

A repetição na montagem dos arquivos em *Irradiés* (2020), de Rithy Panh

Tomyo Costa Ito*

Resumo: O artigo examina o filme *Irradiés* (2020), de Rithy Panh, que propõe a reinscrição de imagens de guerras, genocídios e violências do século XX em uma forma inédita em sua filmografia, tomando a repetição como procedimento central. Partindo da explosão da bomba atômica em Hiroshima, a montagem articula imagens consagradas, como as da libertação dos campos nazistas e arquivos menos visíveis, oriundos do Camboja e de contextos coloniais, deslocando possíveis hierarquias visuais e descentralizando o olhar histórico. O comentário em vozes *over*, uma feminina e uma masculina, amplia essas operações, estruturando a experiência por meio de listas e interrogações que convocam a repetição do olhar como forma de elaboração.

Palavras-chave: Rithy Panh; imagens de arquivo; repetição; montagem; *mise-en-scène*.

Resumen: Este artículo analiza la película *Irradiés* (2020) de Rithy Panh, que propone la reinscripción de imágenes de guerras, genocidios y violencia del siglo XX en una forma inédita en su filmografía, tomando la repetición como procedimiento central. Partiendo de la explosión de la bomba atómica en Hiroshima, el montaje articula imágenes consagradas, como las de la liberación de los campos nazis, y archivos menos visibles de Camboya y contextos coloniales, desplazando posibles jerarquías visuales y descentralizando la mirada histórica. La voz en off, una femenina y una masculina, amplía estas operaciones, estructurando la experiencia a través de listas e interrogaciones que invocan la repetición de la mirada como forma de elaboración.

Palabras clave: Rithy Panh; imágenes de archivo; repetición; montaje; puesta en escena.

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

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.

Artigo escrito a convite do editor do Dossier Temático.

Abstract: This article examines Rithy Panh's film *Irradiés* (2020), which proposes the reinscription of images of wars, genocides, and violence from the 20th century in a form unprecedented in his filmography, taking repetition as a central procedure. Starting from the explosion of the atomic bomb in Hiroshima, the montage articulates consecrated images, such as those of the liberation of Nazi camps, and less visible archives from Cambodia and colonial contexts, displacing possible visual hierarchies and decentralizing the historical gaze. The voice-over commentary, one female and one male, expands these operations, structuring the experience through lists and interrogations that summon the repetition of the gaze as a form of elaboration.

Keywords: Rithy Panh; archival images; repetition; montage; mise-en-scène.

Résumé : Cet article analyse le film *Irradiés* (2020) de Rithy Panh, qui propose une réinscription des images de guerres, de génocides et de violences du XXe siècle sous une forme inédite dans sa filmographie, faisant de la répétition un procédé central. À partir de l'explosion de la bombe atomique à Hiroshima, le montage articule des images consacrées, telles que celles de la libération des camps nazis, et des archives moins visibles provenant du Cambodge et des contextes coloniaux, déplaçant ainsi d'éventuelles hiérarchies visuelles et décentralisant le regard historique. Le commentaire en voix off, l'une féminine et l'autre masculine, prolonge cette démarche, structurant l'expérience par des listes et des interrogations qui convoquent la répétition du regard comme une forme d'élaboration.

Mots-clés : Rithy Panh ; images d'archives ; répétition ; montage ; mise en scène.

Introdução

Irradiés (2020) é um filme de montagem no qual Rithy Panh constrói associações entre imagens oriundas de contextos distintos de guerras, genocídios, deportações e campos de extermínio. É um trabalho que amplia seu gesto de elaboração cinematográfica da memória, até então fortemente ancorado no contexto cambojano, para um panorama mais amplo do século XX. O cineasta estabelece um diálogo visual e sonoro entre arquivos de diferentes temporalidades e geografias – do regime do Khmer Vermelho à Primeira e à Segunda Guerras Mundiais, passando pela bomba atômica no Japão, a colonização europeia na África e no Sudeste Asiático, a guerra do Vietnã, o genocídio no Camboja –, atravessados por regimes autoritários e pela violência sistemática contra os corpos.

As imagens de arquivo constituem o núcleo da obra, que se apresenta com uma forma singular: a tela é permanentemente dividida em três quadros. Esse dispositivo amplia o campo de visão de uma mesma imagem e cria novas relações entre fragmentos de tempos e lugares distintos. Tal estrutura formal, inédita em sua filmografia, distingue *Irradiados* dos filmes anteriores de Panh e potencializa o exercício de confrontar imagens que, embora provenientes de contextos históricos diferentes, dialogam por uma analogia do horror que intensifica a *mise-en-scène* particular de cada uma.

O comentário em vozes *over* acrescenta outra camada importante do filme, propondo reflexões e questionamentos diante dessas imagens. Nele, a repetição é apresentada como uma forma de aprendizagem do olhar, uma pedagogia do cinema que

exige “olhar uma vez, olhar cem vezes” para sustentar o confronto com imagens de guerras e genocídios. Trata-se de um gesto que não apenas repete, mas reinscreve as imagens em novas associações, deslocando seus sentidos e renovando as possibilidades de vê-las.

Nesse processo, a montagem dos arquivos e as vozes *over* configuram os gestos cinematográficos em que a obra expressa de forma mais significativa seus enunciados, propondo uma forma cinematográfica que se aproxima do ensaio, em que conceitos se articulam na exposição dos conteúdos visuais e verbais. A análise de *Irradiados* se apoia em entrevistas, escritos e, especialmente, no livro *La paix avec les morts* (Panh; Bataille, 2020), que reúne reflexões de Rithy Panh sobre seus métodos de trabalho no cinema. Assim, este artigo se insere na abordagem da Teoria de Cineastas, que toma filmes e enunciados de realizadores como fontes primárias de reflexão. Este texto resulta igualmente de minha trajetória nos grupos de pesquisa ligados a esse campo no Brasil, com participação no seminário temático da Socine e nos encontros de Teoria de Cineastas, onde apresentei diferentes trabalhos sobre Rithy Panh.¹

Propomos que a associação desses recursos cinematográficos apontem modos de ver as imagens, produzindo um processo que chamamos de redistribuição da *mise-en-scène*: o deslocamento de hierarquias visuais dentro do plano, engendrando outras durações e povoando o fora de campo com novas camadas de sentido, a partir da associação com outros arquivos e do diálogo entre palavra e imagem, criando um espaço em que ver e dizer se tornam também um trabalho ativo de memória do espectador, diante da história.

Panorama do uso dos arquivos e do comentário na filmografia de Rithy Panh

O cinema de Rithy Panh se constrói em grande parte a partir da retomada de imagens de arquivos, que aparecem em diferentes formas ao longo de sua filmografia. Desde *Camboja, entre guerra e paz* (1991) até *A imagem que falta* (2013), passando por obras centrais como *Bophana, uma tragédia cambojana* (1996), *S-21: a máquina de morte do Khmer Vermelho* (2002) e *Duch, o mestre das forjas do inferno* (2011), os arquivos são convocados como forma de situar o espectador no contexto histórico, mas também como ponto de partida para uma elaboração mais ampla da memória, em diálogo com outros materiais, singularizando sua *mise-en-scène* ou mesmo a deslocando, ampliando as camadas de sentido das intenções iniciais da produção dessas imagens.

Os materiais utilizados por Rithy Panh abrangem as cenas da guerra civil no Camboja, da tomada de Phnom Penh, da queda do regime de Pol Pot, período marcado pela exumação dos corpos, pelo registro de crianças e adultos famintos ou doentes, cadáveres e vestígios materiais da violência. Entre esses diferentes conjuntos, os filmes de propaganda do Khmer Vermelho ocupam um lugar central. Todas essas

1. Cabe mencionar a participação nos Encontros da Socine, em 2019 e 2022. Além da participação do Encontro Teoria de Cineastas, em 2023 e 2024, nas cidades de São e Porto Alegre, respectivamente.

imagens são constantemente repetidas entre um filme e outro do cineasta. Panh insiste em sua recomposição, associando-a a outros elementos que se confrontam ao discurso oficial, trazendo outras imagens e, em especial, outras vozes: cartas pessoais, testemunhos de vítimas e carrascos, gestos repetidos em encenações, ou mesmo os bonequinhos de argila que reaparecem como contraponto. As imagens de arquivo vêm acompanhada de uma voz que as interpela, de uma memória pessoal que as desloca, ou de um objeto cotidiano que lhes reforça a materialidade. Em entrevista, Rithy Panh fala desse uso da repetição:

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. (Costa, 2025: 90).

Em diálogo com as vozes que Rithy Panh escutou ao longo de sua filmografia, o cineasta articulou suas ideias no próprio processo de realização, sistematizando esse pensamento sobretudo em quatro livros publicados. Ao longo de sua trajetória, também escreveu ensaios sobre sua obra e concedeu diversas entrevistas, nas quais refletiu sobre seus métodos e sobre sua concepção da imagem cinematográfica. Seus escritos sistematizados em livros vieram para a tela a partir de *A imagem que falta*, dando continuidade a um movimento iniciado em *L'Élimination* (Panh; Bataille, 2011), em que a palavra assume a forma de uma narração em primeira pessoa, em tom confessional, combinando imagens de propaganda e figuras de argila para inscrever as lacunas da experiência pessoal na história coletiva. A partir de um procedimento distinto, a palavra também aparece em *A França é nossa pátria* (2015), o cineasta mobiliza arquivos coloniais franceses no Camboja e no Vietnã e os reinscreve com cartelas que compõem uma escrita crítica sobre a dominação colonial. Esse filme anuncia o gesto transnacional da montagem de *Irradiados* ao trazer os arquivos do Sudeste Asiático. E em *Túmulos sem nome* (2018), sem recorrer a arquivos visuais, a voz *over* sustenta o filme ao convocar um diálogo com mortos e refletir sobre a memória em diálogo com o livro *La paix avec les morts*. Este último traz as reflexões de Rithy Panh sobre a repetição:

Eu gosto de me repetir. Melhor ainda, eu acredito nas virtudes da repetição — não se trata do fim do modo dedutivo, mas da irrupção da profundidade. Acredito que é preciso dizer, repetir, mostrar, enunciar, de modo diferente, é claro, não para

preparar o retorno nem para impedi-lo com certeza. Nem mesmo para pôr a memória à prova. Mas como uma meditação. Repetir é renovar as palavras.² (Panh; Bataille, 2020: 91, tradução nossa).

A aproximação entre o cinema de Rithy Panh e as reflexões de Sylvie Lindeperg (2012) e Georges Didi-Huberman (2018) revela um campo comum de preocupações em torno do uso dos arquivos filmicos. Lindeperg nos ajuda a compreender que, ao lidar com imagens de arquivo, é preciso não esquecer que as figuras na tela não são apenas espectros, mas traços registrados de pessoas que viveram antes de serem filmadas. Por isso, as imagens não se reduzem à sua simples aparição e devem ser colocadas em diálogo com materiais extrafilmicos para que sua dimensão histórica se torne legível. Numa linha semelhante, Didi-Huberman propõe que uma arte da memória só se reinventa quando faz trabalhar em conjunto documentos escritos, testemunhos de sobreviventes e registros visuais, ainda que sua aparente evidência exponha o risco de más interpretações. Os filmes de Panh dão corpo a esse horizonte: cada reaparição de imagens de arquivo é recolocada em diálogo com vozes que as interpelam, testemunhos que as contrastam ou objetos cotidianos que lhes devolvem materialidade. Esse gesto tensiona o sentido dos arquivos e reinscreve-os em circuitos de memória que ultrapassam o uso inicial para o qual foram produzidos.

Assim, ao longo de seus filmes, a associação entre arquivo e palavra assume múltiplas funções: contextualizar historicamente, fixar imagens na memória do espectador pela repetição, destacar detalhes insignificantes que ganham centralidade, ou ainda se integrar a séries que aproximam contextos históricos distintos. Em todos os casos, trata-se de redistribuição da *mise-en-scène*, alterando hierarquias, produzindo novas durações e inserindo os arquivos em associações capazes de renovar o olhar e reabrir nosso entendimento da história, visando a elaboração da memória. Esses mesmos gestos reaparecem em *Irradiados*, que ao retomá-los também apresenta novas formas de articulação entre montagem e vozes *over*, ampliando o campo de referências para além do genocídio cambojano e situando-o em uma perspectiva transnacional.

As formas da repetição em *Irradiados*

A *mise-en-scène* da guerra e dos genocídios do século XX, apresentadas pelas imagens de arquivo, filmadas em diferentes contextos e com diferentes intenções, é montada com uma frequente utilização do procedimento de repetição, que toma diversas formas em *Irradiados*. Como já mencionamos, o filme constrói associações entre imagens de contextos significativos da história do século XX: a Primeira e a

2. “J’aime me répéter. Mieux, je crois aux vertus de la répétition - ce n’est pas la fin du mode déductif; c’est l’irruption de la profondeur. Je crois qu’il faut dire, redire, montrer, énoncer, différemment bien sûr, non pour préparer le retour ou pour l’empêcher avec certitude. Pas même pour éprouver sa mémoire. Mais comme une méditation. Répéter, c’est rénover les mots.”

Segunda Guerras Mundiais, o lançamento da bomba atômica no Japão. Podemos dizer que a retomada dessas imagens já muito vistas constitui um primeiro procedimento de repetição, pois tiveram ampla circulação e ajudaram a formar nosso imaginário sobre o século passado. Em contraste, outras imagens pouco vistas ganham importância, como as da colonização europeia na África e no Sudeste Asiático, da guerra do Vietnã e do período do regime do Khmer Vermelho no Camboja.

Um segundo procedimento de repetição, singular à *Irrradiados* dentro da filmografia de Rithy Panh, é seu formato que divide a tela em três quadros, de mesmo tamanho, alinhados horizontalmente, ocupando o centro e os dois cantos da imagem, separados por linhas verticais (ocasionalmente, essas três imagens se tornam uma só, alongada). A partir desse formato, o cineasta joga com variações sutis, apresentando a mesma cena sincrônica nos três quadros, ou, produz uma ligeira assincronia entre as três imagens. Também insere uma imagem distinta em um ou dois quadros, criando conexões que se apresentam simultaneamente na tela. Além de utilizar o *ralentir*.

A repetição se apresenta também por meio da justaposição dos planos, promovida pela montagem, um terceiro procedimento que constitui diversas coleções de imagens semelhantes: da experiência da deportação que associa imagens do campo de trânsito de Westerbork e de um trem percorrendo o Camboja oriundas de filmes de propaganda do Khmer Vermelho; dos campos de extermínio que justapõe imagens do interior do campo de Auschwitz, filmadas por Alain Resnais para o filme *Noite e Neblina* (1955) e as celas solitárias da prisão S-21, filmadas por Rithy Panh para seus documentários; e da desumanização que reúne imagens dos sobreviventes e dos cadáveres dos campos de Bergen-Belsen e dos corpos queimados e dos doentes que agonizam com ferimentos terríveis em consequência da bomba atômica. Essas coleções estão entre outras na construção do filme.

Os contextos particulares de cada imagem não são explicitamente apresentados, nem o filme dá explicações diretas. Tal escolha está ligada, ao nosso ver, à exigência que Rithy Panh propõe ao seu espectador, de buscar, em seu repertório imagens já vistas, conhecimentos já sabidos, exigindo um esforço de rememoração do já conhecido que o ajude a ler essas imagens. Ou entende-se que, diante de uma imagem que o espectador não conhece, que isso traga uma interrogação que o faça buscar essas imagens ou, pelo menos, alguma imagem de um contexto semelhante. Dessa maneira, entendemos que as coleções não se constituem como homogeneização da iconografia da deportação, dos centros de extermínio e da desumanização dos corpos. Ao contrário, a repetição de imagens análogas intensifica a *mise-en-scène* particular, cada imagem permanece singular, impregnada no olhar do espectador, pois vê-las exige atenção e engajamento.

O quarto procedimento de repetição está nas vozes over que conduzem o filme. A narração é realizada por uma dupla, uma voz feminina e uma voz masculina, e repete algumas formulações ao longo da obra, sendo a principal delas um chamado à própria repetição: “olhe, olhe uma vez, olhe cem vezes”. Esse imperativo convoca o espectador a ver e rever não apenas para não esquecer, mas também para não se perder na abstração das ideias que justificam a violência. As vozes não explicam as

imagens, mas estruturam a experiência por meio de listas: cidades devastadas pela guerra, armamentos, experimentos científicos usados para torturas, entre outras. Essas enumerações reforçam o gesto de produzir coleções já presentes na montagem do filme. Nesse movimento, as vozes indicam métodos de trabalho — “eu procuro na história, nos poemas, nos arquivos” — revelando uma prática que se abre a múltiplas vozes, documentos e materiais, até mesmo os que poderiam ser tomados como mais insignificantes. A presença da voz feminina nesse duplo narrativo reforça essa abertura, trazendo uma tonalidade que historicamente foi relegada a segundo plano. Por fim, as vozes alertam para a permanência do mal, deslocando o olhar para a materialidade das experiências inscritas nos corpos e nos restos considerados os mais ínfimos da história, como cabelos, botões de roupas ou brinquedos.

A repetição do já visto

A primeira repetição em jogo no filme é a da reinscrição de imagens já vistas, que tiveram uma circulação anterior: as imagens da liberação dos campos nazistas e o lançamento da bomba atômica em Hiroshima. As primeiras foram apresentadas no Tribunal de Nuremberg, como no filme *Nazi Concentration Camps*, que traz cenas marcantes como as do campo de Bergen-Belsen, filmadas para o projeto britânico *Memórias dos campos*, com supervisão de Alfred Hitchcock, cancelado à época e finalizado em 1985, depois restaurado em 2014, em uma versão ampliada rebatizada de *German Concentration Camps Factual Survey*.

O horror dessas imagens teve, além de seu uso jurídico no fim da Segunda Guerra Mundial, pale significativo no projeto de reafirmação dos direitos humanos, em 1948, considerando princípios universais de dignidade, como aponta Marcelo Ribeiro (2019). Nos anos seguintes, porém, foram deixadas de lado, em função da nova configuração geopolítica no fim do conflito. Como por exemplo, Lindeperg (2018) afirma que os britânicos evitaram o uso demasiado das imagens dos campos, pois buscavam manter os alemães como aliados, com o intuito de diminuir a influência soviética, antigo aliado que se torna o novo inimigo. Tais imagens foram retomadas em 1955 no filme *Noite e Neblina*, de Alain Resnais, e sua circulação foi bastante significativa em documentários históricos a partir dos anos 1960, impulsionadas pela transmissão do julgamento de Adolf Eichmann. Tal divulgação, segundo Lindeperg, trouxe o conhecimento mais amplo e claro sobre os campos de concentração e de extermínio.

Essas imagens passaram, portanto, por um processo de esquecimento, depois de saturação e mesmo agora de superexposição (Lindeperg, 2012). Segundo Sylvie Lindeperg, ao ser chamada a formular uma avaliação crítica de filmes como *A Queda* (*Der Untergang*, Oliver Hirschbiegel, 2005), *O Resgate* (*La Rafle*, Rose Bosch, 2010), a série documental *Apocalypse* (Isabelle Clarke, Daniel Costelle, 2009), as docuficções *Auschwitz: os nazis e a Solução final* (Martina Balazova, Dominic Sutherland, 2005) e *La Résistance* (Christophe Nick, Félix Olivier, Patricia Bodet, 2007), constatou uma tendência à uniformização das formas de escritura da história. A historiadora resume essa tendência em algumas fórmulas recorrentes: uma estéti-

ca do excesso e da hipervisibilidade; a sobreposição de tempos históricos e a hibridização de regimes do visível; uma busca por imersão total nas imagens e nos sons — muitas vezes obtida pela colorização de arquivos em preto e branco e pela criação de trilhas sonoras para imagens originalmente silenciosas — o que implica novas formas de pensar os conceitos de verdade e realidade; e, por fim, a fragmentação das durações e o nivelamento das temporalidades. Em resumo, trata-se de um gesto de mostrar tudo, representar tudo, dizer tudo, fazer ouvir tudo, com a promessa de entrega de uma experiência histórica plena por meio das imagens.

O filme *Irrradiados* traz novamente essas imagens, sem mostrar tudo, sem tirar suas temporalidades próprias, sem homogeneizá-las, sem nivelar os tempos históricos (embora esse risco exista) abrindo-as para novas leituras a partir da associação com materiais de outros contextos que não passaram por esse processo de hipervisibilidade. Nesse sentido, torna-se fundamental que imagens dos contextos da África e do Sudeste Asiático apareçam também com força e destaque, deslocando a narrativa e a visibilidade do norte global para uma perspectiva descentralizada que contemple de forma mais ampla a história de diferentes povos no século XX.

O início do filme traz a imagem da construção de uma casa de estilo japonês em miniatura por uma mão humana, primeiro formando uma imagem única que ocupa os três quadros. Essas mãos humanas iniciam com uma colagem e logo, em seguida, os quadros das laterais trazem imagens aéreas de Hiroshima em sincronia e a do meio permanece no contexto da construção da casa em miniatura. Nas laterais, Hiroshima é inicialmente vista do alto com suas casas e prédios. No centro, a casa em miniatura vai se formando delicadamente, com a divisão de quartos, com pequenos objetos pessoais e móveis inseridos. E aí, as imagens aéreas da explosão da bomba atômica mostradas dentro da ideia da repetição, pois são imagens já vistas. Depois, imagens do alto de Hiroshima destruída, suas casas e prédios, praticamente dizimados, sua paisagem é quase desértica. As imagens de Hiroshima destruída deslocam o olhar técnico associado à imagem da explosão da bomba atômica, e a casa em miniatura, já completa, reforça ainda mais esse deslocamento, recebendo, em seu interior, fotografias de famílias japonesas.

A miniatura parece apontar para o espaço de acolhimento, em que a maioria de nós vive e que deveria ser o lugar seguro da casa. Muitas casas como essa foram completamente destruídas, apagadas junto com seus moradores — uma imagem delicada e contundente de como a guerra nos deixa desprotegidos. Uma guerra nem sempre elimina de imediato a casa e seus habitantes, mas inevitavelmente produz desabrigados e refugiados. Nesse sentido, as casas destruídas de Hiroshima aparecem como imagens pouco vistas, quase ausentes de nosso imaginário, ao contrário da explosão da bomba atômica, que se tornou um grande clichê, repetido à exaustão até mesmo em produções audiovisuais sobre ciência. A devastação da cidade, portanto, oferece um contraponto entre a explosão e a destruição.

As coleções

Trazendo primeiro a voz *over* feminina, de partida o filme estabelece algumas das reflexões que vão conduzir o filme: a questão do mal; os caminhos da humanidade no século XX, associando ciência, progresso e destruição; são reflexões que Rithy Panh nos oferece, ao mesmo tempo, sem apresentar respostas acabadas. Não pretendemos explicitar seu pensamento sobre questões específicas, mas como essas ideias se articulam com a sua proposta filmica, e ganham materialidade por meio das imagens. Nesse primeiro comentário, a voz feminina fala de uma ideia: o avião carregando uma bomba como a pura invenção humana que ameaça o homem em sua história. Esse é o pico mais alto que ameaça tudo, até mesmo que o mal possa crescer.

Após a sequência inicial, o filme mergulha em imagens da Primeira Guerra Mundial: trincheiras, cadáveres, soldados com máscaras de gás e experiências com armas químicas. A narração observa como o mundo se inundava de números, códigos e sinais, imaginando-se como uma época da vitória da ciência e da verdade, mas revelando-se como uma época da destruição. Logo depois, aparecem as imagens da colonização francesa na África, com homens negros submetidos a medições corporais, testemunho de um pretense olhar científico. A voz *over* acrescenta que “há sempre um autor que defende a guerra”, apontando para ela uma justificativa ou argumentando sua necessidade, enquanto na montagem desfilam aviões bombardeiros, tropas formadas por colonos, tropas japonesas, alemãs e italianas em preparação à guerra, acompanhadas das coreografias militares dos filmes de propaganda do Khmer Vermelho. A tela tripla intensifica essa repetição de imagens já vistas com essa preocupação de descentralização do universo visual do século XX. Essa justaposição de contextos anuncia a lógica do filme: organizar as imagens em coleções que revelam como a guerra e a violência se repetem sob formas diversas, dentro de uma mesma paisagem.

A primeira grande catástrofe que um conflito produz é o desenraizamento: a experiência de perder a casa, a cidade e a terra natal, transformando populações inteiras em desabrigados. Em *Irradiados*, essa experiência é evocada inicialmente pelas imagens pouco vistas de Hiroshima, que mostram crianças em meio aos escombros, desprotegidas e sem abrigo. Em seguida, o filme retoma outro contexto marcante: a deportação dos judeus para os campos de extermínio, com destaque para as imagens do campo de trânsito de Westerbork, que registram a partida de um comboio rumo ao leste europeu. Essas imagens, filmadas em 1944, foram retomadas por Alain Resnais em *Noite e Neblina* e constituem uma das raríssimas sequências visuais que registram a deportação em si. Por sua singularidade, tornaram-se referência central, amplamente retomada em representações posteriores e estudada em detalhe por Lindeperg (2012). Em *Irradiados*, elas reaparecem como vestígio incontornável da catástrofe, inscritas em uma história visual já reiterada, mas agora deslocadas para um novo arranjo de sentidos.

A deportação também se manifesta no Camboja, durante o regime do Khmer Vermelho, com a evacuação forçada de Phnom Penh em 17 de abril de 1975. Não há registros diretos desse momento, e essa ausência é parte da violência, mas os filmes de propaganda trazem imagens de uma viagem de trem que são reinscritas por Rithy Panh. Em *A imagem que falta* (2013), o cineasta já havia trabalhado esse trauma, associando essas imagens de arquivo a maquetes e bonequinhos de argila para reconstruir a experiência da deportação vivida por ele e por sua família. Em *Irradiados*, as mesmas imagens de arquivo aparecem inscritas em uma coleção mais ampla de deslocamentos forçados e ausências. A voz *over* reforça essa dimensão ao indicar que, em diferentes tempos e lugares, a guerra tende a produzir a mesma paisagem de devastação, na qual populações inteiras são arrancadas de suas terras e casas. Ao reinscrever as mesmas imagens em *Irradiados*, ele as reposiciona em um mosaico de catástrofes do século XX, reforçando que a deportação é o início de uma cadeia de violências que levará à fome, ao trabalho forçado e ao extermínio. A justaposição com Westerbork amplia ainda mais esse gesto: não se trata de comparar sofrimentos ou de hierarquizar tragédias, mas de evidenciar como a deportação opera como matriz comum de processos genocidas distintos. O espectador é convocado a reconhecer, nas imagens de um trem cambojano ou europeu, o programa de destruição que já se anuncia.

Uma das coleções mais terríveis em *Irradiados* é a dos campos de extermínio. Para além da utilização de imagens de arquivo, Rithy Panh inscreve sequências realizadas em outros filmes, em especial *Noite e Neblina* (1955), de Alain Resnais, e seu próprio *S-21: a máquina de morte do Khmer Vermelho* (2002). De Resnais, Panh retoma as sequências coloridas do interior de Auschwitz, filmadas quase dez anos após a liberação do campo, quando as ruínas já haviam se tornado espaços de memória. De *S-21*, incorpora imagens das celas solitárias da prisão cambojana, estabelecendo um paralelo direto entre a experiência dos campos nazistas e os centros de tortura do regime do Khmer Vermelho. As imagens se desdobram em uma sequência ainda mais ampla, que inclui registros feitos pelos próprios nazistas, filmes de propaganda do Khmer Vermelho, sobretudo cenas de campos de trabalho forçado. Em um desses momentos, a voz *over* afirma: “E você? Você deixou os arrozais que também podem ser um campo de morte sob o sol”.³ Essa frase indica que o campo de arroz, filmado pelo Khmer Vermelho como símbolo da prosperidade revolucionária, é reinscrito por Panh como imagem da morte programada pela fome e pelas condições de trabalho impostas.

Essa coleção também integra imagens de diferentes naturezas: as panorâmicas em cores dos trabalhadores forçados nos filmes do Khmer Vermelho, planos de Auschwitz, celas de S-21, corpos magros caminhando entre galpões, restos de roupas e botões recolhidos no chão. A montagem entre esses contextos aparentemente distantes cria um efeito de sobreposição em que Auschwitz, Camboja e outros lugares se tornam variações de uma paisagem da morte. Imagens já vistas, largamente reco-

3. Tradução nossa: “Et toi? Tu as quitté des rizières qui peuvent aussi être un camp des morts sous le soleil”.

nhecidas na história do cinema, são mostradas de novo em novas combinações, ao lado de imagens menos conhecidas ou mais localizadas. Essa justaposição quebra hierarquias possíveis entre contextos, sem estabelecer violências maiores ou menores, nem mortes justificáveis em nome de causas diferentes. O comentário em voz *over* lembra que, ao longo da história, sempre se tentou dar sentido ou legitimidade às guerras, apresentando-as como necessárias. Panh, ao contrário, evidencia que essa lógica de justificação, que fecha os olhos para o sofrimento, sustenta programas de morte em diferentes tempos e lugares, convocando o espectador a olhar de novo não só para os campos de concentração nazistas, unanimemente condenáveis, mas também para outras repetições de projetos de destruição que atravessam o século XX.

Uma das coleções mais impactantes em *Irradiados* é composta por imagens que explicitam a degradação e a desumanização dos corpos nesses diferentes contextos históricos: os campos de concentração e extermínio nazistas, os hospitais de Hiroshima, a fome programada no Camboja. O filme insiste em cenas de corpos doentes, esqueléticos, queimados, feridos ou mortos, que retornam à tela em diferentes momentos. Em Bergen-Belsen, os cadáveres são carregados pelos SS e depois arrastados com tratores; em Hiroshima, os sobreviventes exibem as marcas da radiação em seus corpos; no Camboja, crianças magras respiram com dificuldade. Mais uma vez, o comentário solicita do espectador que olhe de novo, cem vezes.

Há também momentos em que a voz questiona: “Quantos foram mortos em nossa história?” ou ainda “O que é mais excitante que a potência de destruição? É preciso um espetáculo. É preciso a velocidade.” Em vez de oferecer respostas, a narração formula perguntas e diagnósticos que colocam o espectador em suspensão. Diante das imagens, temos que refletir sobre seus modos de produção e recepção, sobre a repetição de programas de morte que atravessam o século XX. Estamos falando de uma forma de repetição que busca uma diferença. Rithy Panh não precisa explicar os contextos de cada imagem de sofrimento, pois os corpos de diferentes raças já trazem o dado essencial. Programas de morte foram colocados em prática na África e na Ásia, e, no filme, esses corpos se aproximam de nós, fazendo com que histórias distantes de guerras em diferentes cantos do mundo, ou mais precisamente no sul global, se apresentem como experiências de sofrimento. Esses corpos deixam de ser números, e a violência deixa de ser distante e abstrata para se singularizar em experiências.

Dentro dessas coleções maiores, há outras menores, como uma que tem no cabelo o seu centro. Primeiro, a queda ou a ausência de cabelos dos sobrevivente da bomba atômica em Hiroshima: uma mulher, filmada em contexto médico, tem um tufo facilmente arrancado diante da câmera; em seguida, homens, mulheres e crianças posam de frente e de perfil, sob um evidente olhar científico que reduz seus corpos a objeto de exame. Essa sequência de cinco planos distintos é sucedida pela imagem dos tufos de cabelos amontoados em Auschwitz, uma das imagens mais conhecidas da iconografia dos campos de extermínio e, portanto, já vista. A coleção se completa com um terceiro contexto, na França, no final da Segunda Guerra, quando mulheres acusadas de colaboracionismo ou de terem mantido relações com soldados

alemães — conhecidas como *femmes tondues* — foram publicamente humilhadas pela raspagem do cabelo em praça pública. A montagem nos faz perceber na imagem a materialidade do corpo, que se torna portador de uma história de violência e destruição; o cabelo, que poderia parecer apenas um detalhe, ocupa o primeiro plano como signo da brutalidade. Ao justapor esses diferentes contextos, Panh desfaz qualquer hierarquia entre eles e nos lembra que não cabe buscar justificativas para tais violências, mas reconhecer nos corpos e em seus sofrimentos uma experiência comum.

Ao colocar lado a lado corpos queimados de Hiroshima, os internos esqueléticos em Bergen-Belsen, homens negros medidos pela ciência colonial e crianças cambojanas famintas, a montagem desfaz qualquer hierarquia entre vítimas. O que se destaca é a recorrência das práticas de desumanização. As imagens são organizadas em séries que expõem o funcionamento de dispositivos técnicos, políticos e científicos voltados para a redução dos corpos a números ou a eliminação. O cinema de Panh insiste que não se trata apenas de ver, mas de perceber as condições que tornam essas imagens possíveis: a abstração científica, a ideologia, a espetacularização da violência.

Há momentos, no entanto, em que a voz se silencia diante de certas imagens, como nos planos dos cadáveres em Bergen-Belsen e dos restos de roupas e botões das pessoas exterminadas no Camboja. Esse silêncio força o espectador a sustentar o olhar sem a mediação da palavra. Logo depois, a voz retorna com uma lição: “É preciso se repetir. Porque o mal corre muito profundo.” Assim, a justaposição entre imagens e palavras não é explicativa, mas abre um espaço de reflexão em que cada corpo filmado é testemunho de um programa de destruição e, ao mesmo tempo, de um gesto cinematográfico que nos convoca a olhar de novo.

Considerações finais

A repetição, em *Irradiados*, está no núcleo do pensamento e da prática cinematográfica de Rithy Panh. Ao longo de sua obra, o cineasta insiste em retomar o genocídio cambojano e a lidar com contradições contemporâneas de seu país. Como discutimos em nossa tese, essa insistência é a própria forma da sua elaboração: a repetição está no cerne de seu procedimento de escuta, conduzindo projetos de longa duração na relação com os filmados, vítimas e algozes, e da retomada de imagens de arquivos. A repetição em sua obra não equivale à redundância, mas à busca de novas formas de contar que também aparece em seus livros, como *L'Élimination* e *La paix avec le morts*, que são o prolongamento de sua escuta e de análise das imagens, onde a escrita permite ao cineasta, com o uso da palavra, definir questões com mais precisão.

Nesse sentido, *Irradiados* é a continuação direta desse trabalho de elaboração da memória. A memória que aqui se elabora é múltipla: a das imagens de arquivo, dos corpos registrados e das paisagens da destruição; a dos testemunhos anteriores, que ressoam nas vozes *over*; e a memória do próprio cinema de Rithy Panh. *Irradiados* se constrói pelo acúmulo de imagens já vistas, saturadas, mas também por

imagens de outros contextos, pouco vistas ou mesmo ignoradas pela historiografia hegemônica. Essas novas associações produzem um gesto da redistribuição da *mise-en-scène* que não busca explicitar o contexto original das imagens e de seus usos iniciais, mas de singularizar suas aparições para além deles. Um exemplo marcante é a imagem da bomba atômica: símbolo da potência da ciência e da modernidade, ela perde aqui seu fascínio espetacular, para se tornar signo de uma razão que ameaça o próprio humano.

Esse programa de morte, como nos alerta o filme, não pertence apenas ao passado. Ele se atualiza em diferentes formas de violência sistemática, e a montagem de Panh cria uma arqueologia do sofrimento. O filme, como lugar de elaboração, retorna ao passado para que seja possível ver esses programas de morte permanecem no presente como ameaça, fazendo-nos refletir na continuidade desses programas.

As imagens de *Irradiados* ressoam com os corpos desabrigados e famintos da Palestina, com as vítimas da guerra na Ucrânia e no Irã e com os migrantes que atravessam fronteiras hostis. Ao articular os campos de extermínio com os campos de arroz, as ruínas de Hiroshima com os corpos famintos do Camboja, o filme desfaz hierarquias e nos obriga a repensar a lógica da destruição, com a negação das mudanças climáticas que expulsa comunidades inteiras de seus territórios.

A repetição, nesse sentido, é também um exercício ético: recusar-se a ver apenas uma vez, recusar-se a fechar os olhos diante da dor dos outros ou vê-los distantes como números abstratos. A insistência no olhar é uma forma de resistência contra a naturalização da violência e contra os discursos que hierarquizam vítimas ou justificam massacres. Em Rithy Panh, olhar de novo é também escutar de novo, associar imagens e palavras, ativar a memória como campo de disputa. *Irradiados* se constrói como esse esforço contínuo e reiterado de lidar com o genocídio — não apenas aquele que marcou a história do Camboja, mas todos os que compõem o século XX e os que se anunciam como ameaça no século XXI.

Referências bibliográficas

- Costa, T. Ito (2021). A elaboração da memória em Rithy Panh. Tese de doutorado. Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG), Belo Horizonte.
- Costa, T. Ito (2025). Além do genocídio: poética e política do documentário de Rithy Panh. *Doc On-line*, Covilhã, n. 37, pp. 79-96, mar. Disponível em: <http://www.doc.ubi.pt>
- Didi-Huberman, G. (2018). *Remontagens do tempo sofrido. O olho da história, II*. Belo Horizonte: Editora UFMG.
- Lindeperg, S. (2012). *La voie des images: Quatre histoires de tournage au printemps-été 1944*. Paris: Éditions Verdier.
- Lindeperg, S. (2018). Séminaire Les usages des images d'archives. Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne, Paris, 11 out.–6 dez. Notas de aula do autor.
- Panh, R. & Bataille, C. (2011). *L'élimination*. Paris: Éditions Grasset & Fasquelle.
- Panh, R. & Bataille, C. (2020). *La paix avec les morts*. Paris: Grasset.
- Ribeiro, M. R. S. (2019). *Do inimaginável*. Goiânia: Editora UFG.