forma de linguagem, materializá-los através de um nome e agir sobre esta matéria – e com isso produzir uma catarse para aliviá-los.

Ainda que talvez seja impossível destruir traumas tão profundos, mais do que um alívio o importante é dar nome e história pessoal ao sofrimento. Este é um princípio da realização do filme: materializar o sofrimento em linguagem cinematográfica é uma forma de combater o esquecimento. Ainda que o trauma não seja anulado, ele passa ao menos a existir como algo dito: deixa o campo da desmemória para adentrar o campo da política.

\*

Peng Phan está ajoelhada diante de uma maquete do campo de prisioneiros onde ficou. Num *ritornello* da montagem, conta a Bopha sua experiência nos campos, a maneira como foi separada do seu marido, sua culpa de não poder ter ajudado os companheiros de prisão que viu morrer. Mas ela não é capaz de reconhecer, nem na maquete nem no lugar, a pagode<sup>4</sup> na qual ficou presa. A poética, ao lidar com o desastre, tem que expor também as falhas da memória.

\*

Hoeun também trabalha com uma motocicleta, transportando passageiros. Uma sequência do filme acompanha seu trabalho. É também motivo para mostrá-lo dirigindo na chuva, com uma menina, quando ouvimos a voz em *off*: “Antes, dizia-se que depois da chuva o sol brilha novamente. Agora, depois da chuva os bueiros estão entupidos de novo.” É mais um comentário ao novo processo hegemônico que se iniciou depois do fim do Khmer Vermelho, que não representou um reinício para o Camboja, ainda inundado pelo descaso com o cidadão comum. A chuva entope os bueiros, mas também lava: no plano seguinte, seguindo a montagem de contiguidades, Hoeun toma banho de chuva em meio às plantações no teatro destruído.

---

<sup>4</sup> Pagode é um tipo de construção muito utilizado na cultura oriental (China, Japão, Coreias, Nepal, Camboja, etc.). É uma espécie de torre com múltiplos telhados que fazem beiradas. Muitas delas são construídas com propósitos religiosos. Rithy Panh comenta em um texto que os pagodes, bem como as escolas, foram transformados em centros de detenção pelo Khmer Vermelho. PANH, Rithy. “A palavra filmada”. Neste catálogo, p. 75.

O talentoso Hoeun aparece como um dos personagens que orientam o filme. Além da ocupação no moto-táxi, que é a sua maneira de se sustentar, toca instrumentos tradicionais e tem grande habilidade artesanal. Constrói marionetes tradicionais que vão aparecendo ao longo do filme, pontuando a abordagem documental com uma camada de sentido ancestral. Estes planos muitas vezes acrescentam comentários mágicos a realidades amargas. O ator está num canto do teatro, com ferramentas. Finaliza o reparo num objeto, que quando é erguido por ele vemos que são marionetes em forma de um pássaro e um ninho. Ele começa a fazer o som dos passarinhos, e a câmera faz um novo enquadramento, mais próximo, levando o espectador para dentro da cena dos bonecos. “– Não chorem crianças, logo o seu pai vai trazer comida para vocês.”

A cena seguinte não é dentro do teatro, mas no lixão de Phnom Penh, onde pessoas (incluindo crianças) procuram o que comer. As crianças também separam latas de comida para vender à reciclagem. Uma delas conversa com Bopha, a jornalista que, logo saberemos, está no lixão para fazer uma reportagem sobre outro importante artista de teatro: To Lotho. Ela diz a um menino que separa latas para reciclagem que a matéria jornalística é sobre como vivem os atores nos dias atuais. Este ator aparece ao fundo da imagem, enquanto em primeiro plano está o menino, talvez seu neto, contando a história do ambicioso ator, que teria feito uma promessa a Krou, um deus do teatro, para ser rico e conhecido. Por não ter considerado o sucesso conquistado o suficiente, o ator não pagou a promessa, e teve metade do seu corpo inutilizado. Mas ainda assim, mesmo trabalhando no lixo, continua a sonhar

com a sua arte, pede teatro para comer e água para beber.

Estes artistas, embora se empenhem em outras atividades para garantir o seu sustento, têm o desejo de viver do teatro. Doeun, por exemplo, participa de uma campanha política, cujo material é incluído entre as matérias heterogêneas que compõem o filme. A seguir ao excerto da campanha, Doeun aparece no Teatro Suramet carregando caixas de cerveja para os amigos, compradas com o dinheiro da propaganda. O ator, entretanto, é recriminado por seus companheiros, que não querem aceitar a cerveja comprada por este trabalho no qual ele teria “vendido sua alma”.

Uma certa ideia de comunidade vai-se desenhando como fundamento do filme, do seu modo de fazer, mas também do seu posicionamento político diante do desastre histórico do qual os cambojanos procuram se recuperar. É através de um trabalho coletivo e paciente que as questões políticas vêm à tona, e é no próprio instante deste vir à tona que a política é trabalhada nos corpos e no próprio gesto. Se há uma comunidade no filme, isto não significa que inexistam as discordâncias entre os seus membros. A comunidade dos atores do teatro incendiado é um lugar de criação do futuro também porque tem espaço para o dissenso. Os atores que estão sentados vendo televisão, ao discutir a participação de Doeun em vídeos de campanha política e de karaokê, debatem sobre a instrumentalização de seu trabalho para fins publicitários. Este debate sublinha também o espaço político que criam ao estarem juntos vivendo naquela ruína, enquanto o som das obras do cassino (logo ao lado dos restos do teatro) bate em contraponto à sua pobreza de meios.

\*

Membros da companhia procuram comida nos tetos desventrados do teatro, colhendo morcegos e fritando-os. Limpam os morcegos e fritam com couve. Um dos que estão sentados comendo os morcegos reclama que todos os dias são obrigados a comer couve: “– Cada dia da semana um tipo de couve!”

Enquanto Bopha corta as unhas de um menino no lixão de Phnom Penh, ela diz a ele que precisa lavar as mãos antes de comer, para evitar que os germes entrem em seu organismo: “– Eu não tenho medo de germes, não tenho dinheiro nem para comprar arroz.”

\*

*Os artistas...* dá à discussão política um caráter transversal, pois faz passar grande parte do discurso por um registro afetivo. Este registro escapa das grandes categorias tais como direita e esquerda, riqueza e pobreza, cultura de massa e erudita para vislumbrar tão-somente uma possibilidade de continuação das coisas muito antigas que foram bloqueadas pelo Khmer Vermelho, mas que sobrevivem, reinventadas em lugares inesperados. Não interessa a Rithy Panh o enrijecimento da cultura tradicional do Camboja, mas uma experiência presente e intensa das matérias estéticas, que podem livremente se misturar de acordo com as situações encenadas. Os textos existentes são oferecidos às palavras e gestos dos homens e mulheres criadores: da apropriação sem culpas do *Cyrano* aos paralelismos criados a partir das marionetes de Hoeun, não

interessa um julgamento estético do que encenam os atores, mas sim as conexões que estas obras tecem entre o passado, o presente do Camboja e a vida dos artistas no teatro em ruínas.

Para romper com a “cultura de sobrevivência”, e superar a letargia do trauma, precisamos de uma ligação, precisamos de continuidade. Os artistas encarnam esta ligação. Através de sua criação, eles podem evitar romper com o nosso passado, eles podem restaurar a dignidade da memória.<sup>5</sup>

\*

Hoeun passa por momentos de melancolia no filme. Está desiludido, seus amigos estão melhor de vida, mas o espírito do teatro o mantém cativo. O ator e construtor de bonecos tem saudades da mulher e dos filhos, que vivem longe da capital Phnom Penh. Hoeun está há cinco anos sem ir à sua vila, e nunca mandou dinheiro para os seus. Para ele, o artista é como um pescador que pega muitos peixes, mas que apodrecem antes que possa vendê-los. É o seu retrato pessoal do panorama das artes no Camboja.

Entre as cenas de amizade entre Doeun e Hoeun, uma delas é particularmente a virada neste estado melancólico. Eles telefonam à rádio e pedem uma música chamada *Tender Love*, dedicada à família de Hoeun. A cena é carregada de afeto, tanto entre os amigos quanto pela mulher e os filhos. Não porque consiga reatar a relação de Hoeun com a família (isto não

---

<sup>5</sup> Depoimento de Rithy Panh ao festival Tokyo FilmEX. Disponível em: <http://www.filmex.net/2005/compe-e.htm>. Acesso em: 10/8/2013. Tradução nossa.

saberemos), mas porque é capaz de mostrar ao espectador um momento de reconciliação interior da personagem. *Os artistas...* tem força documental não apenas porque descreve estes atores, mas porque é capaz de acompanhá-los em suas mudanças, em seus trajetos emotivos entre a vida pessoal e a história do país.

Os dois amigos ouvem a música enquanto é executada pela estação de rádio, cantam juntos ao telefone, como se quisessem acrescentar suas vozes à de Sinn Sisamouth, o cantor e compositor da canção, fazendo-a viajar para fora do teatro até chegar à mulher de Hoeun. O filme não diz, mas a canção não parece ter sido escolhida à toa. Sinn Sisamouth era um dos cantores mais populares no Camboja pré-Khmer Vermelho, inscrevendo sua voz no cancionário do país e chegando mesmo a ganhar um cargo público como militar na República Khmer (antes de 1975). Mas quando aconteceu o golpe de Pol Pot, Sisamouth foi em direção da capital para ajudar na tomada de poder, pensando que seria uma revolução popular. Enganou-se e desde então nunca mais foi encontrado. Suspeita-se que ele foi morto, não apenas por ser um soldado servindo ao regime anterior, mas principalmente por ser artista.<sup>6</sup> Talvez seja por isso que o filme seja dedicado a Sisamouth.

\*

A oposição às reminiscências do Khmer Vermelho é feita no próprio filme, no discurso que lentamente revolve camadas

---

<sup>6</sup> Para saber mais sobre Sin Sisamouth: <http://khmermusic.thecoleranch.com/sisamouth.html>.

pouco visíveis do passado e do presente. Além de restabelecer a arte teatral e da encenação através do cinema, o filme focaliza os corpos num registro diametralmente oposto ao dos tempos da ditadura. Em vez do silêncio, da fome, da censura à invenção do corpo, em suma, contra o aprisionamento das formas de vida exteriores ao regime promovido pelo Khmer Vermelho (e contra a nova hegemonia liberal que prioriza a construção de um cassino em detrimento da reconstrução de um teatro), contra tudo isto a palavra é livre, os corpos são imprevisíveis e procuram o seu lugar em cena.

*Os artistas...* parte da convicção política de que é preciso restaurar a memória, mas vai além da simples recuperação quando relembra que também é fundamental abrir espaço para uma multiplicidade de sentimentos que o tempo e a convivência depositam no material fílmico, para deixar que esta multiplicidade mesma relance a escrita da história. *Os artistas...*, ao mesmo tempo em que faz o diagnóstico da ruína, dá chance de movimento aos corpos e sentimentos, evita a cristalização e assim reescreve a história do Camboja.

## A TRANSPARÊNCIA E A COMUNIDADE PAPEL NÃO EMBRULHA BRASAS, DE RITHY PANH

Victor Guimarães

*A finitude comparece, ou seja, está exposta:  
tal é a essência da comunidade.*

Jean-Luc Nancy

Em cena, um pequeno grupo de jovens prostitutas habita um apartamento em um prédio em ruínas, no centro de Phnom Penh. Elas saíram de suas aldeias natais em busca de uma sobrevivência menos impossível na cidade grande, mas o êxodo é marcado pela frustração, e só o que lhes resta é embarcar, a contragosto, em uma trajetória rumo à ruína. Enquanto trabalham para sustentar o que restou de suas famílias no campo – e se tornam cada dia mais escravizadas pela dívida com os patrões –, essas mulheres-meninas vivem um cotidiano impregnado pelas figuras mais brutais do horror: a miséria irrestrita, o autoritarismo corrosivo, a doença implacável. A “vida nua” caracterizada por Giorgio Agamben<sup>1</sup> parece encontrar sua expressão cabal: consideradas seres de segunda categoria, habitantes de um território estéril que

---

<sup>1</sup> Cf. AGAMBEN, Giorgio. *Homo sacer: o poder soberano e a vida nua I*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2007.

abriga uma desproteção absoluta, essas vidas tornam-se, a cada dia, plenamente matáveis.

Diante de uma cena em que a própria representação se faz tão difícil (como fazer para que haja filme, quando o que está frente à câmera é tão avassalador?), o cinema de Rithy Panh não se furta à tarefa da constatação. Já de início, um conjunto de planos observacionais destaca alguns traços daquela situação existencial extrema: do alto do edifício, uma mulher observa o horizonte arquitetônico em ruínas; agachada contra a parede, uma menina chora, como se acuada por alguma presença invisível; em um quarto sem mobília alguma, o grupo se alimenta apressadamente. Como lembra, “a atividade noturna permanece *off*: Rithy Panh se concentra sobre a intimidade, o fogo que as corrói”<sup>2</sup>. Durante todo o filme, no dia a dia desses cômodos minúsculos, entre a refeição possível e a droga como último refúgio, essas mulheres conversarão ininterruptamente – e falarão dos filhos mortos ou desaparecidos, do estupro sofrido ainda em casa, dos últimos abortos, da AIDS inevitável, da violência cotidiana que não conhece limites.

Embora *Papel não embrulha brasas* (*Le papier ne peut pas envelopper la braise*, 2007) seja um filme fincado na atualidade, o que está em jogo, como em toda a obra do cineasta, é um olhar contaminado pelos traumas da história: os reiterados testemunhos, em tom confessional, nos lembram

---

<sup>2</sup> MAL, Cédric. “Le papier ne peut pas envelopper la braise” (Rithy Panh). *Images Documentaires*, n°61/62, automne 2007. Disponível em: <https://cinemadocumentaire.wordpress.com/2011/01/20/le-papier-ne-peut-pas-envelopper-la-braise-rithy-panh/>. Acesso em 25 de julho de 2013.

que estamos no Camboja, e que o passado recente – quando a máquina de morte do Khmer Vermelho ainda operava – deu lugar a um presente não menos aterrador. O mesmo edifício – o chamado *Building blanc*, que atravessava tanto *Uma noite após a guerra* (*Un soir après la guerre*, 1998) quanto *Os artistas do teatro queimado* (*Les artistes du théâtre brûlé*, 2005) – reaparece como cenário e alegoria em concreto da existência dessas mulheres (em sua constante luta pela dignidade em meio ao arruinamento). No livro escrito com Louise Lorentz – que também é resultado dos dezoito meses vividos junto delas –, o realizador não hesita em afirmar a conexão com a história: “Em um país que se reergue após décadas de guerra, o signo evidente da fratura social aparece na exploração econômica e política do corpo e do espírito”<sup>3</sup>.

No entanto, embora a escuta dessas falas e a observação desses espaços ressaltem os traços mais terríveis da realidade cambojana contemporânea – e encarnem novamente a potência testemunhal característica do cinema de Rithy Panh –, *Papel não embrulha brasas* é tudo, menos um documentário de denúncia social. A *mise-en-scène* é lúcida o bastante para não esgotar sua construção estética no gesto de desvelamento de uma situação sócio-histórica (que, ao apenas lançar luz sobre uma parte da realidade que não conhecemos, correria o risco de não intervir sobre os modos através dos quais se distribuem, no mundo, as zonas de luz e de sombra). A montagem, por sua vez, não se serve dos testemunhos para compor algo como uma explicação sobre aquele mundo tão perverso: nenhum

---

<sup>3</sup> PANH, Rithy. *Le papier ne peut pas envelopper la braise*. Paris: Grasset, 2007.

apaziguamento, nenhuma totalização, nenhuma tentativa de empacotar uma experiência sensível e devolvê-la a nós sem as arestas e os esfacelamentos que a constituem.

O método é eminentemente simples, reduzido ao essencial: uma câmera, um apartamento, um grupo reduzido de personagens. Essa redução autoimposta resulta em um estilo igualmente austero, sem grandes elucubrações formais: a composição parte das condições precárias da filmagem, a luz natural predomina, a fala é tomada como guia fundamental da montagem. Entretanto, embora essa simplicidade tenha valido ao cineasta uma comparação com os procedimentos da televisão, é preciso separar o joio do trigo. De um lado, com André Dias, acreditamos que o realizador “não procura refugiar-se numa estilização formal que o proteja dessa possível indistinção com o amorfismo, por vezes obsceno, da televisão”<sup>4</sup>. Não há pudor algum em trabalhar com meios simples, desde que o cinema possa desmontar, a cada plano, as operações do espetáculo. A câmera baixa de Ozu encontrou uma nova mobilidade, atenta ao rés-do-chão onde se vive. Por outro lado, apostar em uma estilística amorfa como chave de análise é deixar de reconhecer a variedade dos procedimentos inventados pelo cineasta: *Papel não embrulha brasas* é um filme múltiplo, povoado por figuras estéticas singulares, que engendra uma espetatorialidade muito própria.

Assim, lado a lado com os depoimentos filmados de maneira relativamente convencional – a câmera, sem vaidade,

---

<sup>4</sup> DIAS, André. “Se o papel não pode embrulhar as brasas...” (2007). Disponível em: <http://aindanaoconhecamos.blogspot.com.br/2007/10/se-o-papel-no-pode-envolver-brasa.html>. Acesso em 25 de julho de 2013.

transformada em receptáculo para a palavra –, há um vasto conjunto de possibilidades de encenação, que fazem do filme um território multiforme, povoado por diferentes maneiras de tecer relações com aquele mundo. Por vezes, o relato mais contundente chegará não através do testemunho, mas pela via do poema ou da canção; em outros momentos, será na conversa mais corriqueira – ou na *performance* mais artificial – que um momento vital de experiência sensível nos será oferecido, sem que o esperássemos.

O pequeno mundo do apartamento – com suas imediações – é habitado por um conjunto reduzido de personagens: as prostitutas (Da, Aun Tauch, Aun Thom, Ksav, Srey Mav, Môm...), a patroa – que comanda com mão de ferro o negócio – e o intermediário Dy, que consegue os clientes e regula as relações financeiras e de trabalho no espaço. Menos uma personagem que uma insistência a perturbar a cena, a patroa se constitui como uma presença invisível, quase sempre relegada ao fora-de-campo: seu nome aparece nas conversas entre as meninas, ouvimos sua voz esganiçada e enérgica em alguns momentos, sentimos seu poder se materializar nos olhares. Em uma sequência, enquanto a ouvimos vociferar contra uma das garotas no cômodo ao lado, a câmera passeia pelos corpos inertes, como se à procura de um último foco de resistência possível. Na construção dessa ausência insistente – e na encenação epidérmica que a acompanha –, o filme engendra uma afirmação poderosa: embora reconheçamos as posições de poder em jogo na cena, estaremos sempre ao lado das mulheres trabalhadoras, a ver seus rostos e escutar suas palavras.

A certa altura, o filme se vê diante da tarefa de explicar o esquema financeiro da prostituição. Para dar forma a esse

enunciado, Rithy Panh engendra um dispositivo cênico dos mais expressivos: sentado na soleira da porta do quarto onde estão as meninas, o intermediário faz um balanço dos lucros e das despesas da casa com a ajuda de bonecas de plástico, que representam cada uma das funcionárias do estabelecimento. Abrem-se as contas da escravidão dissimulada: a transparência encontra sua encarnação monetária. No entanto, é no contraste entre as bonecas louras ocidentais e as mulheres cambojanas que entrevemos em segundo plano que a escritura insinua sua política: a *mise-en-scène* traça uma linha imaginária – porém sensível – entre a corporalidade artificial dos brinquedos e a presença insubstituível das meninas; para cada exemplar de acrílico, há um duplo de carne e palavra a habitar o mesmo plano.

Noutro momento, uma improvável maquete figura a vida no campo, à época da guerra. As figuras coloridas, os caminhões de brinquedo e os desenhos de casas e ruas tentam dar conta da memória traumática dos tempos do Khmer Vermelho, encontrando na adesão à infância uma expressividade renovada para um mundo tão terrivelmente adulto. Diz o realizador: “Eu quis que as olhássemos com outros olhos. Um rosto, uma voz, um nome. Estar com”<sup>5</sup>. Entretanto, para além da mera convivência ou da escuta como estratégia autossuficiente, será na conjugação entre o realismo mais austero e a artificialidade mais farsesca que a escritura de *Papel não embrulha brasas* engendrará um olhar possível sobre aquele pequeno universo.

Na constituição desse olhar, a figura da transparência terá uma importância primordial. No interior do apartamento

tornado filme, as situações de conversa acontecem continuamente, sem que haja nenhuma intervenção perceptível do cineasta ou da equipe em seu curso. Em vários momentos, a figura de montagem que organiza os diálogos é justamente a mais canônica do cinema de ficção clássica: o campo/contracampo. Em uma das mais belas sequências do filme, o intermediário é desafiado, ironicamente, por duas moças. Estabelece-se uma pequena batalha verbal, que o espectador acompanha com um entusiasmo insuspeitado. Enquanto elas cochicham sentadas no chão do quarto e ensaiam a próxima provocação, ele se esparrama no sofá do cômodo ao lado e tenta respondê-las à altura. A montagem elide os intervalos entre um plano e outro e alterna, com precisão e ritmo clássicos, os insultos das mulheres, sorridentes, e as respostas raivosas de Dy.

Noutra sequência, durante mais uma refeição no quarto, surgem diálogos novamente ritmados, encadeados habilmente por uma montagem muito próxima da ficção: “O que é o destino?”, pergunta Aun Tauch. “O destino, ninguém pode vê-lo”, responde Da. “E a liberdade?”, insiste a primeira. “Se você quer viver livre, viva sozinha. Quando você pode ir aonde quiser, isso é a liberdade”, decreta a segunda. “E um coração sincero?”, demanda Môm, entrando na conversa que ainda versará sobre palavras tão grandes quanto o homem, a felicidade, o amor e a justiça.

Se a montagem escamoteia a mediação, não é para dissimular a força da escritura, mas justamente para torná-la ainda mais potente. De um lado, é preciso fazer com que essas mulheres, em cena, assumam integralmente a ficção de si mesmas; que a palavra não lhes seja concedida por uma instância

---

<sup>5</sup> PANH, Rithy, *op. cit.*, p. 17.

narrativa mediadora, mas que elas a tomem para si. Em termos políticos, o que está em jogo é fazer da tomada da palavra um acontecimento sensível, torná-la uma expressividade que surge na cena de maneira autônoma, e impede que suas coordenadas sejam previstas de antemão. Na definição de Jean-Luc Nancy, a tomada da palavra consiste no “surgimento ou passagem de algum e de cada um no encadeamento dos efeitos de sentido, enunciação, proferimento, fraseado ou traçado que leva do grito, do chamado e da queixa, até o discurso, o poema e o canto, e também até o gesto e o silêncio”<sup>6</sup>. E se a política se define sempre por uma enunciação polêmica, que institui uma subjetivação – e não apenas reafirma uma identidade preexistente –, fazer com que a narração de si se realize autonomamente na cena – e não como objeto de uma interlocução – é engendrar uma outra modalidade política do engajamento do espectador.

A aposta na transparência é também o que permite a construção de uma figura possível de comunidade, em um cenário tão profundo de horror. Quando uma das moças testemunha, é preciso que haja outro interlocutor – além de nós, espectadores, e além do próprio realizador. É preciso que haja outra personagem em cena, que responderá em seguida e afirmará o traçado de um laço enquanto tal: ela não está sozinha, e esse ser-em-comum está constantemente em jogo. Se a comunidade se insinua não como a instituição de um sujeito coletivo, mas como a “interpelação mútua das singularidades”<sup>7</sup>,

---

<sup>6</sup> NANCY, Jean-Luc. *La communauté desoeuvrée*. Paris: Christian Bourgois, 1999, p. 172.

<sup>7</sup> *Ibidem*, p. 73.

é preciso fazer dessa interpelação uma potência sensível. Novamente Nancy: “A boca que fala não transmite, não informa, não opera um vínculo, é – talvez, mas *no limite*, como no beijo – o batimento de um lugar singular contra outros lugares singulares”<sup>8</sup>. Ressonância, eco, som que circula e se faz presente nos corpos que se (nos) interpelam.

As mulheres fazem as próprias contas: cada uma produz 3.300 dólares por ano com o trabalho. E o que lhes resta? “Dois ou três abortos e as dívidas com o patrão.” Um dos versos da canção entoada à chuva, ainda no início do filme, já prenunciava a sentença inapelável: “há as vidas caras e há as vidas baratas”. A tese de Agamben é aterradora:

A nossa política não conhece hoje outro valor (e, conseqüentemente, outro desvalor) que a vida, e até que as contradições que isto implica não forem solucionadas, nazismo e fascismo, que haviam feito da decisão sobre a vida nua o critério político supremo, permanecerão desgraçadamente atuais.<sup>9</sup>

A certa altura, uma das moças sintetiza a exposição absoluta à figura da morte: “Com a AIDS, nós morremos. Sem ela, nós morremos também.” Mas o que pode um filme, diante da matabilidade extrema da vida? O que pode a frágil escritura do cinema, diante de um estado de coisas em que a gestão das vidas humanas pertence à soberania incontestável do capital?

Já perto do fim, enquanto elas recortam as fotografias

---

<sup>8</sup> *Ibidem*, p. 77.

<sup>9</sup> AGAMBEN, Giorgio, *op. cit.*, p. 18.

das revistas para decorar uma vez mais as paredes do quarto, surge na voz um poema:

A língua move  
Você vive ou morre  
Expressemos assim  
Morremos pelas palavras  
E então? Você quer praticar política?  
A língua move  
Você vive ou morre  
A vida sem ossos, se move.  
Os mortos são calmos  
Os vivos sofrem.  
A língua move e você morre.  
Mentir não sossega o coração.  
Se te enganam, você sofre sempre.  
Papel não embrulha brasas.<sup>10</sup>

Se a palavra, se a escrita é justamente o que captura e o que mata, o que pode a ficção? É só então que o poema, como a carta de Ventura em *Juventude em marcha* (Pedro Costa, 2006), cifra toda a operação do filme e a ilumina de dentro. A escritura do cinema é demasiado frágil para acolher a brasa do real, mas ela insiste na tarefa impossível: monta uma máquina de escuta, arma um campo e um contracampo, constrói personagens,

---

<sup>10</sup> No original: “La langue remue / Tu vis ou tu meurs / On peut dire ça comme ça / On meurt à cause des paroles / Et alors? Tu veux faire de la politique? / La langue remue / Tu vis ou tu meurs / La vie n’a pas d’os. Elle remue. / Les morts sont tranquilles. / Les vivants souffrent. / La langue remue et tu meurs. / Mieux vaut un coeur brisé qu’un mensonge. / Si on te ment, tu souffres toute ta vie. / Le papier ne peut pas envelopper la braise.” Tradução nossa.

dispõe uma maquete no chão de cimento. Precariamente, faz coexistir os corpos – corpo filmado, corpo espectador – no espaço-tempo do filme. Se a matabilidade faz transparecer a derrota da política, a exposição mútua das finitudes é o que ainda pode engendrar o comum.

REGISTROS, RUÍNAS E RESISTÊNCIAS EM *SITE 2*:  
SE NÓS DEVEMOS MORRER, MORREMOS JUNTOS

**Roberto Cotta**

*S'endormir dans la vie,  
s'éveiller par la vie,  
savoir la mort,  
nous laisse indigent,  
l'esprit rongé,  
les flancs meurtris.<sup>1</sup>*

René Char

Os aterradores versos desse poema crepuscular de René Char<sup>2</sup> são projetados em letras amareladas contra um fundo negro. A tessitura métrica do poema, assim como a estranha densidade que se origina da combinação entre as reminiscências dos vivos e o respeito aos mortos, atravessa a imagem, ultrapassa os limites do plano e, por fim, reconduz a noção de memória em direção a um entre-lugar cujos rastros da dor, da violência e da barbárie nunca mais serão esquecidos. Assim se encerra *Site 2* (1989), a primeira incursão cinematográfica de Rithy Panh nos

---

<sup>1</sup> “Adormecer na vida / despertar para a vida / conhecer a morte / nos torna indigentes / o espírito corroído / os flancos feridos.” Tradução nossa.

<sup>2</sup> Cf. CHAR, René. *Les voisinages de Van Gogh*. Paris: Gallimard, 1985.

confins dos campos de refugiados situados na fronteira entre a Tailândia e o Camboja, onde então residia um contingente avassalador de cambojanos oprimidos pelo regime totalitário do Khmer Vermelho.

Encarar as formas documentais de registro arregimentadas nos filmes de Rithy Panh é, de antemão, um modo lacunar de se lançar num terreno completamente movediço, no qual estão instaladas, ao mesmo tempo, as suas próprias vivências pessoais diante da barbárie e as tentativas coletivas de resgate memorialístico. Ou seja, nele há o enfrentamento do passado em busca da reconstrução das ruínas, intempéries, abismos e escombros que assolam a história recente do povo cambojano, bem como o confronto com a própria trajetória de vida<sup>3</sup> do cineasta, seus traumas particulares, seu êxodo forçado e suas cicatrizes interiores.

Podemos dizer que essa zona arenosa na qual o realizador caminha é movediça porque, em princípio, ele tenta refazer o mesmo percurso diversas vezes – quase se repetindo à exaustão - e o refaz de uma maneira bastante circular, pois em todos os filmes realizados por Panh há um evidente sentimento de retorno. Retorno às atrocidades do regime khmer, retorno às traumáticas experiências de infância, retorno à tradição camponesa do povo cambojano, retorno à resistência e à arte da sobrevivência mesmo sob a égide do caos. Contudo, o próprio

---

<sup>3</sup> Quando criança, Rithy Panh teve sua família assassinada pelo Khmer Vermelho e foi obrigado a deixar o Camboja para viver num campo de refugiados na Tailândia. De lá, ele conseguiu fugir para a França, em 1979, onde estudou, tornou-se realizador e hoje também é professor de cinema na renomada escola FEMIS, em Paris.

cineasta parece saber que esse eterno retorno não irá apagar as marcas da violência e os traumas do genocídio, mas sim conceder aos cambojanos substratos necessários para superar esse período traumático e, mais do que isso, tentar preservar todo tipo de memória que circunda a tragédia, para que a barbárie nunca mais se repita.

Entre 1975 e 1979, o Camboja foi regido pelos membros do partido Khmer Vermelho, uma instância de vertente comunista que rebatizou o país com o irônico nome de Kampuchea Democrático. Paradoxalmente, tal período será marcado para sempre pela consolidação de um dos regimes mais autoritários de todos os tempos, cuja dominação contabilizou um horrendo genocídio composto por dois milhões de mortes, seja por inanição, trabalho escravo nas plantações de arroz ou execuções daqueles que eram considerados rivais políticos. Nos filmes de Rithy Panh, há uma constante retomada desse período atroz da história recente cambojana, em que é empreendida uma espécie de busca pelos rastros do passado, pelos lapsos das memórias individuais e coletivas, pelas lembranças enquanto mecanismo de resistência.

No documentário *Camboja, entre guerra e paz* (*Cambodge, entre guerre et paix*, 1991), o tema em evidência é o retorno do rei Norodom Sihanouk ao país, depois de treze anos de exílio, paralelo ao olhar acerca dos efeitos do horror khmer e das formas de se pensar caminhos menos espinhosos para o futuro cambojano. Na ficção *Condenados à esperança* (*Les gens de la rizière*, 1994), a questão central é a tradição camponesa do país, desestruturada durante os anos de terror. A narrativa se desvela a partir da história de um casal de camponeses que

sustenta uma numerosa família através do cultivo do arroz. Esse filme também traduz os resquícios provocados pela barbárie da guerra, contudo o foco é o poder de resistência do trabalhador e a pobreza cada vez mais iminente.

No filme seguinte, *Bophana: uma tragédia cambojana* (*Bophana: une tragédie cambodgienne*, 1996), o interesse de investigação recai sobre a vida de um casal de intelectuais aprisionado e depois executado em um centro de detenção, tal qual ademais se discute a possibilidade de fechamento do Museu do Genocídio, criado justamente com o intuito de enfrentar a obscuridade que demarca a história recente da nação. *A terra das almas errantes* (*La terre des âmes errantes*, 2000) também vai colocar em cheque o embate entre as tradições camponesas e operárias do país frente ao princípio de modernização neoliberal que tanto era discutido no final dos anos 1990, enfatizando a instalação de uma rede de fibra ótica, num filme que demarca seu registro a partir de narrações e observações realizadas através do ponto de vista dos operários. Mas talvez o registro mais assombroso feito por Panh, até então, seja *S21: a máquina de morte Khmer Vermelho* (*S21: la machine de mort Khmer Rouge*, 2003), que é um documentário sobre o maior centro de detenção do regime do ditador Pol Pot, onde anos depois foi criado o Museu do Genocídio. Além disso, o cineasta se embrenhou por entre narrativas ficcionais como *Uma barragem contra o Pacífico* (*Un barrage contre le Pacifique*, 2008) e *Gibier d'élevage* (2011) que, naturalmente, retomam muitas das preocupações sobre os khmers vermelhos, as quimeras e as marcas profundas que atormentam a população cambojana até os dias atuais.

No entanto, neste texto, focaremos especificamente

algumas questões que atravessam o primeiro documentário de longa-metragem realizado pelo cineasta: *Site 2*. Embora possamos compreender de modo bem claro que vários dos pontos em discussão acabam por sua vez contornando outros filmes do diretor, a importância de analisar este filme em caráter uníssono se dá, principalmente, pela força motriz que emerge do seu gesto político primordial, que é o confronto como uma forma potente de criação e preservação da memória. É a partir desse primeiro registro fílmico que logo é revelada a arma principal do cineasta contra o resultado terrível do totalitarismo khmer. Essa arma é sua própria câmera, que filma o inimigo/as marcas deixadas por ele, combate o inimigo, destrona o inimigo e, por fim, despe-o.

Em *Site 2*, Panh se lança como realizador de filmes confrontando aquele que talvez seja o seu maior fantasma, o espaço atrofiado dos campos de refugiados na fronteira entre Tailândia e Camboja (onde ele mesmo viveu por um bom período) e as cicatrizes traumáticas causadas pelo regime khmer. Nesse trabalho também temos uma via que se abre de maneira bifurcada, fator que motivará a realização de praticamente todos os outros filmes dele. Pois *Site 2* é *a priori* a tentativa de construção de uma memória coletiva, um registro que tenta resgatar a vivência e o sofrimento de um povo oprimido, dilacerado, empurrado para a subsistência. Entretanto, esse também é, em essência, um filme de memória individual. Em outras palavras, é um documentário sobre a memória do próprio realizador, que percorre os escombros das maiores tragédias que ele mesmo vivenciou, assim como é, acima de tudo, um filme acerca de Yim Om, sobre o olhar dela, com o olhar dela, para ela.

Em 1989, Panh decidiu seguir os rastros que o levariam em direção ao passado. Quando partiu para o campo de refugiados Site 2 com o intuito de realizar registros cinematográficos no local, não havia um tema delimitado ou qualquer ideia ou esboço de filme preestabelecidos. Existia, na verdade, a vontade do registro, a abertura ao presente e à realidade das pessoas que ali viviam, tal qual se corporificava a tentativa do encontro de vestígios do genocídio naqueles milhares de refugiados que se encontravam amontoados, distantes de sua pátria.

*Site 2* é a palavra de Yim Om. Nós tínhamos conseguido autorização para filmar três dias no campo. Mas eu não queria filmar tudo de uma vez. Eu tinha trazido uma equipe francesa, mas para mim nós ainda não tínhamos o tema. Eu disse a todo mundo: “Pegue um rolo de dez minutos, caminhe pelo campo e filme aquilo que te tocar; mas, sobretudo, mergulhe no campo, nessa pequena cidade, uma verdadeira sociedade, com os chefes, a prisão, a escola, o hospital, etc.”<sup>4</sup>

No trecho citado, Rithy Panh realiza a melhor tradução do que vem a ser, de fato, a grande potência do seu documentário *Site 2*. Segundo o diretor, o filme está ancorado na palavra de Yim Om, na sua arte solitária de resistir cotidianamente, no seu modo circunspecto de sobreviver à tragédia dia após dia, lembrando os parentes mortos e a diáspora de seu povo. É no registro dessa palavra sólida, desvelada pela narração da

trajetória dessa refugiada – cujo passado de alguma forma se assemelha às marcas também sofridas pelo documentarista –, que o filme configura um consistente díptico de manutenção de lembranças e enfrentamento desse inimigo permanente.

A primeira sequência do filme, que, obviamente, é também a primeira sequência do cinema de Panh, já traz uma em si uma rara (e não menos estranha) espontaneidade na condução do olhar, além de possuir uma rigidez que emerge da cumplicidade e da partilha entre o documentarista e a entrevistada, merecendo uma atenção muito especial. Em nenhum momento ouvimos perguntas, apontamentos ou direcionamentos articulados pelo diretor. 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. Portanto, a primeira sequência do filme nos atinge com a precisão de um golpe de martelo desferido contra a testa. Nela, Yim Om narra sua experiência no campo de refugiados nos últimos dez anos, num bloco de narrativa que dura aproximadamente seis minutos, no qual se revela um enquadramento diagonal cujo recorte vai do busto ao rosto. Tal enquadramento é repetido diversas vezes na sequência, sendo intercalado pelos créditos iniciais, por rápidas imagens de uma plantação de arroz, de uma pipa sobrevoando o céu, de crianças brincando sobre a terra, das instalações precárias do campo, da própria Yim Om ajoelhada em uma cama rezando sob a luz de velas etc. As imagens que intercalam esse plano principal retornarão com maior vigor e duração, isoladamente, em outros momentos do documentário, simbolizando uma ideia

---

<sup>4</sup> Cf. PANH, Rithy. “A palavra filmada”. Neste catálogo, p. 78.

de apresentação de situações que atravessam a entrevistada e a sua vivência no campo de refugiados Site 2.

As marteladas que recebemos dessa narração em primeira pessoa desvelada por Yim Om se instauram através do encontro dela com a face mais obscura do horror. Muito rapidamente, através de suas próprias palavras, passamos a saber que ela perdera grande parte dos familiares assassinados pelo regime do ditador khmer Pol Pot; descobrimos que fora obrigada a abandonar sua casa e sua pátria diversas vezes fugindo de uma possível execução; e que nesse processo de êxodo também perdera um dos filhos atropelado por um caminhão, numa situação na qual se encontrava sozinha em sua forma de resistência. Daí se origina a frase que é parte do título deste ensaio, proferida quando ela discorre sobre suas dolorosas experiências e sobre a sua maneira solitária de enfrentar as dores da perda, confrontando não somente os seus sentimentos, mas também batendo de frente com essa máquina de morte que foi o Khmer Vermelho. Logo após relatar a morte do filho, ela diz: “Se nós devemos morrer, morremos juntos. A pessoa não deve ver a outra morrer”, ao passo que essa parece sempre ter sido exatamente a tônica contrária da sua vida.

A sequência se encerra com outra forma de registro que merece ser trazida à baila para esta discussão. Depois de presenciarmos esse relato de Yim Om, seguido por imagens que evidenciam a fé no budismo, defrontamos uma visão panorâmica do campo de refugiados e o modo de habitação caótico que o circunscreve. Todavia, o que devemos observar com maior contundência não é nem o que nos é conduzido através das imagens, do olhar, mas sim dos sons.

O caos tangível que emerge do modo desordenado de habitação e da condição de existência subumana é quase tão imponente quanto os sons que vêm dos alto-falantes espalhados por todo o território do campo, que tocam músicas e transmitem informações no mais elevado volume. Noutra perspectiva, a apoteose sonora também pode trazer lembranças negativas dos tempos do domínio khmer, pois o elevado volume dos alto-falantes instalados nos campos de genocídio era um mecanismo utilizado para tentar encobrir a atrocidade das execuções. Sendo assim, tanto os planos que finalizam essa sequência, quanto os outros momentos os quais o som dos alto-falantes toma conta do espaço diegético e chama mais atenção que as próprias imagens, trazem consigo esse vestígio dos tempos de autoritarismo e de incontáveis massacres. O peso desse registro sonoro, por sua vez, é um fator que os cambojanos refugiados terão que enfrentar de cabeça erguida, resistindo, à revelia do caos, à condição subumana que lhes foi legada.

*Site 2* é um filme de reiteração de memórias individuais, lapsos que precisam ser trazidos à tona para que não nos esqueçamos das causas do horror. Assim, o filme se lança ao registro das tarefas cotidianas de Yim Om, o modo solitário como ela organiza sua residência e os escassos suprimentos que são fornecidos pela ONU, sua relação com os filhos, sua convivência com os outros habitantes do campo, sua devoção religiosa etc. Contudo, o filme não deixa de mostrar como essa verdadeira estrutura social composta por 180 mil habitantes distribuídos entre minúsculos 4,5 hectares de terra se arregimenta.

Num dos momentos mais proeminentes do filme, onde não temos a presença de Yim Om, observamos um grupo de crianças reunidas em suas atividades escolares diárias, sendo o foco da sequência a questão do lugar, da raiz cultural do povo cambojano. Vemos o professor perguntar a uma das crianças a localização do Camboja no mapa, e, em seguida, a resposta correta é acompanhada por uma salva generalizada de aplausos na classe. Como já havíamos tangenciado anteriormente, essa preocupação quanto à questão da tradição e da cultura popular cambojana é fator essencial no cinema de Panh e tal ponto de abordagem vai penetrar quase todos os seus filmes. Uma das preocupações principais do cineasta será a relação que as crianças refugiadas que nasceram pós-regime khmer têm com o cultivo do arroz – discutida com maior afinco em *Condenados à esperança*. Em *Site 2*, o cineasta percebeu que praticamente todos os refugiados com menos de dez anos de idade imaginavam que a origem do arroz vinha dos caminhões de distribuição da ONU, bem como havia um afastamento latente em relação aos pressupostos religiosos e com as formas pueris de divertimento. O gesto de filmar essas questões também apresenta um cunho bastante político, desvendado por intermédio da busca por uma tradição de resistência ou de uma resistência que possibilita manter tradições nas quais percebemos crianças correndo e soltando pipas em terrenos descampados, ocasiões em que observamos registros que fazem parte não somente das vivências de Yim Om e que representam o olhar do cidadão cambojano nascido depois do feroz massacre civil.

A parte final do filme também é outro momento que merece ser enfatizado. Se em quase toda a construção narrativa

somos acompanhados pela luminosidade solar, os minutos derradeiros de *Site 2* são perscrutados pela penumbra. O tom noturno em que vemos as crianças brincando no escuro, lendo e preparando-se para dormir emana uma falsa impressão de que aqueles planos parecem se arrastar por um tempo maior do que eles realmente dispõem. O plano-sequência que segue em linha reta a extensão de uma das ruas do campo, tal qual o plano com câmera em movimento que mostra uma família inteira sentada em frente à sua própria casa (com destaque para o sorriso de uma menina), trazem consigo uma dualidade entre a obscuridade do sofrimento do povo cambojano e a solidez da resistência camponesa sugerida pelo sorriso. Enfim, *Site 2* parece se encerrar enquanto filme, mas não se esgota como uma plataforma para se pensar um futuro iluminado contra as penumbras do horror.

## MARGUERITE DURAS E RITHY PANH: OS DOIS LADOS DA BARRAGEM

**Cesar Zamberlan**

Em *Uma barragem contra o Pacífico* (*Un barrage contre le Pacifique*, 2008), Rithy Panh encontra Marguerite Duras. E uma forma de entender este encontro é pela imagem da barragem, pela função que a barragem possui e que leva à sua criação.

No livro, e no sentido mais denotativo do texto de Duras, a função da barragem é proteger os arrozais das águas do Pacífico e do sal que impede que tais arrozais fertilizem e prosperem. A barragem seria uma divisa artificial contra uma força natural, maior e destruidora. É a tentativa de evitar um encontro. Mais que um encontro ruim e improdutivo, encontro aniquilador, no qual a força de um elemento se sobrepõe a outro, em gestação, para interrompê-lo, abortá-lo. A barragem é, portanto, a produção de uma separação que se espera intransponível. Um bom encontro, encontro fértil, não necessita de barragens. A boa troca, a boa mistura, ao contrário do sal que esteriliza, aduba, gera outro tipo de simbiose.

No sentido metafórico, a imagem da barragem está associada à luta contra a força da natureza, contra o curso normal das ações. A mãe, Duras não a nomeia, luta contra uma situação estabelecida buscando revertê-la ou ao menos amenizá-la. Luta para preservar a si e aos filhos de forças maiores, de forças tão

destruidoras quanto, no caso, a força do mar, ou seja, a pobreza que leva à corrupção moral, à degradação e à fome.

A construção da barragem é um projeto de vida salvador e vencedor. Construí-la e mantê-la intacta, forte e funcional, é estabelecer, não só uma fortaleza, mas uma área protegida, um novo Éden, mostrando às autoridades que mesmo uma terra tida como improdutiva, poderia, sim, ser cultivada; e mostrando a todos que é possível viver no paraíso sem se vender ou sucumbir às forças predatórias. A ideia de cultura, na oposição entre homem e natureza, é revisitada aqui na sua acepção mais básica. Erguer uma barragem, cultura, sólida e vitoriosa é uma utopia, até no sentido etimológico do termo, ou seja, é um não-lugar.

E o fracasso, a impossibilidade da barragem de manter-se em pé, não destrói apenas o sonho da mãe, não vence apenas o seu orgulho intransigente. A queda da barragem a faz, cada vez mais, ceder interiormente às maldições que tanto a amedrontavam, como se esta, em seus poros e sentidos, também passasse a ser infiltrada e permeada por tudo aquilo que queria barrar. Preservar apenas o filho homem, Joseph, e ceder a filha, Suzanne, a outro, “prostituí-la”, condição comumente mostrada no cinema de Panh, vide *Uma noite após a guerra* (*Un soir après la guerre*, 1998) ou *Papel não embrulha brasas* (*Le papier ne peut pas envelopper la braise*, 2007), é aceitar o desmoronamento e a impossibilidade da barragem, preservar parte e não o todo.

A mãe, em *Uma barragem contra o Pacífico*, sobretudo no texto de Duras, é a própria barragem que desmorona, e desmorona à medida que percebe a impossibilidade de manter-se firme diante da ação da natureza sobre a propriedade, sobre

ela e sobre seus filhos, tal qual os vermes que começam a cair do teto e infestar e destruir a casa.

Quando a mãe, após a partida de Joseph, cede de vez e morre – nesse ponto, Duras e Panh assumem posições distintas, se colocam em lados opostos da barragem –, Suzanne decide partir com Joseph. “Não me resta outra opção”, diz ela. Já no filme, Panh, num outro tom, a mantém na terra, vitoriosa, semeando o arrozal. Os dois finais diferentes dizem muito sobre o (des)encontro Panh e Duras.

\*

Adaptar um texto literário para o cinema não é outra coisa também senão um encontro: encontro entre dois artistas, entre duas visões de mundo, e, principalmente, entre dois textos, sendo que a partir de um, o texto original, o literário ou o texto 1, gera-se outro, o filme ou o texto 2. Textos diferentes que guardam mais ou menos traços similares, mas que são construídos por signos diferentes – um o literário e outro o fílmico –, gerando significados diferentes, o que implica em desconsiderar de cara e peremptoriamente, como já apontava Jean Mitry em *Esthétique et Psychologie du Cinéma*<sup>1</sup>, a noção de fidelidade ou infidelidade e o julgamento comparativo tão comum, quanto equivocado, que indaga se o livro é melhor, ou se o filme é melhor.

Portanto, longe de julgar opções, parece mais saudável

---

<sup>1</sup> MITRY, Jean. *Esthétique et Psychologie du Cinéma*. vol. 2: *Les formes*. Paris: Éd. Universitaires, 1965.

entendê-las no rendimento que possibilitam. Examinar não só o texto 2 adaptado do texto 1, mas pensar também, como defende o espanhol Pérez Bowie<sup>2</sup>, em que medida “se deu a política de seleção dos elementos primeiros e como o processo de transferência foi produzido em função do papel do texto 2 em um novo polissistema”, ou seja, no contexto histórico e sociocultural no qual se insere o novo texto.

Na mesma linha, Michel Serceau<sup>3</sup> afirma que, enquanto transferência histórico-cultural, a adaptação está submetida a imposições e normas a partir das quais se efetua uma apropriação cujo sentido é preciso medir. Para Serceau, como produto de uma dialética entre a obra literária, o contexto sócio-histórico e os códigos de uma cultura, o que está em jogo numa adaptação é a permanência ou a ausência de determinados códigos culturais.

\*

Voltando a *Uma barragem contra o Pacífico* e ao encontro entre Rithy Panh e Marguerite Duras, pensando-o a partir dos textos de partida e de chegada, e independente do que motivou tal encontro, ou seja, sem se ater a declarações do diretor sobre o processo e o filme, a imagem da barragem parece dar sentido também à relação entre as obras.

O texto cinematográfico de Duras poderia irrigar

---

<sup>2</sup> BOWIE, José Antonio Perez. *La adaptación cinematográfica de textos literarios. Teoría y práctica*. Salamanca: Plaza Universitaria Ediciones, 2003, p. 15.

<sup>3</sup> SERCEAU, Michel. *L'adaptation cinématographique des textes littéraires*. Liège: Éditions Du Cefal, 1999.

criativamente as imagens de Panh, mas isso não acontece. Prevalece a separação, e até um certo antagonismo – se é que esse é o termo mais adequado – que diminui a força do texto fílmico de Panh, força que pode ser comprovada pela imensa maioria dos seus filmes, documentários e ficções, se é que tal divisão hoje faz algum sentido.

Esse “antagonismo” nos leva a duas questões: (1) Rithy Panh encontra de fato Marguerite Duras? (2) Se não, por que tal encontro não ocorre?

Sobre esses desencontros vale uma digressão rápida e lembrar Machado de Assis que escreveu, num longínquo ano de 1878, uma crítica sobre a adaptação de *Primo Basílio* de Eça de Queiroz para o teatro. O fragmento talvez nos ajude a imaginar uma possível resposta para as questões acima. Escreveu Machado:

Parece que *Primo Basílio*, transportado ao teatro, não correspondeu ao que legitimamente se esperava do sucesso do livro e do talento do Sr. Dr. Cardoso de Menezes [o diretor da peça]. Era visto: em primeiro lugar, porque em geral as obras, geradas originalmente sob uma forma, dificilmente toleram outra; depois, porque as qualidades do livro do Sr. Eça de Queiroz e do talento deste, aliás fortes, são as mais avessas ao teatro.<sup>4</sup>

Para Machado, na transposição em curso, não havia um desencontro, mas um não-encontro. Um descompasso

---

<sup>4</sup> ASSIS, Machado. *Crônicas 4º Vol. (1878-1888)*. Rio de Janeiro: W.M. Jackson Inc. Editores, 1955, p. 75.

promovido pelo fato de que obras geradas sob uma forma dificilmente toleram outra. O que não é um problema, pois como ele sentenciava:

Se o mau êxito cênico do *Primo Basílio* nada prova contra o livro e o autor do drama, é positivo também que nada prova contra a escola realista e sectários. Não há motivos para tristezas nem desapontamentos; a obra original fica isenta do efeito teatral.<sup>5</sup>

Ou seja, as obras permanecem, desconstruídas, e isentas de qualquer efeito. Mas, voltando à dupla Duras e Panh, poderíamos dizer que neste caso cada uma continua do seu lado da barragem, sem se comunicar de maneira mais produtiva e não só pelas formas dificilmente se tolerarem – frisando que dificilmente não quer dizer sempre, e que temos encontros notáveis entre grandes textos e grandes cineastas, encontros que ocorrem, sobretudo, pela predisposição do cineasta em mergulhar no texto, visando a partir dele não apenas uma transposição, mas uma posição; entre vários exemplos, o cinema da própria Duras, o casal Straub e Huillet, Robert Bresson, Nelson Pereira dos Santos, Manoel de Oliveira, entre outros, e um dos melhores exemplos, Fassbinder em *Effi Briest*, quando faz um filme tendo em conta não só o texto de Fontane, mas a própria posição desse escritor, ao construir aquele texto e aquele drama histórico.

Panh não tem esse tipo de posição em relação ao texto de Duras. Em *Uma barragem contra o Pacífico*, não há o mesmo

encontro, ainda que o texto dela seja sempre absurdamente cinematográfico. Prevalece no encontro de Panh com Duras a postura da barragem na adaptação.

É verdade que se encontram no extratexto quando pensamos na força que a memória tem para a concepção dos dois registros artísticos; quando pensamos no peso da terra e da biografia; na semente plantada pela escrita e no olhar de autor depositado em tal semente, seja ela como texto artístico, seja ela como texto, conjunto da obra, tecido social maior, coletivo e mais complexo. E, se encontram quando pensamos que habitaram um mesmo cenário: o cenário de infância de Duras é, de certa forma, também familiar a Panh.

Mas – e nesse “mas” voltamos ao “antagonismo” citado anteriormente – viveram em épocas, contextos sociais e lados diferentes: ela, filha de franceses, colonizadores; ele, um colonizado que depois buscava refúgio na França fugindo do Khmer Vermelho e da fome. E têm, sobretudo, visões bastante distintas sobre política e sobre o comunismo. Ela, mais simpática à ideia, levando em conta o contexto da sua época, o cenário europeu e não a história posterior do Camboja, o que obviamente seria anacrônico visto que o livro é de 1950 e o regime de Pol Pot é instaurado duas décadas depois; ele, um crítico voraz do regime, tendo em conta a sua época e a experiência vivida no período de domínio do Khmer Vermelho.

Estes dados talvez expliquem algumas diferenças entre os textos e algumas decisões de Panh ao adaptar o romance. Quais seriam essas diferenças:

Duras descreve a família – a família dela, de certa forma, pois o livro é um tanto quanto autobiográfico – como

---

<sup>5</sup>*Ibidem.*

fracassada. Uma família pobre, perdedora. Panh não, ele os coloca belos na tela, saudáveis, em ambientes limpos e, no final, vencedores, pois se supõe que uma barragem resultou firme, vitoriosa, dado o belo arrozal no qual Suzanne termina o filme.

Duras evita qualquer tipo de maniqueísmo, situa o leitor quanto às atividades de M. Jo, o “chinês” pretendente da filha, mas não exerce em relação a ele e a nenhum outro personagem um julgamento moral. Panh faz de M. Jo um vilão que compra terras na região – terras que no livro não seriam férteis –, desalojando famílias nativas que passam a ser alvo da violência de forças militares a serviço dele: um prenúncio colonial à situação de terror que se instauraria no país depois, evidenciando uma situação social de conflito e exploração já deflagrada.

Ela descreve os nativos da região como miseráveis completos, cujos filhos nascem para morrer; e quando se detém no caseiro, surdo, mostra-o como uma pessoa zelosa com a família, mas marcada por um passado terrível no qual se fez passar por prisioneiro para poder comer, degradado a ponto de não se importar ou poder se importar com a esposa que era violentada pelos soldados para que assim pudessem continuar entre eles e sobreviver. No final do livro, com a morte da mãe, o caseiro surdo é o primeiro a partir: “Ele disse que não poderia perder um só dia para arranjar trabalho”<sup>6</sup>, afirma Joseph aos demais no leito de morte da mãe. No filme, tal miséria é igualmente atenuada, tudo é mais asséptico e paradisíaco; e o caseiro, longe de ser surdo e inútil, é uma peça fundamental

---

<sup>6</sup> DURAS, Marguerite. *Barragem contra o Pacífico*. São Paulo: Editora Arx, 2003, p. 353.

no auxílio à família e na disposição de vingança contra os que exploram os nativos, tanto é que recebe de presente uma espingarda de Joseph.

No livro, Duras descreve o amadurecimento sexual de Suzanne, o estranho jogo ao qual a família a submete visando captar M. Jo e sua fortuna, jogo cujas regras nunca escapam totalmente ao controle da jovem. Em um dos mais belos trechos do texto, M. Jo implora para vê-la nua enquanto se banha, ela estava quase cedendo, mas ele, sem esconder a excitação e o modo como conquista as coisas, diz que daria a ela uma vitrola – um dos sonhos de consumo do irmão, além do automóvel – caso ela abrisse a porta. Duras descreve desta maneira a cena: “Foi assim que no momento em que ela ia abrir e se deixar ver pelo mundo, o mundo a prostituiu.”<sup>7</sup> No filme, Panh não trata Suzanne com a mesma sutileza, não entende os meandros desta “prostituição” e nem mesmo a tensão e projeção erótica e incestuosa entre os irmãos que dividem não igualmente o olhar e amor da mãe. O filme também não mostra a relação de Suzanne com Agosti, um duplo possível de Joseph – com quem ela tem, no final do livro, e com a ausência do irmão, que viajou para a cidade grande, a primeira experiência sexual.

E, como já dito, e talvez esta disjunção seja a principal, se no livro, num final bem aberto, ela deixa o campo para buscar a vida na cidade; no filme, na cena final, Suzanne está nos arrozais, olhando para frente, altiva, com cara de vencedora. No último plano aparece a inscrição *Rizières de la femme blanche – Polder nº 3, décembre 2007*, ou seja, os arrozais da mulher branca, onde

---

<sup>7</sup> *Ibidem*, p. 71.

o filme, em 2007, foi feito. O que nos remete a que a ideia da barragem, então utópica, tempos depois se concretizou e deu frutos, ou melhor, arroz.

Do ponto de vista do tema, sintetizando, poderíamos dizer que Duras centra o livro na questão humana e na relação entre a família, a natureza e a sociedade. Já Panh reconstrói determinadas situações do livro para tratar mais detidamente a situação colonial e os conflitos econômicos e políticos gerados por esta.

Do ponto de vista da arquitetura temporal, o filme coloca o livro dentro de uma linearidade que o texto de Duras não possui. No livro, a narrativa segue um fluxo temporal menos ordenado, tendo como ponto de partida a doença e morte do cavalo de Joseph, mas lembrando depois situações anteriores a essa, como a primeira queda da barragem. O filme também condensa, o que é bem comum neste tipo de encontro, as ações do livro, suprimindo, por exemplo, toda a belíssima parte na qual a família vai à cidade grande vender o diamante que M. Jo deu a Suzanne. É neste trecho do livro que nos são apresentadas Carmen e suas belas pernas; no filme, ela trabalha para Bart no bar em Ram, a cidade vizinha à propriedade da família, e não tem mais aproveitamento, bem como suas pernas. É também na cidade que Joseph conhece Lina, a qual se tornará sua amante e depois irá tirá-lo de Ram; no filme isso ocorre também no estabelecimento de Bart. Finalizando, é na cidade grande que Suzanne conhecerá o cinema, situação que a obra de Panh, como todos os outros episódios desta parte do livro, infelizmente ignora; infelizmente dada a carga poética deste descobrimento da cidade e, sobretudo, do cinema pela menina;

descobrimto que, à luz do que Panh já filmou, poderia resultar em algo igualmente mágico. Duras descreve assim o encontro de Suzanne com o cinema:

O piano começou a tocar. A luz se apagou. Suzanne sentiu-se invisível dali em diante, invencível, começou a chorar de felicidade. Era o oásis, a sala escura da tarde, a noite dos solitários, a noite artificial e democrática, a grande noite igualitária do cinema, mais verdadeira que a verdadeira noite, mais encantadora, mais consoladora que as verdadeiras noites, a noite escolhida, aberta a todos, oferecida a todos, mais generosa, mais beneficente do que todas as instituições de caridade e do que todas as igrejas, a noite em que se consolam todas as vergonhas, em que vão se perder todos os desesperos, e em que se lava toda juventude da terrível crosta da adolescência.<sup>8</sup>

Suzanne, a própria Duras, se vê ali protegida pela sólida barragem cinema, mas este encontro escapa a Rithy Panh.

Duras em uma entrevista comentou que o que a fez ter vontade de se tornar cineasta – seu primeiro filme é *La musica*, de 1967 – foi o desgosto com os filmes que adaptavam os seus textos – caso de *Uma barragem contra o Pacífico*, dirigido por René Clément em 1958, como *Terra cruel*; e *Duas almas em suplício* de 1960, dirigido por Peter Brook a partir do livro *Moderato cantabile*. Provavelmente, teria a mesma decepção com o filme de Panh; o que não diminui em nada suas qualidades como cineasta e a obra de ambos: encontros e desencontros, nada mais.

---

<sup>8</sup> *Ibidem*, p. 184

## UM ARQUIVISTA NO CAMBOJA

**Anita Leandro**

A obra do cineasta Rithy Panh é um testemunho reiterado sobre o genocídio cambojano, seja através da fala e dos gestos dos sobreviventes, desencadeados por diferentes situações criadas pelo cineasta, no momento das filmagens, seja por meio da documentação contemporânea do fato histórico narrado em seus filmes – retratos, textos ou registros audiovisuais. Rithy Panh se debruça sobre ruínas para inscrever os vestígios da História numa inquietante poética do testemunho. Mesmo numa ficção como *Caça de cativo* (*Gibier d'élevage*, 2011), transposição do romance japonês de Kenzaburo Oe para o Camboja de 1972, a inserção, na montagem, de planos documentais de bombardeios aéreos norte-americanos, com napalm, abala a decupagem clássica e as bases romanescas de um roteiro, no entanto, feito para a televisão.

Tudo, em seus filmes, é testemunho: as vítimas, seus algozes, o próprio cineasta, sobrevivente do genocídio, mas também as fotografias de prisioneiros, os relatórios policiais, os locais dos crimes e até mesmo as árvores do pátio dos centros extermínio, que o cineasta filma, não porque fazem parte do cenário natural, mas porque elas presenciaram os gritos dos supliciados. Para tirar todas as consequências de seu trabalho de elaboração da memória e trazer à tona o testemunho potencial

do que sobrou do passado, Rithy Panh procede, em seus documentários, a uma antecipação da atividade de montagem, transferindo-a para o *set* de filmagens. Ao contrário do chamado “filme de montagem”, que associa fala e arquivo *a posteriori* na montagem propriamente dita, seus filmes nascem do encontro vivo, direto e, muitas vezes, perigoso, entre sobreviventes, acusados e provas materiais dos crimes cometidos<sup>1</sup>.

Se tudo é passível de testemunho, em seus filmes isso acontece graças à qualidade de sua escuta da matéria filmada. Todo corpo, toda superfície, no cinema de Rithy Panh, é lápide. Mas lápide sem inscrição, que repousa sobre uma vala comum, de ossadas anônimas, cuja história ainda está para ser contada. “Trinta anos depois, os khmers vermelhos continuam vitoriosos: os mortos estão mortos e foram apagados da superfície da terra. Sua lápide, somos nós”<sup>2</sup>. De um lado, o vazio de provas, do outro, a urgência de se escrever essa história. É por isso que a associação de imagens e falas, geralmente reservada à montagem, se antecipa, para desencadear o testemunho e dar voz a tantos mortos e desaparecidos, que se foram sem deixar outro rastro além dos retratos tirados pela polícia e dos documentos por ela mesma produzidos. Tudo é arquivo e, no

---

<sup>1</sup> Em sua autobiografia, *L'Élimination*, Rithy Panh fala das ameaças que ele, sua equipe e os sobreviventes sofreram por parte dos torturadores. Um deles, o diretor da prisão de Stoeung Trang, hoje pessoa importante nesse lugar, durante as filmagens ameaçava Rithy Panh e gritava com os camponeses que torturou (PANH, Rithy. Avec Christophe Bataille. *L'Élimination*. Paris: Grasset, 2011, p. 257-258). As referências feitas aqui ao livro de Panh são traduzidas pela autora desse artigo.

<sup>2</sup> PANH, Rithy. Avec Christophe Bataille. *L'Élimination*. Paris: Grasset, 2011, p. 205.

entanto, nada ainda foi arquivado, ou seja, nomeado. Cabe ao cinema fazê-lo, religando passado e presente para que alguma memória seja possível. Rithy Panh atribuiu a cada um de seus filmes essa difícil missão de montar a História, de escrevê-la. A montagem interfere nas filmagens como última chance de aproximação, associação e justaposição de corpos distantes uns dos outros, a fim de que uma fala advenha dessa confrontação e que o tempo histórico, enfim, se inscreva, na forma de um testemunho possível.

### **Montagem direta**

Em *Duch, o mestre das forjas do inferno* (*Duch, le maître des forges de l'enfer*, 2011), filme em que Rithy Panh afina seu procedimento de inscrição dos arquivos no presente, o ato de testemunho em jogo envolve vozes de diferentes naturezas: a de Duch, chefe de polícia e dirigente khmer responsável pela prisão e centro de extermínio S21, em Phnom Penh, onde eram eliminados os quadros dissidentes do partido; a de Rithy Panh, inaudível, mas omnipresente, fora de campo; e a voz silenciosa dos documentos, que a montagem, antecipada, introduz na situação criada pela *mise-en-scène*. Graças à presença dos arquivos no momento das filmagens, o filme pode confrontar o relato do algo ao apelo mudo de suas vítimas.

Essa montagem direta dos documentos foi produzida por Rithy Panh nas centenas de horas que ele gravou com Duch, durante seu julgamento no Camboja por um tribunal internacional. Duch foi responsabilizado pela morte sob tortura e execução de 12.380 pessoas em S21, acusadas de

oposição ao regime comunista. No lugar da entrevista dirigida, o filme acolhe uma fala que resulta do encontro de Duch com os documentos relativos aos crimes perpetrados em S21, sob seu comando. Essa importante prisão, à qual Rithy Panh consagrou o filme *S21: a máquina de morte do Khmer Vermelho* (*S21: la machine de mort Khmer Rouge*, 2003), havia sido fechada sem que os responsáveis tivessem tido tempo de destruir as milhares de páginas e os retratos de prisioneiros, sistematicamente produzidos pelo regime de terror. Em *Duch, o mestre das forjas do inferno*, Rithy Panh coloca grandes reproduções dessas fotografias diante do dirigente khmer e observa sua reação, assim descrita pelo cineasta:

Ele compreende rápido: são os rostos de S21, fotografados ao chegarem, antes dos golpes, antes da tortura. As mulheres, as crianças, os homens, todos têm medo. Eles talvez não saibam o que os espera, mas estão tristes e sérios. Eles já estão distantes. Duch me pergunta por que eu lhe mostro sempre fotos: – *Pra que serve isso?* Ele tem esse tom. Eu respondo: – *Mas eles te escutam. Koy Tourn está aí. Bophana está aí... Para mim, eles te escutam.*<sup>3</sup>

Diante da imensidão do crime e da recusa do acusado em assumi-lo, o cineasta busca a fórmula simples do face a face com os arquivos, da presença imediata da fala e dos silêncios que a envolvem. Rithy Panh persiste em seu método propedêutico e Duch acaba por reconhecer, entre os prisioneiros fotografados, a jovem Bophana, torturada e assassinada em S21, por ter escrito

---

<sup>3</sup> *Ibidem*, pp. 321-322.

cartas de amor ao seu marido, soldado do partido, ele também executado pelo mesmo motivo. A presença dos documentos no ato de fala integra o próprio espectador no rol das testemunhas: “todos esses rostos sombrios, lado a lado, são a própria humanidade. Eles estão entre nós. Eles nos observam”<sup>4</sup>. Duch, nitidamente incomodado diante das fotos, pede ao cineasta que lhe traga, da próxima vez, uma *Bíblia*. “No dia seguinte, ele põe o livro sobre a mesa, a sua direita: uma arma contra os rostos”<sup>5</sup>. O desconforto de Duch deixa transparecer que ele sabe o quanto seu destino está ligado ao daqueles rostos silenciosos que o encaram. Seu testemunho é proferido no filme, nas entrelinhas de sua fala, nas lacunas de sua linguagem técnica, nos silêncios e fissuras que a introdução dos arquivos no *set* de filmagens vai produzindo, aos poucos, em seu discurso armado.

Ao contrário do tribunal internacional que julgava Duch naquele mesmo momento e que não convocou as imagens por elas não provarem nada, Rithy Panh não buscava, ao tornar presentes esses retratos, uma prova do crime, uma acareação, mas um testemunho possível, mesmo que, ou sobretudo, silencioso, mentiroso, técnico. Se Duch é incapaz de confessar a verdade, sua mudez, suas mentiras e perjúrios tornam-se mais evidentes diante desses rostos de prisioneiros que o interpelam. Dos interstícios de sua fala, repetitiva, pois sempre relançada por Rithy Panh com o auxílio das mesmas imagens, emerge um testemunho vivo, proveniente da relação direta do antigo chefe de polícia com os documentos que ele produziu, com os

---

<sup>4</sup> *Ibidem*, p. 323.

<sup>5</sup> *Ibidem*, p. 322.

retratos dos mortos que ele eliminou. Rithy Panh, por sua vez, testemunha, com seu filme e com sua presença fora de campo, sobre esse testemunho de Duch. A câmera observa os efeitos da associação imediata entre passado e presente que a montagem direta dos documentos desencadeia e que, mais tarde, a montagem propriamente dita vai corroborar. Ao proceder dessa forma, a *mise-en-scène* valoriza a dimensão documental e testemunhal dos arquivos, rompe com a hierarquia entre imagem do passado e fala viva, e cria, entre elas, um espaço de diálogo, de interação, que oferece ao presente uma narrativa possível da história, uma memória.

Mesmo que ele conheça profundamente os fatos e já tenha filmado outros torturadores de S21, o cineasta escolhe não fazer perguntas, delegando aos arquivos a responsabilidade de questionar a testemunha. O cinema de Rithy Panh mostra que, expostas de certa maneira, as imagens de arquivo, tanto quanto a fala viva, testemunham. Ao se posicionarem no contracampo do alçó, as fotografias solicitam sua fala. Elas ocupam o lugar do entrevistador. Justapostas a Duch, as imagens interpelam o personagem. A fala do alçó advém dessa confrontação e o próprio silêncio dos mortos, que a *mise en scène* faz reverberar no presente, torna-se, assim, testemunho vivo. O silêncio dos retratos tem uma eloquência, embora ela seja inaudível aos ouvidos da justiça.

### Testemunho dos arquivos

Rithy Panh presenciou o genocídio perpetrado pelo Khmer Vermelho entre 1974 e 1979, período em que um terço

da população do Camboja foi exterminada. Panh tinha apenas treze anos de idade quando o Khmer Vermelho evacuou a capital Phnom Penh, onde ele vivia com seus pais e seus nove irmãos e irmãs. O projeto comunista visava a destruição da “classe burguesa”, a dissolução das famílias, o fim das tradições e das atividades profissionais anteriores, o que resultou numa limpeza política<sup>6</sup>. Os habitantes Phnom Penh foram deportados, enviados para campos de trabalho, presos ou executados. A família de Rithy Panh, inclusive seus sobrinhos pequenos, morreu de fome e de doenças, em decorrência do êxodo constante a que foi submetida. Seu cunhado foi executado e ele, como outras crianças de sua idade, foi submetido a trabalhos forçados em plantações de arroz ou como cozeiro de um hospital. Em menos de quatro anos, quase dois milhões de pessoas morreram no Camboja.

Os pais de Rithy Panh, embora de origem camponesa e modesta, faziam parte da pequena burguesia urbana, formada por intelectuais, profissionais liberais, estudantes, budistas, que passou a ser duramente perseguida. Seu pai era professor e seu irmão, músico, atividades consideradas desnecessárias para o projeto de construção do “povo novo”, idealizado pelo regime de Pol Pot. Rithy Panh perdeu quase todos os seus parentes nesse curto período e ficaria para sempre marcado pelo terror presenciado na infância e na adolescência. É sobre

---

<sup>6</sup> Essa questão é tratada em dois filmes de ficção de Rithy Panh – *Condenados à esperança* (*Les gens de la rizière*, 1994) e *Caça de cativo* – o primeiro com vários elementos autobiográficos presentes no livro *L'Élimination*, e o segundo permeado de imagens de arquivo, como vimos acima.

esse processo de eliminação que ele testemunha de maneira recorrente em seus filmes, se servindo, em grande parte, de imagens de arquivo. Em consequência disso, ele se tornaria não apenas um grande cineasta da memória, mas também um dos maiores arquivistas da história da humanidade.

Em 1979, depois de passar quase um ano num dos campos de refugiados cambojanos na Tailândia, tema de seu primeiro longa-metragem, *Site 2* (1989), Rithy Panh chegou à França, aos dezoito anos de idade, sem falar a língua: “Dizer o que, a quem?”, ele se perguntava. Falar era perigoso demais e Rithy Panh, um sobrevivente, havia crescido em silêncio. E, para não suicidar-se, escolheu o cinema, que, como ele diz, oferece ao homem o mundo, a beleza e as palavras. “Ele mantém minhas mãos nos bolsos”<sup>7</sup>. O cinema de Rithy Panh, assim como sua atividade de escritor, produtor e arquivista, nasceu dessa impossibilidade de falar e com o objetivo de recolher testemunhos que lhe permitissem nomear um acontecimento histórico, o genocídio cambojano, ainda sem nome quando ele começou a fazer filmes. A questão da memória coletiva se impôs como algo central em sua obra e os arquivos estão presentes desde os seus primeiros filmes. Ao retornar ao Camboja, ele reuniu e salvou do desaparecimento o acervo de fotografias e documentos textuais produzidos pela polícia política cambojana durante o regime comunista, material amplamente utilizado em seus documentários mais importantes sobre o genocídio cambojano: *Bophana, uma tragédia cambojana* (*Bophana, une tragédie cambodgienne*, 1996), *S21: a máquina de*

---

<sup>7</sup> PANH, Rithy, *op. cit.*, p. 17.

*morte do Khmer Vermelho e Duch, o mestre das forjas do inferno.*

Mais tarde, com o apoio do INA – Institut National de l’Audiovisuel, Rithy Panh reuniu o material audiovisual sobre a ditadura do Khmer Vermelho produzido pela televisão francesa ou proveniente de outros países, criando o Centro de Fontes Audiovisuais Bophana, em Phnom Penh, hoje com mais de 3 mil arquivos à disposição do público, compostos por filmes, fotografias, jornais televisivos e emissões radiofônicas. Rithy Panh levou para o Camboja imagens documentais da história do país encontradas no estrangeiro, impediu o desaparecimento dos acervos da polícia política e promoveu o encontro entre carcereiros, torturadores e vítimas, levando os personagens do drama de volta aos lugares da História, como a antiga prisão S21, transformada, depois, em museu do genocídio. Seu método de *mise-en-scène* e de montagem, apoiado na valorização do testemunho oral e dos arquivos, faz de seus filmes uma fonte de informação da maior importância sobre a história recente do Camboja. Eles expõem a documentação existente sobre os acontecimentos, produzem novos arquivos e interferem, ao seu modo, no julgamento dos responsáveis pelo genocídio. Dessa forma, seus filmes participam da elaboração de uma memória coletiva e da escrita da História.

Em seu trabalho de arquivista, Rithy Panh parece sempre atento às formas de utilização dos documentos e às condições de visibilidade criadas pelo presente. Na ocasião do julgamento de Duch, o cineasta contestou, por exemplo, o fato dos procuradores do tribunal e suas equipes mostrarem a fotografia de um cadáver inchado numa cama de ferro, sem nenhuma explicação. “Eu não aceito que eles difundam no

tribunal um documentário-ficção em que se vê figurantes em plena forma física interpretando o papel de prisioneiros de S21 – deitados, com os pés presos, no mesmo solo de S21”<sup>8</sup>. Como Lanzmann, ele também não quer mostrar imagens a qualquer preço. A história ilustrada não tem lugar no seu documentário.

Aliás, na ocasião do lançamento de *S21: a máquina de morte do Khmer Vermelho*, o rigor do método de Rithy Panh ao filmar o gesto dos carcereiros e torturadores de S21 nas dependências da antiga prisão é o que mais chamou a atenção da crítica cinematográfica. Numa cena importante do filme, um plano-sequência de quase cinco minutos de duração, um ex-carcereiro rememora e refaz em detalhe, como num transe, todos os gestos cotidianos de sua terrível atividade no passado: seguido pela câmera, ele caminha pelo corredor da prisão e abre a porta de uma das celas. Ele informa que são 22 horas e que o interrogador acabou de trazer um prisioneiro, de quem ele vai retirar as algemas. Nesse momento, a câmera interrompe o *travelling* de acompanhamento e para, diante da porta, enquanto o carcereiro se distancia para acorrentar o prisioneiro no fundo da cela, junto a vários outros presos igualmente invisíveis e acorrentados, deitados no chão, um ao lado do outro. O carcereiro leva uma gamela de comida para dentro da cela, tira e põe uma latrina, leva água, entra e sai da cela cinco vezes, sempre agredindo os prisioneiros com palavras e golpes. A câmera filma tudo do lado de fora, através das grades. Rithy Panh explicou, depois, que se a câmera tivesse entrado na cela naquele momento, seguindo os passos

---

<sup>8</sup> *Ibidem*, p. 306.

do carcereiro, ela teria pisado nos prisioneiros.

O lugar do crime, o antigo carcereiro, tudo se revela em sua dimensão documental diante da câmera de Rithy Panh. A capacidade do lugar de evocar o passado é o que desencadeia a memória dos gestos e arranca da lembrança as frases violentas e bruscas do carcereiro. Conhecedor dos arquivos, Rithy Panh não aceita o argumento da justiça de que faltam provas. Assim como ele não aceita, também, que a procuradoria não convoque certas testemunhas e não utilize, com o devido interesse, os registros de entrada de prisioneiros em S21, cuidadosamente marcados com três cores, que Duch comenta, orgulhoso, na frente da câmera. Para Rithy Panh, esses registros deveriam ter sido apresentados ao acusado, para que ele se explicasse diante do tribunal, como acontece no filme.

Faltam mesmo provas? Não. Há dezenas de fotografias tiradas pelos *camaradas* de S21. Há até mesmo fotografias de um suicidado; ou de um prisioneiro ferido com uma bala na nuca, porque tentou resistir. Esse homem vai morrer e, aliás, Duch me diz imediatamente o nome dele. Ele me descreve o *acidente*. Que confissão! (...) Um tal documento deve ser analisado, esmiuçado, visto em seu contexto. Ele não é uma prova em si. É a história que ele contém que é uma prova, mas essa história não se oferece espontaneamente. É preciso procurá-la.<sup>9</sup>

Procurar uma história contida nos arquivos, fazer ouvir o testemunho silencioso das imagens e dos lugares. O cinema

---

<sup>9</sup> *Ibidem*.

de Rithy Panh cria as condições para esse comparecimento do arquivo no presente, permitindo às imagens e aos lugares fazerem um relato dos fatos, por si próprios, com a ajuda da pessoa filmada, sem precisar de comentário ou de entrevista, graças, apenas, ao gesto simples de uma montagem produzida dentro do plano, que aproxima o passado mudo dos mortos do presente cego dos vivos. Toda a obra de Rithy Panh consiste nessa procura de uma história contida nas imagens, mesmo naquelas que desapareceram para sempre ou que nunca existiram.

Seu último filme, *A imagem que falta* (*L'image manquante*, 2013), obra autobiográfica, narrada na primeira pessoa, que retoma o texto do livro *L'Élimination*, faz um balanço de sua trajetória de arquivista, de cineasta da memória e de testemunha da história. Ele reúne, ali, várias imagens utilizadas em seus filmes anteriores ou arquivadas no Centro de Fontes Audiovisuais Bophana. Mas, principalmente, Rithy Panh justapõe todo esse material à grande lacuna de imagens de que é feita a história. Diante da destruição ou da inexistência de provas dos crimes, cabe ao cinema mostrar a própria falta como imagem, tirando, dela, uma lição essencial para a escrita da história: ela só pode ser pensada a partir de vestígios. A imagem que falta é todo um povo, numeroso, interpretado por personagens de argila em miniatura, fabricados à mão. São eles que vão permitir ao cineasta narrar o inenarrável, mostrar o invisível e dizer o indizível, enquanto tais. *A imagem que falta* é um filme sobre o luto, feito com a ajuda das imagens. Dedicado aos sobrinhos pequenos do cineasta, que morreram de fome e doenças durante o êxodo de Phnom Pen, o filme termina

com o plano de uma cova rasa, aberta. Dentro dela, jazem os bonequinhos de argila, sobre os quais a terra vai sendo jogada, devagar: o cinema é um “túmulo para o olho”<sup>10</sup>. Nunca a imagem de Serge Daney soou tão justa.

---

<sup>10</sup> DANEY, S. “Un tombeau pour l’oeil (En marge de l’*Introduction à la musique d’accompagnement pour une scène de film d’Arnold Schoenberg* de J.-M. Straub)”. In: *Cahiers du cinéma*, n° 258-259, juillet-août 1975, p. 27-35.

## DEVOLVER O OLHAR<sup>1</sup>

Sylvie Rollet

“O que não se pode ver, deve ser mostrado e com imagens”, dizia Claude Lanzmann. *S21* de Rithy Panh responde à mesma imposição. Entretanto, de forma diferente dos nazistas, que tentaram apagar qualquer traço de extermínio, os khmers vermelhos acumularam freneticamente arquivos de seus crimes. Certamente a cultura do secreto era um instrumento essencial ao clima de terror que permitiu o domínio, por quatro anos – de 1975 a 1979 –, do invisível poder central que se nomeava “Angkar” (a organização), termo vago sob o qual se dissimulava a facção dirigida por Pol Poth, que tomara o controle do partido comunista. A existência do S21 – codinome do centro de detenção de Tuol Sleng onde quatorze mil pessoas foram interrogadas, torturadas e executadas<sup>2</sup> – só era conhecida pelos dirigentes do partido comunista e pelos guardas e torturadores que lá trabalhavam e que não tinham o direito de se misturar à

---

<sup>1</sup> Este texto corresponde ao oitavo capítulo do livro de Sylvie Rollet, *Une éthique du regard: le cinéma face à la Catastrophe - d'Alain Resnais à Rithy Panh*. Paris: Hermann, 2011. Traduzido por Leonardo Assis.

<sup>2</sup> Somente sete detentos sobreviveram (dois estão presentes no filme de Rithy Panh). Em fevereiro de 2009, ou seja, trinta anos após o fim do regime Khmer Vermelho, apenas três estavam vivos e foram convocados como testemunhas quando se abriu o processo de Kaing Guek Eav, diretor da prisão S21 também chamado de “Duch”.

população<sup>3</sup>. Entretanto, em janeiro de 1979, quando as tropas vietnamitas entram em Phnom Penh, descobre-se no prédio do antigo colégio de Tuol Sleng um volume incomensurável de documentos: milhares de fotografias de prisioneiros tiradas no momento de sua chegada, mas às vezes também negativos de fotografias de mortos sob tortura, assim como milhares de resumos de interrogatórios e confissões extorquidos dos detentos. Essencialmente inspirados no modelo dos processos stalinistas<sup>4</sup> <sup>5</sup>, os torturadores queriam absolutamente provar que suas vítimas eram culpadas. Não é então a falta de arquivos que motiva a empreitada de Rithy Panh, mas o seu avesso: os khmers vermelhos quiseram literalmente mudar a memória de suas vítimas lhes extorquindo, sob tortura, a confissão de seus supostos crimes. Uma vez obtida a “confissão completa”, o detento era executado imediatamente. Toda a empreitada tinha um único objetivo: que os torturadores, instrumentos da máquina, e suas vítimas fossem levados a crer que “Angkar” era supostamente a verdade. É por essa razão que para Rithy Panh se trata primeiramente de recompor uma contra-memória do acontecimento genocida.

Afinal, nesse caso a conceituação de genocídio não é tão evidente<sup>6</sup>. É conveniente também analisar a ideologia

de um regime cuja utopia assassina causou, em quatro anos, o desaparecimento de 25% da população cambojana<sup>7</sup>. A dificuldade em se pensar o acontecimento decorre de que, à exceção da minoria religiosa muçulmana composta pelos chams<sup>8</sup>, a “purificação” social planejada pelos khmers vermelhos não corresponde à definição de “genocídio” dada pela convenção de 1948: ela não objetivava “destruir o todo ou parte de um grupo nacional, étnico, racial ou religioso” constituído como tal, ela visava o conjunto da sociedade<sup>9</sup>. A “invenção” dos khmers vermelhos – e o que constitui propriamente o acontecimento catastrófico – foi traçar no próprio seio do povo cambojano uma linha de demarcação entre aqueles que estavam conformes ao ideal Khmer de pureza original e os que “em um corpo Khmer” escondiam uma mente estrangeira. Foram criadas assim duas grandes categorias: o “velho povo”, considerado puro de qualquer influência, pois era composto de camponeses originários das províncias ocupadas pelos khmers vermelhos no início de sua conquista, e o “novo povo”, composto por cidadãos e camponeses vindos das zonas controladas pelo governo de Lon Nol, povo que deveria ser deportado a fim de ser reeducado. Sua “purificação”

---

<sup>3</sup> CHANDLER, David P. *S-21 ou le crime impuni des Khmers rouges*. Trad. A. Helleu. Paris: Autrement, 2007, pp. 23-24.

<sup>4</sup> Cf. *Idem*. *Pol Pot : Frère Numéro Um*. Trad. F. Straschitz. Paris: Plon, 1993.

<sup>5</sup> Cf. SHORT, Philip. *Pol Pot : anatomie d'un cauchemar*. Trad. O. Demange. Paris: Denoël, 2007.

<sup>6</sup> Cf. “Le génocide cambodgien: du régime des Khmers rouges au procès de Duch”. In: ROLLET, Sylvie. *Une éthique du regard: le cinéma face à la Catastrophe - d'Alain Resnais à Rithy Panh*. Paris: Hermann, 2011.

---

<sup>7</sup> MARGOLIN, Jean-Louis. “Cambodge: au pays du crime déconcertant”. In: COURTOIS, Stéphane (dir.). *Le Livre noir du communisme : crimes, terreur et répression*. Paris: Laffont, 1997, pp. 816-900.

<sup>8</sup> Cf. KIERNAN, Ben. *Le Génocide au Cambodge, 1975-79 : race, idéologie et pouvoir*. Trad. M.-F. de Paloméra. Paris: Gallimard, 1998.

<sup>9</sup> Cf. SLIWINSKI, Marek. “Déportations et exterminations au Cambodge: pour une théorie générale du génocide”. In: COQUIO, Catherine (dir.). *Parler des camps, penser les génocides*. Paris: Albin Michel, 1999.

passava pela deportação para o campo (todas as cidades foram esvaziadas desde os primeiros dias da tomada do poder) e pela coletivização total da vida cotidiana, transformando todo o país em um Estado Gulag. Ela também vislumbrava a destruição total, inclusive das famílias, dos representantes das classes dominantes de outrora. Considerados como não reeducáveis, os funcionários públicos do antigo governo, os comerciantes e os intelectuais eram condenados ao desaparecimento. Enfim a “purificação” desencadeou uma sequência ininterrupta de expurgos destinados a combater o “inimigo interior” que teria invadido todas as camadas dos representantes do regime, mesmo as mais altas esferas do poder.

Todo o desafio do filme de Rithy Panh é mostrar essa fronteira invisível e assassina que só o número de vítimas atesta. Trata-se, para o cineasta, de retornar à origem do “crime metafísico”: a operação de exclusão que teve como resultado a expulsão das vítimas para fora da humanidade. A perspectiva de *S21* difere radicalmente, entretanto, de *Shoah*, que ao se posicionar resolutamente do ponto de vista das vítimas impõe que cada espectador acolha a cesura catastrófica. À questão que é feita a todo “filme-testemunho” – como mostrar a ruptura genocida –, *S21* responde efetivamente operando uma revolução: a fim de mostrar a fratura antropológica, é preciso voltar os olhos aos perpetradores. Essa reversão deve ser estendida em todas as suas implicações. É no olhar dos carrascos que suas vítimas se tornaram “outra coisa que não homens”. Assim será necessário tornar sensível o que resta hoje desse olhar nas palavras, nos gestos, nas reações dos antigos khmers vermelhos. Mas esse olhar deve ser retornado

para que apareça seu reverso ou seu duplo: a desumanização que atingiu tanto o torturador quanto sua vítima ao mesmo tempo. Ora, essa “descoberta” não pode ser feita – e está aí o que separa radicalmente *S21* de *Shoah* – sem a concordância e a participação daqueles que se fizeram instrumentos da máquina de morte.

### O preconceito com o lugar

O encontro essencial, proposto pelo filme, entre dois sobreviventes, Vann Nath<sup>10</sup> e Chhum Mey, e os antigos guardas e inquisidores do centro de detenção só pôde, todavia, ser vislumbrado por Rithy Panh ao fim de um processo lento de maturação. Ele que, deportado quando criança com sua família para o campo, presenciou seus próximos morrerem de fome e cansaço antes de conseguir chegar à França, descreve seu itinerário nesses termos: “Sem o genocídio, sem as guerras, eu não teria provavelmente me tornado cineasta. [...] Eu quis esquecer o horror, para tentar viver outra vida, em outro mundo [...] Mas, [...] é impossível viver no esquecimento. [...] Contrariamente ao que eu acreditara, reviver é também reconquistar sua memória e sua palavra.” Foram necessários vinte anos para “tomar

---

<sup>10</sup> Vann Nath só pode ser salvo devido a seu talento de pintor, utilizado pelos khmers vermelhos para realizar retratos de Pol Pot. Em novembro de 1979, sob demanda do novo governo, ele participa com os outros sobreviventes da organização, no próprio local da prisão, de um museu do genocídio. Ele pinta de memória “cenas da vida em ‘S21’ para que os cambojanos e os visitantes de outros países soubessem o que aconteceu” (NATH, Vann. *Dans l'enfer de Tuol Sleng*. Trad. P. Haas. Paris: Calmann-Lévy, 2008, p. 161).

distanciamento e adquirir o discernimento de uma verdadeira reflexão”<sup>11</sup>.

No caminho que vai conduzir à realização de *S21*, dois filmes constituem os pilares essenciais. Realizado no momento dos “acordos de paz” feitos entre as diferentes facções cambojanas (entre elas os khmers vermelhos), *O Camboja entre a guerra e a paz* (1992) já começa nas imagens do centro de detenção e no relato de Vann Nath, que o cineasta encontrava então pela primeira vez. Em 1996, em *Bophana, uma tragédia cambojana*, Rithy Panh dedica uma nova investigação a uma jovem detenta de S21, torturada e executada por ter enviado cartas de amor a seu noivo, que tinha aderido aos khmers vermelhos. Foi na filmagem no interior da prisão que aconteceu, por acaso, um encontro entre Vann Nath e Him Houy, um de seus antigos torturadores. “Durante um longo momento, Nath permaneceu sentado em um canto e olhou Houy de longe”, escreve Rithy Panh. “Depois, de repente, ele se levantou e veio em direção a Houy. [...] Nath o pegou pelos ombros e o levou para ver os quadros. Ele o conduziu de uma tela à outra perguntando se as atrocidades descritas pelas pinturas traduziam honestamente o que os prisioneiros sofriam”<sup>12</sup>. Esse confronto fortuito vai se tornar o projeto de *S21*. Se a iniciativa de fazer o filme é do cineasta, sua realização só foi possível porque o próprio sobrevivente tem o desejo de interrogar seus carrascos. “A partir do fim do ano de 1999 e durante quase três

---

<sup>11</sup> PANH, Rithy. “Sou um agrimensor de memórias”. Neste catálogo, p. 64.

<sup>12</sup> PANH, Rithy. CHOMEAU, Christine. *La Machine khmère rouge*. Paris: Flammarion, 2003, pp. 48-49.

anos”, diz Rithy Panh, “nós multiplicamos os confrontos entre os antigos empregados do S21 para tentar compreender como eles tinham se tornado torturadores”<sup>13</sup>.

Vann Nath é também muito mais que uma testemunha essencial. Ele, que antes “não ousava olhar [Houy] de frente”<sup>14</sup>, vai afrontar seus torturadores por livre e espontânea vontade e é sob seu olhar que os carrascos serão a partir de então compelidos a voltarem aos seus atos. Nesse papel de investigador, o sobrevivente constitui de alguma forma o *alter ego* do cineasta, ausente das imagens assim como dos diálogos do filme. “Nossas interrogações como sobreviventes se cruzavam”, diz Rithy Panh. “Mas ele carrega essa história de ser o sobrevivente entre mais de 14.000 pessoas. E isso está acima de tudo.” Dito de outra forma, se a experiência de Rithy Panh constitui a face “dos campos de concentração” do regime, as provas vividas por Vann Nath vêm de sua face exterminadora. O desprezo radical pela vida humana, fundador da “cultura genocida” khmer vermelha, tem, todavia, a seguinte especificidade: entre uma e outra existe continuidade. *Slogans* impostos incessantemente nos campos coletivizados lembram a todos que para o Angkar “não ganhamos nada ao te deixar vivo, não perdemos nada ao te eliminar”. A desumanização dos prisioneiros torturados até a morte em uma série de lugares de detenção onde os cadáveres vão se amontoar em milhares de fossas comuns distribuídas por todo o território não é dissociável da desumanização do espaço vital no campo, onde os cadáveres dos suspeitos executados

---

<sup>13</sup> *Ibidem*, p. 51.

<sup>14</sup> NATH, Vann, *op. cit.*, p. 181.

eram abandonados<sup>15</sup>. S21 não mostra, na utopia assassina dos khmers vermelhos, a característica centralizadora de Auschwitz na solução final<sup>16</sup>. O direcionamento do filme somente no espaço da prisão (à exceção de uma curta apresentação e de um prólogo sobre os quais nós falaremos adiante) não se impõe de imediato ao cineasta. Como afirmam as intenções transcritas e publicadas por Rithy Panh em *S21 – a máquina de morte do Khmer Vermelho* (2003), várias cenas serão filmadas no exterior de S21 e posteriormente eliminadas na montagem.

Se esse direcionamento não pode ser comparado com a eleição, em *Shoah*, dos únicos centros de matança nazistas, o lugar e o olhar dado por Rithy Panh à catástrofe vivida pelos seus se afastam igualmente da posição adotada por Lanzmann. Como já vimos, Lanzmann é ao mesmo tempo o narrador de um filme estruturado como uma investigação pessoal e o único intermediário entre o espectador e a palavra das testemunhas das quais ele constitui o único interlocutor. De forma inversa, *S21* repousa sobre a presença ativa, questionadora de Vann Nath, sobre a colaboração dos carrascos e fundamentalmente sobre o engajamento coletivo de toda a equipe composta de técnicos cambojanos, formados durante dez anos por Rithy

Panh nos Ateliers Varan<sup>17</sup>. “Eu quis”, diz o cineasta, “trazer um olhar do interior sobre nossa memória coletiva [...] Eu precisava de uma equipe que falasse a mesma língua, que tivesse vivido a mesma história”<sup>18</sup>. S21 não se imporá somente como lugar único e “principal personagem do filme”, porque ali pode ser revelado o laço que une na “mesma história” uma multidão de destinos individuais. Com efeito, é porque lá se encontrava condensada a própria essência do regime Khmer Vermelho, fundado sobre a desarticulação de qualquer relação de humanidade, que pode aparecer então, no presente, o laço “entre a ausência do trabalho de memória e as contradições às quais está confrontada a sociedade cambojana de hoje: a violência, a impunidade, o medo”<sup>19</sup>.

*S21*, nesse sentido, constitui-se mais como um campo atual de observação e experimentação do que um lugar marcado pela história, e por isso mesmo um espaço de pensamento. O objetivo de Rithy Panh (que aqui mais uma vez se separa de Lanzmann) é fazer uma reflexão sobre o campo psicológico desse “crime em massa” para conseguir “entrevier o que há de humano nesse crime”<sup>20</sup>. Trata-se para Rithy Panh de compreender como o conjunto do processo de desumanização foi possível. “Compreender”, nos dois sentidos do termo: tornar inteligível e “prender junto” o humano e o inumano, a expulsão monstruosa

---

<sup>15</sup> RECHTMAN, Richard, “Aspects historiques et anthropologiques de la période khmère rouge au Cambodge”. In: GILLIBERT, Jean et WILGOWICZ, Perel (dir.). *L'Ange exterminateur*. Bruxelles: Université de Bruxelles, 1993, pp. 228-29.

<sup>16</sup> “Por volta de 2% dos assassinados, podendo chegar a 5% dos prisioneiros, passaram por Tuol Sleng”, 80% das vítimas de S21 sendo constituídos por executivos do regime Khmer Vermelho que caíram em desgraça (MARGOLIN, Jean-Louis, *op. cit.*, pp. 871-872).

---

<sup>17</sup> Os Ateliers Varan nasceram de uma iniciativa de Jean Rouch em 1978, com o objetivo de permitir a jovens cineastas dos países em via de desenvolvimento a realização de filmes a baixo custo e também a continuação dos arquivos da memória popular que fugissem dos modelos culturais estandardizados pelo Ocidente.

<sup>18</sup> PANH, Rithy. 2004, *op. cit.*, p. 16.

<sup>19</sup> *Ibidem*.

<sup>20</sup> PANH, Rithy. CHOMEAU, Christine. 2003, *op. cit.*, p. 88.

das vítimas para fora da humanidade como um acontecimento que se situa no centro do que nós chamamos “pensar”. Inscrever a decisão genocida no campo do pensável define não somente um ponto de vista, mas uma tomada de posição: é fazer uma escolha pela qual a humanidade seja capaz e responsável. Esse postulado funda, no filme, o encontro e confronto dos detentos sobreviventes e de seus carrascos, os empregados da prisão. Reunindo-os em um mesmo lugar, filmando-os em um mesmo movimento de câmera, sem recorrer ao campo-contracampo que os oporia uns aos outros, recusando qualquer comentário exterior, Rithy Panh afirma suas inclusões comuns à humanidade. É então com seu próprio dispositivo que o filme se opõe à operação genocida de entrincheiramento e de exclusão. A reconstituição da “microsociedade” que formava S21 na época de seu funcionamento visa revelar que seus mecanismos inumanos eram aceitos e operados por homens. Situando-se “à altura do homem”, Rithy Panh tenta assim devolver-lhes a dignidade de sujeitos bem como aos milhares de mortos anônimos e seus torturadores.

É por se esforçar em encontrar a escala humana de uma utopia assassina inapreensível e por “não pensar poder falar do genocídio de outra forma senão na primeira pessoa”<sup>21</sup>, que o cineasta recusa adotar a distância do historiador, nível de generalidade no qual o encadeamento dos fatos pode se tornar significativo e onde os processos históricos podem receber uma explicação. Essa escolha é tanto mais radical na medida em que no momento da filmagem nenhum manual de história

---

<sup>21</sup> *Ibidem*.

cambojana mencionava os crimes da época do regime e em que, vinte cinco anos após a queda do regime, não ocorrera ainda nenhum processo para julgar os responsáveis. Estes vivem ainda hoje tranquilamente em meio aos sobreviventes no seio da população que eles aterrorizaram<sup>22</sup>. Mas, assim como ele não se propõe a fazer a história do regime Khmer, Rithy Panh não pretende tampouco instituir um tribunal, pois transformar o filme em cenário jurídico teria tido como único resultado a inversão do olhar que os carrascos possuíam antigamente em relação aos detentos, considerados culpados tão logo fossem detidos. O que quer o cineasta não é a inversão, mas a revolução do olhar: não julgar, mas tentar compreender como “isso” foi possível. Não dando aos carrascos o espaço de um julgamento *a fortiori* nem o espaço da reconciliação e do perdão, S21 se limita em lhes oferecer a cena de uma escuta e, por aí mesmo, subverter as regras do poder totalitário. Somente o Angkar detinha de fato o monopólio de uma palavra, que consistia essencialmente em uma litania de *slogans* objetivando a erradicação de qualquer enunciação subjetiva e qualquer pensamento pessoal<sup>23</sup>. Na terminologia imposta pelos khmers vermelhos, que reduzia as vítimas ao estado de coisas, a própria língua se tornava um instrumento de aniquilamento<sup>24</sup>.

---

<sup>22</sup> Todas as entrevistas gravadas (mas excluídas da montagem final do filme) que figuram na última parte da *Máquina de morte Khmer Vermelho* (PANH, Rithy. CHOMEAU, Christine. 2003, *op. cit.*, pp. 243-297) concernem a impunidade dos culpados e a angústia das vítimas impelidas a reverem os assassinos de outrora.

<sup>23</sup> Cf. PONCHAUD, François. “Social Change in the Vortex of Revolution”. In: JACKSON, Karl D. (dir.). *Cambodia 1975-1978. Rendez-vous with Death*. Princeton: Princeton University Press, 1989.

<sup>24</sup> “Os khmers vermelhos retomaram palavras simples do vocabulário cambojano

Dar a palavra aos carrascos, ou melhor, lhes devolver a palavra é com efeito indispensável à recomposição sustentável de um laço social. Pois é preciso que os próprios carrascos recuperem não somente a memória, mas a compaixão que a máquina Khmer Vermelho lhes retirou, fazendo deles menos que humanos da mesma forma que suas vítimas<sup>25</sup>. Todavia, como lembra Rithy Panh, reinscrever os carrascos e as vítimas no campo de uma mesma humanidade não consiste em confundi-los, em torná-los intercambiáveis<sup>26</sup>. Devolver aos carrascos sua humanidade, ou melhor, permitir a eles reencontrar a humanidade é lhes devolver seu livre arbítrio, quer dizer, confrontá-los às escolhas que eles podiam fazer e não fizeram<sup>27</sup>; confrontá-los ao fato de que eles mataram homens e não “outra coisa que não homens”. Isso supõe que sejam devolvidas, a cada um dos empregados de S21, sua singularidade e sua responsabilidade própria na execução do plano criminoso, face ao encontro da impotência atrás da qual eles se abrigam voluntariamente tentando se fazer passar por simples “executores”, presos na engrenagem de uma grande

---

para mudar o sentido”, diz Youk Chhang, o diretor do DC-Cam [Documentation Center of Cambodia]. Assim, *hoengsar*, “o mal que se faz ao outro”, tomou o sentido de “combate sem piedade contra o adversário político”. Da mesma forma, *samlap*, “matar”, que incluiu um julgamento moral sobre o próprio ato, foi substituída na língua dos torturadores por *kamtech*, “destruir”, empregada para um ato mecânico se aplicando às coisas (PANH, Rithy. CHOMEAU, Christine. 2003, *op. cit.*, pp. 217-219).

<sup>25</sup> Cf. LORAUX, Patrice. “Les disparus”. *Le Genre humain*, n° 36, 2001.

<sup>26</sup> PANH, Rithy. CHOMEAU, Christine. 2003, *op. cit.*, p. 232.

<sup>27</sup> *Ibidem*, p. 126.

máquina. Com essa condição as vítimas poderão sair do anonimato no qual consiste exatamente a realização do plano de extermínio.

Dar a palavra aos torturadores enfim é recusar fazer com que só as vítimas carreguem o peso do testemunho que as confina na lógica do “ainda e sempre ter que provar” e as proíbe o luto. Pois o que perpetua a Catástrofe é a “memorialização” do sobrevivente, transformado em arquivo e excluído da temporalidade humana, ou seja, da memória viva cujo processo conduz ao esquecimento.

### Fazer convergir os olhares

Para medir a amplitude da reviravolta de perspectiva que se opera em S21, convém analisar mais uma vez *Shoah* e, em particular, o jogo que ali se instaura entre o olhar e a palavra. A Catástrofe se inscreve no vão entre o visível e o dizível, entre esses “não-lugares da memória” que constituem os vestígios dos campos da morte e a potência evocadora do relato dos sobreviventes. Na cena do Testemunho se expõe, com toda sua violência, a distância impreenchível entre o espectador e o acontecimento o silêncio repentino do sobrevivente está acompanhado da ruptura do laço de interlocução pelo olhar. Essa dupla interrupção que sela o aprisionamento das vítimas em uma dor não compartilhável é precisamente o que o dispositivo de S21 se esforça em bloquear.

O filme de Rithy Panh encontra não somente sua origem, mas a matriz de seu dispositivo no gesto inaugural de Vann Nath. O pintor sobrevivente, no momento de seu

primeiro encontro fortuito com Him Houy, não conduz o extorturador a responder suas questões senão após tê-lo obrigado a dirigir o olhar para o quadro do qual ele é o autor e no qual, de memória, ele representou as torturas sofridas pelos detentos. A experiência sofrida e tornada imagem, onde se misturam a singularidade do olhar do pintor e as lembranças de uma multidão de vítimas, engrena assim um processo de partilha de memórias. É a forma visual do testemunho do sobrevivente exigindo a convergência dos olhares que pode instituir um espaço novo de interlocução.

A ruptura catastrófica não pode certamente ser representada na imagem pictural: ela é no máximo significada por ela. Mas é exatamente porque o gesto e a palavra do pintor convertem a representação em questão dirigida ao carrasco, que a imagem torna-se um objeto de pensamento e abre um espaço comum de reflexão. O gesto inaugural de Vann Nath constitui assim o contexto no qual se revelará a colocada em cena da memória à qual o filme se refere, regulando em particular o uso que pode ser feito dos arquivos fotográficos do centro de detenção. 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.

Ora, não somente essa convergência não é evidente, mas ela constitui mesmo uma revolução com relação à prática comum dos documentários históricos baseados em arquivos. Desse uso banal, a “introdução” do filme dá uma amostra. *S21* começa com uma série de imagens totalmente heterogêneas que vai em seguida fundar seu dispositivo enunciativo. Sucedem-se imagens coloridas do Camboja contemporâneo e planos

em preto e branco, uns filmados pelos operadores khmers vermelhos e outros por jornalistas estrangeiros, no momento da queda de Phnom Penh. A diversidade das fontes e o ritmo da montagem tornam *a priori* difícil medir a divergência entre os olhares que manifestam as imagens, reduzidas como os cantos revolucionários que as acompanham, a não ser pela ilustração das legendas “informativas”: 1970: golpe de Estado contra o príncipe Sihanouk. Extensão da guerra do Vietnam, bombardeios americanos, guerra civil, 600.000 mortos. Dezessete de abril de 1975: vitória dos khmers vermelhos, populações deslocadas, habitantes expulsos das cidades, escolas fechadas, moeda abolida, religiões proibidas, campos de trabalho forçado, fome, terror, execuções. “Um genocídio: dois milhões de mortos.” O texto histórico, chapado sobre esses arquivos heterogêneos e fragmentários, é mal construído sobre uma catástrofe que ele não permite compreender: falta a ele, como às imagens, um ponto de vista individualizado à “sua altura”. É esse olhar que *S21* vai se esforçar em construir.

A estrutura em quiasma da montagem faz, todavia, aparecer a interrogação que dá origem ao filme. A introdução se abre com uma visão colorida de Phnom Penh hoje, enquadrada em panorâmica da esquerda à direita. Ora o plano inaugural reproduz identicamente – mas invertendo a direção do movimento – uma tomada da cidade, em preto e branco, feita em abril de 1975 no momento em que a população foi evacuada. As duas figuras que a montagem mostra – a retomada e a inversão do movimento – parecem definir aqui o método que será de todo o filme – um movimento de vai e vem do presente ao passado buscando os sinais da ruptura e os da continuidade.

A ambivalência do laço entre passado e presente reaparece, aliás, ao fim do prólogo. Uma série de planos extraídos de um filme de propaganda Khmer mostra, em uma ampla região árida, uma multidão de homens, mulheres e crianças o tempo todo ocupados, arrastando cestos de terra em um desses grandes canteiros hidráulicos que era a especialidade do regime. Subitamente, vê-se aparecer um plano colorido do presente: em um campo inundado, um pequeno grupo de camponeses em família plantando arroz. Apesar da cesura na textura dos planos e da distância entre seus referentes, o canto revolucionário de outrora continua sobre as imagens de hoje. O jogo da alteridade e da continuidade introduzido pela montagem parece indicar aqui que, entre o trabalho escravo imposto pelos khmers vermelhos e o ritmo restaurado do labor ancestral, o laço e a distância devem ser pensados juntos.

Todavia, para delimitar o que dura da Catástrofe, é conveniente mudar de escala. É a isso que se dedica o prólogo do filme, única sequência situada fora de S21, em que nós descobrimos pela primeira vez o ex-guarda Him Houy junto à sua família. Nada, nesse momento, nos informa o papel que representou o adjunto da segurança do centro de detenção, responsável pelos guardas e pelo transporte dos detentos em direção ao local de execução. Nós temos sob nossos olhos a vida pacífica de uma família banal de camponeses khmers. Com um detalhe: enquadrados no mesmo plano, nem o pai nem a mãe de Houy nunca o olham; nunca também, o ex-torturador busca cruzar o olhar de seus pais. Através dessa coabitação sem troca, surge a imagem da sociedade cambojana de hoje: a Catástrofe e sua negação circundam carrascos e vítimas em um não-lugar,

feito de memórias singulares, radicalmente impartilháveis.

O prólogo estabelece também as bases do contrato de leitura do filme. Afastando a entrevista gravada que permitiria identificar o carrasco (o livro é, nesse ponto, muito mais explícito) e recusando as legendas explicativas, o filme nos obriga a utilizar os menores índices para tentar delimitar os desafios da cena. Ora, entre a seqüência vilarinha e o espaço da prisão-museu, um quadro de Vann Nath assegura a transição: detentos acorrentados uns aos outros são levados, olhos vendados, para um destino desconhecido. No limite do que vai constituir o lugar único do filme, a tela parece enunciar a regra à qual está sujeita a sua poética: a imagem da Catástrofe só poderá se esboçar progredindo por tutilidade, por decifrações sucessivas das entonações, posturas e olhares dos carrascos, onde se pode ler ainda hoje algo da máquina de morte do Khmer Vermelho.

### **Dizer, fazer, mostrar: um espaço de pensamento**

A questão à qual está confrontado Rithy Panh decorre do *double bind* catastrófico: o acontecimento da desumanização e a negação que o acompanhou, a subversão de todas as leis da ética e o esquecimento imediato do episódio transgressor. O cineasta não pode se contentar em dar a ver a ruptura, opondo a “realidade” às “mentiras” dos khmers vermelhos e ao esquecimento de seus crimes: é preciso construir essa realidade com todos os atores da Catástrofe, vítimas e carrascos. É necessário primeiramente compreender, senão como essa utopia assassina pôde se formar, ao menos como ela pôde se

encarnar nessas ações e nos pensamentos dos homens. Mas também é preciso apreender como eles puderam esquecer essa “passagem ao ato” tão próxima ao fim do regime, como se nada tivesse acontecido.

Se para tornar sensível o tornar-se-imagem do acontecimento a cena mobiliza o poder que é próprio do “cinema-direto”, é à montagem que será confiada a tarefa de tornar visível o pensamento. Entre o quadro e a sequência seguinte em que aparece Chhum Mey, o *raccord* temporal passa por um falso campo-contracampo. A cena do pintor trabalhando se interrompe em um detalhe da tela: um guarda Khmer Vermelho em três quartos face a nós. O plano seguinte, operando uma mudança de eixo de 90°, enquadra uma figura imóvel, três quartos de costas, no espaço atual da prisão-museu. Vai ser preciso que a silhueta se movimente e se vire para que descubramos Chhum Mey. O falso campo-contracampo figura assim para além da descontinuidade dos meios e dos tempos, da continuidade memorial assim como da complementaridade dos polos carrasco e vítima, que opõem, entretanto, seus lugares no enquadramento com a heterogeneidade de seus pontos de vista. Pelo viés do (falso) *raccord*, o filme aparece não somente como o herdeiro do trabalho o pintor, mas também como o lugar em que os espectros do passado podem voltar à vida.

A complexidade do papel da representação no trabalho da memória aparece em uma seqüência um pouco após. O enquadramento fílmico inclui dessa vez três telas de Vann Nath, e uma sendo ainda pintada, e, sobretudo, duas fotografias, uma do Duch – o diretor da prisão sob as ordens e o olhar do qual o sobrevivente devia pintar – e a outra de Pol Pot, de quem o

pintor devia imitar os traços perfeitamente, sob pena de morte. Trabalhando no quadro que mostrava ele mesmo apresentando um retrato de Pol Pot ao Duch, Vann Nath evoca seu trabalho passado. “O Duch me olhava, sentado em uma poltrona ou em pé atrás de mim. [...] Às vezes, quando eu pintava, eu fazia os cabelos; ali, meu gesto era muito leve, sem precipitações que mostrassem uma falta de respeito.” Suas intenções, mais uma vez, acompanham seu gesto: com um movimento delicado, seu pincel toca com leveza o rosto do tirano.

Dois regimes de representação se sobrepõem aqui. O quadro de Vann Nath denota evidentemente uma questão estética da *mimesis*, a fotografia de Pol Pot representando o papel do espelho albertiano, instrumento científico de verificação da semelhança. Mas o gesto do pintor imita o temor que antigamente era seu. O respeito que ele devia então mostrar pela efígie revela a pregnância de um regime completamente outro de imagens. Esse regime “ético” é o regime da *imago* latina, que tira seu poder do fato de ser a emanção – e não a representação – do defunto do qual ele atesta a presença. Se a produção das imagens sob os khmers vermelhos era regida pela habilidade, quer dizer, a maestria das regras da arte do pintor, ela o era também pelo ritual que inscrevia a fabricação em um agir ético. O filme herda da fotografia esse poder particular conferido às imagens: toda a cena se desenvolve sob os olhos de Duch, cujo eixo do olhar fotografado cruza a objetiva da câmera.

Jogando com a coabitação e o afastamento entre esses dois *status* da imagem – o *status* da efígie e o da representação –, a seqüência parece dar forma à questão inicial do filme: como

passar do *status* de objeto do olhar da “Organização” ao *status* de sujeito espectador, à distância da observação e do julgamento? Mas a fricção induzida pela heterogeneidade dessas duas funções imagináveis se encontra da mesma forma no centro do dispositivo memorial do filme: a repetição dos gestos e das diretivas de outrora pelos guardas não cessará de oscilar entre dois regimes de significação, o da representação e o da apresentação.

### O “teatro” da memória

“Existem vários graus de memória”, diz Rithy Panh, “e uma memória que pode ser realmente explorada no campo cinematográfico é a memória do corpo, a memória dos gestos. Como os corpos se lembram? [...] São os ex-khmers vermelhos que me indicaram o caminho: Poev tentava me explicar em sua cidadezinha qual era o seu trabalho na prisão S21 e não conseguia fazer frases para dizê-lo... Todas as vezes, um gesto vinha prolongar as frases”<sup>28</sup>. Imitando para os guardas seus antigos gestos no trabalho, Rithy Panh espera então contornar sua dificuldade em descrever sua função na máquina penitenciária e levá-los a pensar sua parte de responsabilidade nos crimes cometidos em S21. Fazendo reviver o passado, a repetição pretende lhes permitir a elaboração de uma imagem deste. A reencenação supostamente então assegura-lhes uma distância representativa. Ora, o que se produz na presença da câmera é de outra ordem.

---

<sup>28</sup> Cf. PANH, Rithy. Communication au colloque *Méduse : ou comment montrer ce qu'on ne saurait voir*. NINEY, François (dir.). Crac de Valence/décembre, 2004.

Duas cenas sucessivas mostram Poev no exercício de seu trabalho de vigilância. Na primeira, em que ele está acompanhado de Prak Khân, seu superior na época, ele se contenta em nomear, um a um, os gestos que faz de novo para a câmera. Na segunda, em que ele está sozinho, o comentário puramente descritivo de seus atos dá progressivamente lugar aos insultos e ameaças que ele esbravejava antigamente aos detentos, mas que hoje ele endereça a seus lugares então vazios. Tem-se assim o sentimento de que a repetição não lhe assegura nem distância, nem controle em relação ao passado: é o contrário, o próprio passado retoma posse de seu corpo e de sua palavra. O acontecimento indescritível e irrepresentável da desumanização, que o atingiu junto com as vítimas, tem acesso assim à presença, *a posteriori*, como uma reminiscência involuntária, vinda do próprio corpo do guarda.

O espaço corporal dessa memória sem sujeito não se limita em S21 à repetição sem distância dos gestos e posturas de outrora: ela se inscreve no próprio centro da palavra dos ex-carrascos. Rithy Panh faz, com efeito, com que os responsáveis pela prisão – Him Houy, Prak Khân e Sours Thi<sup>29</sup> – releiam as ordens dos khmers vermelhos que comandavam os interrogatórios, a tortura sendo usada como um dever dos guardas. Acompanhando com o dedo, linha por linha, a circular oficial, Prak Khân articula as ordens com uma voz forte – a voz de um soldado que segue ordens – enquanto seu

---

<sup>29</sup> Him Houy era o adjunto da segurança de S21, responsável pelos guardas; Prak Khân, membro do grupo de interrogatório, era encarregado das torturas; Sours Thi era responsável pelos registros da prisão.

rosto concentrado na leitura não manifesta nenhuma emoção. Mais uma vez, nenhuma distância parece se esboçar entre o ex-carrasco e o homem atual. O mal-estar do espectador se amplifica na cena em que, entretanto, a máscara do torturador de antigamente começa a se soltar do rosto do Prak Khân. Ele, que havia até então despistado sua verdadeira função, acaba por reconhecê-la face ao documento de arquivo que o acusa<sup>30</sup>. Ele é assim levado a expor muito claramente a ausência de distância reflexiva sobre a qual repousa a desumanização do torturador que aceita se colocar a serviço da máquina de morte. “Quando eu levantava a mão, meu coração não impedia minha mão ou meu pé de bater.” Ora, para pensar o tornar-se instrumento dos homens a serviço do regime Khmer Vermelho, Prak Khân passa da palavra ao gesto. Localizando corporalmente as diferentes instâncias da vontade humana, o ex-torturador torna subitamente visível o funcionamento da máquina repressiva que, suprimindo qualquer distanciamento reflexivo, reduzia os homens a ser somente uma mecânica corporal de obediência.

Mas o que chama antes de tudo a atenção é sua dicção, cortada, monocórdia como a de um autômato. Como sua leitura obediente das circulares do regime, o tom mecânico de seu relato dá a impressão de que ele não se tornou ainda completamente um “sujeito” assumindo o que diz. O filme

---

<sup>30</sup> “Há três grupos de interrogadores: o grupo gentil, o grupo malvado e o grupo feroz. [...] Prak Khân insistiu dois anos no: ‘eu sou do grupo gentil’. [...] ‘E depois um dia’, diz Rithy Panh, ‘um papelzinho com seu nome e ‘grupo feroz’ me caiu nas mãos’. [...] ele explicou de novo, com essa folha na mão, seu encaminhamento” (Cf. PANH, Rithy. Communication au colloque *Méduse : ou comment montrer ce qu'on ne saurait voir*).

nos impele assim a pensar junto o tornar-se humano do carrasco e sua inumanidade ainda presente. Junto não significa reconciliado. Todo o desafio do testemunho do ex-torturador está aí: no momento em que ele tem enfim acesso à palavra, logo ao status de “sujeito”, faz aparecer esse tempo em que “ele não falava ainda”<sup>31</sup>.

Da mesma forma, nem Prak Khân nem Poev “testemunham” realmente sua desumanização, simétrica com aquela das vítimas, pois “testemunhar” supõe um afastamento que constitui o sujeito do testemunho como “sujeito”, afastamento que lhes faltava e falta ainda. Registrando as palavras e os gestos de antigamente, repetidos sem distância, a câmera mostra um “corpo-arquivo” que mantém a marca da obediência e pode ainda reproduzi-la, mas cuja repetição não história a experiência. Pois seus testemunhos não são a representação de um passado que eles rememoravam, mas sim a *apresentação* do acontecimento da desumanização – do qual os antigos guardas não puderam ser, estrito senso, as “testemunhas” e sobre o qual eles ainda não podem testemunhar – é então o próprio filme que se faz “testemunha” e não os carrascos. Abolindo a fronteira comum entre a ficção representativa e o registro documentário, *S21* dá existência a um acontecimento que não lhe preexiste e que somente torna visível.

No cerne desse passado-presente próprio à temporalidade memorial, se desenham então dois “espaços memoriais” distintos que somente a escrita fílmica permite

---

<sup>31</sup> AGAMBEN, Giorgio. *Ce qui reste d'Auschwitz*. Trad. P. Alferi. Paris: Rivages, 1999, p. 213.

articular um ao outro: o espaço do corpo-arquivo do carrasco e o espaço de seu deciframento pelo espectador. Essa fratura é essencial na medida em que faz aparecer a memória dos torturadores como radicalmente diferente da memória das vítimas. Enquanto o trabalho de pintor permite a Vann Nath produzir uma representação do passado ao mesmo tempo para ele e para nós, a imagem que nos oferecem os guardas de sua desumanização só existe para nós. É também nesse afastamento que pode aparecer algo da Catástrofe. O corpo-máquina de Poev, o pensamento ainda tomado em uma representação corporal em Prak Khân, tornam manifestas as condições da instrumentalização dos homens por uma ideologia com a qual eles literalmente “fizeram corpo”. A dificuldade que os guardas têm para responder às questões de Vann Nath e, *a fortiori*, para se interrogar a si mesmos sobre seus atos mostra que a Catástrofe não está no passado e sim no presente. Um dos melhores indícios é a impossível troca de olhares entre o pintor e os guardas, que mantêm obstinadamente os olhos baixos. “Tudo acontece como se eles não pudessem sair do lugar de antigamente: submetidos ao olhar do poder, jamais sujeitos do olhar.”

Aparecem aqui o limite e o efeito paradoxal do dispositivo instalado por Rithy Panh. Quando Poev refaz, para a câmera, os gestos do trabalho que era o seu na época dos khmers vermelhos, a repetição, longe de lhe permitir tomar uma distância com relação ao passado, recoloca em jogo no presente os afetos de outrora. Mais exatamente, a presença muda da câmera parece reeditar a relação que ele matinha então com a “Organização” onividente, mas sempre “fora de campo”. O

olho impassível da câmera torna-se a ferramenta de um retorno, e mesmo o instrumento de um roteiro perverso liberando pulsões sádicas. Enfim, se os guardas não podem cruzar o olhar de Vann Nath, é porque a idade do pintor lhe dá uma autoridade sobre os empregados de S21, mais jovens que ele. Essa autoridade dos antigos na cultura dos khmers é exatamente aquela que usurpavam os funcionários do Khmer Vermelho, às vezes muito jovens, quando se faziam chamar de “tio” ou “irmão mais velho”. A restauração da ordem tradicional parece então simplesmente permitir a Vann Nath ocupar a posição dos khmers vermelhos mortos: hoje como antigamente, os guardas não podem ser os sujeitos, mas somente os objetos do olhar. O dispositivo fílmico aparece aqui não como coadjuvante, mas como um obstáculo paradoxal ao projeto inicial de liberação da palavra dos carrascos.

É por construir o arquivo de uma contradição intransponível que S21 dá ao espectador uma posição de “testemunha” muito singular. Assim, na cena em que Poev revive até a histeria sua função passada, a câmera permanece à distância, não ultrapassando jamais o limite da cela. “Qualquer *cameraman* o teria seguido e isso teria sido encenação”, diz Rithy Panh<sup>32</sup>, que, com o termo “encenação”, visa certo cinema de ficção onde o espectador é imerso no universo diegético. Todavia, a distância adotada só tem caráter “documentário” em um sentido muito particular. Era necessário, acrescenta Rithy

---

<sup>32</sup> Cf. PANH, Rithy. Communication au colloque *Méduse : ou comment montrer ce qu'on ne saurait voir*.

Panh, “fazer sentir que havia prisioneiros que dormiam ali”<sup>33</sup>. Dito de outra forma, a distância que permite o julgamento é também aquela que dá forma à ausência dos mortos.

O mesmo princípio opera em várias cenas onde o campo abraçado pela câmera nos leva do grande plano, sobre o espaço vazio das salas da prisão deserta, ao extremo fechamento do quadro sobre os arquivos – escritos e fotografias, ou sobre os rostos dos guardas. É-nos imposto, assim, um movimento conduzindo nosso olhar do visível ao imaginável e definindo dois regimes de spectralidade. Uma spectralidade “centrífuga”, quando o campo abraçando a sala vazia se abre sobre o que ela não dá a ver, mas que constitui seu fora-de-campo interno: a morte de milhares de detentos. Uma spectralidade “centrípeta”, no momento em que o plano se fecha sobre o rosto dos guardas (cujo olhar permanece obstinadamente voltado para baixo), o ponto de fuga vem ocupar o centro do quadro. É nesse movimento de vai-e-vem do vazio ao cheio e da opacidade dos rostos ao espaço desertificado que os fantasmas do passado encontram onde se alojar.

O estrabismo temporal ao qual nos obriga a presença insistente dos ausentes culmina com o uso que faz *S21* de uma fotografia singular. Enquanto, durante todo o filme, as fotografias dos detentos assassinados são sistematicamente ligadas ao presente pelo relato ou pelo comentário acompanhados pelos guardas, em quatro retomadas, surge uma fotografia maior que as outras: a fotografia de uma jovem da qual não saberemos nada. Imagem errante, sem nome e sem inscrição possível. O

---

<sup>33</sup> *Ibidem*.

mal-estar persistente que provoca seu olhar voltado para nós remete ao que nossa visão é a mesma dos carrascos. Como o poder de então, nós sabemos o que ela ignora: sua morte programada. Desde então, é para nós e somente a nós que é endereçado seu olhar, um olhar dissimétrico “troca além de qualquer troca possível [...] que busca o outro, seu outro, seu oposto, o outro olhar cruzado, em uma noite infinita”<sup>34</sup>.

Diante de Auschwitz, dizia Primo Levi, “Se for impossível compreender, é necessário conhecer”<sup>35</sup>. Como Vann Nath, Rithy Panh gostaria de ter compreendido o que levou os antigos guardas a cometerem atos inumanos tão estranhos a sua cultura, compreender “para que isso tenha um sentido”. Ora, “isso” permanece insensato. Pelo menos, quando nos permite ver em operação o “não-pensamento” nos antigos guardas, o filme nos torna inteligível sua submissão ao poder totalitário “cuja própria natureza é transformar os homens em funcionários, em simples engrenagens da máquina administrativa e assim desumanizá-los”<sup>36</sup>. Mas a dimensão cognitiva de *S21* é acompanhada também de uma dimensão pragmática. Vann Nath não se contenta, com efeito, em representar as sevícias sofridas pelos detentos: ele apresenta a imagem aos guardas para reconstruir com eles a realidade de um passado do qual eles negam a existência.

---

<sup>34</sup> DERRIDA, Jacques. *Échographies de la télévision*. Paris: Galilée, 1996, p. 135.

<sup>35</sup> LEVI, Primo. *L'Asymétrie et la Vie*. Trad. N. Bauer. Paris: Laffont, 2004, p. 62.

<sup>36</sup> ARENDT, Hannah. *Les Origines du totalitarisme* (1951), *Eichmann à Jérusalem* (1961). Trad. J.-L. Bourget, R. Davreu, A. Guérin, P. Lévy. Paris, Gallimard, col. *Quarto*, 2002, pp. 1.295-96.

Da mesma forma, quando o filme faz surgir sob nossos olhos a inumanidade atual dos carrascos, ele nos força a imaginar a metamorfose insensata de “homens comuns” em “executores”<sup>37 38</sup>, e depois seu retorno sem sentimento à vida normal como *nossa* realidade. O desafio propriamente político da obra de Rithy Panh – e esse bem além da sociedade cambojana – está assim indissociável do trabalho da representação que, abrindo nossos olhos, nos oferece material para o exercício de nosso julgamento. O papel que representa a fotografia da jovem desconhecida é de outra ordem. Sua retomada no filme subverte o contexto ideológico-político da tomada inicial. Primeiramente porque, 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. Em seguida, e, sobretudo, porque o filme nos coloca sob seu olhar. O regime “ético” da fotografia não clama mais somente nosso julgamento, mas nossa responsabilidade.

Da representação, instrumento de julgamento, ao regime “ético” dos olhares fotografados cuja imposição muda permanece indefinidamente a meditar, o retorno do olhar ao qual nos convida o filme parece sem fim. A oscilação parece, entretanto, achar um fim no último plano do filme: enquadrado junto ao chão, em um fraco *contra-plongée*, se abre o espaço desertificado de uma das salas da prisão. Uma espessa camada

---

<sup>37</sup> Cf. BROWNING, Christopher. *Des hommes ordinaires*. Trad. E. Barnavi, Paris: Les Belles Lettres, 1994.

<sup>38</sup> Cf. WELZER, Harald. *Les Exécuteurs : des hommes normaux aux meurtriers de masse*. Trad. B. Lortholary. Paris: Gallimard, 2007.

de poeira se acumulou ali e um sopro de ar, subitamente rude, levanta como uma nuvem de cinzas: “a espuma indestrutível da destruição”<sup>39</sup>. No espaço de um instante a imagem se perturba, velada com uma leve bruma. Na síncope da matéria assoprada, ar e poeira misturados, a história humana de uma fenda anti-humana destinada ao esquecimento parece tomar forma. Essa imagem de um tempo suspenso, sobrevivente, em que “só resta a memória empoeirada”<sup>40</sup> que cobrindo os crimes do passado abriga os fantasmas, seria a única figura possível, produto de uma “semelhança não sensível” que pudesse tornar a Catástrofe e sua negação imagináveis?

---

<sup>39</sup> DIDI-HUBERMAN, Georges. *Génie du non-lieu: air, poussière, empreinte, hantise*. Paris: Minuit, 2001, p. 55.

<sup>40</sup> *Ibidem*, p. 30.

## A IMAGEM QUE FALTA: CONTRA A NEGATIVIDADE<sup>1</sup>

**Pierre Eisenreich**

*A imagem que falta* (*L'image manquante*, 2013) soa como uma obra retrospectiva. Ela prolonga e pondera subjetivamente a filmografia documental sobre a tirania do regime Khmer Vermelho. O impacto traumático da elucidação da barbárie em *S21: a máquina de morte do Khmer Vermelho* (*S21: la machine de mort Khmer Rouge*, 2003) e *Duch, o mestre das forjas do inferno* (*Duch, le maître des forges de l'enfer*, 2011) resultava da objetividade descritiva e reconstituiu atos sanguinários motivados pela ideologia delirante e sua insanidade sistêmica. Ali, tratava-se dos carrascos e, através deles, de seus discursos e sua lógica da negatividade. Rithy Panh percebia então essas revelações da destruição, ao fazer falar diretamente os doutrinários, torturadores e testemunhas ainda vivas... Isso funcionava bem para ele no momento de desmontar a mecânica de uma exterminação industrializada, para nela desvelar todas as engrenagens. Os títulos escolhidos eram bastante provocadores e refletiam a segunda parte da dialética política do Angkar. O cineasta construía então uma obra de historiador

---

<sup>1</sup> Artigo publicado pela revista francesa *Positif* na edição de outubro de 2013. Traduzido por Luís Felipe Flores.

crítico com acuidade rara.

Hoje, perto dos cinquenta anos, Rithy Panh decidiu contar sua história oriunda da tormenta khmer vermelha. Era a véspera dos seus onze anos, quando as tropas de Pol Pot tomaram Phnom Penh, em 17 de abril de 1975. O êxodo forçado que se seguiu retorna para ele como a imagem mental de uma passagem que o assombra. Essa verdade de um sentimento espectral corresponde a sua poesia cinematográfica, cujo germe não é outro senão essa imagem que falta, aquela que deve ser revelada no ecrã. Como indicam os letreiros iniciais, ela pode estar contida nas películas de 16mm, tendo o tempo desgastado as caixas de cinejornais e filmes de propaganda khmer vermelha. Também podemos descobrir ali vestígios de uma produção cinematográfica pré-Pol Pot, que expõe a magia dos estúdios da era khmer de Lon Nol: uma bailarina clássica do Balé Real do Camboja é filmada em toda sua graça e beleza, última imagem do esplendor nacional, antes do Angkar dismantelar as instituições e estabelecimentos artísticos e culturais, para utilizá-los como centros de exterminação de homens ou como celeiros. O mergulho na barbárie instrumentalizada aconteceu sob os olhos do cineasta, então criança. Essa perda de humanidade, ligada a uma infância violada pela orquestração, no real, de uma tanatofilia estatizada, não evoca uma ausência, mas a busca dessa infância perdida que convoca o cineasta. Rithy Panh não se deleita com a fase alegre de sua juventude, anterior à ditadura de Pol Pot. Ao contrário, esses onze primeiros anos de vida são como uma verdadeira experiência, um discernimento, uma lucidez da felicidade que o permite avaliar a ignomínia da “revolução

proletária”. Entre as imagens de infância, há primeiramente esse fluxo de ondas da recordação, que afogam devido a sua energia caótica. Quando o sentimento de uma reminiscência se torna mais claro, é preciso ainda dissipar a mancha e definir o contorno de silhuetas fantasmáticas. O sentimento está ali, diante das bailarinas reduzidas a sombras coloridas, do porte de figuras borradas representando os agentes de uma resistência silenciosa e individualizada, contra as apavorantes condições de vida impostas pelo regime Khmer Vermelho. As imagens da memória da infância não poderiam somente traduzir a subjetividade do cineasta, para trazer com objetividade o peso da história. O aspecto concreto desta é necessário para permitir sua crítica.

Com genialidade, o artista cambojano encontrou, literalmente, o material histórico da época terrível, representado na reconstituição com miniaturas de argila: é o barro dos arrozais, sua água lamacenta contaminada pelo sangue de incontáveis corpos enterrados nos campos cambojanos, onde dizem que se caminha sobre cadáveres. As miniaturas formadas a partir desse material fazem os desaparecidos reviverem em uma imobilidade que busca a passagem do tempo. Rithy Panh não realiza com eles um filme de animação, mas de atmosfera. A câmera adota movimentos panorâmicos sobre os figurinos, ao som dos ruídos do ambiente, refletindo a realidade de diferentes períodos. Esses esboços mostram, de acordo com as épocas descritas, uma concepção lúdica do dispositivo, que se relaciona, evidentemente, às brincadeiras da infância.

Para narrar a barbárie, o emprego dessas miniaturas ilustra, na forma de um modelo pueril, as infraestruturas

idealizadas do Angkar: as estradas perpendiculares enquadrando os arrozais. As miniaturas com bicicletas, membros do partido, percorrem essas rotas, enquanto nos campos abaixo trabalham os antigos cidadãos, agora uniformizados em suas vestes negras manchadas de lama. O ideal político se torna um país aprisionado pela agricultura e pelas fábricas onde os seres humanos estão ausentes. O homem é somente um objeto descartável para construir as forças produtivas materializadas pela planificação do cultivo de arroz e por algumas indústrias. Pode-se questionar a adequação dessas instalações cenográficas, que caricaturizam o genocídio orquestrado por Pol Pot ou, no mínimo, dão a ele uma visão infantilizada. Não há ambiguidade nesse caso. As inserções em preto-e-branco da época trazem o espelho do real diante dos modelos coloridos, representando também a fome planificada, as intempéries climáticas, as doenças e as execuções sumárias. As imagens de arquivo de camponeses, transportando incansavelmente a terra dos diques em uma coreografia desumana, produzem o contraponto verídico à imobilidade reflexiva das miniaturas. A dimensão filosófica dessas miniaturas é enunciada pela análise metafísica que o narrador, em suas lembranças, faz sobre o projeto do Angkar: um desdobramento do bom selvagem de Rousseau, para quem o homem será fundamentalmente integrado à natureza. O que o torna mau é a sociedade. Portanto, é preciso mudá-la, daí o recurso a Marx e à ditadura do proletariado para abolir as classes. Pol Pot tomou emprestado, em proporções bárbaras inéditas, os caminhos de uma longa série de negatividades concebidas por Hegel: havia a espada de São Paulo, braço armado da

crisandade de Constantino, que justificou os séculos seguintes de guerras religiosas e de Inquisição para ascender ao paraíso; a guilhotina do Terror instaurada pelos jacobinos para finalizar 1789; o nazismo para purificar a raça humana; o gulag soviético como modelo de revolução proletária... Rithy Panh, através de sua história do Camboja do fim do século XX, recorda essa genealogia da negatividade. Ele não se esquece de que os pobres permanecem enganados e sacrificados, não importa em qual regime político: o reinado de Sihanouk, a tirania de Pol Pot, e a liberalização corrupta de Hun Sen, que continua a escravizá-los nos campos pelo, assim chamado, bem da economia e da reconciliação nacional.

MEU PROJETO EXCEDE O DE UM CINEASTA<sup>1</sup>  
ENTREVISTA COM RITHY PANH

**Nicolas Bauche e Dominique Martinez**

**Nicolas Bauche e Dominique Martinez:** *Em A imagem que falta, você empregou a primeira pessoa pela primeira vez.*

**Rithy Panh:** É verdade. Eu estou presente nos meus filmes anteriores, mas não precisava aparecer na imagem ou no comentário. *Duch, o mestre das forjas do inferno*, é uma entrevista frente a frente com Duch, o personagem principal. Eu estou dentro do filme. Nos filmes ligados à história dos khmers vermelhos isso não é óbvio, era preciso um envolvimento pessoal e íntimo, mas eu não tinha necessidade de dizer “eu”. *A imagem que falta* vai além, porque eu falo da minha família, de mim, diretamente.

**Essas miniaturas de barro, das quais você explica o processo de fabricação, no início da narrativa, elas lhe possibilitaram a simplicidade necessária?**

Provavelmente. Isso me veio naturalmente, embora a princípio eu tenha partido de outra coisa. Da imagem. Eu imaginava como

---

<sup>1</sup> Entrevista publicada pela revista francesa *Positif* na edição de outubro de 2013. Traduzida por Luís Felipe Flores.

objeto de trabalho alguém que tivesse filmado ou fotografado uma cena importante, que tivesse escondido a película em uma caixa e a enterrado em algum lugar. Eu gostaria de encontrá-la. Há fotos do S21, mas não fotos onde se vê claramente os atos do genocídio cometido pelos khmers vermelhos. O método de busca me interessava. Isso porque os documentos do Khmer Vermelho que eu digitalizei há oito anos contêm filmes velados. No trabalho sobre *Duch* ou *S21: a máquina de morte do Khmer Vermelho*, eu encontrei a confissão de um cinegrafista executado. Ele relatava ter fotografado crianças e jovens lesados trabalhando em condições muito precárias. Mais tarde, ele tinha cometido um erro técnico em um filme sobre Pol Pot. Eu esperava que alguns desses filmes velados tivessem sido guardados como prova de sua traição, pois foi o que aconteceu com sua confissão. Ele teria filmado pessoas desnutridas, esgotadas nos campos de trabalho para, segundo os khmers vermelhos, entregar à CIA: é um modo clássico de falsificação da confissão. Para mim, ele fez isso pensando que, ao desenvolver os filmes, as pessoas perceberiam os abusos. Os técnicos, os soldados, os operários que trabalhavam nas fábricas de Phnom Penh naquele momento ignoravam que na aldeia o povo morria de fome.

### **Como surgiu *A imagem que falta*?**

Eu conheci três outros cinegrafistas que trabalharam com esse homem. Entrevistei-os. Um deles também tinha fotografado pessoas sofrendo de fome, mas rapidamente destruiu os negativos sob pressão. E o procedimento era complicado:

alguns filmavam, outros revelavam, outros ainda enviavam ao Comitê Central para verificação. Eu continuava a procurar nos arquivos pessoas conhecidas...

### **Por que esses testemunhos não foram integrados ao filme?**

Eu guardei-os e poderia fazer outro filme. Depois disso, retornei à aldeia de onde fui expulso, porque me dei conta de que nas imagens fabricadas havia pessoas que poderíamos encontrar, mas eu não me recordava de muita coisa. Ainda que eu tivesse trabalhado bastante no assunto, não me lembrava mais do nome do chefe da aldeia onde eu tinha vivido. Eu me perguntava por que jamais tinha retornado a ela após 1975. Quando o fiz, o lugar estava irreconhecível. Filmei um pouco e logo parei. Queria entender como a imagem funcionava na minha memória. Comecei a construir uma maquete da casa onde vivi, com os detalhes que me restavam, e pedi ao rapaz que trabalhava comigo que fizesse uma miniatura que circulasse dentro dela para estabelecer o tamanho do personagem e me dar a escala correta. Ele propôs esculpir em madeira, eu preferi em argila. Isso me lembrou de quando eu era pequeno: costumava inventar histórias com personagens assim. Fiquei impressionado com seu talento: seu nome é Sarith Mang. Então percebi que era preciso alterar o filme. Além disso, antes de começar as filmagens, caminhando pelas lojas chinesas da região do Odéon, em Paris, comprei cartografias do ser humano, uma caixa craniana aberta. Também observei as experiências de Stanley Milgram por horas inteiras. Eu queria entender como o cérebro funcionava, como obedecemos a ordens, com qual mecanismo do inconsciente.

***A imagem que falta é um filme muito autobiográfico, mas você não se mostra na tela, nem sequer em fotografias...***

Eu sou visto, mas estou desfocado. É preciso ser bonito para aparecer na tela. Alguém não se coloca na imagem apenas porque vai contar a história da sua vida – com a qual não se está à vontade. Essa foto, meu irmão, que vivia na França na época, foi quem me deu. É a única, não tenho mais nenhuma foto de mim quando pequeno. Antes disso, eu não me sentia maduro para dizer as coisas, e não queria um testemunho lamentoso. Não é fácil falar de sua própria história, ou dos seus próximos, mesmo quando queremos fortemente prestar-lhes homenagem.

**Esses pequenos bonecos de argila são uma homenagem à infância?**

Sim, é tudo da minha infância, sobretudo aquela passagem nos estúdios de cinema, e sobre a qual pouco falei anteriormente. Eu receava que as pessoas deduzissem que essa foi a razão pela qual me tornei cineasta. Mas eu nunca quis ser cineasta. Quando pequeno, me divertia vendo os astros, as luzes... os artistas que faziam truques ao vivo. Sou um ótimo espectador e amava ver os bastidores. Tornei-me cineasta quando soube que não podia fazer nada mais. Preferiria ser músico, escritor ou pintor. Porém, não era bom em nenhum desses domínios.

**No entanto, a primeira coisa que você fez após o genocídio foi um curta-metragem cômico.**

É verdade. Fiz em super-8, mas como qualquer estudante que

filmasse hoje com seu telefone celular. É meu único filme cômico, apenas a história de um garoto que se disfarça de supervisor e dá chutes em outro garoto que salta o muro para buscar bombons. Com um estilo chaplinesco, marcha rápida, chutes e quedas exagerados. Foi a primeira vez que me dei conta de provocar uma reação tão hilariante com uma imagem. A partir daí, cerca de dezoito anos atrás, comecei a fazer curtas-metragens. Imitei La Boum, fiz filmes de terror com um clima hitchcockiano. Quando eu não tinha mais dinheiro, tirava fotografias; quando eu tinha, continuava a fazer curtas-metragens em super-8, e mais tarde em vídeo. Um deles era inspirado no poema de Prévert, *Le désespoir est assis sur un banc*, um filme bastante silencioso. Fui até à escola de cinema de Grenoble para montar, onde o diretor da época me ensinava a sincronizar imagem e som. Ele dizia que meu filme era “bressoniano”. Eu não sabia quem era Bresson, mas pensei que era isso que eu devia fazer, pois a pintura estava fora de alcance.

**Antes de *A imagem que falta*, você abordou sua vida em um livro intitulado *L'élimination*...**

O livro é um trabalho de escrita relacionado a *Duch, o mestre das forjas do inferno*. Depois do filme, 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. Duch é um personagem impressionante. No começo, eu não queria fazer este filme. Eu tinha a impressão de ter feito o meu trabalho

ao realizar *S21*. Na época, não havia tribunal, todos diziam: “Não é preciso julgar os khmers vermelhos.” Dez anos mais tarde começava o julgamento. Eu pensava que talvez tivesse contribuído para a tomada de consciência, ponto. Mas muitas pessoas começaram a fazer filmes e eu me perguntava por que não havia uma perspectiva cambojana sobre o julgamento, pois na época do *S21* eu não tinha sido autorizado a vê-lo. Descobri que uma equipe do canal Arte preparava um filme sobre o juiz de instrução. Então, tive vontade de encontrar Duch e dar a ele a chance de responder a *S21*, um filme que provavelmente ele tinha visto. Ele falou pouco, mas apontou que não concordava com alguns pontos. Disse a ele que era a ocasião para nós restaurarmos “os fatos, as verdades”. Para mim, ele foi tão longe no crime que a única forma de retornar para nós homens, para a humanidade, era dizer a verdade. Ele respondeu: “Sim, senhor Rithy, juntos nós vamos buscar a verdade.”

### **Em quais pontos ele não estava de acordo?**

No geral, todos onde é acusado. Ele riu e falou: “Não é bem assim, mas eu assumo, porque sou o chefe.” Eu respondia que queria a versão dele; se as coisas eram falsas, ele não precisava assumi-las, eu poderia verificar com os guardas o que era verdadeiro ou falso. Como antigo diretor do *S21*, concernia a ele assumir as ordens que tinha dado, seu planejamento dos crimes, seu papel como diretor de uma prisão onde foram executadas mais de 13.000 pessoas. Descobri um tipo humano, brilhante, culto, com uma memória extraordinária, falando três línguas, podendo debater o marxismo ainda que alguns poucos

khmers vermelhos controlassem a reflexão. É exaustivo: estar diante de um homem inteligente que cita Hugo e Balzac, e que ao mesmo tempo fazia coisas terríveis no *S21*. Eu me encontrei na posição de treinador, daquele que, na verdade, contribuía treinando-o para melhor se defender diante do tribunal.

### **Você fala de uma armadilha que se fechou sobre você, mas enquanto cineasta qual era sua abordagem para filmar tal personagem?**

Falar, discutir com as pessoas ao meu redor sobre a mecânica do combate que ocorreu, ao mesmo tempo política e psicológica. Documentei muito durante os quase dois anos em que nos vimos regularmente. O que Duch não controlava no processo cinematográfico era o papel da montagem, um elemento chave do documentário. Sempre lhe informei que seria eu quem montaria o filme. Assinamos um contrato escrito antes de começar as filmagens, estabelecendo que ele poderia protestar quanto ao resultado, que eu escutaria, mas sem obrigação de segui-lo. Era uma questão de respeitar seu lugar. Eu poderia entrevistá-lo, em seguida ir para casa e editar. Ele estava na prisão, o que podia fazer? Eu queria tratá-lo como mais uma pessoa da história do *S21*. Era preciso que estivéssemos de acordo moralmente e intelectualmente sobre quem decidiria em caso de desacordo, e sabíamos que não estávamos de acordo, eu dei a entender que eu era [uma vítima do genocídio], que não estávamos no mesmo barco. Se ele tivesse recusado essas condições, eu teria feito outro filme.

**Você teve a sensação de estar sendo pressionado pelo material ardente que tocava?**

Fiquei deprimido. No fundo, o genocídio é uma história demasiadamente humana: por que o inconsciente se sustenta nessas situações? No momento dos fatos, como alguém poderia resistir? É complexo. Se um khmer vermelho colocasse um revólver nas mãos de um cambojano, e ordenasse que atirasse na mãe, o que ele faria? No meu caso, eu daria um tiro na cabeça. Quando não se tem educação, não há necessariamente os meios de combater a doutrinação. Mas alguém como Duch, é diferente! Perguntei por que ele não tinha feito outra escolha, a de se suicidar, por exemplo, para recusar esse regime que negava a dignidade dos outros. Ele me respondeu que apenas os grandes heróis se suicidam.

**Você tinha uma ideia precisa do valor dos planos, da *mise-en-scène* que você queria nesse filme?**

Não havia muita *mise-en-scène* a fazer nesse caso. Eu estava em uma pequena cela. Tinha uma câmera. Como eu falava com Duch face a face, enquadrei-o em primeiros planos. E Prum Mesa, meu cinegrafista há anos, fazia planos maiores para os cortes na montagem.

**Mas você não para de recontextualizar o filme graças ao seu trabalho com arquivos...**

Eu pegava os documentos e colocava sob os olhos de Duch. “Por que você coloca essas fotos na minha frente?”, perguntava

ele. Eu respondia: “As pessoas estão mortas, mas te escutam.” Alguns dias mais tarde, ele me perguntou se poderia trazer sua *Bíblia*. Ele não é tolo. Eu tinha trazido uma foto de Bophana, a quem Duch disse não conhecer. No fim das contas, ele sabia tudo sobre ela. Ele contou a história de sua prisão. Conhecia seu pai, um professor e chefe distrital no campo. Os criminosos são humanos como nós. Eles não negam indefinidamente o que têm sob o nariz. Meu projeto excede o de um cineasta: é preciso também ser arquivista, historiador, ainda que eu não seja historiador e não goste que a História seja tratada dessa maneira, ser a polícia judiciária. Não sabia que o cinema devia incluir o trabalho da polícia. Eu busco provas, verifico a caligrafia dos escritos, autentico-os através de especialistas.

**Em *S21: a máquina de morte do Khmer Vermelho*, você retorna aos locais da máquina de matar e coloca lado a lado carrascos e vítimas.**

Nunca quis colocar Vann Nath, o pintor de *S21*, em confronto com um dos seus antigos carcereiros. Não me sentia nesse direito. É uma coincidência que surgiu em um filme anterior, *Bophana, uma tragédia cambojana* (*Bophana, une tragédie cambodgienne*, 1996). No dia que eu devia filmar Poeuv, um dos chefes dos guardas da prisão, meu assistente disse a Vann Nath para não vir, não precisaríamos dele. Mas ele veio buscar seus pincéis. Ele permaneceu algum tempo observando a situação, fumando cigarro atrás de cigarro. As coisas poderiam ter dado errado: os jovens na plataforma queriam bater em Poeuv. Foi nesse momento que Nath abandonou a circunspeção: sentia

que era a única pessoa que poderia atacá-lo. Nath pegou Poeuv pelo ombro, mostrou-lhe suas pinturas sobre as torturas realizadas no S21 e perguntou, para cada quadro, se era verdade ou não. Foi um gesto muito importante. A matriz do filme *S21* estava lá. Decidimos seguir juntos. Nós, as vítimas, precisamos dos carrascos. É cruel, mas é assim. Se a palavra de uma vítima não for confirmada pelo carrasco, ela flutua.

**Então o objetivo era estabelecer certa verdade, antes de lançar as bases de uma possível reconciliação.**

Eu não posso me reconciliar. Com quem, afinal? Sobretudo no momento! A reconciliação é uma questão política. Não se pode pedir isso às pessoas. Para reconciliar, é preciso antes determinar a condição das vítimas, reunir vítimas e carrascos. No momento das filmagens, o caso não tinha passado pelo tribunal. Ainda não éramos considerados como “vítimas”. Mesmo agora, ninguém reconhece o genocídio.

**Você visava prosseguir o trabalho de memória histórica.**

Um trabalho de memória de longo prazo, sim. Histórica? Isso, cabe a você dizer. O cinema continua a ser o cinema, mesmo se as coisas são verdadeiras.

**No entanto, no final de *A imagem que falta*, você define o filme como político.**

Todo filme é político. Mas eu não pretendo ser historiador. O primeiro plano e o som acentuam as sensações. A palavra

é filmada e montada. O cinema não pode ser uma prova para condenar alguém em face à justiça. Deve-se permanecer nos limites da sétima arte.

**Em sua filmografia, todos os caminhos levam ao genocídio cambojano, mesmo em suas ficções, como *Uma noite após a guerra* (*Un soir après la guerre*, 1998) ou *Que o barco se quebre, que o junco se abra* (*Que la barque se brise, que la jonque s'entrouve*, 2002).**

Às vezes eu gostaria de fazer outra coisa. Mas não se pode escolher... Trabalho sobre minha história, aquela de onde venho, o genocídio. Sabia que não chegaria ao fim desse assunto em um filme ou alguns anos. Não é uma exigência, é uma necessidade absoluta. Quando nos tornamos cineastas, não ambicionamos ser o cineasta do genocídio cambojano, mas esse tema me acompanha durante vinte anos. É pesado carregá-lo. Decidi filmar o genocídio sabendo das consequências em minha vida.

**Muitos dos seus filmes são documentários. Você se define mais como um documentarista do que um cineasta?**

O documentário se impôs como a forma cinematográfica que meus projetos deviam adotar. Meu primeiro filme, *O passado imperfeito* (*Le passe imparfait*, 1988), já era um documentário. É preciso talento para realizar um filme sobre o genocídio sem cometer erros. Pegue *A lista de Schindler* (*Schindler's list*, 1993) e *O pianista* (*The pianist*, 2002). Não há comparação: Polanski tem muito mais talento do que Spielberg. Eu não tinha vontade

de fazer *S21...* em ficção, de fazer os prisioneiros dormirem no chão sobre os azulejos, de levar os atores para a fossa comum. O documentário é o jeito mais claro, mais límpido de trabalhar sobre a memória do genocídio. Economicamente, é um formato difícil. Há cada vez menos meios de trabalho. Um filme como *A imagem que falta* não se fecha em algumas semanas, é um processo de dois anos. *Duch...* também. *S21, a máquina de morte do Khmer Vermelho*, três anos. Um documentário tem menos espaço nas telas, menos janelas de financiamento. Fazer um documentário é aceitar ganhar menos e trabalhar mais.

**Você tem tido dificuldade de encontrar fundos para seus últimos filmes?**

*S21...* foi o mais difícil de financiar. Na época, ninguém acreditava no projeto. Fiz o orçamento a partir dos meus próprios recursos. Eu tinha recebido prêmios e dinheiro graças a outro longa-metragem, *A terra das almas errantes* (*La terre des âmes errantes*, 1999), e pude comprar uma câmera. O INA (Institut National de l'Audiovisuel) me acompanhou para armazenar a película e fazer cópias, quando o filme ganhava forma. Depois, o canal Arte se interessou. Mas, no começo, não foi fácil convencer meus interlocutores dos canais de televisão. *S21...* representava 500 horas de material filmado. Eu precisava de tempo para montar. Em *Duch...*, Muriel Rosé do canal France 3 aceitou na hora. As coisas eram mais simples. Assim como *A imagem que falta*: Martine Saada do canal Arte disse sim imediatamente.

**Na sua filmografia, há um personagem à parte: Bophana. Você dedicou um filme a ela, deu seu nome a sua produtora no Camboja, seu rosto reaparece em *A imagem que falta*. Por que esse personagem o acompanha desse modo em sua obra?**

É uma figura de resistência. Ela é importante para mim. O que podemos fazer contra a tortura? Preservar a nossa parte mais íntima. Sobrevivi aos khmers vermelhos porque tive a mesma atitude dela. No fundo do meu coração, eu sabia que a vida era poética, em cores. Meu pai me transmitiu essa convicção. Em *A imagem que falta*, sou o único personagem com as roupas coloridas. Tenho uma ternura, uma amizade bastante profunda por Bophana. Em *S21*, seu dossiê é o mais volumoso de todos. Ela assinou cada uma de suas confissões em letras latinas. Só isso bastaria para ela ser condenada à morte. Essa maneira de resistir é uma mensagem para as gerações futuras.

## UMA HAUNTOLOGIA CAMBOJANA<sup>1</sup>

**Alvin Lim**

Em seu *Espectros de Marx*, Jacques Derrida cunha o neologismo *hauntology* para descrever o trabalho de traçar a presença espectral contínua do Marxismo no mundo ostensivamente pós-Marxista. Proponho uma “hauntologia” do passado violento no atual Camboja pós-conflito, pois a guerra socioeconômica contemporânea entre as elites neoliberais e as massas miseráveis é, tão-somente, a última manifestação de uma história de violência que moldou a identidade do Khmer. Os monumentos de Angkor são os remanescentes fantasmagóricos de seu passado violento; bem como são as cicatrizes culturais de subsequentes invasões, genocídios e ocupação. Irei explorar essas espectrais e violentas interseções entre passado e presente. De sua hauntologia, Derrida explica: “Se estou ficando pronto para falar longamente sobre fantasmas, herança e gerações, gerações de fantasmas, que é dizer sobre alguns *outros* que não estão presentes, não vivem presentemente, tanto para nós, em nós, ou fora de nós, é em nome da *justiça*”<sup>2</sup>. Esta motivação

---

<sup>1</sup> Este texto corresponde ao quarto capítulo do livro de Alvin Lim, *Cambodia and the Politics of Aesthetics*. Londres: Routledge, 2013. Traduzido por Henrique Cosenza.

<sup>2</sup> DERRIDA, Jaques. *Specters of Marx: The State of the Debt, the Work of Mourning, and the New International*. Trad. P. Kamuf. New York, NY: Routledge, 1994, p. xix.

certamente seria o caso para uma hauntologia cambojana, uma vez que a história de violência no Camboja por muito tem significado negação de justiça.

Em *The Plague of Fantasies*, Slavoj Žižek reitera a premissa da psicanálise lacaniana de que “se nossa experiência com a realidade é manter sua consistência, o campo positivo da realidade deve ser ‘suturado’ com um suplemento que o sujeito (não) percebe como uma entidade positiva, mas é efetivamente uma ‘magnitude negativa’”<sup>3</sup>. Essa “magnitude negativa” lacaniana espelha o “sensível não sensível”, que Derrida descreve como “a furtiva e inapreensível visibilidade do invisível, ou a invisibilidade de um visível X”<sup>4</sup>. Essa presença espectral, que Derrida observa ser um “corpo-porvir, uma certa fenomenal e carnal forma do espírito”<sup>5</sup>, eu argumento que consiste na violenta intrusão de memória e fantasia no espaço háptico, pelo qual me refiro ao mundo fenomenal construído e experienciado pelo sujeito, o espectro tem uma aura de mistério, tal que “não se sabe o que isso é, o que isso é presentemente”<sup>6</sup>, pelo simples fato de ser “quase impossível... *fazer ou permitir que um espírito fale*”<sup>7</sup>. É assim que a memória e fantasia às vezes se manifestam no mundo fenomenológico, quando suas emergências enigmáticas acionam sentimentos inesperados, sentimentos de arrependimentos, medo ou ódio. A memória

---

<sup>3</sup> ŽIŽEK, Slavoj. *The Plague of Fantasies*. 2ª ed. New York, NY: Verso, 2008, p. 105.

<sup>4</sup> DERRIDA, Jacques, *op. cit.*, p. 7.

<sup>5</sup> *Ibidem*, p. 6.

<sup>6</sup> *Ibidem*.

<sup>7</sup> *Ibidem*, p. 11.

está, obviamente, intimamente ligada à temporalidade. Como Derrida ressalta: “Tempo: *é le temps*, mas também *l’histoire*, e *é le monde*, tempo, história, mundo.” A interseção do espaço e tempo háptico, qual história, gera memória, que, por sua vez, cria o senso espectral do tempo estar fora do eixo, em particular o senso de “decadência moral ou corrupção da cidade, a dissolução ou perversão dos costumes”<sup>8</sup>.

O livro de Geoff Ryman *The King’s Last Song* apresenta de forma fantasiosa a vida de Jayavarman VII, o maior expensor do império, bem como maior construtor de monumentos. Jayavarman VII é apresentado como um monarca budista benevolente que elevou seu reino à grandeza através da guerra, motivando seu filho aleijado, Rajapati, a detectar a corrupção da violência no coração do paraíso Khmer: “Este reino feliz, este lugar de paz, este gigante entre as nações. Você nos deu de volta. Você teve que se transformar em não-humano para fazer isso? Para fazer todos os khmers seus filhos, você teve que matar os seus filhos reais?”<sup>9</sup>. Posteriormente, Rajapati confronta o rei: “Você, pai, é guerra. Você é guerra e crueldade. Você é opressão, escravidão e falsidade. E o auge de sua falsidade é que o povo te ama por isso”<sup>10</sup>. Em uma narrativa assincrônica separada, inscrições em folha de ouro contendo memórias de Jayavarman VII são encontradas em um sítio arqueológico. Esta descoberta abre um drama paralelo envolvendo Tan Map, originalmente

---

<sup>8</sup> *Ibidem*, p. 19.

<sup>9</sup> RYMAN, Geoff. *Pol The King’s Last Song, or, Kraing Meas*. Northampton, MA: Small Beer Press, 2008, p. 399.

<sup>10</sup> *Ibidem*, pp. 402-3.

um soldado do Khmer Vermelho que “guardava o campo de Pol Pot”, e que posteriormente “trocou de lado juntando-se a Hun Sem”<sup>11</sup>. O sobrevivente do genocídio, Sinn Rith, o tem em conta como uma lembrança horrível do passado: “Aquele Map, ele é só um assassino que acha que se livrou disso... Todos se livraram, todos do Khmer Vermelho, se livraram de responder pelos seus atos. Ele é declaradamente sem vergonha, sem remorso. Ele é como um animal”<sup>12</sup>. Como Rith reconhece, o dilema ético apresentado por Tan Map é um resultado da *realpolitik*: “Tivemos que trazer os khmers vermelhos de volta, precisávamos de alguém para fazer o serviço, então tivemos que deixá-los voltar. O resultado: vivemos com assassinos”<sup>13</sup>. Tan Map revela posteriormente que o fantasma de seu irmão, que cometeu suicídio, bem como os de outras vítimas do genocídio Cambojano, continuam emergindo das profundezas da floresta para persegui-lo:

Eles continuam vindo até mim! Não há estupas [templos religiosos] suficientes para eles. Eu os dou comida, eles a cheiram, mas não estão satisfeitos. Todos aqueles homens, todas aquelas mulheres, todas aquelas crianças, todos vêm me perguntar: por que estamos mortos? Por que fomos mortos pelo nosso próprio povo?<sup>14</sup>

---

<sup>11</sup> *Ibidem*, p. 5.

<sup>12</sup> *Ibidem*, p. 298.

<sup>13</sup> *Ibidem*, p. 296.

<sup>14</sup> *Ibidem*, p. 304.

Durante minha estadia em Phnom Penh conheci diversos cambojanos chamados Tan Map (Descobri que era um apelido popular para homens rechonchudos). Um deles era um policial que, no turno da noite, pilotava uma moto-táxi na universidade em que trabalhava. Como era amigável e cobrava preço justo, frequentemente eu o contratava para me levar pela cidade. Logo notei que atraíamos muitos olhares, já que geralmente ele vestia seu uniforme policial quando me levava ao meu destino. Devido à baixa reputação da polícia cambojana, por ser corrupta e violenta, esse Tan Map provavelmente emergia nos espaços hápticos dos transeuntes desaprovadores como um fantasma, uma imagem espectral representando o repetitivo retorno ao passado violento do Camboja<sup>15</sup>. Sith, a heroína no conto de Geoff Ryman “Pol Pot’s Beautiful Daughter (Fantasy)”, enfrenta um problema com fantasmas similar àquele de Tan Map em *The King’s Last Song*, principalmente por sua patrilinearidade com Pol Pot. Imersa nos contemporâneos hábitos consumistas de Phnom Penh, Sith se vê perseguida pelos incansáveis espíritos das vítimas de seu pai: seus aparelhos eletrônicos eram possuídos por eles, incluindo a impressora que, espontaneamente, imprimia fotografias de suas vidas interrompidas. Enquanto os apuros de Sith são um poderoso lembrete das memórias de genocídio escondidas sob o direcionamento de Phnom Penh à modernidade neoliberal, a evocação de fantasmas da floresta por Tan Map também é significativa.

Na imaginação khmer, há uma diáde entre o *prei*

---

<sup>15</sup> DERRIDA, Jacques, *op. cit.*, p. 10.

(selva) e o *srok* (assentamentos humanos). Como Edwards explica, o *prei* designa o reino da natureza além do controle humano, “assombrado por demônios (*yeak*) e infestado de animais selvagens”<sup>16</sup>. Como a raposa autofágica, em *Anticristo* (*Antichrist*, 2009) de Lars von Trier, que grita no *prei* “O Caos reina!”. Nos assentamentos humanos do *srok*, em contraste, há “vida civilizada e ordeira”<sup>17</sup>. No entanto essa díade não é bipolar, existe uma zona limítrofe entre o *prei* e o *srok*, dentro da qual “noções de civilizado ou selvagem se contraem, expandem, trocam de posição devido a, ou em reação a violações de moral ou normas sociais”<sup>18</sup>. Essa zona limítrofe se tornou parte da cartografia mental do Khmer enquanto áreas de florestas são derrubadas para agricultura, desenvolvimento de *plantations*, ou extração mineral; ou quando as florestas são usadas como local de refúgio de exércitos invasores. As narrativas khmer avisam dos perigos da degeneração moral da passagem do *srok* para o *prei*, surgida da distância existencial dos limites morais que existem no *srok*. O narrador de uma crônica do século XIX que documenta a fuga, através da floresta vizinha de uma aldeia, do exército siamês invasor, observa declínio moral: “Roubos começam. O pobre se torna rico e esconde sua pilhagem na

---

<sup>16</sup> EDWARDS, Penny. “Between a Song and a Prei: Tracking Cambodian History and Cosmology through the Forest”. In: HANSEN, A. R., LEDGERWOOD, J. (orgs.) *At the Edge of the Forest: Essays on Cambodia, History, and Narrative in Honor of David Chandler*. Ithaca, NY: Cornell Southeast Asia Program Publications, 2008, pp. 142-3.

<sup>17</sup> *Ibidem*, p. 142.

<sup>18</sup> *Ibidem*, p. 143.

floresta, onde ela é roubada e perdida”<sup>19</sup>.

O medo do *prei* persiste em tabus sobre o consumo de comida da floresta, além de rituais desenvolvidos ao longo dos anos para “regular a interação com o reino da floresta”<sup>20</sup>. Os apuros da cambojana Rochom P’ngieng, a “mulher da selva”, manifestam esses antigos medos. Tendo ido para o *srok* depois de ter vivido no *prei* por dezoito anos, Rochom se encontrava incapaz de se adaptar à sua recém-restaurada vida na vila, fazendo com que sua família buscasse auxílio na caridade para cuidar dela. Como relata seu pai,

A condição dela está pior do que quando a trouxemos da selva. Ela sempre quer tirar as roupas e voltar para a selva. Se recusou a comer arroz por cerca de um mês. Ela está magérrima agora... Ela ainda não consegue falar. Ela age como um macaco. Noite passada, ela tirou as roupas e se escondeu no banheiro.<sup>21</sup>

Escrevendo sobre as crianças abusadas na história folclórica khmer *Reuang Damnak Kaun Lok* (*How the Kaun Lok Bird Got Its Name*), Edwards observa que “na história, suas consciências e lugar no mundo humano estão atados

---

<sup>19</sup> *Ibidem*, p. 147.

<sup>20</sup> *Ibidem*, p. 148.

<sup>21</sup> MACKINNON, I. “Jungle woman Rochom P’ngieng wants to return to the wild”. *The Telegraph*. Online, 2009, paras. 3-4. Disponível em: <<http://www.telegraph.co.uk/news/worldnews/asia/cambodia/6468099/Jungle-woman-Rochom-Pngieng-wants-to-return-to-the-wild.html>> (acessado em 2 de abril de 2012).

ao que comem, como se vestem e seu poder discursivo”<sup>22</sup>. A recusa de Rochom a comidas cozidas e a roupas, somada a sua incapacidade de falar, refletem a experiência transformadora das meninas em *Reuang Damnak Kaun Lok*: abandonadas no *prei* por suas mães cruéis, elas se transformam em pássaros após perderem os modos de vida civilizados do *srok*: comida cozida, roupas e discurso.

A fronteira entre o *srok* e o *prei* não é livre de violência, o *Anticristo* de Lars von Trier retrata vividamente essa zona limítrofe. Os protagonistas, chamados de Ele e Ela, chegam ao *prei* do Éden para se curarem da perda de seu filho. Lá, três animais monstruosos surgem no espaço háptico: um veado carregando uma corça seminascida, ainda viva, uma raposa autofágica, e um corvo morto-vivo. Estas são as manifestações no *prei* dos “três mendigos” do Sofrimento, Dor e Desespero, sobre os quais Ela profetisa: “Quando os três mendigos vierem, alguém morrerá.” Ignorando seu próprio aviso de que “a natureza é a igreja de Satã”, Ela causa um curto-circuito na selva do *prei* com seus desejos subterrâneos por “ginocídio”, despertando espetacular violência no corpo d’Ele, provocando, assim, que ele dispusesse de seus intentos falocêntricos em psicanálise e cumprindo a profecia d’Ela, estrangulando-a até a morte com as próprias mãos. Esse espetacular despertar de violência no *prei* leva Nina Power a argumentar que *Anticristo* retrata a desordem “primordial” do mundo natural, “*um mundo fora do eixo*, um mundo que um deus ou outro começou, mas abandonou, talvez dando linguagem e

---

<sup>22</sup> EDWARDS, Penny, *op. cit.*, p. 151.

*insight* a todos os animais errados”<sup>23</sup>. A malevolente violência do *prei* foi reconfigurada sob a Kampuchea Democrática, deixando de ser um produto da natureza para ser um produto humano. Sob Pol Pot a floresta se tornou “um terminal, um lugar aonde o regime levava e, frequentemente, ‘despachava’ suspeitos de infidelidade. A função da floresta como uma legítima fonte gratuita de sustento também foi negada... Caramujos e mariscos de água doce se tornaram iguarias e sua colheita clandestina era convite à retaliação selvagem”<sup>24</sup>. Três décadas depois, essas memórias de terror do *prei* parecem ter recuado ao inconsciente, como sugerido pela contemporânea “popularidade de cenas pastorais como enfeites domésticos”<sup>25</sup>, que por sua vez remete ao relato de Cronon da sentimentalização da selva no imaginário americano<sup>26</sup>. Soma-se a isso que o próprio *prei* se tornou vítima da rapinagem das indústrias extrativistas da ordem neoliberal do Camboja.

Entretanto, o aparente esquecimento desses medos ancestrais é raso, havendo velhas ansiedades do *prei* reemergindo frequentemente como sintomas na psique dos moradores do *srok*. No começo de *Condenados à esperança* (*Rice people*, 1994), de Rithy Panh, Om, a mãe de uma tradicional família de fazendeiros de arroz, reza para os deuses:

---

<sup>23</sup> POWER, N., WHITE, R. “Antichrist” – A Discussion. *Film Quarterly*, 2009, para. 9. Disponível em: <<http://www.filmquarterly.org/2009/12/antichrist-a-discussion/>> (acessado em 2 de abril de 2012).

<sup>24</sup> EDWARDS, Penny, *op. cit.*, p. 157.

<sup>25</sup> *Ibidem*, p. 160.

<sup>26</sup> CRONON, William. *The Trouble with Wilderness: Or, Getting Back to the Wrong Nature*. *Environmental History*, 1(1): 7-28, 1996, p. 12.

Imploro aos espíritos da Água e da Terra, que tomam conta desta terra, que nos ajudem em nosso trabalho, que tudo corra bem, que tenhamos alegria, que não tenhamos obstáculos, que nós, seus filhos, desfrutemos de uma boa colheita, que nenhuma besta, nenhum espírito maligno nos perturbe.

Sendo o campo de arroz a zona limítrofe entre o *prei* e o *srok*, essa súplica aos deuses falha em evitar que os terrores do *prei* se instalem na frágil comunidade agrícola. Na manhã seguinte uma cobra venenosa ameaça Om. Mesmo tendo sido abatida por seu marido, Poeuv, a aparição dessa perigosa criatura selvagem leva os outros fazendeiros a caçar a vingativa fêmea da cobra morta. O medo de Om se concretiza quando Poeuv pisa em um espinho de *krassaing* enquanto ara o campo de arroz e, conseqüentemente, enfraquece e morre por envenenamento. Na noite da morte de Poeuv, Om espanta uma coruja que ela chama de “pássaro da tristeza” ou “pássaro da separação”. A morte de Poeuv se mostra desastrosa para a família: sem a força e conhecimento dele, Om e seus filhos penam para proteger seus preciosos brotos de arroz contra a horda de caranguejos que, acredita Om, estão “possuídos por maus espíritos”. Om, por fim, fica louca, o que os vizinhos interpretam como possessão por espíritos, fazendo com que seus filhos cuidem da colheita. O *prei* se reafirma na forma de corvos que devoram o arroz não colhido, deixando a família com uma escassa colheita. A quebra radical da sanidade de Om pode ser entendida como um sintoma da ainda maior quebra da selva com o *prei*, e das constantes tentativas do último em infiltrar e devorar a confortável zona do *srok*: o filme termina

com a insana Om correndo a esmo pela plantação de arroz, como um animal selvagem.

Assim, a díade do *prei/srok* informa a divulgação da partilha rancieriana do sensível na ordem da aldeia tradicional de *Condenados à esperança*. Os tabus observados pelos moradores da vila marcam a fronteira da visibilidade entre o mundo humano da política e o mundo inumano da natureza; a trágica perda de Poeuv ocorre quando essa fronteira é violada. Como consequência da morte da Poeuv, a degeneração da sanidade de Om segue uma série de transgressões contra o *chbabsrei*, tradicional lei khmer que governa o comportamento da mulher. Primeiro, ficar bêbada em público e indecorosos flertes com os homens da vila lhe renderam repreendas por parte dos moradores, uma vez que são violações do comportamento apropriado para uma viúva. Devido a sua paranoia, Om pôs em perigo tanto suas crianças quanto sua lavoura de arroz, passando de cidadã a paciente da vila, ou ao que Rancière descreve como um mero “animal barulhento”<sup>27</sup>. Assim, Om atravessa a linha que divide o *status* de cidadão do *srok* para o de uma habitante indomada do *prei*, que deve ser enjaulada para a proteção da comunidade humana.

O terror da revolução do Khmer Vermelho pode ser interpretado a partir desse esquema de transformação do *srok* em *prei*, ou da emergência de algo pior. Em *Bophana, uma tragédia cambojana* (*Bophana, une tragédie cambodgienne*, 1996), Rithy Panh recria, a partir de cartas e memórias daqueles que

---

<sup>27</sup> RANCIÈRE, Jacques. *The Politics of Literature*. Trad. J. Rose, Malden. MA: Polity Press, 2011, p. 4.

conheceram a vida amaldiçoada do casal Hout, Bophana e seu marido Ly Sitha, que foram mortos na notória prisão S21 de Pol Pot. Em uma dessas cartas, Bophana escreve sua vida insuportável na fazenda coletiva revolucionária de Baray:

Eu também sei que, nesta terra liberada, é o mesmo em todo lugar. Mas, para mim, viver aqui em Baray é como viver entre lobos que não entendem a fala humana, que desprezam o homem, que negam os valores humanos, lobos que conspiram pelas nossas costas... Eu sei muito bem... que um dia eu serei vítima de nossos inimigos aqui.<sup>28</sup>

A distribuição puritana do sensível imposta pelo regime de Pol Pot era platônica em sua prescrição dos afetos do amor: de fato, a descoberta das cartas de amor proibidas entre Sitha e Bophana os levou ao encarceramento, tortura e execução. Como a mãe de Sitha se pergunta:

Não consigo entender por que o Khmer Vermelho separou crianças, maridos e mulheres... Até mesmo crianças pequenas tiveram que viver separadas... Eu entendo como maridos e mulheres se amam, o que uma família é, o amor entre crianças... Todos sabemos isso. Mas não consigo entender aquele período. Por isso não consigo falar sobre ele.<sup>29</sup>

Há uma sugestão na obra de Panh de que o mundo

---

<sup>28</sup> PANH, Rithy. *Bophana: A Cambodian Tragedy*. Manoa, 16(1): 108-126, 2004, pp. 118-9.

<sup>29</sup> *Ibidem*, p. 119.

revolucionário do Khmer Vermelho era, de fato, pior que a *prei*. Ao final do filme pode-se ver que Sitha e Bophana foram “oficialmente destruídos em 18 de março de 1977”<sup>30</sup>. Em *S21: a máquina de morte do Khmer Vermelho* (*S21: la machine de mort Khmer Rouge*, 2003), de Panh, um prisioneiro sobrevivente de S21, Vann Nath, observa que os animais são descritos como sendo mortos, não destruídos, mostrando que o Khmer Vermelho via seus prisioneiros como sendo de uma ordem inferior aos animais. Anteriormente, Nath conversa com um interrogador da S21, Prak Khan, sobre relatórios oficiais de prisioneiros que foram designados para “Destruição por Sangue”; de acordo com Khan, esses prisioneiros seriam acorrentados e amordaçados, então seu sangue era drenado para atingir a demanda dos hospitais do Khmer Vermelho. Khan observou que esses prisioneiros, depois de drenado seu sangue, “respiravam como grilos” antes de serem enterrados em covas coletivas. Esse modo biopolítico de violência no período revolucionário do Khmer Vermelho marca o colapso final da díade de *prei/srok* da Kampuchea Democrática, pois a total desumanização das vítimas excede radicalmente a animalização de humanos na *prei*.

Derrida observa que “a assombração pertence à estrutura de toda hegemonia”<sup>31</sup>. A hegemonia neoliberal atual do Camboja é assombrada pelos espectros de violências passadas. Isso pode ser analisado através do luto, que busca “‘ontologizar’ restos mortais, torná-los presentes,

---

<sup>30</sup> *Ibidem*, p. 126.

<sup>31</sup> DERRIDA, Jacques, *op. cit.*, p. 37.

primeiramente identificando os corpos e localizando o morto”<sup>32</sup>. O projeto, então, de identificação e localização dos corpos das vítimas do Camboja neoliberal pode nos levar aos corpos de ondas anteriores de violência. Na língua khmer, o pronome da primeira pessoa, *khnyom*, é também o substantivo para “servente” ou “escravo”. Isso ecoa na profunda história de servidão do Camboja. De acordo com o relato do diplomata chinês do século XIII, Zhou Daguan, em sua missão na corte angkoriana de Indravarman III, “a maioria das famílias” lá possui “cem ou mais” escravos: “poucas têm dez ou vinte; somente as mais pobres não possuem nenhum”. A coerção regulava a vida desses escravos, como Zhou rememora: “se fazem algo errado, apanham, e levam os golpes de cabeça baixa, não se arriscando a se mover nem um pouco”<sup>33</sup>. A servidão persiste até hoje. De acordo com o Escritório Regional da Ásia e do Pacífico, da Organização Internacional do Trabalho (OIT), o uso de crianças para serviço doméstico é comum e vem crescendo em popularidade. Em 2004, uma pesquisa conjunta da OIT e do governo do Camboja descobriu que “quase 28.000 crianças estão trabalhando em serviço doméstico em Phnom Penh; frequentemente sete dias por semana, com pouco ou nenhum pagamento, ou mesmo chance de ir para escola”<sup>34</sup>.

---

<sup>32</sup> *Ibidem*, p. 9.

<sup>33</sup> ZHOU, Daguan. *A Record of Cambodia: The Land and Its People*. Trad. P. Harris. Chiang Mai: Silkworm Books, 2007, p. 58.

<sup>34</sup> ILO Regional Office for Asia and the Pacific. “Struggle of Phnom Penh’s Child Domestic Workers”, 2004, para. 1. Disponível em: <[http://www.ilo.org/asia/info/public/pr/WCMS\\_BK\\_PR\\_82\\_EN/lang-en/index.htm](http://www.ilo.org/asia/info/public/pr/WCMS_BK_PR_82_EN/lang-en/index.htm)> (acessado em 2 de abril de 2012).

Isso era “equivalente a quase um décimo da população infantil da cidade”, com 60% dessas crianças “trabalhando nas casas de parentes – lavando, limpando, cozinhando, cuidando de crianças ou jardinando”<sup>35</sup>. Realmente, durante minha estadia em Phnom Penh, meu locador empregou várias crianças, que pareciam ser parentes dele, para esses tipos de serviço. Somase a essas crianças e ao tráfico de mulheres que trabalham na indústria do sexo em Phnom Penh, os homens cambojanos, que também estão se tornando alvo dos traficantes de humanos, raptando-os para fazer trabalho escravo em outros países como Malásia e Tailândia”<sup>36</sup>. Mulheres cambojanas que voluntariamente escolhem migrar por emprego cada vez mais enfrentam condições abusivas, sendo que, em 2011, atingiu-se o recorde de “violações contra trabalhadores imigrantes”, levando a “uma suspensão temporária do envio de empregadas à Malásia”<sup>37</sup>.

A ontologia da servidão implica uma hierarquia social com os serventes ou escravos atrelados a uma elite de mestres e donos, e no período Angkoriano o rei era o ápice dessa hierarquia. Zhouprovê uma vívida descrição da imagem que o povo de Angkor tinha de Indravarman III como uma conexão

---

<sup>35</sup> *Ibidem*, para. 3.

<sup>36</sup> IRIN, “Cambodia: Human trafficking likely to increase”, 2008. Disponível em: <<http://www.unhcr.org/refworld/docid/48d203d51e.html>> (acessado em 2 de abril de 2012).

<sup>37</sup> MOMAND, K., YEAP, C. “Female workers suffer record abuse last year”. Phnom Penh Post, 2012, paras. 1-2. Disponível em: <<http://www.phnompenhpost.com/index.php/2012030254820/National-news/female-workers-suffer-record-abuse-last-year.html>> (acessado em 2 de abril de 2012).

entre os domínios da terra e do sobrenatural:

Dentro do palácio há uma torre de ouro, na qual o rei dorme à noite. O povo do local diz que na torre vive o espírito de uma cobra com nove cabeças, que é a deusa da terra de todo o país. Toda noite ela aparece na forma de uma mulher, e o rei primeiro divide a cama e faz sexo com ela. Nem suas esposas se atrevem a entrar lá. Ao fim da segunda vigília ele sai e só então ele pode dormir com suas esposas e concubinas. Se, por uma única noite, esse espírito não aparecer, é chegada a hora desse rei estrangeiro morrer. Se por uma noite ele ficar fora da torre, ele sofrerá um desastre.<sup>38</sup>

Com essa posição no topo da hierarquia social, ao rei é devido respeito por parte de seus súditos. Zhou diz que, ao encontrar o rei, os comuns “todos tinham que se ajoelhar e tocar a cabeça no chão em um gesto chamado *samba*. Se não o fizessem, eram presos pelos oficiais do protocolo, que não os soltavam facilmente”<sup>39</sup>. Lembrando o escrito de Marx que diz que o rei “somente é rei se seus súditos assim o tratarem”, Žižek nos lembra do “performativo hegeliano”, cuja “‘ilusão fetiche’ que sustenta nossa veneração a um rei possui em si mesma uma dimensão performativa – a própria unidade de nosso estado, aquela a qual o rei incorpora, se atualiza somente na pessoa do rei”<sup>40</sup>.

A performatividade do rei como corporificação do estado, por sua vez, extrai uma performatividade da servidão

---

<sup>38</sup> ZHOU, Dagan, *op. cit.*, p. 49.

<sup>39</sup> *Ibidem*, p. 83.

<sup>40</sup> ŽIŽEK, Slavoj. *In Defence of Lost Causes*. New York, NY: Verso, 2008, p. 133.

do povo, incluindo o último sacrifício de suas vidas em nome do reino. Zhou cita relatórios de que, “quando os siameses atacaram, todas as pessoas comuns foram ordenadas a lutar, frequentemente sem estratégia ou preparação”<sup>41</sup>. Desobediência ao rei leva a sanções severas, como a obra-prima da literatura khmer, *Tum Teav*<sup>42</sup>, enfatiza. Nesse poema épico, o rei, descrito como “o augusto Rea-mea – poderoso e estético, amado e inspirador”<sup>43</sup>, fica furioso quando descobre que Orh-Chhuon, governador de Tbong Khmom, desobedeceu a seu édito real sobre os amantes malfadados Tum e Teav:

Quanto ao crime de Orh-Chhuon, seu filho e esposa,  
E toda a riqueza da linha familiar,  
Os irmãos, irmãs e netos desse canalha,  
Junto à mãe de Teav, eles todos só uma mente.  
Por seus crimes, eles devem ser atormentados ou passados  
[ por cima!  
Eles devem ser fervidos vivos em uma panela e deixados  
[ para dissolver  
Nada passará!<sup>44</sup>

Rea-mea, como corporificação do soberano do reino Khmer, tem a prerrogativa de demandar obediência de seus súditos, incluindo aqueles em altos níveis hierárquicos, como o

---

<sup>41</sup> ZHOU, Dagan, *op. cit.*, p. 82.

<sup>42</sup> Traduzido em CHIGAS, George. *Tum Teav: A Translation and Analysis of a Cambodian Literary Classic*. Phnom Penh: Documentation Center of Cambodia, 2005.

<sup>43</sup> *Ibidem*, Estrofe 1.015.

<sup>44</sup> *Ibidem*, Estrofes 1.005-6.

governador amaldiçoado. Hinton nota que Rea-mea é “retratado como um centro poderoso, cujo poder de reordenar o mundo é ritualmente exibido durante momentos como o de sua partida de Tbong Khmom: antes de sair, Rea-mea e sua comitiva marcham ao redor de seu palácio, sendo este uma representação do cosmos, três vezes”<sup>45</sup>. Este *status* elevado explica o impiedoso extermínio do governador e sua linhagem, cuja insubordinação ameaçava a fachada de poder real<sup>46</sup>. O *Tum Teav* descreve graficamente os eventos subsequentes em Tbong Khmom:

Os guardas cavaram o chão largo e fundo,  
À altura do pescoço. Depois chamaram  
Sete famílias, afastando as crianças.  
Seus parentes foram vencidos pela miséria.  
Os guardas então levaram os búfalos, os prenderam à canga  
[ e ao arado  
Eles os levaram para revolver o caminho utilizado pelos  
[ culpados  
Os guardas partiam suas cabeças sem hesitarem.  
Com aquele ato malicioso, os ombros dos prisioneiros  
[ desapareceram.  
Os guardas juntavam os grandes ofensores,  
E os traziam de imediato  
Para serem fervidos vivos. “Agora, culpados,  
Não têm nada pra dizer em sua defesa?”  
Os guardas acenderam o fogo para que a enorme cuba

---

<sup>45</sup> HINTON, Alexander. “Songs at the Edge of Democratic Kampuchea”. In: HANSEN, A. R., LEDGERWOOD, J. (orgs.) *At the Edge of the Forest: Essays on Cambodia, History and Narrative in Honor of David Chandler*. Ithaca, NY: Southeast Asia Program Publications, 2008, p. 75.

<sup>46</sup> *Ibidem*, p. 76.

[ d’água fervesse.  
Empilharam a madeira alto.  
Quando o fogo baixou e as línguas das chamas pararam na  
[ fornalha,  
Eles jogaram os corpos e, em um instante, foram  
[ consumidos<sup>47</sup>

De acordo com a tradição, o *Tum Teav* foi baseado em fatos reais. Como Chigas observa, “as províncias e cidades na história realmente existem, e os modernos moradores de Tbong Khmom preservaram itens que acreditam ter pertencido a Teav, a heroína da história”. Além disso, na narrativa aparecem diferentes e inconsistentes fragmentos das Crônicas Reais<sup>48</sup>. Em um fragmento, o rei Rea-mea é identificado como o impopular apóstata Rea-mea Thipadei (1641-56)<sup>49</sup>, e a maldição de Tbong Khmom é recontada como a seguir:

Em 1016 da era Culla, o Ano do Cavalo, sexto da década [1654/5], o rei liderou seus quatro ministros e seus soldados no embarque da viagem a Tbong Khmom. Depois disso, o rei ordenou a prisão de Orh-Chhuon e dos pais de Taev, junto com as pessoas próximas que estavam envolvidas no casamento, e os fez escravos.<sup>50</sup>

Outro fragmento identifica o rei Rea-mea como o

---

<sup>47</sup> CHIGAS, George, *op. cit.*, Estrofes 1031-34.

<sup>48</sup> *Ibidem*, p. 4.

<sup>49</sup> *Ibidem*, p. 5.

<sup>50</sup> *Ibidem*, p. 7.

benevolente e devoto Rea-mea Thipadei (1638-55) (8), cuja vingança soberana é contada assim:

Quando ele chegou a Por Choeung Khal, o rei ordenou seus soldados a enterrar vivo Chao Bunna Ajudhyh Jai e sua família, bem como seus ancestrais até a sétima geração. Além disso, a totalidade da população da vila foi feita escrava.<sup>51</sup>

Quando o arqueólogo francês Etienne Aymonier visitou Tbong Khmom em 1883, “seus residentes contaram-no que a história era verdadeira, e ele descobriu que o ressentimento por serem chamados de descendentes de escravos era a razão para ser estritamente proibido contar a história em Tbong Khmom”<sup>52</sup>. No século seguinte, em 1960, a Associação de Escritores do Khmer “viajou a Tbong Khmom para pesquisar a origem dessa história e suas bases na história do Camboja. Eles se encontraram com supostos descendentes de antigos escravos descritos e foram levados ao lugar onde se acredita que os eventos ocorreram, como o local em que Teav cometeu o suicídio”<sup>53</sup>. A soberana força da vida e morte exercida pelo literário e pelo histórico rei Rea-mea se estende até o tempo de Indravarman III:

Se há uma disputa entre as pessoas comuns, ela deve ser levada até o rei, mesmo que seja uma pequena questão.

Nunca ocorrem chicotadas ou surras como punição, apenas multas, foi o que ouvi. Também não enforcam ou decapitam culpados de crimes graves. Em vez disso, eles somente cavam uma vala do lado de fora do portão oeste da cidade, colocam o criminoso dentro e enchem solidamente a vala com terra e pedras, deixando-os assim. Ou então os criminosos têm seus dedos dos pés ou mãos amputados, ou seus narizes são cortados fora.<sup>54</sup>

Hinton aponta que o regime da Kampuchea Democrática de Pol Pot se propagandeava como “um novo centro de poder que, como reis poderosos como Rea-mea ou o próprio Buda, era capaz de mover o país de um estado de desintegração a um de ordem moral”<sup>55</sup>. Como no caso de Rea-mea, a Kampuchea Democrática empregou seu poder soberano de vida ou morte para alcançar essa disciplina no governo moralmente desordenado, exterminando desordeiros da mesma forma que Rea-mea fez com Orh-Chhuon e sua linhagem. Essa memória de violência soberana persiste até hoje, retornando como as aparições mencionadas por Derrida de violências passadas, nas interseções dos espaços hápticos do Camboja com a expansão de sua ordem neoliberal.

O genocídio, igual à violência na indústria do sexo, é uma relevante aparição da violência passada no atual Camboja neoliberal, como a arrepiante autobiografia da ex-escrava-sexual-transformada-em-ativista-anti-escravidão Somaly Mam, *The Road of Lost Innocence*, atesta. O número de mulheres

---

<sup>51</sup> *Ibidem*, p. 10.

<sup>52</sup> *Ibidem*, pp. 2-3.

<sup>53</sup> *Ibidem*, p. 2.

---

<sup>54</sup> *Ibidem*, p. 64.

<sup>55</sup> HINTON, Alexander, *op. cit.*, p. 75.

do Camboja na indústria sexual durante o colapso econômico de 2008 explodiu. Como Derrida aponta, o crescimento do desemprego estrutural devido à desregulamentação é uma das “pragas” da “nova ordem mundial” neoliberal<sup>56</sup>. O fechamento das fábricas de roupas no início da crise de 2008 levou milhares de trabalhadoras desempregadas ao trabalho sexual em Phnom Penh<sup>57</sup>. Outra praga neoliberal segundo Derrida é a expropriação dos sem-teto do sistema democrático<sup>58</sup>. No Camboja, isto se manifestou como a praga da grilagem, que forçou despejos e expulsou as vítimas, sem qualquer esperança de recurso político, de suas valiosas terras rurais ou propriedades urbanas. Woznicki observa que os destituídos podem ser representados pelo estado-nação como uma horda de perigosos zumbis, “uma comunidade de excluídos que se fazem sentir como uma comunidade de intrusos: difícil de apreender e difícil de entender, até porque sua presença, que oscila entre estar ou não lá, ameaça minar o radar de poder social e político”<sup>59</sup>. Em contraste, Giroux usa a metáfora do zumbi para descrever a violência e monstruosidade da política neoliberal de destituição predatória:

---

<sup>56</sup> *Ibidem*, p. 81.

<sup>57</sup> MAM, Somaly. *The Road of Lost Innocence: The True Story of a Cambodian Heroine*. New York, NY: Spiegel & Grau, 2009, paras. 3-4.

<sup>58</sup> DERRIDA, Jacques, *op. cit.*, p. 81.

<sup>59</sup> WOZNICKI, Krystian. “Through the eyes of a zombie”. Trad. Dagmar Breitenbach. Springerin, 2008. Disponível em: <<http://www.eurozine.com/articles/2008-11-06-woznicki-en.html>> (acessado em 14 de abril de 2012).

Essa é uma política em que quadros do impensável e do morto-vivo promovem catástrofes cívicas e visões apocalípticas de futuro, focando mais na morte que na vida. Políticos zumbis e mercadores da morte, junto de seus acólitos, apoiam modos militarizados e corporativos de governança através dos quais populações inteiras se tornam ou redundantes, descartáveis ou criminalizados.<sup>60</sup>

Os defensores da ordem neoliberal, memoravelmente descritos como patifes pelos lacanianos<sup>61</sup>, apresentam o aporte intelectual para o mercado livre e suas consequências sociais devastadoras. Fora do aporte intelectual, a elite neoliberal também depende de músculos contratados para o serviço sujo, em particular dos despejados a força, vítimas da grilagem. Essa força amoral de bandidos armados, liderados por chefes corporativos e seus apoiadores intelectuais, se encaixam na metáfora do exército de zumbis “que possuem apetite voraz por espalhar a destruição e promover o penar e sofrer humano”<sup>62</sup>. Os violentos confiscos de terra são sintomáticos na política econômica neoliberal do Camboja: “133.000 pessoas, ou 10% dos 1,3 milhão de Phnom Penh, acredita-se que foram vítimas de despejo desde 1990”, enquanto “mais de 250.000 pessoas em 13 províncias foram atingidas pela grilagem e despejos

---

<sup>60</sup> GIROUX, Henry A. “Zombie Politics and Other Late Modern Monstrosities in the Age of Disposability”. Truthout, 2009. Disponível em: <<http://archive.truthout.org/111709Giroux>> (acessado em 2 de abril de 2012).

<sup>61</sup> ŽIŽEK, Slavoj. *The Plague of Fantasies*. 2ª ed. New York, NY: Verso, 2008, pp. 55-6.

<sup>62</sup> GIROUX, Henry A., *op. cit.*

forçados desde 2003<sup>63</sup>. Materializando o aviso de Giroux de uma política zumbi que torna descartáveis populações inteiras. A elite neoliberal do Camboja reterritorializou e transformou as terras tomadas em veículos de investimento:

Muitos despejos abrem portas para hotéis e arranha-céus na capital em alto desenvolvimento. No interior, os despejos são justificados para possibilitar exploração madeireira, mineração, *resorts*, cassinos ou plantações, dizem ONGs.<sup>64</sup>

O papel da democracia é relevante aqui, já que doadores estrangeiros são frequentemente estimulados por ONGs e pela oposição do Camboja a reconsiderar seu financiamento do Governo Real do Camboja (GRC), baseados no comportamento antidemocrático do regime (ver, por exemplo, Human Rights Watch, 2010). Springer observa que os regimes capitalistas neoliberais “fingem servir à democracia num esforço para facilitar a cumplicidade de populações locais, permitindo que o mercado reine absoluto”<sup>65</sup>. Este fingimento de serviço à democracia é para legitimar a violência cometida por esses regimes, incluindo o GRC, “em nome de promover a ‘ordem’ e ‘estabilidade’, para que o fluxo de capital e o livre mercado não sejam interrompidos”<sup>66</sup>:

---

<sup>63</sup> Cf. IRIN. “Cambodia: An ‘epidemic’ of evictions”, 2009. Disponível em: <<http://www.irinnews.org/Report/86557/CAMBODIA-An-epidemic-of-evictions>> (acessado em 2 de abril de 2012).

<sup>64</sup> *Ibidem*.

<sup>65</sup> SPRINGER, Simon. *Cambodia’s Neoliberal Order: Violence, Authoritarianism, and the Contestation of Public Space*. New York, NY: Routledge, 2010, p. 5.

<sup>66</sup> *Ibidem*, p. 6.

Além disso, a promoção neoliberal de uma visão “ordenada” do espaço público, mais explicitamente via o corolário encontrado no espaço privado, explica por que governos autoritários, contanto que abracem o livre mercado, sejam aceitos tão complacentemente pela agenda da *intelligentsia* neoliberal... as respostas violentas a movimentos de protesto desafiando as políticas neoliberais em cidades tão dispersas quanto Estocolmo, Lilongwe, Genova, Seul, Quebec, Praga, Asunción, Seattle, Port Moresby e Istambul servem como exemplos instrutivos de como o uso não mediado do espaço público e a própria prática da democracia entraram em conflito com a ordem neoliberal.<sup>67</sup>

No entanto, como Dean aponta, a democracia não é incompatível com práticas acumulativas predatórias da elite neoliberal, na verdade funciona como seu álibi:

Democracias constitucionais reais existentes privilegiam a riqueza. Enquanto elas instalam, expandem e protegem o capitalismo neoliberal, elas excluem, exploram e oprimem o pobre, sempre prometendo que todos ganham. O valor presente da democracia depende da postulação de determinantes cruciais de nossas vidas fora do escopo de contestação, numa espécie de “zona proibida”. Essas suposições a respeito de crescimento, investimento e lucro são, politicamente, fora dos limites, por isso não espanta que os ricos e privilegiados evoquem a democracia como o ideal político. Ela não os pode ferir.<sup>68</sup>

---

<sup>67</sup> *Ibidem*, p. 5-6.

<sup>68</sup> DEAN, Jodi. *Democracy and Other Neoliberal Fantasies: Communicative Capitalism and Left Politics*. Durham, NC: Duke University Press, 2009, p. 76.

O surgimento da guerra interétnica é outra das pragas do neoliberalismo segundo Derrida. De acordo com ele, esse modo de violência é gerado por um “primitivo fantasma conceitual de comunidade, a nação-estado, soberania, fronteiras, solo e sangue nativos”<sup>69</sup>. Evocando a tradicional imagem khmer do tigre siamês e o crocodilo vietnamita devorando as terras do Camboja, o blogueiro popular Khmer Young avisa: “Quando a Tailândia se torna abertamente agressiva em relação às terras cambojanas, o Vietnã está secretamente expandindo e dominando o Camboja com sucesso”<sup>70</sup> (*sic*). Enquanto essas tensões étnicas emergem como aparições na era neoliberal, elas podem ser traçadas desde os tempos pré-neoliberalismo, em particular o traumático século XV, com os saques de Angkor pelo reino siamês de Ayudhya, que levaram ao abandono da cidade<sup>71</sup>, às invasões pelo Sião e Vietnã no séc. XIX<sup>72</sup>, e as limpezas étnicas dos grupos minoritários do regime de Pol Pot:

O Khmer Vermelho considerava estrangeirismos de qualquer tipo uma ameaça e planejavam criar uma pura operária/camponesa Kampuchea. A revolução proibia

---

<sup>69</sup> DERRIDA, Jacques, *op. cit.*, p. 82.

<sup>70</sup> YOUNG, Khmer. “How do know about the Uncle Ho’s Dream of Real Estate Business in Cambodia?” *Cambodian Bright Future*, 2009. Disponível em: <<http://cambodianbrightfuture.blogspot.com/2009/05/how-do-know-about-uncle-ho-dream-of.html>> (acessado em 2 de abril de 2012).

<sup>71</sup> CHANDLER, David. *A History of Cambodia*. 4ª ed. Boulder, CO: Westview Press, 2008, p. 93.

<sup>72</sup> *Ibidem*, p. 141.

o uso de línguas estrangeiras ou a prática de “culturas estrangeiras”, incluindo aquelas de grupos minoritários.<sup>73</sup>

Ysa aponta que o Khmer Vermelho atacava a população islâmica cham desproporcionalmente, matando quase 500.000 dos 700.000 existentes antes da revolução, uma taxa de mortalidade maior que o dobro da sofrida pelo povo khmer<sup>74</sup>. Essa limpeza parece ter como base ideológica ressentimentos históricos. Um manual da Kampuchea Democrática para Angkor destaca os saques da cidade pelo reino de Champa em 1177, e descreve baixos-relevos retratando as batalhas navais entre cham e a população de Angkor como o “esforço do povo da Kampuchea contra a invasão estrangeira”<sup>75</sup>. Além de dizimar os cham, o Khmer Vermelho também procurou “esmagar” o Islamismo fechando mesquitas e banindo cerimônias e prática islâmicas<sup>76</sup>. Somando-se a isso, o Khmer Vermelho “proibiu totalmente o uso de nomes no estilo cham e todos eles tiveram que passar a usar nomes khmer”, e eles “proibiram a fala da língua cham e, para reforçar essa política, mataram o *hakem*, o *toun* e os idosos que falavam a língua”, deixando as gerações sobreviventes sem conhecimento dela<sup>77</sup>:

---

<sup>73</sup> GOTTESMAN, Evan R. *Cambodia after the Khmer Rouge: Inside the Politics of Nation Building*. New Haven, CT: Yale University Press, 2003, p. 28.

<sup>74</sup> YSA, Osman. *Oukoubah: Justice for the Cham Muslims under the Democratic Kampuchea Regime*. Phnom Penh: Documentation Center of Cambodia, 2002, pp. 2-3.

<sup>75</sup> KIERNAN, Ben. *Blood and Soil: A World History of Genocide and Extermination from Sparta to Darfur*. New Haven, CT: Yale University Press, 2007, p. 551.

<sup>76</sup> YSA, Osman, *op. cit.*, pp. 2-3.

<sup>77</sup> *Ibidem*, pp. 4-5.

Até mesmo hoje o povo cham na vila Sihanouk, na província de Kampot, em Kampong, distrito de Ponhea Leu, província de Kandal, e na vila de Chrang Chamres, em Phnom Penh, não falam a língua cham.<sup>78</sup>

A tentativa de limpeza étnico-cultural do Khmer Vermelho foi uma violenta intensificação de antigos preconceitos contra o povo cham. O conto folclórico khmer *Chow Prak e Chow Lok*, por exemplo, apresenta Nay Cha, um canalha cham que trapaceia crédulos khmers, e o personagem honesto Nay Ou, que é injustamente punido por um juiz khmer por preconceito contra a religião do Islã<sup>79</sup>.

Além dos cham, os chineses e os sino-khmers também eram alvo do Khmer Vermelho por seu papel na economia capitalista, com a etnia chinesa se tornando "praticamente sinônimo de antecedente da classe burguesa". Os vietnamitas também sofreram perseguições, com muitos deles sendo "ou assassinados ou perseguidos até o Vietnã"<sup>80</sup>. Mesmo antes da revolução de 1975, o Khmer Vermelho atacava os vietnamitas – seus irmãos socialistas, simbolicamente. Em 1971 eles estavam "organizando demonstrações antivietnamitas", forçando vietnamitas étnicos a fugir para o Vietnã; além disso, quadros do Khmer Vermelho que tinham recebido treinamento em Hanoi eram ideologicamente suspeitos e foram

---

<sup>78</sup> *Ibidem*, p. 5.

<sup>79</sup> CARRISON, Muriel Paskin. *Cambodian Folk Stories from the Gatiloke: retold by Muriel Paskin Carrison from a translation by the Venerable Kong Chhean*. Rutland, VT: Charles E. Tuttle, 1987, pp. 58-64.

<sup>80</sup> GOTTESMAN, Evan R., *op. cit.*, p. 28.

secretamente purificados<sup>81</sup>. O sofrimento dos vietnamitas, no entanto, era muito anterior ao Khmer Vermelho. Kiernan cita missionários franceses que testemunharam "um ataque genocida cambojano, liderado por um autoproclamado monge budista, no porto de Hatien, controlado por conchinchineses, em 1731". Esses missionários disseram que esse "considerável exército de cambojanos... fizeram uma enorme carnificina" dos vietnamitas em Hatien, e de lá esse exército "devastou todas as províncias no sul da Conchinchina, cobrindo tudo com fogo e sangue". Depois de retornarem dessa expedição, eles massacraram todos os vietnamitas "que encontraram no Camboja, homens, mulheres e crianças". Duas décadas depois, em 1750, o rei do Camboja, Ang Snguon, ordenou o massacre de "cada vietnamita residente no território cambojano, inclusive no delta do Mekong". Um missionário contou que "essa ordem foi executada com precisão e cruelmente; esse massacre durou um mês e meio"<sup>82</sup>. A queda do regime de Pol Pot em 1979 não terminou com o ciclo de violência interétnica. A aparição de violências passadas retornou em 10 de março de 1993, com o remanescente exército do Khmer Vermelho massacrando mais de cem civis vietnamitas, provocando o êxodo da etnia vietnamita ao Vietnã.

Em sua hauntologia do marxismo, Derrida nota que o neoliberalismo, a atual "hegemonia sem precedentes", representa "uma grande 'conjuração' contra o marxismo"<sup>83</sup>,

---

<sup>81</sup> *Ibidem*, p. 23.

<sup>82</sup> KIERNAN, Ben, *op. cit.*, pp. 158-60.

<sup>83</sup> DERRIDA, Jacques, *op. cit.*, p. 50.

pelo que quer dizer “o exorcismo mágico” que busca “expulsar o espírito mau que deveria ser chamado ou convocado”<sup>84</sup>. Uma similar conjuração contra os espectros de violência do Camboja teria sucesso? A vasta expansão do neoliberalismo no Camboja sugere o oposto, pois ele trouxe as pragas de Derrida do desemprego, despejo, conflito étnico, todas as quais têm o poder de chamar ou convocar essas aparições de violências passadas. Essa hauntologia sugere, então, que esses espectros continuarão a persistir na imaginação cambojana, esperando pacientemente seu momento de mais uma vez se manifestar como erupções de violência no Real.

---

<sup>84</sup> *Ibidem*, p. 47.

## AUTORES E DEBATEDORES

**ALVIN LIM** Professor de Política Internacional e Comparada na American University da Nigéria. Recebeu seu Ph.D. em Ciência Política na University of Hawaii, em Manoa. Seu livro *Cambodia and the Politics of Aesthetics* foi publicado pela editora Routledge.

**ANITA LEANDRO** Professora da Escola de Comunicação da UFRJ, com mestrado e doutorado em cinema pela Université Paris 3. Em parceria com o INA-Institut National de l'Audiovisuel, coordenou, entre 2004 e 2009, o master profissional *Réalisation de Documentaires et Valorisation des Archives* da Faculdade de Artes de Bordeaux 3. Desenvolve atualmente uma pesquisa teórica sobre a escrita da História no cinema, voltada, em grande parte, para a obra de Rithy Panh. No âmbito desta pesquisa, realiza também um documentário a partir dos arquivos da ditadura militar brasileira. Além de vários artigos sobre cinema, é autora do livro *Le personnage mythique au cinéma* (Septentrion, 2000).

**CARLA MAIA** Doutoranda do Programa de Pós Graduação em Comunicação Social da FAFICH/UFMG. Ensaísta e pesquisadora de cinema, curadora da mostra *O cinema de Rithy Panh*.

**CESAR ZAMBERLAN** Editor da revista de cinema *Interlúdio* ([www.revistainterludio.com.br](http://www.revistainterludio.com.br)), professor universitário e pesquisador das relações entre cinema e literatura.

**DANIEL RIBEIRO DUARTE** Realizador e doutorando em Ciências da Comunicação, com especialidade em cinema, na Universidade Nova de Lisboa, onde desenvolve o projeto “Comunidade estética e política no cinema de Pedro Costa”. Realizou diversos trabalhos como curador e produtor de mostras cinematográficas.

**DOMINIQUE MARTINEZ** Jornalista e crítica, escreve sobre cinema na revista francesa *Positif*.

**FÁBIO ANDRADE** Formado em Jornalismo e Cinema pela PUC-Rio, com extensão em roteiro cinematográfico pela School of Visual Arts de Nova York, é crítico de cinema, roteirista, montador e tem o projeto musical *Driving Music*. Desde 2007, escreve na revista *Cinética*, assumindo sua editoria em 2010. Já teve textos publicados em revistas como a *Filme Cultura* e em livros e catálogos de mostras e festivais no Brasil e exterior, como o do Festival de Berlim e o livro comemorativo dos 45 anos do Festival de Brasília. No cinema, tem trabalhos com os diretores Paula Gaitán, Eryk Rocha, Geraldo Sarno e Bruno Safadi.

**LUÍS FELIPE FLORES** Mestrando do Programa de Pós Graduação em Cinema da EBA/UFMG. Crítico e pesquisador de cinema, curador da mostra *O cinema de Rithy Panh*.

**LUIZ CARLOS OLIVEIRA JR.** Crítico de cinema e pesquisador. Doutorando em Meios e Processos Audiovisuais pela ECA-USP, sob orientação de Ismail Xavier. Autor do livro *A mise en scène no cinema* (Papirus, 2013).

**MATEUS ARAÚJO** Doutor em Filosofia pela Université de Paris I (Sorbonne) e pela UFMG; ensaísta, tradutor e pós-doutorando em Cinema (ECA-USP / FAPESP). Publicou cerca de 60 ensaios sobre filósofos, cineastas e pensadores do cinema. Foi curador, na França e no Brasil, de mostras e colóquios sobre Glauber Rocha, Jean Rouch e Pierre Perrault. Organizou ou co-organizou os volumes coletivos *Glauber Rocha / Nelson Rodrigues* (Magic Cinéma, 2005), *Jean Rouch 2009: Retrospectivas e Colóquios no Brasil* (Balafon, 2010),

Straub-Huillet (CCBB, 2012), Charles Chaplin (Fundação Clóvis Salgado, 2012) e Jacques Rivette (CCBB, 2013). Traduziu Glauber na França (*Le Siècle du Cinéma*, 2006), onde viveu e trabalhou de 1998 a 2012, e uma série de autores franceses no Brasil. É um dos editores da revista *Devires – Cinema e Humanidades* (UFMG).

**NICOLAS BAUCHE** Crítico de cinema e membro do conselho editorial da revista *Positif*. Jornalista da televisão francesa, principalmente no programa *La Grande Librairie*, do canal França 5. Escreveu para os sites *Rue 89* e *Avoir-Alire*. Também trabalha como um consultor de produção artística e literária.

**PIERRE EISENREICH** Crítico de cinema e membro do conselho editorial da revista *Positif*. Fez várias conferências para o Museu de Arte Moderna de Saint-Etienne, o Instituto Goethe em Lyon e Nancy. Foi editor da *Europa Cinémas*. Coordenou o trabalho coletivo sobre Tim Burton, editado pelas edições *Positif/Scope*, e publicou um livro sobre o diretor alemão Roland Suso Richter, publicado pelas edições K Films.

**RITHY PANH** Cineasta, graduado pelo Institute des hautes études cinématographiques (IHEC), em 1988. Seus filmes têm sido exibidos nos principais festivais internacionais. Paralelamente à realização de seus filmes, exerce um trabalho de resgate da memória audiovisual do Camboja – violentamente destruída sob o domínio dos Khmers Vermelhos – e de formação de novos cineastas. Em 1995, foi indicado como um dos diretores dos Ateliers Varan no Camboja, que formou boa parte da nova geração de documentaristas do país. Em 2006 inaugurou, ao lado do diretor Ieu Pannakar, o Bophana: Audio Visual Resource Centre, instituição dedicada à preservação dos filmes, fotografias e gravações em áudio do país.

**ROBERTO COTTA** Doutorando em Artes pela UFMG, na área de estudos sobre Cinema, onde desenvolve tese investigando a representação dos rastros de guerra nos filmes do cineasta alemão Rainer Werner Fassbinder. Mestre em Artes, com título obtido na mesma instituição e dissertação sobre a questão da encenação em filmes brasileiros contemporâneos. Formado em Comunicação Social pela UESC, em Ilhéus-BA.

**SYLVIE ROLLET** Professora de Estudos Cinematográficos na Université de Poitiers (anteriormente, lecionou na Sorbonne Nouvelle University), é corresponsável pelo *Teatros da Memória*, um programa interuniversitário de pesquisa sobre a relação entre as imagens em movimento e a memória. Já publicou dois livros e dirigiu duas coletâneas de ensaios focados na representação fílmica de traumas históricos do século XX (guerras civis e genocídios). Sua pesquisa é dedicada, particularmente, para as obras de cineastas húngaros, russos, caucasianos e balcânicos.

**VICTOR GUIMARÃES** Jornalista e mestre em Comunicação Social pela UFMG. Crítico da revista *Cinética*, pesquisador na ONG Associação Imagem Comunitária e integrante do grupo de pesquisa Poéticas da Experiência (UFMG). Coordenador do Júri Jovem da Mostra de Cinema de Tiradentes (2012 e 2013), integrante das curadorias do *forumdoc.bh* (2012 e 2013), do *Festival Internacional de Curtas de Belo Horizonte* (2013) e um dos programadores do *Cineclube Comum* (desde 2012). Escreve esporadicamente no blog *O trânsito*.

F I L M O  
G R A F I A

## RITHY PANH DIRETOR

### SITE 2

**1989 / 92 min. / França e Alemanha Ocidental**

No Camboja, após a queda do príncipe Sihanouk em abril de 1975, os khmers vermelhos tomaram o poder. Dois a três milhões de pessoas foram executados ou caçados no país. Rithy Panh, que conheceu com 15 anos os campos de refugiados, retornou 10 anos depois para filmar um desses locais, instalado ao longo da fronteira tailandesa. Ele se vincula a Yim Om, uma mãe que fugiu do Camboja e passou por vários campos até se instalar em Site 2, com cerca de 4,5 quilômetros quadrados e 180.000 refugiados. Ela enfrenta com coragem os problemas cotidianos de abastecimento, saúde e, sobretudo, a ociosidade. Experimenta a espera e a nostalgia. O cineasta constrói o retrato perturbador de uma mulher que, apesar de uma vida cotidiana extremamente precária, tenta guardar sua humanidade e dignidade.

**Fotografia** Jacques Bouquin **Trilha sonora original** Marc Marder  
**Som** Jean-Claude Brisson **Montagem** Andrée Davanture **Produção**  
Jacques Bidou

### CAMBOJA: ENTRE GUERRA E PAZ *CAMBODGE: ENTRE GUERRE ET PAIX \**

**1991 / 65 min. / Camboja e França**

A ação ocorre após a assinatura do acordo de paz conhecido como “de Paris”, no momento do retorno do príncipe Norodom Sihanouk ao Camboja. O diretor vai se encontrar com velhos cambojanos, que só

conheceram o sofrimento e a tragédia no país. Este filme acompanha o rastro dos horrores, das cicatrizes físicas e mentais deixadas pelo khmers vermelhos. Ele também reflete sobre o retorno da paz e dá voz aos jovens que se interrogam sobre o futuro deles e do país.

**Trilha sonora original** Marc Marder **Montagem** Jean-Pierre Bloc

## CONDENADOS À ESPERANÇA *LES GENS DE LA RIZIÈRE*

1994 / 125 min. / França e Alemanha

A vida de Vong Poeuv e de sua família, suas alegrias e suas crenças, giram em torno do cultivo de arroz. A terra é pequena, a família numerosa e as crianças crescem. O equilíbrio é frágil, e basta um incidente trivial para que o ciclo de vida se transforme em ciclo de tragédia.

**Roteiro** Shahnouh Ahmad (romance), Ève Deboise, Rithy Panh **Fotografia** Jacques Bouquin **Trilha sonora original** Jean-Claude Brisson, Marc Marder **Som** Jean-Claude Brisson, Pascal Despres **Montagem** Andrée Davanture, Marie-Christine Rougerie **Produção** Jacques Bidou, Pierre-Alain Meier

## BOPHANA, UMA TRAGÉDIA CAMBOJANA *BOPHANA, UNE TRAGÉDIE CAMBODGIENNE*

1996 / 59 min. / França

Neste documentário realizado como pesquisa, Rithy Panh retorna aos anos sombrios do regime Khmer Vermelho no Camboja. Ele segue a história trágica e real de um jovem casal de intelectuais que será aprisionado e executado no centro de detenção S21: Bophana e

seu marido. Revoltado pela corrupção do regime Sihanouk, o marido de Bophana se reúne com os *maquisards* comunistas. Separados, os dois amantes trocam numerosas cartas de amor. Reencontram-se antes da queda de Phnom Penh, mas a felicidade dura pouco. Denunciados, detidos, torturados e coagidos com mentiras, o casal é executado em 1976. A partir das correspondências, fotos e textos encontrados acerca do caso no S21, Rithy Panh percorre a narrativa emblemática da história difícil de todo um povo.

**Fotografia** Jacques Pamart **Trilha sonora original** Marc Marder **Som** Francisco Camino **Montagem** Marie-Christine Rougerie **Produção** Ros Sareth

## UMA NOITE APÓS A GUERRA *UN SOIR APRÈS LA GUERRE*

1998 / 108 min. / França e Camboja

Situado na recém-pacificada Phnom Penh, no Camboja, o filme aborda o retorno de soldados cambojanos à vida civil. Inicialmente segue três deles, até se concentrar em Savannah, jovem que tenta dar sentido à sua nova situação. Ele e seu tio, com o qual passa a morar, são os únicos sobreviventes de uma grande família. Apesar das tentações, ele decide não voltar-se para uma vida de pequenos crimes, e tenta traçar seu caminho como lutador de *kickboxing*. Ele encontra Srey Poeuv, garçonne de 19 anos que sonha em ser rica e tem vergonha de sua condição social. Inicialmente ela resiste aos avanços, mas não resiste à devoção e perseverança de Savannah. A história deles é a de um país danificado, no difícil processo de renovação.

**Roteiro** Ève Deboise, Rithy Panh **Fotografia** Christophe Pollock **Trilha sonora original** Marc Marder **Som** Gérard Lamps, Eric Vaucher **Montagem** Marie-Christine Rougerie **Produção** Jacques Bidou

A TERRA DAS ALMAS ERRANTES  
*LA TERRE DES ÂMES ERRANTES*

2000 / 106 min. / França

O filme acompanha uma família cambojana que trabalha na escavação de uma trincheira, onde será instalada a primeira rede de fibra óptica do país. Durante o processo, os trabalhadores descobrem um campo de matança remanescente dos expurgos genocidas do regime Khmer Vermelho. Rithy Panh faz um retrato sensível desses homens e mulheres, marcado pelo contraste entre seus sofrimentos e as autoestradas da informação num mundo subdesenvolvido.

**Fotografia** Prum Mesa **Trilha sonora original** Marc Marder **Som** Jean-Jacques Faure, Roeun Narith, Myriam René, Sear Vissal **Montagem** Isabelle Roudy, Marie-Christine Rougerie **Produção** Cati Couteau

QUE O BARCO SE QUEBRE, QUE O JUNCO SE ABRA  
*QUE LA BARQUE SE BRISE, QUE LA JONQUE  
S'ENTROUVRE \**

2001 / 87 min. / França

Este filme descreve o encontro entre Bopha, um sobrevivente do genocídio realizado pelo Khmer Vermelho, e Mihn, vietnamita que dirige um táxi à noite e realiza entregas para seu tio durante o dia. Com o tempo, surgem sentimentos entre os dois refugiados, mas também se desenha toda a dor dos sobreviventes cambojanos.

**Roteiro** Rithy Panh **Fotografia** Christophe Pollock **Trilha sonora original** Marc Marder **Som** Eric Vaucher **Produção** Catherine Dussart

S21: A MÁQUINA DE MORTE DO KHMER VERMELHO  
*S21: LA MACHINE DE MORT KHMER ROUGE*

2003 / 101 min. / França e Camboja

Sob a liderança de Pol Pot, perto de 20.000 pessoas são aprisionadas, torturadas e executadas entre 1974 e 1979, no centro de detenção S21. Somente sete pessoas não foram assassinadas nesse período, e dessas apenas três ainda estão vivas. Rithy Panh tenta compreender como a parte comunista do Kampuchea Democrático organizou e colocou em prática sua política de eliminação sistemática. Durante aproximadamente 3 anos, o diretor desenvolveu uma longa pesquisa junto aos raros sobreviventes e aos antigos funcionários do Estado. Ele convenceu uns e outros a confrontarem seus testemunhos no mesmo lugar onde ficava o antigo S21, convertido em museu do genocídio. Diante de carrascos e vítimas, o cineasta lidera uma reflexão emocionante sobre a mecânica totalitária.

**Fotografia** Prum Mesa, Rithy Panh **Trilha sonora original** Marc Marder **Som** Sear Vissal, Myriam René, Jean-François Gasnier **Montagem** Isabelle Roudy, Marie-Christine Rougerie **Produção** Cati Couteau, Dana Hastier, Aline Sasson, Liane Willemont

O POVO DE ANGKOR  
*LES GENS D'ANGKOR \**

2004 / 90 min. / França

Um jovem adolescente khmer se pergunta sobre seu futuro. Fascinado pela história de Angkor, ele quer ser tornar um guia, mas é muito pobre para ir à escola. Os mais velhos respondem às suas perguntas: o que significam os desenhos gravados nas pedras de um templo em ruínas? Como acalmar sua ira contra os pais que o abandonaram?

Como satisfazer as suas necessidades de forma honesta? Graças aos mitos contados pelos anciões, o adolescente vê seus problemas desaparecerem e a esperança renascer. Um trabalhador oriundo dos campos, por sua vez, se sente amputado de sua terra, mas mantém fé na colheita do arroz. Outro coloca todas as suas esperanças em seu galo de rixa. Um grupo de trabalhadores responsável pelos baixos-relevos do templo é fascinado por desenhos de prédios antigos. Passado e presente se cruzam, divino e humano se complementam. O humor permite expressar a angústia da sobrevivência cotidiana e da antiga arte de encontrar razões para viver.

**Fotografia** Prum Mesa **Trilha sonora original** Marc Marder **Som** Renaud Michel, Sear Vissal **Montagem** Isabelle Roudy, Marie-Christine Rougerie **Produção** Catherine Dussart

## OS ARTISTAS DO TEATRO QUEIMADO *LES ARTISTES DU THÉÂTRE BRÛLÉ*

2005 / 82 min. / França e Camboja

O Camboja é uma terra de sonhos destruídos. Apesar da ausência de teatros e casas de espetáculos, alguns artistas resistem. O documentário retrata o caso particular do Teatro Suramet de Phnom Penh, sala construída em 1966, no período de paz. O regime Khmer Vermelho viria a utilizá-lo para seus eventos de propaganda. Foi recuperado por profissionais de teatro, música e dança, mas acabou devastado por um incêndio acidental em 1994. Desde então, está abandonado. O mais espantoso, no entanto, é que o edifício se mantém vivo, desesperadamente vivo, através do grupo de atores que lá permanecem com uma existência austera, repartida entre ensaios e apresentações precárias para turistas. Às vezes, para se alimentarem, caçam pequenos morcegos no sótão, acrescentando-os a suas refeições.

**Roteiro** Rithy Panh, Agnès Sénémaud **Fotografia** Prum Mesa **Trilha sonora original** Marc Marder **Montagem** Marie-Christine Rougerie **Produção** Catherine Dussart

## PAPÉL NÃO EMBRULHA BRASAS *LE PAPIER NE PEUT PAS ENVELOPPER LA BRAISE*

2007 / 90 min. / França

O cineasta cambojano Rithy Panh acompanha aqui o processo de exclusão social de uma prostituta, que se sente impedida de voltar à cidade natal por medo de que os habitantes saibam o que ela fazia para sobreviver em Phnom Penh. Nesse contexto, a decadência do corpo iguala-se a uma espécie de morte civil.

**Fotografia** Prum Mesa **Trilha sonora original** Marc Marder **Som** Sear Vissal, Myriam René, Benoit Ménager **Montagem** Marie-Christine Rougerie **Produção** Catherine Dussart

## UMA BARRAGEM CONTRA O PACÍFICO *UN BARRAGE CONTRE LE PACIFIQUE*

2008 / 115 min. / França, Camboja e Bélgica

Em 1931 uma viúva francesa vive com seus dois filhos na Indochina colonial. Todo o dinheiro da família foi investido na compra de terras, que se revelaram inférteis, e que são anualmente inundadas pelo mar. Na luta contra os burocratas corruptos que a passaram para trás, ela empreende o impossível projeto de construir uma barragem entre sua propriedade e o oceano, no qual conta com a ajuda dos camponeses. Enquanto isso, sua filha Suzanne desperta o interesse do chinês M. Jo, filho de um poderoso homem de negócios.

**Roteiro** Marguerite Duras (romance), Michel Fessler, Rithy Panh  
**Fotografia** Pierre Milon **Trilha sonora original** Marc Marder **Som**  
Pierre Mertens, Marc Bastien, François Dumont, Thomas Gauder,  
Xavier Thieulin, Olivier Thys, Philippe van Leer **Montagem** Marie-  
Christine Rougerie **Produção** Cati Couteau, Catherine Dussart,  
Genevieve Lemal, Alexandre Lippens

## DUCH, O MESTRE DAS FORJAS DO INFERNO *DUCH, LE MAÎTRE DES FORGES DE L'ENFER*

2011 / 110 min. / França e Camboja

Kaing Guek Eav, mais conhecido como Duch, foi por quatro anos diretor da M13, prisão controlada pelo Khmer Vermelho na década de 1970. Como secretário do partido coordenou um sistema de torturas e execuções, sendo considerado responsável pelo assassinato de mais de 12 mil pessoas. Levado à corte internacional por seus crimes, ele foi peça-chave na revelação sobre como funcionava e agia o Khmer Vermelho.

**Fotografia** Prum Mesa **Trilha sonora original** Marc Marder **Som**  
Sear Vissal, Myriam René **Montagem** Marie-Christine Rougerie,  
Rithy Panh **Produção** Catherine Dussart, Cheap Sovichea

## CAÇA DE CATIVEIRO *GIBIER D'ÉLEVAGE \**

2011 / 91 min. / França e Camboja

1972. Um avião de caça americano bombardeia a estrada Hô Chi Minh e cai nas montanhas cambojanas. As crianças de uma aldeia isolada capturam o único sobrevivente, um piloto negro. Os khmers vermelhos encarregam os pequenos de vigiar o americano, enquanto esperam a decisão do alto escalão. Sob o grande deslumbramento

das crianças, o prisioneiro começa a se comunicar. Os meninos não conseguem acreditar que esse homem tão doce era um inimigo de guerra. Desacorrentado, executando pequenas tarefas diárias e brincando com eles, o americano lhes parece um amigo. Os khmers vermelhos percebem. Doutrinados por eles, as crianças perdem, pouco a pouco, sua inocência. Burlando a vigilância, o prisioneiro tenta escapar, levando um deles como refém.

**Fotografia** Prum Mesa **Trilha sonora original** Marc Marder **Som**  
Sam Kacada, Myriam René, Sear Vissal **Montagem** Marie-Christine  
Rougerie, Rithy Panh **Produção** Catherine Dussart

## A IMAGEM QUE FALTA *L'IMAGE MANQUANTE*

2013 / 95 min. / França e Camboja

Realizado a partir do livro *L'Emination*, de Christophe Bataille, o filme evoca em primeira pessoa o episódio recorrente em sua obra: o genocídio khmer, que dizimou sua família e transtornou sua infância. Após anos de buscas por imagens ou fotos que exprimissem a dor e o sofrimento do período, o diretor resolveu criar suas próprias, na composição de um filme que, segundo a definição do próprio, “não é a imagem final, nem a busca de uma única imagem, mas a imagem objetiva de uma busca: a busca que o cinema permite”. Prêmio *Um Certo Olhar* de Cannes 2013.

**Fotografia** Prum Mesa **Trilha sonora original** Marc Marder **Som**  
Mathias Bouffier, Sam Kacada, Touch SoPheakdey, Eric Tisserand  
**Montagem** Marie-Christine Rougerie, Rithy Panh **Produção**  
Catherine Dussart

\*os filmes indicados com asteriscos não foram incluídos na mostra a pedido do diretor.

## RITHY PANH PRODUTOR

### ○ KHMER VERMELHO E O PACIFISTA *LE KHMER ROUGE ET LE NON-VIOLENT*

2011 / 88 min. / Camboja, França

**Direção** Bernard Mangiante **Fotografia** Bernard Mangiante **Trilha sonora original** Mieczyslaw Weinberg **Som** Bernard Mangiante **Montagem** Catherine Gouze, Bernard Mangiante **Produção** Serge Lalou (Les films d'ici), Rithy Panh (Bophana Productions)

### CINCO VIDAS *FIVE LIVES*

2010 / 93 min. / Camboja

**Direção** Sopheak Sao, Sarin Chhoun, Lida Chan, Katank Yos, Kavich Neang, **Produção** Rithy Panh (Bophana Productions)

### CASAMENTO VERMELHO *RED WEDDING*

2012 / 58 min. / Camboja

**Direção** Guillaume Suon, Lida Chan **Fotografia** Guillaume Suon, Ambroise Boussier, Lida Chan, Sopheak Sao **Trilha sonora original** Benjamin Bleuez, Etienne Lechuga **Som** Kacada Sam, Sopheakday Touch **Montagem** Guillaume Suon, Lida Chan, Saobora Narin **Produção** Rithy Panh

### POR ONDE EU VOU *WHERE I GO*

2012 / 55 min. / Camboja

**Direção** Neang Kavich **Fotografia** Neang Kavich **Trilha sonora original** Julien Poulson **Som** Sopheakday Touch, Kacada Sam **Montagem** Neang Kavich, Saobora Narin **Produção** Rithy Panh

### ○ ULTIMO REFÚGIO *THE LAST REFUGE*

2013 / 55 min. / Camboja, França

**Direção** Anne-Laure Porée, Guillaume Suon **Fotografia** Guillaume Suon, Ambroise Boussier, Anne-Laure Porée **Trilha sonora original** Marc Marder **Som** Sopheakday Touch, Kacada Sam **Montagem** Anne-Laure Porée, Guillaume Suon **Produção** Rithy Panh

### ○ SONO DE OURO *LE SOMMEIL D'OR*

2011 / 96 min. / França, Camboja

**Direção** Davy Chou **Produção** Jacky Goldberg, Vycky Films, Bophana Production, Araucania Films, Studio 37 **Elenco** Ly Bun Yim, Dy Saveth, Yvon Hem, Ly You Sreang, Sohong Stehlin

## SOBRE RITHY PANH

### TIO RITHY *ONCLE RITHY*

2008 / 94 min. / França

**Direção** Jean-Marie Barbe **Fotografia** Zoltan Hauville **Som** Sear Vissal **Montagem** Joëlle Janssen **Produção** Jean-Marie Barbe, Ardèche Images Production

P R O G  
R A M A  
Ç Ã O

## CCBB RIO DE JANEIRO

30 DE OUTUBRO A 11 DE NOVEMBRO

### 30/10, quarta

15h30 / Site 2 (92')

17h30 / O sono de ouro (96')

19h30 / A imagem que falta (95')

### 31/10, quinta

15h30 / Cinco vidas (93')

17h30 / Papel não embrulha brasas (90')

19h30 / S21, a máquina de morte do Khmer Vermelho (101')

### 01/11, sexta

15h30 / O khmer vermelho e o pacifista (88')

17h30 / Os artistas do teatro queimado (82')

19h30 / Condenados à esperança (125')

### 02/11, sábado

16h / Bophana, uma tragédia cambojana (59')

17h15 / Duch, o mestre das forjas do inferno (110')

19h15 / Uma noite após a guerra (108')

### 03/11, domingo

16h / O último refúgio (55')

17h15 / Tio Rithy (94')

19h / Uma barragem contra o Pacífico (115')

### 04/11, segunda

15h30 / Por onde eu vou (55')

16h45 / Casamento vermelho (58')

18h / Site 2 (92')

19h45 / S21, a máquina de morte do Khmer Vermelho (101')

### 06/11, quarta

15h30 / Bophana, uma tragédia cambojana (59')

17h / Duch, o mestre das forjas do inferno (110')

19h15 / Debate / Anita Leandro, Carla Maia e Luís Felipe Flores

### 07/11, quinta

15h30 / Tio Rithy (94')

17h30 / A terra das almas errantes (106')

20h / Papel não embrulha brasas (90')

### 08/11, sexta

15h30 / Cinco vidas (93')

17h30 / Uma barragem contra o Pacífico (115')

20h / Os artistas do teatro queimado (82')

### 09/11, sábado

16h / Por onde eu vou (55')

17h30 / O khmer vermelho e o pacifista (88')

19h30 / Uma noite após a guerra (108')

### 10/11, domingo

16h / A terra das almas errantes (106')

18h / Casamento vermelho (58')

19h15 / A imagem que falta (95')

### 11/11, segunda

16h / O último refúgio (55')

17h30 / O sono de ouro (96')

19h30 / Condenados à esperança (125')

CCBB SÃO PAULO  
6 A 17 DE NOVEMBRO

**06/11, quarta**

15h / Bophana, uma tragédia cambojana (59')  
16h15 / O khmer vermelho e o pacifista (88')  
18h / Uma noite após a guerra (108')  
20h / A imagem que falta (95')

**07/11, quinta**

15h / Casamento vermelho (58')  
16h15 / O sono de ouro (96')  
18h15 / Cinco vidas (93')  
20h / Site 2 (92')

**08/11, sexta**

15h / Por onde eu vou (55')  
16h30 / O último refúgio (55')  
18h / A terra das almas errantes (106')  
20h / Os artistas do teatro queimado (82')

**09/11, sábado**

15h30 / O khmer vermelho e o pacifista (88')  
17h30 / S21, a máquina de morte do Khmer Vermelho (101')  
19h30 / Duch, o mestre das forjas do inferno (110')

**10/11, domingo**

15h / Casamento vermelho (58')  
16h15 / Papel não embrulha brasas (90')  
18h / Condenados à esperança (125')

**13/11, quarta**

15h / O último refúgio (55')  
16h15 / Tio Rithy (94')  
18h / Uma barragem contra o Pacífico (115')  
20h30 / Bophana, uma tragédia cambojana (59')

**14/11, quinta**

15h / Papel não embrulha brasas (90')  
17h / S21, a máquina de morte do Khmer Vermelho (101')  
19h / Debate / Fábio Andrade e Mateus Araújo  
Mediação / Luís Felipe Flores

**15/11, sexta**

15h / Cinco vidas (93')  
17h / Condenados à esperança (125')  
19h30 / Duch, o mestre das forjas do inferno (110')

**16/11, sábado**

14h / Por onde eu vou (55')  
15h15 / A terra das almas errantes (106')  
17h15 / Uma noite após a guerra (108')  
19h30 / Uma barragem contra o Pacífico (115')

**17/11, domingo**

14h / Os artistas do teatro queimado (82')  
16h / O sono de ouro (96')  
18h / A imagem que falta (95')

## CRÉDITOS

**Patrocínio** / Banco do Brasil

**Realização** / Centro Cultural Banco do Brasil

**Produção e organização** / Aroeira e Filmes Rasura

**Produção Executiva e Coordenação de Produção** / Patrícia Mourão

**Curadoria e produção de cópias** / Carla Maia e Luís Felipe Flores

**Produção Rio de Janeiro** / Fernanda Taddei

**Produção São Paulo** / Lila Foster

**Revisão de cópias** / Cristina Mendonça Flores

**Catálogo (organização)** / Carla Maia e Luís Felipe Flores

**Catálogo (tradução)** / Leonardo Assis, Luís Felipe Flores,  
Henrique Cosenza

**Catálogo (revisão)** / Bernardo RB

**Projeto gráfico** / Luísa Rabello

**Vinheta** / Clarissa Campolina

**Assessoria de imprensa RJ** / Claudia Oliveira e Mariana Bezerra

**Assessoria de imprensa SP** / Thiago Stivaletti

**Legendagem** / 4Estações

## AGRADECIMENTOS ESPECIAIS

Rithy Panh, Catherine Dussart, Jacques Bidou, Davy Chou.

## AGRADECIMENTOS

Mateus Araújo, Fábio Andrade, Anita Leandro, César Guimarães, Eduardo Valente, Alvin Lim, Cesar Zamberlan, Fernando Oriente, Daniel Ribeiro Duarte, Luiz Carlos Oliveira Jr., Roberto Cotta, Sylvie Rollet, Jöel Bouvier, Victor Guimarães, Ilda Santiago, Alessandra Duarte, Antônio Martins Flores, Julien Roumy, Marine Réchard, Paule Maillet, Thomas Sparfel, Céline Païni, Hannah Horner, Sara Belayachi.

CS74 O cinema de Rithy Panh/Carla Maia e Luís Felipe Flores (orgs.);  
tradução Leonardo Assis e Henrique Cosenza.– São Paulo; Rio de Janeiro:  
Centro Cultural Banco do Brasil; Ministério da Cultura, 2013.

305 p. il.

Incl. Filmografia, ficha técnica e sinopse dos filmes apresentados.

Vários autores.

ISBN 978-85-85688-57-8

1. Cineastas 2. Panh, Rithy, 1964- 3. Cinema – Camboja 4. Crítica  
5. Documentário I. Maia, Carla II. Flores, Luís Felipe III. Título.

CDD 791.430 95

CDU 791

FIAF F81rithy

A presente edição foi composta em caracteres  
Arno Pro e GeoSans e impressa pela Rona  
Editora em sistema offset, em papel Pólen Bold  
70g/m<sup>2</sup> (miolo) e Supremo Alta Alvura 300g/m<sup>2</sup>  
(capa), em outubro de 2013.





Produção

[aroeira]

Apoio institucional



INSTITUT  
FRANÇAIS

Realização



Ministério da  
Cultura

GOVERNO FEDERAL  
**BRASIL**  
PAÍS RICO É PAÍS SEM POBREZA