

Além do genocídio: poética e política do documentário de Rithy Panh¹

Tomyo Costa Ito*

Phnom Penh, Camboja, 24 de julho de 2019.

Na entrevista realizada no Centro Bophana, em Phnom Penh, Rithy Panh discutiu sua abordagem criativa, que valoriza a escuta e a relação de longa duração com os filmados, além do papel central da montagem para criar ritmos e tensionar narrativas. Ele abordou seu trabalho com arquivos históricos da prisão S-21 e a análise crítica das imagens de propaganda do Khmer Vermelho. Para ele, o cinema deve ser tomado como uma escrita poética e política.

Rithy Panh possui uma longa trajetória no cinema, que completa 35 anos, estabelecendo-se como um dos cineastas contemporâneos mais relevantes na abordagem de temas sensíveis como genocídios, guerras e regimes autoritários por meio de uma estética marcada pela elaboração da memória. Seus filmes são influenciados e dialogam com cineastas como Alain Resnais e Claude Lanzmann, referências na elaboração da memória do genocídio judeu. Ao mesmo tempo, o cineasta traz novos elementos na realização de seus filmes, como a centralidade dada ao perpetrador, inaugurando uma nova ética do documentário (Morag, 2020). Apesar de não contar com um grande público no Brasil, seus temas e procedimentos cinematográficos são caros aos pesquisadores e cineastas que abordam contextos semelhantes no país, tendo influência sobre a produção brasileira como os filmes *Martírio* (2016), de Vincent Carelli, e *Retratos de identificação* (2014), de Anita Leandro.

1. O presente trabalho foi realizado com apoio da Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo (FAPESP), Brasil. Processo nº 2023/05509-0.

A entrevista foi originalmente conduzida em francês e posteriormente traduzida para o português pelo entrevistador.

* Pós-doutorando da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo (ECA-USP). 05508-020, São Paulo, Brasil. E-mail: tomyocostaito@gmail.com

Em julho de 2019, tive a oportunidade de entrevistar Rithy Panh, marcando o final de minha estadia de sete meses no Camboja, onde realizei pesquisas sobre seu cinema em Phnom Penh, capital do país. Durante grande parte desse período, conduzi investigações no *Bophana, Centre de Ressources Audiovisuelles*, uma instituição dedicada à preservação da memória audiovisual do Camboja, fundada pelo próprio cineasta. Durante suas idas e vindas entre Paris e Phnom Penh, pude presenciar o dia a dia de Rithy Panh no local e sua relação amigável com os funcionários e os estudantes que frequentam o Centro, que também funciona como escola de cinema e centro cultural.

Presenciei também visitas importantes ao Centro, como a da cineasta francesa Claire Denis, recebida pelo próprio Rithy Panh. Juntos, assistiram a imagens dos filmes de propaganda do Khmer Vermelho em um computador utilizado pelos pesquisadores (como foi o meu caso) para acessar os materiais digitalizados, disponíveis para visionamento, sem custos, a qualquer interessado.² Nessa ocasião, Panh chamou a atenção da cineasta para os detalhes das imagens dos campos de trabalho forçado na construção de sistemas de irrigação. Ele apontou, por exemplo, que as pessoas trabalhavam descalças e apresentavam sinais de cansaço.

O Centro é também seu local de trabalho cinematográfico, onde ele monta seus filmes e realiza algumas filmagens, como as cenas com bonequinhos de argila para o filme *L'image manquante* (2013), feitas no andar superior do edifício. A entrevista ocorreu com Rithy Panh sentado em sua mesa de montagem, fumando um charuto, e conversamos de maneira descontraída, por cerca de uma hora e meia.

Durante a conversa, discutimos aspectos mais amplos de sua cinematografia, priorizando seu processo criativo em vez de detalhes específicos sobre uma ou outra obra. Uma das principais questões abordadas foi o modo como Rithy Panh convoca o testemunho dos filmados, estabelecendo uma relação de longa duração com eles. Ele enfatizou os desafios de estabelecer a escuta dos filmados na presença da câmera, destacando a forma como trabalha com sua equipe, composta por cambojanos que ele mesmo treinou. Para Rithy Panh, a imagem captada é secundária em comparação à relação estabelecida com a pessoa filmada.

O trabalho com arquivos históricos é uma faceta essencial de sua filmografia. Discutimos sua forma de trabalho com a documentação do acervo do Museu do Genocídio de Tuol Sleng,³ antiga prisão S-21, e sua participação direta no processo de

2. Os filmes de propaganda do Khmer Vermelho, produzidos entre 1975 e 1979, faziam parte da estratégia ideológica do regime. Eles apresentavam uma visão idealizada de uma sociedade comunista autossuficiente, destacando o trabalho coletivo em plantações de arroz e em projetos de construção, como sistemas de irrigação e barragens. As imagens retratavam camponeses saudáveis e felizes, comprometidos com a revolução, mas essas representações escondiam a realidade de trabalho forçado, fome e repressão extrema que a população enfrentava. O regime utilizava essas produções para reforçar a ideia de um coletivo homogêneo, subordinado à ideologia de Pol Pot. Rithy Panh, em sua obra cinematográfica, frequentemente revisita esses materiais de propaganda, tensionando suas intenções originais e expondo o contraste entre a narrativa oficial e a experiência das vítimas.

3. O Museu do Genocídio de Tuol Sleng ocupa hoje espaço onde funcionou o centro de detenção, tortura e extermínio conhecido como S-21 durante o regime do Khmer Vermelho (1975-1979). Esta prisão era parte de uma rede de repressão usada para interrogar e exterminar supostos inimigos do Estado. A prisão ganhou notoriedade por ser responsável pela prisão dos inimigos internos (membros

preservação e digitalização dos filmes de propaganda do Khmer Vermelho, em parceria com o INA. Para o cineasta, esses filmes tinham o objetivo de exaltar os pontos positivos da revolução, mas sempre há algo que escapa à propaganda, justificando a necessidade de um trabalho de análise.

Rithy Panh destacou o papel central da montagem, que permite definir ritmos, acentuar ou suavizar elementos, criar oposições – em síntese, possibilita a ficcionalização, que deve ser reconhecida pelos cineastas, buscando-se formas éticas e justas. Uma de suas estratégias de montagem é a repetição, que para ele é um recurso para combater o fluxo excessivo de conteúdo visual contemporâneo, que acredita contribuir para a perda da memória.

Outro tema significativo discutido foi a figura de Hout Bophana,⁴ que dá nome ao Centro. Ela simboliza a resistência e representa as muitas vítimas sem rosto. O cineasta tem grande admiração pela história de Bophana, que usou a poesia como forma de resistir à tortura. Conversamos também sobre a forte presença das mulheres em seus filmes, uma escolha que surgiu naturalmente e reflete sua própria experiência de vida, onde as mulheres tiveram papéis decisivos. Para o cineasta, a escolha de nomear o Centro com o nome de Bophana reflete-se, por exemplo, na presença de funcionárias e das jovens estudantes que vêm aprender cinema.

Rithy Panh acredita no potencial das imagens para a compreensão do mundo e de nossa dimensão humana. Ele enfatiza a importância de confiar nas pessoas e nos espectadores, considerando o cinema um meio de aprendizagem e experimentação. Posicionando-se como artista e criador de formas, Rithy transcende a temática do genocídio, trazendo contribuições transformadoras para um cinema que define como político e focado na memória. Para ele, o cinema não é apenas entretenimento, mas uma forma de escrita antropológica, poética e política, e ele deseja que mais pessoas usem o cinema nesses outros campos, propondo novas formas.

Tomyo Costa Ito: Gostaria de começar com uma questão que me parece central no seu trabalho cinematográfico: a ideia de dar voz às pessoas. Um dos meios que você usa é estabelecer com elas uma relação de longa duração. Por que é necessário dedicar tempo para dar voz aos filmados?⁵

do Partido Comunista do Kampuchea, funcionários do governo e militares), e também pelo extenso registro fotográfico e documental mantido sobre os prisioneiros. Originalmente uma escola secundária em Phnom Penh, a prisão foi transformada em museu em 1980. O museu contém fotografias, confissões forçadas e retratos dos prisioneiros, que agora estão disponíveis para pesquisadores.

4. Bophana foi uma jovem cambojana que foi presa, torturada e morta na prisão S-21 por trocar cartas de amor, consideradas subversivas, com seu marido Ly Sitha, um funcionário do governo de Pol Pot, que também foi executado. A jovem é personagem central do filme *Bophana, une tragédie cambodgienne* (1996), de Rithy Panh.

5. Para tornar mais fluido o início da entrevista, foi retirada uma parte inicial da fala de Rithy Panh. Na pergunta, mencionei que a filmagem de *S-21: La machine de mort Khmère rouge* (2002) durou três anos; no entanto, o cineasta explicou que, embora a filmagem oficial tenha ocorrido nesse período, ele já dialogava com vítimas e carrascos desde o início da década de 1990. Desde a produção de *Camboja, entre guerra e paz* (1991), Panh menciona ter conhecido Vann Nath, pintor e sobrevivente da prisão S-21, e figura central no trabalho de estabelecer o diálogo com os perpetradores. Esse percurso demandou tempo e preparação, incluindo a formação de uma equipe cambojana capaz de trabalhar

Rithy Panh: Primeiro, porque não é natural filmar pessoas. Se eu pegar uma câmera e te filmar agora, você vai ficar nervoso, vai ter medo, vai se transformar. Vai pensar: “O que eu posso dizer? O que eu não posso dizer?” E ainda mais se você for um ex-Khmer Vermelho: “Ele vai me julgar, vai me prender.” Você acaba dizendo coisas que não domina. Até para quem já conhece a televisão, há aquela sensação de que as outras pessoas vão ver. Tudo isso entra em jogo.

Não é como uma entrevista em que você só usa um gravador. Aí não tem imagem. A partir do momento em que há imagens, isso se torna imediatamente perturbador. É preciso explicar muito, mas ainda assim, sempre fica algo inexplicável, porque a imagem é muito difícil de explicar, especialmente quando você filma pessoas. Há muitas pessoas às quais você faz a mesma pergunta com um gravador, e funciona melhor. Mas a câmera apresenta um problema.

Trabalhar por um longo período faz com que as pessoas se acostumem com você, com a máquina, e isso muda o valor dos testemunhos porque agora existe a imagem. Isso não altera realmente quem você é, seja falando ou escrevendo, mas é difícil de explicar. Falar em um gravador ou com a câmera não é mais perigoso, mas é muito complicado de definir, até para mim. Eu não sei bem como explicar isso. Eu vou experimentando, tateando, tento explicar, depois volto e mostro de novo. Não há regras.

Alguns dizem que é muito difícil filmar os Khmers Vermelhos ou obter testemunhos dos cambojanos, por exemplo. Que os cambojanos não querem falar, mas eu nunca tive esse problema. Porque, para mim, a imagem é secundária em comparação à relação de pessoa para pessoa. O importante, primeiro, é estabelecer essa relação. Sobre quem você vai falar, sobre o que você vai falar, qual será o tema. E então, sim, você pode fazer filmes.

TCI: Você fala desse trabalho do cinegrafista e do respeito à respiração dos filmados. Como funciona esse trabalho com o cinegrafista?

RP: No começo, eu mesmo filmava. É difícil dizer ao cinegrafista o que você quer se você mesmo não sabe enquadrar. Mas depois, não sei, talvez seja uma questão de afinidade. Não há regras, cada cineasta tem sua personalidade. Eu gosto de trabalhar com as mesmas pessoas. Às vezes, todos nós envelhecemos, e isso fica mais difícil. Mas por quê? Porque eu criei métodos de trabalho com eles, e depois fica complicado mudar de operador de câmera. Se for para um filme de ficção, tudo bem, é mais fácil. Mas para um documentário, é muito, muito mais complicado. Chega ao ponto de preferir eu mesmo filmar.

Quando formei minha equipe, nós trabalhávamos muito⁶. Saíamos muito cedo pela manhã, e à noite, depois de tomar banho e jantar, ficávamos até duas da manhã

em filmes como *S-21*, cujas filmagens começaram por volta do final de 1998 e se prolongaram até 2001, com a data de lançamento ajustada posteriormente para fins de financiamento e participação em festivais.

6. Rithy Panh, desde o início de seu trabalho de realização de filmes no Camboja, se dedicou a treinar equipes de cambojanos, tanto para colaborar com o desenvolvimento da produção local quanto para

assistindo às imagens, discutindo o que deu certo, o que precisava melhorar, qual abordagem adotar, por que a câmera não se moveu como deveria. Todos os dias, tentávamos melhorar. Terminávamos às duas, três, até às cinco da manhã. Mas a ideia era que eu não precisasse mais dizer ao operador de câmera quando ele deveria se mover, ou, como observar uma ação, ou, no pior dos casos, qual sinal eu poderia fazer para ele me entender. Depois de tanto tempo juntos, ele entendia perfeitamente o que eu queria, a distância que eu buscava. Eu não precisava mais dizer nada. Se eu me levantasse num certo ponto, ele sabia que eu queria estabelecer uma certa distância, e ele imediatamente me sugeria um enquadramento. Bastava eu me posicionar em relação ao sujeito, e ele se colocava ao meu lado, escolhendo rapidamente a melhor lente. Se eu decidisse me mover para outro lugar, ele sabia imediatamente o que eu queria. Em geral, não precisávamos falar muito.

TCI: Quem são essas pessoas que você encontrou para formar sua equipe?

RP: São pessoas que eu mesmo treinei. Alguns já faziam um pouco de câmera, e às vezes eu escolhia um técnico. Meu primeiro operador de som, Sear Vissal, era um técnico que consertava câmeras. Ele sabia um pouco de eletrônica, então eu o levei comigo e o treinei para fazer som.

Para mim, fazer som não é só captar o som, é também ver a imagem. Você imagina o som dentro da imagem. Quando posicionamos a câmera e o microfone, é preciso pensar: do que mais eu preciso? É necessário ouvir a imagem para entender o som. Ele precisa aprender a escutar o que as pessoas dizem e a saber quando deve se mover. Será que é necessário se aproximar mais? Não se deve filmar apenas por filmar, sem escutar. Isso é difícil, porque o técnico está acostumado a se concentrar no movimento, no foco, na luz e em todos esses aspectos técnicos. Mas quando pedimos que participem realmente do filme, que entendam o que a pessoa está dizendo e interpretem isso visualmente, é aí que a coisa fica complicada.

Foi por isso que formei essa equipe. Um dos meus assistentes trabalha comigo há dois ou três anos agora, e é todo dia que ele lida com imagens. Ele observa o que eu faço, eu lhe dou sequências para editar, e assim ele aprende. Ele já sabe o ritmo que eu gosto. E quando trabalham com outro diretor, será diferente, mas comigo, eles sabem que tipo de imagem, que tipo de enquadramento e estilo eu prefiro. Uma vez que tudo isso está estabelecido... em um documentário, hein? Não estou falando de ficção... você já ganha tempo, e pode realmente se concentrar na pessoa retratada no filme.

Senão, se ainda precisar explicar tudo para a equipe, não funciona. Eu já me queixei de equipes que vieram me entrevistar: “Posso colocar isso? Posso colocar a câmera ali?”. Para mim, já era, eu já estou em outro lugar. Já me imagino em outro lugar. Pense então em um camponês, alguém do interior... Se você começa a falar uma linguagem técnica que ninguém entende, dizendo: “Pega a lente de 22 mm ou a de 50 mm”, a pessoa vai pensar: “Que negócio é esse?!” No set, é preciso eliminar

devolver a eles sua memória e identidade. Ele buscava colaboradores que compreendessem as palavras de seus filmados não apenas pela língua, mas por terem passado por experiências semelhantes.

ao máximo a linguagem técnica. Tive a sorte de apostar nisso e contar com pessoas competentes ao meu lado. Consegui investir nisso, mas nem todos conseguem, e alguns trocam de equipe constantemente. Há quem trabalhe sozinho. Eu tenho uma equipe que vai até o fim, sempre.

TCI: Walter Benjamin (1996) afirma que os historiadores devem nomear aqueles que não têm nome, os que foram vencidos e esquecidos pela história oficial. Bophana, por exemplo, aparece em muitos dos seus filmes, e você a menciona de diferentes maneiras. Em *Bophana, une tragédie cambodgienne* (1996), você conta a sua história. Em *S-21: La machine de mort Khmère rouge* (2002), ela não é mencionada diretamente, mas está presente em fotografias. Em *Duch, le maître des forges de l'enfer* (2011), a foto e sua história confrontam seu carrasco. E em *L'image manquante* (2013), sua foto aparece no mural do Museu e a voz over fala do olhar de uma jovem desconhecida.

RP: Ela não é tão anônima assim, porque você a viu. Então ela não é anônima, porque as pessoas a veem. Há pessoas que assistem a um filme e veem uma pessoa, e outras que assistem a vários filmes, e aí ela deixa de ser anônima, porque está presente em todos os meus filmes.

Esse é o objetivo... O objetivo é tornar sua presença onipresente. Não posso dar presença a todo mundo, então escolho um símbolo. Ela representa muitos outros que não têm rosto. Por trás de uma simples foto, há meses e meses de tortura. E ela resistiu, mas por quê? Pela vontade de amar alguém, pela fidelidade. A fidelidade, o amor, o intelecto, a amizade, tudo isso é importante. Ela escolheu a fidelidade ao amor... E então, porque é preciso destruir toda fonte que está ali, tudo é destruído, exceto seu corpo, sua mente, sua fidelidade ao marido. Ela usou sua vida como uma forma de resistência. A poesia como resistência, a arte como resistência. E não é por acaso que ela escolhe o nome Sedadet. Seda é Sita no Ramayana, uma epopeia.⁷ Ela é uma heroína, é como uma epopeia. Ela assume a figura da resistência. Então, não é nada colocar uma foto dela durante 15 anos em vários filmes diferentes. Isso não é nada... em comparação com o que ela fez!

7. Seda é uma das protagonistas da epopeia, Reamker, derivada do Ramayana, uma antiga epopeia indiana e uma das histórias mais importantes na tradição literária e cultural do Sudeste Asiático. Seda ou Sita é conhecida por sua devoção ao marido, Rama, e pela força que demonstra ao resistir às provações durante seu cativeiro. Na história de Bophana, mencionada nas cartas trocadas com Ly Sitha, a evocação de Sita representa não apenas amor e fidelidade, mas a resistência contra a opressão. Em suas cartas, Bophana assina o nome Sédadet, o que quer dizer, Seda de Deth, em referência ao marido Ly Sitha, que havia adotado o codinome revolucionário, Deth. Assim, Bophana se apropria desse símbolo cultural para reafirmar sua humanidade e identidade em meio à brutalidade do regime do Khmer Vermelho, que tentava despersonalizar e silenciar as pessoas.

TCI: Para complementar minha pergunta, quais as diferentes maneiras em que você usa essa foto?

RP: É isso. É como quando você lê um livro sobre Ruanda uma vez, você passa para outra coisa, mas algo permanece. Se você lê duas vezes, algo mais fica. Algo acontece, uma outra percepção. E quando você assiste ao meu filme, assiste uma vez e conhece uma história. Às vezes, não resta muita coisa. Mas se você assistir duas ou três vezes, começa a entender muito mais.

Então, há momentos em que falamos dela. No meu primeiro filme, falo dela. E nos filmes seguintes, ela existe de outra maneira. Não precisamos apontar seu nome, seu sobrenome, nada disso. Não é necessário. É mais uma história entre ela e eu... E fico feliz que as pessoas percebam que tenho um imenso carinho, um amor profundo por Bophana, por sua resistência, pelo que ela representa de emblemático. Ela viveu sua vida até o fim nessa forma de resistência. É simplesmente uma grande, grande admiração. Para mim, ela é uma grande mulher.

TCI: Nos seus filmes, sejam de ficção ou documentários, as mulheres estão sempre presentes, não apenas Bophana. Elas estão sempre em um lugar de resistência e luta. Isso aparece em *Site 2* (1989), em *Le papier ne peut pas envelopper la braise* (2007), e nas suas ficções. A filósofa francesa, Marie-José Mondzain (2017), em seu livro *Confiscation*, afirma que “cabe, em primeiro lugar, às mulheres se reapropriarem da radicalidade de sua potência e de sua luta. É de sua determinação que depende a chance mais segura de uma vitória. Por isso, elas não podem deixar de associar suas lutas a todos os levantes contra a escravidão, o racismo e todas as outras formas de exclusão e servidão”. Como essas histórias de luta feminina o acompanham em seu percurso cinematográfico?

RP: Bem, é uma posição... Na vida, temos que fazer escolhas, não podemos fazer tudo como cineastas. Há o cinema, e há o cinema... Às vezes, eu gostaria de ser um cineasta mais “normal”, capaz de fazer um filme que não esteja necessariamente ligado a essas temáticas. Mesmo quando você olha para Stanley Kubrick, ele passa de *2001: A Space Odyssey* (1968) para *A Clockwork Orange* (1972), mas ainda é Kubrick, há uma reflexão articulada. Mas Steven Spielberg, por exemplo, eu não vejo muito a ligação entre *E.T. The Extra-Terrestrial* (1982) e *Schindler's List* (1993), embora ele faça tudo isso de forma maravilhosa, com uma direção impecável. Talvez ele seja mais “normal” no cinema.

Não podemos esquecer que o cinema não é apenas entretenimento. As pessoas vão ao cinema para ver algo, para assistir a um espetáculo. Mas isso é relativamente recente, na curta história do cinema, que ele se tornou uma forma de escrita política, antropológica ou poética. Nós não estamos mais dentro das normas de origem do cinema, que era o espetáculo de massa. No início, faziam filmes para as feiras, até os irmãos Lumière eram comerciantes, vendedores. Mas a escritura moderna do cinema, aplicada a outros campos, é muito interessante. Houve Claude Lanzmann, Frederick Wiseman, os irmãos Meiser, Jean Rouch e outros, que foram pioneiros em usar imagens em outro campo. Isso é recente, e nós não estamos no cinema de entretenimento.

Hoje, quando as pessoas dizem “vou assistir a um filme”, muitas vezes estão assistindo a um vídeo em uma tela de *tablet*, no *streaming*. Eles não vão mais ao cinema de verdade. Eles dizem “eu vi um filme”, mas, na verdade, viram algo no *iPad*. Não é a mesma coisa. É entretenimento. Cada vez mais, os filmes são feitos para serem vistos em *iPads* agora, e tudo isso contribui para destruir uma parte da essência do cinema. Ir ao cinema se tornou algo mais marginalizado. Nosso critério, para nós que trabalhamos em uma abordagem diferente, se torna ainda mais marginal, porque o cinema em si está mudando, e somos vistos como periféricos. Estamos apenas no começo da exploração dessa forma de criação artística aplicada a campos políticos, antropológicos ou de memória.

O que eu tento fazer nos meus filmes, por exemplo, é trabalhar com a memória do corpo, a memória dos gestos. Isso permite demonstrar uma intenção, como a intenção de genocídio, e refletir sobre essa intenção. Isso é algo recente no cinema. Não era feito desde o início, mas alguns diretores exploraram isso antes de mim. Alain Resnais, por exemplo, abordou essas questões, depois voltou para um cinema mais tradicional. Eu permaneci nesse caminho.

No Camboja, não somos muitos cineastas. Na França, há muito mais. Eu poderia ter feito outra coisa, mas como não posso fazer tudo, alguém tem que contar essas histórias. Se eu tivesse escolhido fazer outra coisa, eu não teria conseguido criar uma obra coerente. Porque, quando há vários cineastas, cada um pode fazer um filme... Alain Resnais pode fazer um filme, Max Ophüls pode fazer um filme, Lanzmann pode fazer vários filmes sobre outros temas. Pierre Bucheaux, por exemplo, pode voltar à Primeira Guerra Mundial. Há vários cineastas que têm muito mais opções e visão. Eu sonho que no Camboja haja mais gente fazendo um cinema diferente. Mas, na época em que comecei a trabalhar com a memória do Camboja, eu estava sozinho. Essa é a primeira explicação.

A segunda explicação é que eu não cheguei ao cinema por causa das cinematecas, mas por causa da minha própria história. É normal que eu concentre minha resposta nisso. Tento responder às minhas próprias perguntas e inquietações. Além disso, preciso da presença, não só da minha história, mas também de Bophana e de tudo o que me acompanha. É um caminho que faço com as vítimas, e Bophana representa todas as demais. Preciso estar com elas, reencontrá-las, fazer perguntas junto com elas. Não são só minhas perguntas, também são as delas. Eu não pretendo representar todas as vítimas. Não vamos confundir as coisas. Eu estou com elas, faço perguntas com elas, mas não sou o representante delas. Eu não sou “o tal”, entende? Ao mesmo tempo, fazer perguntas te dá existência. Se você não faz perguntas, você não existe, você é esquecido no fluxo da história. Se te dizem para ir à esquerda, você vai à esquerda; se te dizem para ir à direita, você vai à direita, e você não faz perguntas.

Sobre as mulheres, isso foi um acaso, não foi algo planejado. Acho que, nos momentos difíceis, elas tiveram papéis decisivos na minha vida, seja no passado ou no presente. É natural. Nunca decidi que as mulheres seriam as figuras principais.

É algo natural. Na vida, há muitas coisas que a gente não percebe, que não vemos sempre, como o papel das mulheres. Eu entendo as reivindicações e a luta pela igualdade, e para mim, isso é natural.

Mesmo aqui, no Centro Bophana, há muitas garotas. Entre os estudantes que formamos, há muitas garotas, porque elas são excelentes. Elas são competentes, elas são fortes. Claro que também há homens fortes, mas há mulheres fortes. A partir do momento em que uma mulher é forte, cheia de ideias e personalidade, eu não vejo por que ela não deveria ser valorizada. Por que Bophana não se tornaria uma figura simbólica da resistência, se ela realmente resistiu? Vá consultar o arquivo dela e você verá como ela resistiu.⁸ Bophana fez muitas coisas. Ela está pronta. Se você escolhe Bophana como o nome do centro, tudo vai se encaixar naturalmente. Não precisa buscar além disso ou repensar valores. Já pensamos sobre isso antes, e agora se tornou um debate atual.

O Centro Bophana sempre teve muitas mulheres presentes. Por quê? Porque a figura de resistência que dá nome ao centro também é uma mulher. É uma mulher, então isso é natural. Quando contratamos pessoas, fazemos entrevistas, e se uma mulher aparece... bom, nós contratamos mulheres. E se ela tem filhos, nós damos a ela seis meses, um ano, é assim. Temos licença-maternidade, o que é absolutamente normal. Há quem diga que, se contratarmos uma mulher, ela vai se casar e ficar grávida. Mas nós temos muitas mulheres grávidas aqui. Algumas até trazem os filhos, às vezes parece até uma creche. Temos dois bebês aqui porque o custo de contratar alguém para cuidar deles é muito alto. Então, socialmente, elas já estão em desvantagem. Se elas têm filhos e o marido não quer cuidar, o que elas fazem? Elas sacrificam o trabalho para cuidar de um bebê. E, além disso, quando você sacrifica o trabalho, você ganha menos dinheiro, e para a família, fica ainda pior. Então dissemos: “Tragam os berços, coloquem ao lado de vocês. Cuidem dos bebês quando eles acordarem, brinquem com eles quando estiverem despertos, e quando eles dormirem, vocês trabalham, no seu ritmo.” E elas mantêm o mesmo salário. É totalmente natural. Isso é o que é importante. Eu não preciso dizer às pessoas: “Olhem, estou criando uma figura simbólica. Vocês veem uma mulher que é resistente, forte.” Isso se torna automático na cabeça das pessoas depois.

8. Rithy Panh se refere aqui ao extenso arquivo de documentos sobre Bophana, produzidos durante o seu tempo na prisão S-21 e que hoje estão armazenados no Museu do Genocídio de Tuol Sleng. A documentação inclui fotografias, relatórios, suas confissões forçadas sob tortura, com admissão de crimes não cometidos, e suas cartas trocadas com seu marido, Ly Sitha.

TCI: Ao longo do seu trabalho de reconstrução da memória cambojana, você esteve em contato com um grande número de arquivos e documentos, como os documentos de S-21, relatórios, biografias, etc. Imagino que esse contato tenha apresentado suas dificuldades e que tenha se estendido por muitos anos. Como foi o processo de trazer essa documentação para os seus filmes?

RP: Não houve grandes dificuldades. Bastava ir até lá e explicar que você cuidaria dos documentos, que eles são muito frágeis. São documentos, então não dá para fazer qualquer coisa com eles. Você tem que ter cuidado.

Eu trabalho como você, sou um pesquisador. Quando preciso de um documento, eu o solicito. Apenas faço minhas anotações, faço fotocópias. Era pior quando precisávamos passar os papéis por uma máquina, mas eu não preciso fazer isso mais. Eu leio o dossiê e filmo por cima. Fazemos fotocópias, tiramos fotos, não é necessário mais do que isso. Basta explicar às pessoas o que você quer fazer e qual é o princípio, e elas compreendem. Elas não são ingênuas, trabalham nos arquivos. A equipe do S-21 é perspicaz. Eles sabem que um filme não é apenas algo efêmero. Um filme é importante para eles também, para todos os cambojanos, e para o mundo. E, além disso, ninguém conhece completamente o acervo de S-21. Eu desafio qualquer um a dizer que conhece tudo. Ninguém conhece tudo, nem mesmo as pessoas que trabalham lá. Há tantas coisas... Por isso, é preciso ter fé, acreditar que você vai encontrar o que precisa, porque há milhares de páginas para ler. Eu já vi muita coisa, mas não li tudo. Depois, vem a questão do instinto, de cruzar informações e da análise. E pronto, encontrei quase tudo o que precisava, mas não tudo, há tanto material... Passei noites lendo. Às vezes, você passa noites lendo e não encontra nada. Mas, de vez em quando, você passa noites lendo e, finalmente, encontra o que precisa, o texto necessário. E aí você dá um passo importante. É por isso que precisamos fazer pesquisas e análises. Algumas pessoas dizem: "Eu li tudo." Então, você leu rápido demais, porque não é possível ler tudo.

TCI: Em relação especificamente aos filmes de propaganda, quando foi o seu primeiro contato com esses filmes?

RP: Eu vi esses filmes muito cedo, ajudado pelo envio e troca de cópias. O governo me encarregou de encontrá-los e trazê-los de volta. Foi o que fiz. Eu os localizei, sabia onde estavam e consegui os meios para trazê-los de volta e digitalizá-los, porque os filmes estavam muito danificados. Uma parte não pôde ser digitalizada.

Eles estavam muito mal armazenados. No próprio Camboja, agora eles estão aqui, no Camboja, mas estão irrecuperáveis. Felizmente, conseguimos digitalizá-los. Agora, eles estão armazenados em locais protegidos, com cópias digitais. Temos uma cópia muito boa, bem armazenada. Há uma cópia de segurança no INA, na França. Duas cópias estão no Camboja: uma acessível a todos no Centro Bophana e outra na Departamento de Cinema.⁹ As três cópias pertencem ao Departamento de

9. Departamento de Cinema ou à Direção Geral do Cinema e das Artes Audiovisuais do Camboja, que é parte do Ministério da Cultura e Belas Artes do Camboja, é a instituição responsável pela regulamentação, preservação e gerenciamento dos arquivos cinematográficos e pelos direitos de filmes

Cinema, mas não sei a quem exatamente. Já não temos os direitos de utilização, é apenas para consulta. Aqueles que quiserem utilizar os filmes devem entrar em contato com o Departamento de Cinema, que é proprietária dos direitos.

Salvamos e digitalizamos uma parte, mas outra parte não era recuperável, porque os filmes estavam muito danificados. São filmes feitos entre 1975 e 1979, armazenados em condições muito precárias. Não havia negativos, eles eram guardados assim. Nos anos 80, não havia eletricidade no Camboja, nem condições adequadas para conservar o material. Fazia 40 graus ou mais, e às vezes o processo de degradação acelerava muito rápido por causa da umidade. Tivemos sorte de salvar uma boa parte. Ao torná-los acessíveis a todos, não há restrição no Centro Bophana. Se você quiser fazer pesquisas, pode fazê-las. Você pode capturar fotogramas. Por outro lado, se você quiser um trecho para usar em um filme, às vezes eles pedem um pagamento, e às vezes o cedem gratuitamente. Esse é o objetivo, afinal, como uma organização sem fins lucrativos.

TCI: As imagens dos filmes de propaganda têm estratégias cinematográficas próprias. Na sua opinião, quais são as principais estratégias do cinema de propaganda dos Khmers Vermelhos?

RP: Primeiramente, mostrar a revolução, mas às vezes, apenas a imagem se torna estranha, ela escapa ao controle. Aí entra a censura dos Khmers Vermelhos. É preciso analisar esses projetos. Às vezes, eles filmavam, mas não usavam as imagens porque não mostravam o lado positivo da revolução. É por isso que é interessante observar os filmes, os detalhes antes de a ação começar, quando as câmeras abaixam. Observar os primeiros planos, os segundos planos. Não se deve tomar tudo como visto, pois quando se observa o primeiro plano, você vê claramente os atores... ou melhor, os *cadres*, que estão com boa saúde, suas roupas.¹⁰ E quando você olha ao fundo, vê uma pessoa que não está andando muito bem. Às vezes, o cinegrafista repete a cena duas vezes, e quando as coisas não saem como o previsto, o diretor entra em cena com um megafone e grita bem alto para que as pessoas se movam mais rápido, que comecem a correr.

Há traços do trabalho noturno. Você vê bem que há neon, e no entanto, estão filmando de dia. Esses neons não são para karaokê, mas para iluminar os canteiros de obras à noite. Quando você explica que as pessoas eram obrigadas a trabalhar à noite, a geração mais jovem não acredita. Mas quando você mostra os arquivos, eles veem que o trabalho noturno realmente acontecia. Esse é um exemplo. Os jovens não entendem. O valor dos arquivos é que sempre há algo que escapa à propaganda. Por isso é interessante analisar a imagem. Sempre tem algo para ver. Por exemplo, quando falamos sobre a recusa de apertar a mão de Koy Thuon, que seria executado

no país.

10. Em alguns partidos políticos, especialmente no Partido Comunista, um cadre é um funcionário do partido que integra um pequeno grupo de pessoas especialmente selecionadas e treinadas para cumprir propósitos específicos. No contexto cambojano, essa organização assume um caráter governamental com forte componente militar.

alguns meses depois.¹¹ E isso acontece muito rápido, longe, mas a câmera captura. Você observa isso, e eu descobri depois de um certo tempo... algo que você não percebe imediatamente. Eu não sabia o que era, mas tentei entender quantas câmeras estavam presentes durante essa cerimônia. Depois, há um “vazio”, algo estranho. Por que Koy Thuon está sendo enquadrado dessa maneira esquisita? Todos os dignitários do partido estavam presentes. Na verdade, vários entram no enquadramento, e você vê que Koy Thuon não teve sua mão apertada. Eles capturaram a cerimônia e os risos, mas já se sabia que havia problemas. São detalhes como esse que você consegue identificar bem com a análise.

TCI: Em muitos dos seus filmes, as imagens de filmes anteriores são reutilizadas, temos exemplos como o pequeno monge adormecido na escada em *L'image manquante* (2013), o plano panorâmico do mural de fotos da prisão S-21 em diversos filmes, no filme *Duch, le maître des forges de l'enfer* (2011) você chega a utilizar trechos das filmagens de *S-21: La machine de mort Khmère rouge*, sendo algumas imagens repetidas, outras inéditas.

RP: Sim, para cada um desses exemplos, há um procedimento diferente. Mas de formas diversas, os filmes são feitos para dialogarem entre si. Não são estruturados cronologicamente, mas como um diálogo entre os filmes. Às vezes, eu reutilizo as mesmas imagens, às vezes exatamente as mesmas imagens de propaganda. Porque, no fim, as pessoas não retêm nada. O digital avança tão rápido que eu acho que os espectadores perderam a memória. São muitas imagens, imagens demais, e isso apaga a memória. Antes, as pessoas não viam tantos filmes, não havia tantos canais de TV. Quando elas iam assistir a um filme, às vezes na telona, era um evento. Depois, virou normal ter uma TV em casa, com um canal, depois três canais. Mas hoje, você liga e tem milhares de canais. É o Youtube, com uma infinidade de conteúdos, e as pessoas não se lembram de nada. Imagine assistir a esses filmes como um fluxo constante. Não tenho escolha, preciso repetir as mesmas imagens. As pessoas nem notam que é a mesma imagem, o mesmo plano, a mesma montagem. Repito e repito. Porque os espectadores não retêm nada.

E como essas imagens têm importância, se você as vê três ou quatro vezes, você percebe que alguns estão descalços, outros não usam chapéu, o líder tem uma caneta no bolso. Isso é importante para mim. As crianças trabalhando, mas andando muito devagar porque estão exaustas. Eu preciso desses detalhes, por isso decidi repetir as

11. Rithy Panh faz menção a um momento decisivo presente no arquivo de propaganda Extraordinary Meeting of the Communist Party of Kampuchea e que retoma em seus filmes. No filme de propaganda, Pol Pot e Nuon Chea são recebidos por membros do alto escalão do governo. Nuon Chea, conhecido como irmão número 2 e segundo na hierarquia do regime, evita cumprimentar sutilmente Koy Thuon, ministro do Comércio. Essa imagem reforça um fato histórico: a posterior execução de Koy Thuon na prisão S-21, onde foi interrogado e torturado durante os expurgos de 1976. Para Rithy Panh, a cena indica que, apesar do momento festivo do encontro partidário, já havia tensões internas no governo do Kampuchea Democrático. Ly Sitha, que trabalhava no ministério e tinha uma relação de proximidade com o ministro, foi encontrado em posse das cartas de Bophana, o que levou à prisão do casal. O filme está disponível no acervo do Centro Bophana, sob o código DDC_VI_000146.

mesmas coisas em vários filmes. E vou continuar fazendo isso, claro, com histórias diferentes, mas essas imagens permanecem como reminiscências, como um eco que persiste na consciência.

TCI: E em *Duch, le maître des forges de l'enfer*, há outro procedimento, que é usar trechos bem curtos, imagens brevíssimas de poucos segundos, constituídas dos filmes de propaganda, de imagens do filme *S-21* e de outros contextos. Por que essa escolha?

RP: Porque, quando Duch conta as coisas, ele sabe muito bem, e nós também sabemos, que ao tentar juntar as peças, ele tenta transformá-las pela palavra, contando uma história.¹² Mas nós já temos as imagens na cabeça. O ser humano é um animal que, quando fala, vê imagens na sua mente. Eu te vejo, mas também vejo outra coisa. Vejo o filme e tudo mais. Quando ele faz perguntas, penso que ele está tentando contar algo, como quando diz: “Eu não tenho culpa, só obedeci ordens”. Aí eu faço uns flashes, como se você visse na cabeça dele, *tack, tack, tack*, para lembrar que eventos aconteceram. Então, tento fazer isso com cuidado, porque, ao ouvir Duch, há algo mais presente, ao mesmo tempo sem realmente interrompê-lo. Não é uma ilustração. Também não quero colocar planos longos, cenas dos campos de trabalho, como se a fala dele tivesse que ser ilustrada. Não, eu precisava que as pessoas continuassem a ouvi-lo, que continuassem a absorver sua fala com lembretes, *tack, tack*, atenção, *tack*. Atenção, tem mais isso. Ele fala dos prisioneiros, mas cuidado, isso também acontece no interior. Há pessoas que vão para campos de trabalho forçado, não é só naquele lugar. Tento mostrar isso. A ideia é dizer que há flashes que contradizem ou lembram outras coisas, que recordam o que aconteceu na época, outras realidades. As pessoas estão às vezes desconectadas do que Duch diz, e é por isso que as imagens são bem curtas. Elas não cortam a fala de Duch. São como flashes... *tack, tack, tack*.

TCI: Ao observar isso, pensei também que era uma maneira de apresentar diferentes flashes aos espectadores, porém sem que eles tivessem tempo para refletir profundamente sobre as imagens.

RP: É simplesmente para deixar algo no imaginário do espectador, algo que vá além do que ele diz. Isso fica na cabeça. É isso: quando ele fala, você vê também outra coisa. Mas continuamos a escutá-lo, porque é importante ouvi-lo. Ele se defende, e isso é normal. Eu também me defendo, então uso a montagem para me defender.

12. Duch, cujo nome verdadeiro era Kaing Guek Eav, foi o chefe da prisão S-21 durante o regime do Khmer Vermelho. Responsável por comandar o centro de detenção em Phnom Penh, Duch supervisionou o interrogatório, a tortura e a execução de milhares de prisioneiros acusados de serem inimigos do Estado. Após a queda do regime em 1979, ele desapareceu e viveu sob diferentes identidades até ser localizado em 1999. Duch foi o primeiro líder do Khmer Vermelho a ser julgado pelo Tribunal Especial do Camboja e, em 2010, foi condenado por crimes contra a humanidade, recebendo uma sentença de prisão perpétua. No filme *Duch, le maître des forges de l'enfer*, Rithy Panh entrevista e confronta o ex-diretor da prisão, utilizando documentos da S-21 e os testemunhos dos guardas, registrados pelo próprio cineasta, visando tensionar a posição política do perpetrador diante de seus próprios crimes.

A montagem é tudo. O cinema é som e imagem, mas acima de tudo é a montagem. Você pode fazer muitas coisas com a montagem, pode definir uma posição em oposição a outra, graças à montagem. É preciso ter uma ética do olhar, ligada à relação entre quem produz as imagens e o que está sendo filmado.

TCI: Na minha primeira pergunta, você mencionou a relação entre quem filma e os filmados. Agora, gostaria de explorar a relação entre você, como cineasta, e os espectadores que assistem a essas imagens. Penso que essa ética esteja no centro dos seus filmes. Em *L'image manquante*, por exemplo, essas questões são levantadas pela voz que permeia o filme. Minhas perguntas são: você busca envolver os espectadores para que também se tornem testemunhas? Como você acredita que esse engajamento acontece? E como lidar com essa relação?

RP: Não sei, é muito difícil para mim responder a essa pergunta, é muito complicado. Acho que tento primeiro me manter o mais próximo possível, porque o cinema também é narração. Quando você faz uma narração, você romantiza, você ficcionaliza, isso é normal. Quando você faz a montagem, você cria ritmos, escolhe diferentes formatos, *close-ups*, tudo isso. Você acentua ou não certas coisas, então você está contando uma história. Nós ficcionalizamos. É preciso assumir isso. Quando você faz cinema, precisa assumir isso, mas sempre com uma atitude justa. Ser o mais justo possível. Você pode ser contra um discurso, e fará um filme contra esse discurso, mas deve deixar o outro falar, deve deixá-lo se expressar e decidir que plano você filma.

Eu sempre dizia a Duch: “Estou aqui, cuidado, tem um close bem grande aqui”, e era eu quem enquadrava. Estou a essa distância, coloquei meu cotovelo na mesa. Às vezes, me coloco atrás dele para filmar o que ele tem na mão. Então, há uma proximidade imediata. Poderíamos quase nos tocar. É essa proximidade que também lhe dá uma certa força. Não igual à minha, já que sou eu quem faz o filme, quem faz a montagem, mas uma força mesmo assim. Se ele quiser entrar na câmera, ele pode.

Eu via essa proximidade dessa forma. Não quero de jeito nenhum outra maneira. Só vejo uma forma de estar com o personagem que estou filmando, seja quem for. Claro que é um risco, porque estar com o diabo não é fácil. Você não vai sair para tomar uma bebida e comemorar à noite depois. Isso te assombra por meses. Se você está em close com, sei lá... Elie Wiesel ou Primo Levi, é outra coisa. Eu gostaria de ter filmado Primo Levi à distância. Um ser humano assim, eu teria filmado belas imagens de humanidade, de dignidade. Mas você também pode filmar outras pessoas assim. Não quero dizer que eles são iguais, que são a mesma coisa, mas é a linguagem do cinema, uma linguagem que ficcionaliza as narrativas. Então, é preciso determinar uma boa distância, um bom ângulo, confortável para você e para os outros, porque você também precisa das vozes. E eu, quando estou muito longe, não vejo. Preciso ver.

Há momentos em que eu me recuso a filmar, porque considero que não é moralmente aceitável. Nesses casos, é melhor não filmar. Claro, há perdas, se você não registra, mas eu recuso porque não concordo. Sou eu quem faz o filme, e eu decido o que não filmar. Por exemplo, eu me recusei a filmar a Bíblia de Duch. Ele se refu-

giava atrás da Bíblia, dizendo que havia mudado graças a Deus. Eu digo que Deus não tem nada a ver com isso. É uma questão entre ele e eu, entre ele e os crimes que cometeu. Deus vem depois. “Não vou filmar a Bíblia, atenção! Não vou misturar tudo.” E então tem gente que filma a Bíblia e diz: “Olha, agora ele está usando a Bíblia para...”. Eu não preciso disso, não quero filmar essa Bíblia, porque é uma escolha. O cinema é uma escolha permanente. Em um documentário, pelo menos, é uma escolha. Eu não filmei para não ser tentado a usar essa imagem. Uma vez que você filma, pode sempre ser tentado a banalizar essa história da Bíblia, e eu não quero isso. Há pessoas que acreditam, mas não se deve usar a religião dessa maneira. É como se você usasse a Bíblia para conquistar territórios na Idade Média, ou nos séculos XVII e XVIII, ou ainda para guerras santas. A Bíblia, assim como o Alcorão ou qualquer outra coisa. Não, eu não quero isso.

TCI: Você acha que essa escolha, no momento da gravação, também é uma escolha sobre a relação com os espectadores?

RP: Sim, mas os espectadores olham um pouco através de mim também. Não faço escolhas por eles. Eles podem detestar meu filme. Muitos o detestam, acham que é violento, que eu repito demais. Mas sim, eu repito. Repito porque, como as pessoas não assimilam bem, não tenho outra escolha. Não é que eu seja obcecado pelo tema dos khmers vermelhos, mas é um trabalho que faço. No dia em que eu achar que é o momento, que as pessoas terão entendido, que não há mais nada a explorar, então vou parar. Não há razão para continuar só para fazer filmes. Como você trabalhou com os filmes, sabe que todos são diferentes. Não há repetição, exceto pelos crimes, que são os mesmos. Não há repetições, é sempre um ponto de vista novo e diferente, as formas são diferentes, os temas são diferentes.

É preciso confiar nas pessoas, nos espectadores também, porque, como eu disse, o cinema não foi concebido originalmente para isso, ele evoluiu com o tempo. Os grandes cineastas trouxeram uma nova maneira de olhar, de usar o cinema para observar de forma diferente a nossa condição humana, nossa vida como seres humanos, nossa história. E também, há escolhas. Se você quer que as pessoas concordem com sua visão, ou que a rejeitem, isso é normal. Ninguém é obrigado a olhar para a história do Chile ou do Uruguai. É como a história que ensinamos nas escolas, o cinema deveria ser igual, deveria ensinar.

E isso começa porque há tantas imagens agora, que escrevemos menos. Fazemos imagens e, quando escrevemos, são pequenas frases por SMS, Messenger... Escrevemos e-mails, mas não são cartas, como aquelas que Camus escrevia a René Char. É o contrário, os e-mails são: “Você pode vir tal hora? Sim.” É como se tivéssemos escrito uma carta, mas não tem nada a ver. Antes, não havia essa imediatividade: você manda algo, e o outro responde imediatamente. Antes, demorava horas para o correio chegar. O envio de uma carta do Camboja levava uma ou duas semanas para chegar à França. Então, você tomava seu tempo para escrever e escolher suas frases.

É a mesma coisa. Quando há muitas imagens, como eu costumo dizer, nos deparamos com pessoas que não retêm nada. É preciso também ensinar o público, especialmente os jovens, a escolher com discernimento, a saber olhar além, e a ser

paciente. Quem ainda é capaz de ver um filme de ação? Um filme de ação é assim: um, dois, três, muda-se o plano, um, dois, três, muda-se o plano, e assim por diante. Se você cronometrar: um, dois, três, quatro.

Mas quando você assiste, por exemplo, a um Antonioni, é magnífico, não se trabalha mais assim. Quando você vê *Le Mépris* (1963), de Godard, com um plano-sequência, uma precisão absoluta, um ritmo incrível. Eu acho que é necessário reintroduzir isso, porque agora é muito mais político do que artístico. Está se tornando uma forma de resistência. A política quer que tudo seja esquecido, que tudo aconteça rápido, mas há algo que nos impele a refletir.

TCI: Retomando algo que você mencionou, o fato de que cada um dos seus filmes é feito de maneira formalmente distinta. Por que essa escolha?

RP: Porque é sempre necessário integrar, não se trata apenas de criação, invenção ou arte. A arte continua sendo uma criação, continua sendo um espaço imaginário, uma técnica, uma expressão de criatividade. E, por vezes, me sinto vazio, completamente vazio, porque são os genocídios, é essa coisa toda que esvazia essa parte criativa, e não é o suficiente para mim. Por isso, é necessário escrever de maneira diferente a cada vez. É como estar no ventre; podem criticar essa abordagem, eu aceito, porque cada filme exige isso. Cada filme precisa de uma forma diferente, e eu também preciso de uma forma diferente. Não posso sempre repetir as mesmas fórmulas, simplificar a entrevista ou recorrer aos arquivos. Esse não é o meu objetivo. Mas, por outro lado, a necessidade que tenho de criar, de pensar como fazer isso, de como me expressar de outra maneira, eu realmente não sei. Às vezes, não é preciso ir até o outro lado do mundo; as coisas estão bem à sua frente. O que importa é como você as filma e como as monta.

Eu gosto muito de refletir sobre o sentido dos arquivos. São imagens que têm uma vida infinita, enquanto o filme existir, as imagens existem. Elas não se perdem, não se deterioram, e você pode dar um sentido a elas sob diferentes ângulos, se quiser. Você pode até renovar o significado delas, dar um novo eco. Há muito o que fazer com isso, o que é fascinante do ponto de vista artístico. Eu valorizo muito a ideia de ser um cineasta, e não apenas um cineasta do genocídio cambojano. Acredito no cinema, acredito na imagem, na existência própria da imagem, e que é possível criar uma obra com imagens. Por isso, também preciso me preocupar com a minha maneira de afirmar: veja, eu sou capaz.

Em relação a *Duch*, não dou a mínima; em relação aos *Khmer Vermelhos*, ao que quer destruir, as intenções deles. Mas eu sou capaz, posso dizer as coisas. Não faço slogans como eles; eu me oponho a eles pela imaginação, por essa liberdade infinita de sonhar e imaginar. Essa é minha liberdade, e ela se opõe ao slogan. É isso, é só arte, e é assim que eu me renovo. Eu renovo as formas, às vezes com grande sucesso, outras nem tanto, mas assumo. Às vezes é ousado, outras nem tanto; às vezes, bastante louco, mas tento sempre.

Eu até tentei fazer todo um filme em uma cabana, como *Exil* (2016). E com *Duch*, é o mesmo, não? É uma sala, duas câmeras, duas imagens, dois ângulos. Um plano aberto e um plano fechado, filmados ao mesmo tempo porque estávamos em

um espaço restrito. Uma prisão. Eu não tinha cenário, só uma parede branca, uma mesa. Fazer um filme com isso não é fácil. Depois, assistimos ao filme de forma autônoma, ficamos fascinados pelo que Duch diz, por seu personagem, porque é ele. Mas, ao fazer o filme com essa estrutura, o que faço com isso? Tenho dois planos, não posso me mover, não posso levá-lo para fora, e tenho vários policiais ao redor. Posso fazer perguntas? Será que os policiais vão proibir? Sempre que eu me aproximava dele para filmar suas mãos, o que ele segurava, um policial se posicionava ao meu lado. Não é fazer o que se quer, porque eles tinham medo de que ele me agredisse ou me matasse. Eu não tinha permissão para dar água para ele, por exemplo, se ele tivesse sede. O policial tinha que ir pegar a garrafa. Eu tinha uma garrafa, mas não podia entregá-la para ele. Então, temos essa justiça que cria uma barreira entre nós dois. Ainda assim, a imagem tem que superar essa barreira: as barreiras sociais, as barreiras de segurança. Você não tem o direito de tocá-lo, de se aproximar dele, de dar água a ele. São todas essas barreiras que se erguem entre nós.

Mas o cinema tem que ultrapassar e abolir essas barreiras para que Duch possa se comunicar comigo. É a fala, a atenção que eu lhe dou, a presença da câmera, a presença da equipe... São coisas para as quais é necessário encontrar uma solução imediatamente. Você não tem muito tempo, então a equipe já precisa estar muito bem preparada mentalmente. Não dá tempo de dizer para a pessoa que ela não pode iluminar. Não dá tempo de fazer pausas. A equipe tem que estar pronta. Quando eu filmo um plano-sequência, alguns acabavam adormecendo, e o pessoal do som ficava um pouco desligado. Mantemos uma tomada durante 30 minutos assim. Sua mão, você não sente mais, nem sua cabeça. Felizmente há o *close-up* e há muitos planos da mesma sequência. Mas alguns adormeciam, estavam exaustos. Porque você deixa as pessoas falarem, e a ideia é realmente dar a palavra ao outro, mesmo que dure muito tempo não cortamos depois. Você deixa a pessoa falar, e acaba com algo de 25 minutos. Você gasta uma fita inteira em uma única pergunta, e é isso.

Referências bibliográficas

- Benjamin, W. (1996). *Obras escolhidas I*. São Paulo: Ed. Brasiliense.
- Mondzain, M.-J. (2017). *Confiscation des mots, des images et du temps: Pour une autre radicalité*. Paris: Éditions Les Liens qui libèrent (LLL).
- Morag, R. (2020). *Perpetrator cinema (nonfictions)* [Kindle edition]. Columbia University Press.

Filmografia

- 2001: A Space Odyssey* (1968), de Stanley Kubrick.
A Clockwork Orange (1972), de Stanley Kubrick.
Bophana, une tragédie cambodgienne (1996), de Rithy Panh.
Duch, le maître des forges de l'enfer (2011), de Rithy Panh.
E.T. The Extra-Terrestrial (1982), de Steven Spielberg.
Exil (2016), de Rithy Panh.
L'image manquante (2013), de Rithy Panh.
Le Mépris (1963), de Jean-Luc Godard.
Le papier ne peut pas envelopper la braise (2007), de Rithy Panh.
Martírio (2016), de Vincent Carelli.
Retratos de Identificação (2014), de Anita Leandro.
S-21: La machine de mort Khmère rouge (2002), de Rithy Panh.
Schindler's List (1993), de Steven Spielberg.
Site 2 (1989), de Rithy Panh.