O testemunho do inimigo: o confronto na elaboração do passado em Rithy Panh

The testimony of the enemy: the confrontation in the elaboration of the past in Rithy Panh

Tomyo Costa Ito¹

¹ Doutorando no Programa de Pós-Graduação em Comunicação Social da Universidade Federal de Minas Gerais (PPGCOM-UFMG) na linha de pesquisa Pragmáticas da Imagem. O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – Brasil (CAPES) – Código de Financiamento 001. E-mail: tomyocostaito@gmail.com

Resumo: O artigo analisa o filme *Duch, le maître des forges de l'enfer* (*Duch, o mestre das forjas do inferno*, 2012), de Rithy Panh, a partir das considerações sobre o estabelecimento de uma relação com o inimigo formuladas por Comolli em 2008. Dentro das narrativas das catástrofes, em que é preciso dar conta de um passado traumático, o testemunho e o uso de arquivos na produção de espaços de memória são feitos, em sua maioria, sob o ponto de vista das vítimas. O filme traz outra perspectiva ao trabalhar contra o esquecimento por meio da palavra do ditador. Cabe à obra confrontar como Kaing Guek Eav tenta tomar a palavra, usando para isso situações na *mise-en-scène* e de associações na montagem.

Palavras-chave: documentário; estética; memória; testemunho; arquivo.

Abstract: This article analyzes the film *Duch, le maître des forges de l'enfer* (*Duch, the master of the forges of hell*, 2012) by Rithy Panh, from the considerations of establishing a relationship with the enemy elaborated by Comolli in 2008. Within the narratives of catastrophes, where a traumatic past must be dealt with, the testimony and the use of archives in the production of historical memories are mostly done from the victims' point of view. The film brings another perspective when facing oblivion through a dictator's word. Thus, the film must confront Kaing Guek Eav's attempts to take the floor by creating situations in the *mise-en-scène* and associations in its montage.

Keywords: documentary; aesthetics; memory; testimony; archive.

Introdução

O cinema de Rithy Panh, que se inicia no fim da década de 1980 e prossegue até hoje, retoma o período do regime do Khmer Vermelho, um passado traumático da história do Camboja. Desde o início do seu percurso, o cineasta enfrenta um desafio duplo: era preciso reconstruir a memória histórica do país, que havia sido sistematicamente eliminada pelo regime do Khmer Vermelho, e lidar com a forte instabilidade da democracia cambojana, perturbada pelo desenfreado liberalismo econômico que, ao seu modo, dava continuidade ao processo de apagamento da memória dos cambojanos. Nas palavras de Panh (2013a, p. 68), há um “laço de união entre a ausência de trabalho de memória e as contradições que enfrenta a sociedade cambojana hoje: a violência, a impunidade, o medo”.

“A base do meu trabalho documental é escutar”, afirma Rithy Panh (2013a, p. 66), que desde seu primeiro filme – *Site 2* (1989) – se torna um “agrimensor de memórias” das vítimas e, posteriormente, dos carrascos. Paralelamente ao seu trabalho de escuta, ele se dedicou a coletar documentos, fotografias e filmes da história cambojana anteriores à instauração do Khmer Vermelho e o material produzido pelo próprio regime². Os testemunhos e os arquivos coletados constituem o material para um duplo trabalho de elaboração – histórica e cinematográfica – no qual o cineasta, à maneira de um historiador e de um arquivista, se põe a escutar as testemunhas e a analisar os documentos por meio de diferentes operações na *mise-en-scène* e na montagem. A invenção de um método propriamente cinematográfico para lidar com esse passado traumático permitirá ao cineasta a “elaboração de uma memória histórica” (LEANDRO, 2016, p. 1).

Essa análise dos procedimentos de *Duch, le maître des forges de l'enfer* (*Duch, o mestre das forjas do inferno*, 2012) visa pensar de que modo o filme, ao trabalhar com o testemunho do ditador Kaing Guek Eav, participa desse trabalho mais amplo de elaboração do passado traumático cambojano realizado por Rithy Panh ao longo de sua trajetória cinematográfica. O texto “Como filmar o inimigo?”, de Jean-Louis Comolli (2008), serve-nos como referência teórica e prática para a análise, além de oferecer duas importantes crenças: 1) a do uso político do cinema documentário para “tratar a cena política, segundo uma estética realista, trazendo-a de volta da esfera do espetáculo para a terra dos homens” (COMOLLI, 2008, p. 124); e 2) a de

² Em 2006, Rithy Panh fundou o Bophana: Centre de Ressources Audiovisuelles, na capital Phnom Penh, onde ficam disponíveis os materiais de arquivo coletados. O centro também funciona como escola de cinema.

que o dispositivo fílmico daria conta do sentido de uma cena política comandada por aqueles que não partilham das mesmas posições éticas, estéticas e políticas do cineasta, sendo essa pessoa ou grupo denominada de inimigo por Comolli.

O acontecimento que dispara o trabalho cinematográfico de elaboração de Rithy Panh é o período do Khmer Vermelho, regime totalitário que permaneceu no poder de 1975 a 1979 e impôs um modo de vida aos cambojanos, que foram obrigados a viver em campos de concentração e submetidos a trabalhos forçados nas plantações. Liderado por Pol Pot, também conhecido como o Irmão Número Um, esse regime ultracomunista cercou, totalitariamente, os sentidos da linguagem; proibiu palavras; obrigou as pessoas a ouvirem e verem sua propaganda incessante por megafones e por filmes; proibiu qualquer forma de individualidade; prendeu, torturou e matou quem não obedecesse, em uma tentativa de eliminação de modos de vida, dos corpos e de suas memórias³.

No dia 7 de janeiro de 1979, o regime foi derrubado pelos vietnamitas que ocuparam o país até o fim da década de 1980. Durante esse período, o Kampuchea Democrático⁴ manteve seu reconhecimento e sua cadeira na Organização das Nações Unidas (ONU) e parte do país permaneceu ocupado pelo seu exército. Os Tratados de Paz de Paris, firmados em 1991, contaram ainda com a representação do Khmer Vermelho e a palavra genocídio não foi sequer mencionada nos textos, tampouco os campos de extermínio haviam sido reconhecidos pela ONU. Defendendo a reconciliação, o governo recém-formado nos anos 1990 não vai prender nem julgar nenhum membro do regime. Essa postura política dos governantes do país e o trauma vivido pelos cambojanos – que, em certa medida, desejavam esquecer aqueles horrores – criaram resistências aos filmes de Rithy Panh. *Bophana, une tragédie cambodgienne* (*Bophana, uma tragédia cambojana*, 1996), primeiro filme do cineasta a abordar de forma mais dedicada o regime do Khmer Vermelho, conviveu com correntes políticas do país que defendiam o fechamento do Museu do Genocídio

³ O regime criou uma divisão na população entre o Velho Povo e o Novo Povo. O Novo Povo era constituído por aqueles considerados da classe burguesa, intelectuais, professores, estudantes, artistas e proprietários de terra, que deveriam ser reeducados ou exterminados. Todo o Novo Povo foi retirado das cidades e obrigado a viver no campo e trabalhar em condições extremamente precárias nos arrozais. O Velho Povo era formado por aqueles que, originalmente, viviam e trabalhavam com a terra. Ele, seguindo os fundamentos do *Angkar* (este formado por muitos que estudaram na Europa), iria auxiliar na reeducação do Novo Povo. Havia uma forte política de policiamento que levava as pessoas a denunciarem umas às outras caso vissem qualquer manifestação contrária ao regime. Havia execuções sumárias, mas muitos foram enviados aos centros de tortura e extermínio, como o S21.

⁴ Kampuchea Democrático era a denominação oficial do Estado formado pelos integrantes do Khmer Vermelho.

de Tuol Sleng⁵. A denegação e o risco de apagamento, extremos durante o regime, ainda estavam presentes. Foi apenas no dia 6 de junho de 2003 que a ONU e o governo do Camboja assinaram um acordo para criar um tribunal especial para julgar os antigos líderes do Khmer Vermelho, mas esse processo só teve início em 2006, quatro anos após o lançamento de *S21, la machine de mort khmère rouge* (*S21: a máquina de morte do Khmer Vermelho*, 2002). Apenas cinco líderes do Kampuchea Democrático foram indiciados e presos pelos crimes de genocídio, crimes contra a humanidade e crimes de guerra: eles são Nuon Chea, Khieu Samphan, Ieng Sary, Ieng Thirith e Kaing Guek Eav⁶. Este último, também conhecido pelo codinome Duch, foi secretário do partido e diretor da prisão S21⁷. Personagem central do filme analisado, durante as gravações ele estava preso aguardando julgamento pelos crimes contra a humanidade e crimes de guerra.

O dispositivo do filme

Na cena de abertura, Duch está em uma cela, mas ele é ainda ameaçador, já que há a presença de estratégias cinematográficas do inimigo que ainda o acompanham; Panh nos apresenta essas estratégias nesses primeiros minutos. Duch prepara um chá, caminha até a janela de sua cela e bebe da xícara; em voz *over*, o discurso de Pol Pot e no campo imagético, os filmes de propaganda. Observamos, nessa sequência, o modo de linguagem utilizado nos discursos e os tipos de imagens que os acompanham. O discurso de Pol Pot é rígido, saturado de palavras de ordem (sacrifício, luta, sangue, a grande vitória, o 17 de abril). Nas imagens, o destaque é dado ao líder do Khmer Vermelho que é recepcionado por suas tropas; depois, uma grande massa de trabalhadores nos arrozais e a música de propaganda em coro⁸. Há

⁵ O filme conta a história de um casal que fazia parte dos quadros do partido e foi preso por trocar cartas de amor (o que era proibido) e, em seguida, foi torturado e morto na prisão S21.

⁶ Além de Duch, Nuon Chea e Khieu Samphan foram condenados à prisão perpétua. Ieng Sary e Ieng Thirith morreram antes da conclusão de seus julgamentos.

⁷ S21 foi um centro secreto de tortura e extermínio, localizado na capital Phnom Penh, que causou a morte de pelo menos 12.380 pessoas. No local, foi criado o Museu do Genocídio de Tuol Sleng, em 1980. Lá, antes do regime, funcionou a escola secundária Tuol Svay Prey.

⁸ As canções de propaganda aparecem primeiro junto às imagens dos filmes de propaganda, nos quais elas funcionam como forte elemento unificador das ações, como o trabalho nas plantações, que aponta para uma única direção: a construção de um novo país. Mas, ao longo do filme, as canções são retomadas fora do contexto da propaganda, criando uma virada na intenção inicial unificadora para a compreensão de um estado de espírito: as situações em que Duch fala da ideologia do partido, do modo de funcionamento da máquina de matar (os relatórios, a organização, a hierarquização, o controle das mortes e das torturas), situações em que a instrumentalização do discurso e das ações levam a um fechamento do pensamento.

uma força fusional na canção que vai se incorporar, ao mesmo tempo, na figura do líder Pol Pot e na concepção idealizada do *Angkar*⁹. Nos filmes de propaganda, os rostos nunca estão em destaque, a intenção é criar uma imagem chapada do povo cambojano. Há um centro de atenção na figura de Pol Pot, não na singularidade de seu rosto, mas nele como modelo¹⁰. Ainda com a presença do discurso em *over* de Pol Pot, retornarmos a Duch, agora ele está sentado em uma mesa olhando relatórios da prisão S21. A montagem intercala os planos detalhes de suas mãos folheando os arquivos e o plano fechado de seu rosto; na banda sonora, o hino do Kampuchea Democrático. A canção permanece ao fundo quando ouvimos, pela primeira vez, a voz de Duch, que lê *slogans* do *Angkar*, verdadeiros mandamentos que devem ser seguidos à risca; caso contrário, qualquer um poderá se tornar um inimigo do partido: “Praticamente tudo pertence ao *Angkar*”. “Aprenda a comer e trabalhar coletivamente.” “Sem mais sentimentos individualistas.” “Abandone sua propriedade, seu pai, sua mãe e sua família.” “Não há mais venda ou troca, sem mais reclamações ou lamentações, sem mais roubos ou pilhagens, sem mais propriedade individual.” “Cambojanos irão manter seus pertences em um pequeno embrulho.” O controle sobre a vida é total. Os líderes do partido, como Duch, vão assumir a posição de educadores e doutrinadores que não podem ser questionados.

Deleuze (2007, p. 313), ao citar o cineasta Syberberg, diz que “se um processo contra Hitler devesse ser aberto pelo cinema, teria de ser no interior do cinema, contra Hitler cineasta”. Nesse sentido, o processo de realização dos filmes de Panh deve se dar em confronto direto com a prática cinematográfica dos filmes de propaganda do Khmer Vermelho, seus discursos e suas imagens. Eles se valem de palavras de ordem, das imagens de uma massa de soldados e de trabalhadores e da exaltação de um modo de vida que deve ser preservado com sangue¹¹. Além da propaganda, há, ainda, outro regime de produção de imagens e discursos, ainda mais cruel, destinado ao controle e ao policiamento: as fotografias de identificação dos prisioneiros de S21, os relatórios e os registros das execuções. Consideramos

⁹ Denominação de força abstrata e invisível que se refere ao Partido do Khmer Vermelho. O *Angkar* incorporaria, de forma absoluta, toda a vontade, a determinação e o sacrifício dos cambojanos sob sua guarda.

¹⁰ Lembremos das pinturas feitas do rosto de imagem de Pol Pot por Vann Nath, conforme o testemunho do sobrevivente no filme *S21, a máquina de morte do Khmer Vermelho* (2002).

¹¹ O hino nacional do Kampuchea Democrático utiliza a palavra “sangue” em diversas estrofes para celebrar o dia 17 de abril de 1975, data da tomada da capital Phnom Penh por suas forças militares: “O sangue brilhante e escarlate inundou as cidades e as planícies da nossa terra natal Kampuchea / O sangue de nossos bons trabalhadores e agricultores / O sangue do nosso soldado revolucionário, homens e mulheres”.

pertinente, portanto, investigar a utilização desses arquivos que, por meio de sua retomada, auxiliam no confronto aos regimes de visibilidade (e invisibilidade) promovidos pelo Khmer Vermelho, a saber, a propaganda e o controle.

Duch, sentado à mesa, diz: “O ponto para mim era de aderir à linha do Partido, de aceitar que as pessoas presas eram inimigas, e não seres humanos” (DUCH..., 2012). Em um plano de curtíssima duração, as mãos de Vann Nath¹² seguram uma fotografia de Duch no período em que ele era secretário do partido. “Eu era o educador. ‘Camaradas, não sejam sentimentais! Interroguem! Torturem!’” (DUCH..., 2012). Aproximamo-nos de seu rosto em plano fechado e ouvimos o volume da trilha musical de Marc Marder aumentar suavemente¹³, Duch prossegue:

Eu coloquei a retórica da execução em escrito e fiz lavagem cerebral nos meus subordinados em S21. Eu, com frequência, promovia sessões de treinamento. Essa fotografia onde você me vê em frente ao microfone soa verdadeira. Olhe para o meu rosto. Não é um rosto triste, mas o rosto de alguém desejoso por explicar a essência dessa retórica. (DUCH..., 2012)

A câmera se movimenta sobre uma pilha de arquivos de S21; em cada documento, uma pequena fotografia de identificação em 3 × 4. Duch prossegue em voz *off*: “Eu fui a pessoa no S21 que divulgou a retórica da matança e de uma ditadura do proletariado” (DUCH..., 2012). Na lógica de sua retórica, tornar-se um inimigo é o bastante para a condenação a morte ou, mais precisamente, a “destruição” ou a “redução a pó”, sentidos que a palavra *Kamtech* carrega, segundo os *khmers* vermelhos.

Essas cenas iniciais descritas assinalam o movimento autoritário do ditador e já indicam os procedimentos principais de Rithy Panh para deslocar seu testemunho: a retomada dos filmes de propaganda, das fotografias de identificação e de imagens filmadas pelo cineasta em seu trabalho de agrimensura da memória a partir de sua relação com as vítimas e com os carrascos que ele vinha filmando desde o fim da década de 1980. Portanto, Panh irá operar tanto com a retomada das imagens

¹² Vann Nath foi um pintor sobrevivente da prisão S21 e personagem imprescindível para o trabalho cinematográfico de Panh. Ele criou diversos quadros retratando o terrível funcionamento da prisão. Nath teve fundamental participação na realização cinematográfica de Rithy Panh ao possibilitar a realização de encontros entre vítimas e carrascos.

¹³ As trilhas dos filmes de Rithy Panh são compostas pelo músico americano Marc Marder, que tem a história de sua família marcada pela experiência do genocídio judeu. Marder cria composições melódicas distintas que vão afetar as formas de fruição das imagens. De um lado, uma melodia suave que acompanha momentos poéticos ou de resistência; por exemplo, a aparição de Vann Nath no exercício de seu trabalho de pintura. Por outro lado, uma melodia de tom mais pesado que se apresenta quando Duch se põe a falar sobre a retórica das torturas e dos assassinatos.

produzidas pelo Khmer Vermelho quanto por uma retomada de seu próprio trabalho de elaboração do passado traumático, feito dentro e fora de seus filmes. A partir da retomada desses materiais, configura-se o dispositivo do filme: Kaing Guek Eav, sentado em uma mesa, conta o que aconteceu dentro da prisão a partir dos arquivos¹⁴ entregues a ele por Rithy Panh. As situações criadas pelo uso dos arquivos na *mise-en-scène* e as associações entre esses diversos materiais na montagem vão confrontar o testemunho e intensificar as posições éticas, estéticas e políticas de Duch. Interessamos na análise o modo como Rithy Panh filma o ditador e, dentro desse processo, o modo como o cineasta faz falar Duch, como ele convoca o testemunho dele por meio das situações e associações com as imagens de arquivo.

O filme feito por um pacto com o inimigo

“Como filmar o inimigo?” nos permite uma aproximação entre as trajetórias de Comolli e Panh como cineastas, em que reconhecemos uma preocupação em conhecer e compreender o momento político que se põem a filmar e, ao mesmo tempo, refletem continuamente sobre a forma da relação entre cineasta e os filmados, entre o filme e o espectador, que é repensada a cada novo momento político e a cada novo filme.

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

Em seu texto, Comolli retoma seu percurso de trabalho na filmagem da Front National (FN, atualmente Rassemblement National), partido de extrema-direita francês. Ele aposta no cinema como possibilidade de conhecer seu inimigo ao produzir um tempo de experiência que expõe os corpos e intensifica suas aparições. O autor descreve trechos de seus filmes, refletindo sobre o modo de atuação da FN e as suas diferentes escolhas para

¹⁴ Relatórios de controle da situação dos presos, listas de prisioneiros executados, fotografias de identificação, autobiografias e confissões escritas pelo prisioneiro contra sua vontade durante as torturas, fotografias dos encontros do partido do Khmer Vermelho. Esses materiais foram produzidos, em grande parte, dentro da prisão S21, sob o comando de Duch. O dispositivo também irá colocar Duch diante das imagens filmadas por Panh em seu longo trabalho de escuta dos testemunhos de sobreviventes do regime e de soldados e oficiais do Khmer Vermelho que cometeram atrocidades contra os próprios cambojanos. Esse trabalho de historiador e arquivista é realizado dentro de seus filmes – em especial S21: *a máquina de morte do Khmer Vermelho* (2002), em uma filmagem que prosseguiu por três anos – e fora deles, por meio de seu trabalho no Bophana: Centro de Recursos Audiovisuais.

filmá-la, que sofreram variações a partir de cada momento político e das experiências dos filmes anteriores. Na maior parte das vezes, Comolli aposta numa postura de observação confiando à própria *mise-en-scène* dos membros da FN a intensificação de suas aparições, que o autor denomina de *acting out*: o militante que entoava um refrão sobre os negros conduzidos a golpes de cassetete às colônias silenciado pelo chefe da equipe, o ataque verbal de um grupo de mulheres militantes à mulher argelina, a irritação de Le Pen ao ser tocada por seu segurança. Para Comolli (2008, p. 125),

filmar é percorrer um tempo de experiência em que a relação do sujeito com o seu corpo e sua palavra se desdobra e, ao mesmo tempo, se intensifica. Uma dinâmica de encarnação dos motivos do pensamento se torna possível, reconhecível. Se o Outro se encarna, para mim, isto acontece, antes de tudo, nos filmes. Acrescentar, filmando-o, corpo – gesto, palavra, movimento, sinuosidade – à ideologia do outro é, evidentemente, representar essa ideologia com mais força, ou seja, talvez provocar uma reação mais viva no espectador, dar-lhe mais material a apreender e mais desejo de combater.

O contexto político francês é trabalhado em sua atualidade, a FN ocupa a cena pública de forma direta: seus membros participam de disputas eleitorais, buscam e constroem alianças dentro da política francesa em um movimento pendular de “expressar-reprimir” e “esconder-exibir”. O trabalho cinematográfico de filmar os corpos exige uma postura ética de Comolli, ele define regras ao seu próprio trabalho, ele escolhe evitar fazer entrevistas e intervir na cena pela montagem para não cair nas armadilhas da propaganda.

Assim como Comolli em seu modo de filmar a FN, interessa a Rithy Panh conhecer e compreender as posições dos membros do Khmer Vermelho e ambos vão visar a aparição intensificada dos corpos de seus inimigos. Mas existem diferenças de escolhas estéticas entre os dois, o que não poderia se dar de outra forma, pois eles trabalham com contextos políticos e materiais distintos e repensam continuamente a forma de seus filmes. Não pretendemos abordar essas diferenças de escolhas, mas aproximá-los na defesa de um pacto com o inimigo e de um pacto com o espectador.

Por sua vez, Panh trabalha com a elaboração de um acontecimento do passado, embora ele incida fortemente na vida política do presente cambojano, já que o julgamento de Duch foi transmitido pela televisão e teve grande repercussão no país.

Meus documentários *Bophana* e *S21* foram exibidos no Camboja. Como eu, o país foi capaz de retrair a sua memória. Eu senti que esses filmes tinham trazido um desfecho a um episódio da minha vida.

Depois disso, o julgamento de Duch começou. Parecia distante para mim. Eu acreditei que estava em paz. Alertei aos juízes do tribunal, tanto cambojanos quanto internacionais, com antecedência: As imagens irão contar a história, eu disse; elas vão contar ao mundo o que os acusados fizeram; vão mostrar a arrogância deles, a severidade deles, suas mentiras, seus métodos, suas artimanhas. [...]

Eu li as transcrições da primeira audiência do julgamento de Duch, e elas me atormentaram. Eu me dei conta que não poderia manter minha distância.

Não tentei entender Duch, tampouco me interessei em julgá-lo; Eu queria dar a chance a ele de explicar, em detalhes, o processo de morte do qual ele era o coordenador. (PANH, 2013b, p. 16, tradução nossa)

A preocupação com o modo como os juízes interpelaram Duch faz da *mise-en-scène* do dispositivo jurídico um problema a ser pensado pelo filme. Trata-se de pôr em questão acontecimentos passados refletindo sobre o modo como eles são elaborados no presente na cena política.

Como conversar com o ditador? Para retomar a questão de Comolli (2008, p. 129) “como conduzir essa relação?”. Rithy Panh sabe que é preciso romper com as estratégias de propaganda e de controle. Para confrontar Duch é preciso outra posição ética e estética que exige o estabelecimento de um pacto, a forma da relação do cineasta com aquele se dispôs a participar do filme é posta de forma franca e direta:

Então eu pedi aos juízes permissão para conduzir entrevistas com ele. Eu o encontrei na sala de visita e destaquei os dois princípios básicos do meu projeto: ele não seria a única pessoa a aparecer no meu filme – outras testemunhas, possivelmente contraditórias, seriam usadas – e todo assunto seria discutido francamente. Resumindo, eu disse: “eu serei direto e franco com você. Seja franco e direto comigo”.

Ele me respondeu com uma espécie de tranquilidade sentenciosa: “Sr. Rithy, nós dois estamos trabalhando pela verdade”. (PANH, 2013b, p. 16, tradução nossa)

O filme abre espaço para o testemunho do ditador colocando-o em diferentes situações na *mise-en-scène*, dispondo um conjunto de documentos que vão estar no campo da imagem junto com Duch: os *slogans* do partido, as fotografias dos prisioneiros de S21, os relatórios escritos por ele, os testemunhos de seus ex-funcionários, o testemunho do pintor Van Nath (esses depoimentos que foram filmados por Rithy Panh são assistidos pelo ditador por meio de um notebook).

Posteriormente, na montagem, o filme constrói associações com uma grande variedade de imagens que foram coletadas ou filmadas por Rithy Panh em seu trabalho cinematográfico, arquivístico e histórico. Ele vai recolocar em cena seu trabalho de elaboração da memória de mais de 20 anos. Muitas das imagens que vemos em *Duch* foram filmadas durante a produção de *S21, a máquina de morte Khmer Vermelho*, que durou três anos. Nesse período, o cineasta realiza encontros entre sobreviventes, carrascos e os arquivos dentro do espaço da antiga prisão S21. Portanto, essas imagens que vemos em *Duch* já estão atravessadas por uma elaboração anterior, de testemunhos realizados diante dos arquivos. Consequentemente, a aparição de uma fotografia de identificação, por exemplo, filmada dentro desse contexto a partir de situações criadas pelo diretor nas filmagens com os carrascos e os sobreviventes, tem um efeito bastante diferente do que se a foto fosse apresentada graficamente no filme. O uso da imagem dentro da cena aponta para um compartilhamento da reflexão sobre o passado entre quem filma e os filmados. A reconstrução da memória é partilhada.

[...] eu usei fotografias. Livros de arquivo. Relatos de testemunhas. O famoso “Livro Negro”. Eu apresentei evidências. Comparei imagens. Duch tem uma fraqueza: ele não conhece o cinema. Ele não acredita no papel da repetição, da interseção, dos ecos. Ele não sabe que a montagem é uma política e uma ética nela mesma. E que com o tempo há apenas uma verdade. (PANH, 2013b, p. 144, tradução nossa)

As intervenções realizadas por Rithy Panh e que participam da produção desse confronto ao testemunho de Duch não vão quebrar o pacto estabelecido entre os dois, pois não se alinham aos recursos da propaganda (também dispensada por Comolli), já que não buscam convencer o espectador de um sentido único.

Iremos analisar na *mise-en-scène* o corpo, o rosto e os gestos do ditador nas situações em que ele está diante dos arquivos; na montagem, o encadeamento do plano de seu corpo e do contraplano dos arquivos e as aparições dos planos de curta duração. Interessa-nos o modo como as contínuas variações desses elementos entre o corpo de Duch, seu discurso e os arquivos confrontam seu testemunho e intensificam sua aparição, reforçando os sentidos de sua posição política.

Situações: o confronto na *mise-en-scène*

O filme se detém no corpo de Duch, buscando descontinuar um movimento autoritário que tende a não ceder na medida em que seu discurso não encontra resistências. Ele luta para se manter em seu lugar de modelo, mas a distensão do

tempo pelo qual acontece a entrevista produz discontinuidades. Não é possível sustentar seu discurso e seus gestos programados, pois o filme preserva a intensidade de sua respiração, seus silêncios e seus gestos. Assim como nos filmes de Comolli, essa atenção ao corpo acaba por inscrever na cena os *acting out* do ditador que desmascaram a violência de seu testemunho. É a aposta do cinema na produção de um “tempo de experiência”, a relação de duração distendida com Duch transforma seu lugar hermético em espaço aberto, sujeito a variações.

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

Duch está sentado à mesa com alguns documentos dispostos à sua frente. Ele agita sua mão e diz: “Qualquer um que fosse preso pelo Partido deve ser considerado como um inimigo. ‘Não fraqueje nos joelhos’. Essas são as palavras do Partido” (DUCH..., 2012). Fazendo um movimento com a mão da boca para fora, como se as palavras estivessem saindo de fato para impor uma ordem, ele continua: “O Partido está guiando você! Sou eu! Você está fraquejando? Por quê?”. Ele se inclina para frente da cadeira e emenda: “O Partido está guiando você! Eu sou o Partido!” (DUCH..., 2012), agitando sua mão para frente e para trás e apontando para si mesmo na altura de seu peito. Ele dá uma gargalhada forte e diz, ainda sorrindo: “Desculpe-me. Eu estou agindo como um canastrão! Vamos parar com isso já” (DUCH, 2012). Ele muda sua expressão, sem mais rir, e olha para o fora de quadro como se procurasse por algo. Nessa cena, a atenção da câmera ao seu rosto e aos seus gestos dá a sua fala uma singularidade e acentua sua responsabilidade ao evidenciar não apenas o conteúdo de seu testemunho, mas ao dar materialidade a sua prepotência e a sua arrogância. Se em sua fala ele nega, seus atos indicam aquilo que é negado, como nos *acting out* da cena psicanalítica. Não basta arrancar dele uma confissão, o que não é a intenção de Rithy Panh, mas sim filmar seu rosto, sua risada, seus gestos e o silêncio que se segue. O ódio presente na ideologia se escancara em todos esses elementos que se colocam disponíveis ao espectador.

Formalizar a relação, evidenciá-la ao espectador

Na metade do filme, há uma cena que indica, sutilmente, a presença do diretor e o modo de relação construído entre Panh e Duch e que se evidencia ao espectador. No início da cena, ouvimos a voz de Duch lendo a confissão de um prisioneiro, mas sua

imagem não está em sincronia com o som, ele está sentado à mesa e olha atentamente para o fora de campo. Colocando seus óculos de leitura, ele estica seu braço para o fora de quadro, na direção que estava seu olhar, e outro braço entra em quadro e entrega-lhe um relatório: é o braço de Rithy Panh. Ao ter nas mãos o documento, ele o olha e diz: “ele não está mentindo” (ouvimos essa fala de forma simultânea a leitura da confissão em voz *off*). Em um corte na imagem (e não do som), a cena vai para um plano fechado de seu rosto em que ele continua a leitura da confissão, iniciada em voz *over* no início da cena. Sabemos, por meio do livro *L’élimination* (PANH, 2013b), que durante as longas sessões de encontro entre Panh e Duch o diretor fez diversas perguntas ao ditador, mas na montagem essas perguntas foram omitidas. Ainda que a fala de Duch se direcione para o fora de campo, onde sabemos estar Panh, a escolha pela supressão das perguntas ao longo de todo o filme produz uma maior abertura para dúvidas e questionamentos por parte do espectador, pois elas poderiam dar um direcionamento aos sentidos do testemunho de Duch. Essa forma particular da relação estabelecida entre os dois, presente no filme, enfatiza a relação do carrasco com os arquivos e, ao mesmo tempo, com o espectador. Nessa cena, Panh evidencia a forma dessa relação: “Formalizar a relação, sistematizá-la. Que ela seja legível como tal, que a informação política do espectador seja também sobre a forma da relação” (COMOLLI, 2008, p. 130). Não se colocando em uma posição de interrogador, o diretor apresenta os arquivos a Duch a partir dos quais ele pode falar; mais do que perguntas, o cineasta propõe situações que não deixam de interpelar o carrasco, de desmentir seu testemunho e revelar seu modo de pensar.

O confronto com o ditador não é entre Rithy Panh (embate muito mais explícito em seu livro) e Duch, mas entre o ditador e o trabalho anterior de elaboração do passado, na construção de espaços de memória produzidos coletivamente ao longo do percurso de engajamento do cineasta. Os elementos que habitam o trabalho de elaboração são as histórias e as imagens das vítimas, os testemunhos dos carrascos e dos sobreviventes, serão eles que vão habitar o filme e confrontar o ditador. Assim, Panh evidencia que sua relação com ele não é refém de uma memória que quer julgar seu carrasco, afastando também o espectador dessa posição.

Associações: o confronto na montagem

O confronto, iniciado na *mise-en-scène*, tem continuidade na montagem pela associação de planos e contraplanos de Duch e as imagens de arquivo – em outras palavras, um encadeamento entre os planos que enquadram seu rosto e seu corpo e os planos que enquadram os relatórios, as fotografias e os vídeos (que ele assiste no

notebook). Quem aparece nesse contraplano são as imagens das vítimas e as vozes dos sobreviventes e de antigos funcionários de Duch.

Em uma dessas sequências temos o testemunho de um antigo guarda de S21, filmado por Rithy Panh. Ele segura em suas mãos uma fotografia de Duch frente a um microfone e outra de jovens rapazes, um grupo de interrogatório. O homem diz: “Eu era o guarda de uma casa. Eu vi Duch interrogar um prisioneiro. ‘Então camarada, você vai responder ou não?’”. Em um corte, temos o plano fechado de Duch, que tem seus olhos direcionados para o canto esquerdo da tela; ele assiste no notebook o testemunho de seu guarda, que continuamos a ouvir em *off*: “O prisioneiro dizia: ‘Eu já disse tudo, Irmão’. Duch bateu nele duas ou três vezes e o prisioneiro caiu no chão. Duch saiu”. Voltamos a ver o guarda, agora na tela do notebook, através de um ponto de vista subjetivo de Duch (seu ombro e seu rosto de costas moldam a parte de baixo e o canto da imagem). O guarda testemunha diante de cinco ex-funcionários da prisão. Ele prossegue: “Touy veio. Ele me disse para sair e entrou no quarto. Eu, secretamente, vi Touy o interrogar”. Agora, o plano enquadra Duch com diversas fotografias e o notebook à sua frente, sobre a mesa. Em *off* continuamos a ouvir o testemunho do guarda: “Camarada, você vai responder ou não? Se você não responder, eu irei te torturar”. Nesse momento, Duch começa a balançar sua cabeça negativamente e rindo ironicamente diz: “Eu não vou aceitar isso” (DUCH..., 2012). Um plano de curtíssima duração que mostra um homem ensanguentado sendo socorrido por outro relampeja na cena. Voltamos para a imagem do filme e a continuação do testemunho de detalhes da tortura. Do plano fechado do guarda que testemunha vamos para um suave movimento panorâmico que enquadra, um a um, os outros guardas que escutam seu testemunho. Outro curtíssimo plano relampeja; vemos, rapidamente, uma mão folheando retratos de identificação de prisioneiras, a câmera se detém em uma foto em que há uma delas com um bebê no colo. Em um plano fechado, Duch comenta sobre tortura e nega a sua participação, afirmando ter interrogado apenas uma pessoa, Koy Thourn¹⁵. Relampeja o plano de uma mão mexendo em placas com as fotografias de prisioneiros que foram mortos durante a tortura. A cena termina.

Conforme o pacto estabelecido, Panh produz uma cena em que Duch não tem mais o controle do discurso, ele tem que confrontar as afirmações contrárias ao seu testemunho construídas pelo plano e contraplano, ele tem de encarar e reagir a elas. Ao ser contrariado, Rithy Panh o coloca em um plano aberto, com a mesa repleta de

¹⁵ Koy Thourn foi ministro de Pol Pot e após ter sido acusado de traição foi preso, interrogado, torturado e assassinado no S21.

arquivos, a sua risada se esvazia, ela que devia calar suas vítimas de terror, mas é seu rosto que se silencia; as fotografias que os cercam, os mortos, o interpelam.

Dessa cena, destacamos também o uso de planos de curtíssima duração, que variam entre dois e cinco segundos, que relampejam entre as palavras de Duch, procedimento largamente utilizado ao longo de todo o filme. Esses planos são pequenos extratos de grupos maiores de imagens filmadas por Rithy Panh, pelo Khmer Vermelho e pelas forças vietnamitas que derrubaram o regime. Esses grupos de imagens também aparecem no filme em planos de duração mais longa. No entanto, percebemos uma intenção particular no uso da duração curta, pois produz um efeito que não pode ser completamente interpretado pelo espectador e, ao mesmo tempo, intensifica nossa relação com as palavras de Duch, sem tornar as imagens ilustrações do que é dito. São imagens bastante diversas; entre elas e de uso mais frequente, estão imagens dos cambojanos nos campos de trabalho forçado, filmadas pelo Khmer Vermelho. Em uma dessas aparições, Duch está falando sobre o interrogatório de sua professora de escola Dim Saroeun, que sofreu violência sexual sob tortura; história comum de milhares de mulheres cambojanas durante o regime. Relampeja em sua fala o plano de mulheres carregando pedras; uma delas, sem parar sua caminhada na fila indiana de trabalhadoras, olha para a lente da câmera. Com esse movimento, ela encara seus carrascos e se singulariza em meio à cena de trabalho coletivo, provável intenção de quem filmava.

Esse procedimento de planos curtos também é utilizado com as próprias imagens de Duch, durante sua entrevista. Em uma delas, o ditador faz um gesto de enforcamento em um plano de apenas dois segundos de duração que relampeja quando ele está falando da lealdade das crianças de origem camponesa que ele doutrina para serem torturadores e executores. Mais uma vez, Panh enfatiza um *acting out* do ditador.

Essas intervenções por meio dos gestos de montagem são postas de forma clara para o espectador, a relação é “formalizada” por Panh ao explicitar que há uma interferência no testemunho do ditador. Acreditamos que essas intervenções não se aproximam de um recurso da propaganda, temida por Comolli, já que ela indica sua própria presença e não colabora para a uma clareza de sentido da cena – ao contrário, os gestos de montagem podem causar um estranhamento no espectador. Assim, o filme exige seu engajamento, pois não produz apaziguamento, seja por meio de um julgamento ou de uma denúncia.

Compreender e confrontar, não julgar

Rithy Panh (2013b) em seu livro pergunta-se o que desejam os mortos: levar os carrascos à julgamento ou que se compreenda o que aconteceu? A busca de uma

compreensão passa por “recompôr uma contra-memória do acontecimento genocida” (ROLLET, 2013, p. 200), pois as vítimas foram obrigadas a escrever biografias mentirosas, sob tortura. Em *S21, a máquina de morte do Khmer Vermelho* e em *Duch, o mestre das forjas do inferno*, não são apenas os sobreviventes que são trazidos para reconstruir uma memória da experiência, mas os carrascos vão ter papel central na construção dessa contramemória por meio de seus testemunhos. A colaboração dos carrascos difere ambos os filmes de *Shoah* (1985), de Claude Lanzmann, que, ao se posicionar ao lado dos sobreviventes, “impõe que cada espectador acolha a cesura catastrófica” (ROLLET, 2013, p. 202). Para Rollet, *Shoah* marcaria a impossibilidade do partilhamento da experiência do campo de extermínio e é isso, justamente, o que os filmes de Panh tentam impedir por meio do estabelecimento de uma relação com o inimigo na construção partilhada de uma memória. Como reflete Sylvie Rollet (2013, p. 209) “Não dando aos carrascos o espaço de um julgamento a ‘fortiori’ nem o espaço da reconciliação e do perdão, *S21* [mas aqui acrescento também *Duch*] se limita em lhes oferecer a cena de uma escuta e, por aí mesmo, subverter as regras do poder totalitário”. A difícil tarefa de construir esse espaço é bem diferente da busca de uma suposta verdade do acontecimento, que poderia imobilizar o pensamento sobre a história. Ao contrário, exige-se uma elaboração contínua do passado. A postura de Panh se aproxima, mais uma vez, das proposições de Comolli:

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

Parece-nos que a luta política de Panh está em “filmar com” os sobreviventes e os carrascos. O uso político do documentário busca o engajamento de seu inimigo, ainda que ele possa negar, mentir ou tentar tomar a palavra. Anita Leandro (2016) trata da resistência do ditador em testemunhar, em assumir sua responsabilidade e encarar os olhares lançados por aqueles e aquelas que foram fotografados e, depois, assassinados. Quando Panh é questionado por Duch sobre a serventia de lhe mostrar as fotografias, o cineasta responde que os mortos ouvem o testemunho do ditador. “O ato de testemunho nunca é solitário e resulta de um engajamento diante de alguém (Nath, Bophana, Houy, Duch)” (LEANDRO, 2016, p. 12). O filme exige atenção

do ditador diante dos testemunhos e das fotografias dos mortos que o contrariam. Ao concordar em participar, ele também se abre para o risco da relação.

Beatriz Sarlo problematiza o testemunho em primeira pessoa, perguntando sobre como exercer sua crítica quando ele ocupa um lugar de verdade, entrando numa “espécie de limbo interpretativo” (SARLO, 2012, p. 94, tradução nossa). No contexto dos julgamentos do terrorismo de Estado na Argentina, a autora afirma sobre o papel dos testemunhos que “o importante não era compreender o mundo das vítimas, senão lograr na condenação dos culpados” (SARLO, 2012, p. 93, tradução nossa). Apesar da importante e necessária utilização do testemunho no campo jurídico, ressaltada pela autora, ele não deve permanecer apenas como prova – essa posição cria uma temporalidade que se imobiliza e não se coloca mais sob revisão. Em outras palavras, o passado se torna algo fixo. Márcio Seligmann-Silva (2008, p. 78) também comenta a respeito do testemunho de catástrofes em contextos jurídicos:

O tema da narração do trauma de catástrofes históricas nos levou, portanto, a passar da cena do testemunho para a cena jurídica. Mas será esta capaz de permitir a construção da desejada passagem entre os indivíduos traumatizados pela catástrofe e a sociedade? Ela permitirá uma reintegração do passado?

Perde-se no processo jurídico justamente um dos elementos mais importantes da elaboração do passado proposta por Panh, a saber, a construção dessa difícil relação entre os envolvidos no acontecimento catastrófico. “Nós, as vítimas, precisamos dos carrascos. É cruel, mas é assim. Se a palavra de uma vítima não for confirmada pelo carrasco, ela flutua” (PANH; 2013c, p. 244).

Em um plano fechado de seu rosto, Duch diz:

Nós prendíamos alguém, nós não contávamos para ninguém. Nós não devolvíamos o corpo para os parentes para a cerimônia. Não havia luto. Nós não falávamos qual era a culpa da vítima. Nada mesmo sobrava. Assim, *Kamtech* significa destruir o nome, a imagem, o corpo, tudo. (DUCH..., 2012)

Na leitura de Gagnebin (2009, p. 59) da filosofia benjaminiana, a elaboração do passado deve passar pelo recolhimento das histórias “[d]aqueles que não têm nome”. Para Seligmann-Silva (2010, p. 56), a ética da memória de Benjamin possui um “duplo ato: a destruição da falsa ordem das coisas e, por outro, a construção de um novo espaço mnemônico”. Ao trazer o ditador para testemunhar a catástrofe, o filme não apenas reconstrói a memória do passado, mas intervém na construção da cena política ao

confrontar seu testemunho. O filme não busca uma confissão, mas o faz colaborar para evitar o esquecimento e produzir uma memória daqueles que ele tentou eliminar.

Referências

COMOLLI, J. L. “Como filmar o inimigo?” In: _____. *Ver e poder – A inocência perdida: cinema, televisão, ficção, documentário*. Belo Horizonte: Ed. da UFMG, 2008. p. 121-134.

DELEUZE, G. *A imagem-tempo*. São Paulo: Brasiliense, 2007.

GAGNEBIN, J. M. *Lembrar escrever esquecer*. São Paulo: Editora 34, 2009.

LEANDRO, A. “A história na primeira pessoa: em torno do método de Rithy Panh”. *E-compós*, Brasília, v. 19, n. 3, p. 1-15, set.-dez. 2016.

PANH, R. “A palavra filmada”. In: MAIA, C.; FLORES, L. F. (Orgs.). *O cinema de Rithy Panh*. Rio de Janeiro: Centro Cultural Banco do Brasil, 2013a. p. 63-74.

_____. *The elimination*. London: The Clerkenwell Press, 2013b.

_____. “Meu projeto excede o de um cineasta: entrevista com Rithy Panh”. In: MAIA, C.; FLORES, L. F. (Orgs.). *O cinema de Rithy Panh*. Rio de Janeiro: Centro Cultural Banco do Brasil, 2013c. p. 235-247.

ROLLET, S. “Devolver o olhar”. In: MAIA, C., FLORES, L. F. (Orgs.). *O cinema de Rithy Panh*. Rio de Janeiro: Centro Cultural Banco do Brasil, 2013. p. 199-227.

SARLO, B. *Tiempo pasado: cultura de la memoria y giro subjetivo una discusión*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno Editores, 2012.

SELIGMANN-SILVA, M. “Narrar o trauma: a questão dos testemunhos de catástrofes históricas”. *Psicologia Clínica*, Rio de Janeiro, v. 20, n. 1, p. 65-82, 2008.

_____. *A atualidade de Walter Benjamin e Theodor W. Adorno*. 2. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2010.

Referências audiovisuais

DUCH, le maître des forges de l’enfer. Direção de Rithy Panh. Boulogne: CDP, 2012. 1 bobina cinematográfica (103 min.).

submetido em: 29 jun. 2018 | aprovado em: 18 out. 2018.