

A *mise-en-scène* dialógica em *A terra das almas errantes*, de Rithy Panh

The dialogic mise-en-scène in The Land of Wandering Souls, by Rithy Panh

Tomoyo Costa Ito^{ai}

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-0066-7636>

Recebido em: 10/09/2022. Aprovado em: 27/02/2023

Resumo

Analisamos o filme *A terra das almas errantes* (2000), de Rithy Panh, partindo da hipótese de que seus procedimentos esboçam uma forma de *mise-en-scène* que será, posteriormente, central ao dispositivo de *S-21: a máquina de morte do Khmer Vermelho* (2002). Nos dois filmes, Panh dá espaço para os filmados criarem a sua própria encenação e também intervém na cena, fazendo da relação entre filmador e filmado um campo de experimentação que produz questões e efeitos no interior da realização fílmica que tomarão a forma da *mise-en-scène* dialógica.

Palavras-chave: documentário; *mise-en-scène*; Rithy Panh.

Abstract

This paper analyzes the film *The Land of Wandering Souls* (2000), by Rithy Panh, from the hypothesis that its procedures outline a form of *mise-en-scène* that will later be central to the dispositive of *S-21: The Khmer Rouge Killing Machine* (2002). In both films, Panh gives space for the filmed to create their own staging and also intervenes in the scene, making the relationship between the filmmaker and the filmed a place for experimentation that produces questions and effects within the filmmaking process that will take the form of the dialogic *mise-en-scène*.

Palavras-chave: documentary film; *mise-en-scène*; Rithy Panh.

Introdução

Os filmes mais conhecidos no Brasil do cineasta Rithy Panh abordam o genocídio perpetrado pelo Khmer Vermelho, regime que governou o Camboja entre abril de 1975 e janeiro de 1979. Entretanto, o cineasta cambojano possui uma ampla filmografia, tanto na ficção quanto no documentário, que aborda a experiência social cambojana na atualidade de cada produção. Um exemplo significativo das preocupações de Panh com o tempo presente de seu país é o documentário *A terra das almas errantes* (2000), que mostra o cotidiano de trabalhadores encarregados de cavar valas e enterrar os cabos de fibra óptica à beira das

^a Pesquisador Sr. na Cinemateca Brasileira. São Paulo/Brasil. E-mail: tomyocostaito@gmail.com



principais rodovias do país. O cineasta filma homens, mulheres e crianças que trabalham em uma situação de exploração, análogo ao da escravidão, e nossa discussão está centrada na forma dessa *mise-en-scène*.

Nos filmes precedentes de Rithy Panh, os filmados falam diretamente para a câmera, em um formato convencional de entrevista, em que o cineasta se posiciona ao lado da câmera, na posição do entrevistador. De maneira geral, o formato tende a sugerir ao espectador que o filme, como instância narradora, é o lugar principal da interpretação do que é dito pelos entrevistados, em outras palavras, cabe ao filme organizar as falas fornecidas, construindo uma asserção sobre o mundo, conforme o termo de Fernão Ramos (2008). Esse é o caso dos filmes *Site 2* (1989), *Camboja: entre guerra e paz* (1991) e *Bophana: uma tragédia cambojana* (1996). Nos dois primeiros, Rithy Panh não utiliza a voz *over* que tende a dar um direcionamento às falas dos filmados. E mesmo seu uso em *Bophana* se dá de maneira não complementar ao que é dito pelos personagens, ou seja, a narração segue um percurso próprio em relação à história contada pelos entrevistados. Seguindo as pontuações de Ramos sobre o documentário, podemos dizer que esses filmes são enunciados por asserções dialógicas, pois, conforme essa noção, suas narrativas englobam vozes diversas, que falam sobre o mundo.

Em *A terra das almas errantes*, as falas são registradas em uma situação de diálogo entre os filmados. O diálogo entre os personagens tem papel central para o desenrolar das encenações intermediadas pela presença da câmera. Dessa vez, o que se sugere ao espectador é que a interpretação das falas é partilhada em cena entre os filmados, sendo o olhar do filme, ou do cineasta, mais um entre eles. A *mise-en-scène* da entrevista dá lugar à *mise-en-scène* do diálogo e é construída na relação entre quem filma e os filmados, produzindo questões e efeitos no interior da própria realização do documentário. É dialógica não apenas pela pluralidade de vozes, mas pelos efeitos que são produzidos no interior das cenas e que transformam o desenrolar do filme. Em seguida, uma breve análise do filme *S-21: a máquina de morte do Khmer Vermelho* indica que a *mise-en-scène* dialógica se desdobra na elaboração da memória em torno do genocídio cambojano, passado traumático do país.

Encontro entre Vann Nath e Him Houy

Podemos localizar o aparecimento da *mise-en-scène* dialógica no encontro fortuito entre o pintor Vann Nath, sobrevivente da prisão S-21, e o ex-guarda Him Houy, encarregado dos guardas na mesma prisão. Tal encontro está presente no filme *Bophana, uma tragédia*



cambojana (1996) que, no entanto, é predominantemente marcado pelo formato tradicional da entrevista, um tipo de interação entre filme e personagem, em que a fala é direcionada para a lateral da câmera, onde se encontra a equipe do filme, na figura de um entrevistador ou do próprio cineasta. Ainda assim, a voz *over* que pontua a narrativa não oferece explicações e interpretações do que é dito pelos entrevistados, apenas dá continuidade à história narrada pelo filme.

A cena entre Nath e Houy é marcada pelo encontro de dois personagens que ocupam uma posição usualmente tomada como de extrema oposição: vítima e carrasco. Ao contrário da expectativa para tal encontro, Nath se porta de maneira firme, mas generosa, fazendo da cena de oposição um espaço de possibilidade para o diálogo. Essa sequência nos aponta para um elemento da *mise-en-scène* dialógica: a intervenção em cena de um personagem sobre outro. O pintor é firme em questionar o antigo guarda diante dos quadros que ele pintou, os quais retratam os horrores cometidos dentro da prisão. Outro elemento significativo é o estar diante de um objeto ou lugar que perturba os filmados. Os quadros transformam a fala do carrasco, ainda que a relação deles com a imagem de seus próprios crimes não se modifique. Suas palavras transformam Vann Nath, a forma do filme e, em última instância, a experiência do espectador. Nath não testemunha mais sozinho os horrores da prisão e tem sua fala corroborada por um daqueles que participou do crime. A circunstância do ato de fala é determinante para os efeitos de transformação dos filmados e do espectador.

A cena não estava nos planos de Rithy Panh, que se esforçava para que algo assim não acontecesse, pedindo à Vann Nath para não comparecer ao local de filmagem naquele dia, com intuito de impedir esse encontro, que julgava eticamente não poder realizar. No livro que dá testemunho sobre sua experiência na prisão, Vann Nath (2008) conta que voltou ao Museu do Genocídio, local das filmagens, para buscar alguns pincéis que havia deixado lá, quando avistou e reconheceu Him Houy. O pintor afirma que foi tomado por um sentimento arrebatador ao rever o antigo guarda da prisão. Ele permaneceu no mesmo lugar, observando de longe, fumando um cigarro, até se recompor. Resolveu então ir ao encontro de Houy, para conversar com ele e mostrar seus quadros, preocupando-se em extrair de sua fala a confirmação das histórias sobre as quais havia dado testemunho, até então, durante 15 anos. Argumentamos que o filme não tem a pretensão de tomar os quadros e a confirmação de Houy como documentos comprobatórios da exatidão do acontecimento, investindo em um estatuto diferente de verdade que advém da dignidade do encontro e do estabelecimento do diálogo. É nessa verdade que se

sustenta a forma documental, produzindo efeitos de transformação nos filmados e, posteriormente, no espectador.

Propomos que Rithy Panh, no filme *A terra das almas errantes*, realizado na sequência de *Bophana*, se utilizou de um tipo de *mise-en-scène* norteada por esse encontro entre Nath e Houy, colocando os trabalhadores e trabalhadoras em situações de diálogo em que suas falas estão em conexão com outras pessoas, objetos e lugares.

A *mise-en-scène* dialógica

Utilizando os recursos da análise fílmica, descrevemos cenas do documentário *A terra das almas errantes* para expor as características principais daquilo que tomamos como *mise-en-scène* dialógica. Em um segundo momento, levaremos nossas observações para uma análise comparada com o documentário *S-21: a máquina de morte do Khmer Vermelho* (2002), que foi realizado em sequência ao primeiro.

Na introdução de *A terra...*, imagens do funcionamento de um maquinário pesado, em um canteiro de obras em que não se vê pessoas trabalhando, são sobrepostas por cartelas explicando que cabos de fibra óptica estão sendo instalados por uma grande empresa internacional que terceiriza, por meio de firmas locais, o processo de contratação da mão de obra. Dessas imagens do movimento das máquinas, somos levados a uma sequência dos trabalhadores na beira de uma rodovia movimentada, cavando a terra com as suas enxadas. Visualmente, e sem explicitar diretamente, Panh sugere uma reflexão sobre a experiência social no país: os corpos são ignorados, primeiro por sua invisibilidade e, depois, pela marginalização literal dos trabalhadores na beira da estrada, fora do fluxo de pessoas e de mercadorias da rodovia. Retomada, posteriormente, por Rithy Panh no filme *A imagem que falta* (2013), essas imagens dos trabalhadores são associadas à exploração do trabalho durante o regime autoritário de Lon Nol, entre 1970 e 1975, à exploração durante o regime comunista totalitário do Khmer Vermelho, entre 1975 e 1979, e ao presente da exploração no Camboja do final dos anos 1990. Com essa posterior retomada, o cineasta aponta para o lastro histórico dessas imagens do trabalho de escavação da terra com a enxada, tomadas como signo da exploração que atravessa gerações.

O filme propõe uma aproximação aos corpos e às histórias singulares dos trabalhadores. A postura observacional predominante nos primeiros minutos do filme vai dando lugar a uma *mise-en-scène* marcada pelo diálogo entre os filmados, como a de uma mulher jovem,



acompanhada de seus filhos, que, com fome, pede a doação de um punhado de arroz para uma senhora mais velha. Apesar de seu marido, mutilado na guerra, ter trabalhado das 4 horas da manhã até às 10 da noite, ele não recebeu o pagamento, que depende do alcance da meta de cavar por 10 metros. A narrativa nos indica que o regime de trabalho é análogo ao da escravidão. Além de não ter nenhuma garantia, os trabalhadores são proibidos de deixar as localidades onde exercem a atividade em razão das dívidas que se acumulam com seus próprios empregadores, que lhes vendem alimentos e outros produtos.

Em alguns momentos, o filme tem uma postura observacional ao filmar o trabalho com a enxada dos homens e mulheres detendo-se em seus corpos e em seus rostos. Essas imagens são semelhantes, em termos de enquadramento, aos extratos de filmes de propaganda política do Khmer Vermelho durante o período de seu regime totalitário. Contudo, de maneira distinta, essas sequências têm uma duração que não se define pelo tempo de duração dos planos, mas pela continuidade do tempo cotidiano desses trabalhadores, que têm suas famílias em volta do lugar de trabalho em que as crianças estão brincando ao redor.

Nesse contexto, as mulheres têm jornadas múltiplas: trabalham com a enxada, cuidam das crianças, preparam a comida. Um grupo de mulheres, junto às suas crianças, conversam sobre onde seus filhos nasceram, alguns deles em campos de refugiados, refletindo criticamente sobre as condições de suas vidas. Suas falas e suas histórias são direcionadas para outras pessoas em cena. O universo captado pelo cineasta é mais amplo do que o trabalho e diz respeito também à vida dessas pessoas. Essas sequências compõem uma *mise-en-scène* mais abrangente de seus cotidianos. Para Jean-Louis Comolli (2008, p. 59), a duração da filmagem muda a relação filmador-filmado, desencadeando efeitos específicos de palavra e de presença. A duração é um dos elementos que compõem a especificidade dessa *mise-en-scène* e, junto com ela, a forma da escuta.

Um outro exemplo dessa duração é a sequência de uma mulher e seus filhos catando formigas e caçando caranguejos. Seus rostos estão sujos de uma lama cinzenta do mangue. Acompanhamos o preparo cuidadoso de arroz, macarrão e formigas. O núcleo familiar está reunido para a refeição. O primeiro plano de uma garotinha comendo satisfeita chama a atenção. A câmera está próxima a ela e podemos observá-la por alguns segundos. Uma observação atenta permitida pelo ritmo da montagem que reforça a *mise-en-scène*. Apesar das dificuldades enfrentadas por essa família para se alimentar, a imagem desse almoço é de uma enorme dignidade. A fome é superada não por um pagamento justo do trabalho, mas pela força e resiliência da família.



Cabe mencionar, como sabemos pela história contada em *A imagem que falta* (2013), que Rithy Panh presenciou a morte de sua irmã mais nova e de seus sobrinhos pela fome, como consequência das políticas do regime do Khmer Vermelho. Embora não abordado diretamente em *A terra das almas errantes*, o contexto do genocídio cambojano e da guerra ainda está presente na experiência dos trabalhadores. A fome é um desses rastros que permanecem. A escavação também desenterra o passado de violência e sofrimento na forma de minas e bombas, que ameaçam a integridade física dos trabalhadores, além de descobrir ossos e crânios dos corpos daqueles que foram massacrados pelo regime do Khmer Vermelho e que não tiveram direito a um túmulo.

A continuidade da *mise-en-scène* se expande para a vida espiritual dos trabalhadores. Uma jovem, ao encontrar um osso humano ao cavar a terra, consulta um homem mais velho sobre seus sonhos com os mortos. Muitos foram mortos na guerra e, para eles, não foi feita uma cerimônia, por isso eles não podem renascer e suas almas permanecem como espíritos errantes, explica o velho. Seu conselho é rezar para os espíritos dos mortos em um *pagode*, oferecendo-lhes a cerimônia negada. Em outra sequência, uma família visita um templo para falar de sua situação com um monge. O pai lamenta sua situação de ter lutado durante 20 anos na guerra e agora não tem mais nada, a terra foi tomada por outros e ele não pode alimentar sua família. O monge lhe responde que “A violência deixa rastros. É uma ferida profunda que marca um homem para sempre,” e ainda complementa: “não estamos protegidos, porque somos pobres.”

Nas situações mencionadas acima, a câmera acompanha o diálogo entre os filmados, que constroem, em grande parte, o sentido da cena. O filme não se propõe a explicar as nuances de sentido de suas falas, mas apresentá-las como questões centrais que não são apenas discutidas entre os filmados, mas geram efeitos entre eles, transformando o desenrolar das cenas. A câmera sustenta um olhar permeado de variações. E as consequências para a experiência do espectador são a demanda de interesse bastante atento às modulações da cena e àquilo que dizem os personagens e, ainda, a exigência de saber ou buscar conhecer a história recente do Camboja.

A atuação da equipe de filmagem não é apenas na ordem da duração e da escuta, mas também da intervenção, introduzindo elementos no interior da cena. Três homens, sentados em roda ao ar livre, conversam sobre a tecnologia e as possibilidades trazidas pelo cabo de fibra óptica, com um pedaço do mesmo nas mãos. Supomos, uma situação proposta pelo filme. Dois rapazes, mais jovens, são apenas elogios a essa tecnologia, comparando-a aos olhos e aos



ouvidos mágicos que, segundo eles, são suscitados pelos mais velhos, que leram o *Ramayana*. Graças às redes de telecomunicações, é possível ver pela CNN o que acontece nos EUA, afirma um dos rapazes. Você pode enviar uma carta e uma foto pela Internet, emenda o outro. Diante desse pedaço de tecnologia, os dois trabalhadores reproduzem o discurso da grande empresa que lhes explora, repetem sem saber exatamente o que estão repetindo.

Esses comentários, dos dois jovens maravilhados com o poder da tecnologia, contrastam com o testemunho do terceiro rapaz, que diz não ter nem eletricidade onde mora, apenas uma lamparina de querosene. Ainda assim, é preciso pedir dinheiro ao comerciante estrangeiro, para poder ter acesso ao combustível, afirma. Essa sua fala deixa os outros dois cabisbaixos, ainda que com um sorriso. No fim, os três lamentam sua condição, de apenas poder comer raramente, comparando suas situações com às daqueles que eles chamam de ricos, que comem para tapear o tédio.

Rithy Panh escava os fenômenos e se antecipa ao encobrimento, revelando, junto com os três rapazes, o cabo de fibra óptica como um rastro da exploração, antes dele ser enterrado. O desenrolar dessa cena é construído por uma *mise-en-scène* que, assim como aquela citada do filme *Bophana*, apresenta dois (ou mais) personagens conversando entre si e diante de um objeto, nesse caso, o cabo de fibra óptica. A circunstância da filmagem é capaz de colocá-los diante de uma realidade mais ampla do que aquela que lhes afeta diretamente. O filme não oferece externamente uma interpretação da realidade, mas dá espaço aos próprios trabalhadores para, em cena, responder sobre as consequências e o sentido da exploração a que são submetidos: seu próprio trabalho não os beneficia; eles não têm acesso à luz elétrica e nem podem se alimentar suficientemente. O objeto responde a uma determinada ideologia de sociedade em que o trabalhador, apesar de ocupar um lugar nesse sistema, permanece à margem.

Uma outra cena marca a distância entre os atores que compõem o sistema de exploração, mas apontando para a possibilidade do diálogo. Um rapaz que deve receber seu pagamento apenas de acordo com a cota trabalhada, 25 metros de terra escavada, conversa com os colegas calculando o maço de notas recebidas. Uma mulher lhe dá o alerta de que o valor recebido está baixo. Em um dos raros momentos em que a fala é direcionada para a câmera, o rapaz explica que o dinheiro que recebem sempre retorna para o chefe. A partir dessa fala, dessa denúncia em formato de desabafo, que parece ser estimulado pela presença da câmera, resulta em um diálogo entre o trabalhador e o chefe do campo, que distribui os maços de dinheiro. A presença da câmera e da equipe do filme suscitam o comentário crítico do

trabalhador, que acaba se tornando questão externa ao filme, mas em cena, entre empregado e empregador.

Na parte final do filme, no diálogo de um grupo de mulheres, elas contam que o chefe do campo fugiu com o dinheiro dos trabalhadores. Elas não têm esperança de um futuro, pois já não têm mais forças para cavar, nem dinheiro para os seus sustentos. Estão magras e cansadas de tanto cavar a terra dura. Não há oportunidades para a construção de uma *mise-en-scène* que possa fazer surgir uma oposição como no exemplo anterior, já que aqueles que exploram o trabalho dessas mulheres não aparecem. Considerando o contexto mais amplo sobre o qual trabalha Rithy Panh, a figura do chefe que fugiu serve como analogia à impunidade dos líderes do Khmer Vermelho.

O filme investe na *mise-en-scène* dialógica também para apontar sua limitação e sua inevitável falha, que constrói, ainda assim, uma imagem da verdade desse encontro. Aqui não cabe apresentar uma resolução narrativa ao filme, mas a experiência dessa limitação do diálogo, que aparece como questão permanente ao espectador e não como tragédia e drama de vida de seus personagens, tampouco como denúncia que tomaria a consciência do espectador. Seus efeitos são mais sutis, visando à permanência das questões sem resposta do filme.



A partir da análise dessas cenas de *A terra das almas errantes*, nas relações entre pessoas, objetos, espaços e tempos, apontamos para três procedimentos decisivos para a composição de sua *mise-en-scène*: a escuta, a duração e a partilha do rastro. O primeiro, permite que os filmados falem a partir de suas próprias questões; o segundo, que essas questões sejam ditas segundo suas próprias disposições e, o terceiro, que o ato de fala se dá na partilha de um rastro. Tais procedimentos atuam de maneira simultânea para compor as formas da relação entre filmador e filmado e permitem que o acontecimento da filmagem se construa em uma circunstância específica, evidenciando a historicidade da posição do filme.

Tais elementos nos permitem aproximar as concepções cinematográficas de Rithy Panh e Jean-Louis Comolli, sobre a forma como o documentarista se coloca diante dos filmados para construir uma relação. No texto *Aqueles que filmamos*, Comolli (2008) designa a *mise-en-scène* como uma relação entre filmador e filmado, construída em conjunto. Uma das questões principais desse texto é como se desvencilhar das técnicas de observação da televisão. Para Comolli, trata-se de organizar, o menos possível, as intervenções e aparições dos personagens em cena, deixando-os encarregados delas. O documentarista deve escutar a fala das pessoas, fazê-las se colocar a partir de suas próprias palavras. Em *A terra...* o filme não constrói de fora uma interpretação sobre a realidade, solicitando falas que respondam a uma tese; são os filmados que compõem um vocabulário e ritmo próprios.

Comolli menciona a "retirada" como aquilo que propulsiona o funcionamento do dispositivo. Para o autor, os personagens são capazes de "gerir o conteúdo de suas intervenções, de se colocar em cena" (COMOLLI, 2008, p. 56). E é justamente quando o cineasta não intervém, ou seja, em que subtrai parte de sua participação, e não faz perguntas demasiadamente, é que o personagem entende que pode dar continuidade a sua fala, ao seu movimento, pode definir se continua em cena ou a interrompe, e pode definir o limite da duração e mesmo estabelecer o ritmo de sua respiração.

Comolli pontua, ainda, que, no momento das filmagens, deve-se reduzir a distância entre a câmera e os filmados, tornando-a mais um entre os elementos que estão em cena, sem ocupar um ponto de vista privilegiado, mas dividindo a função de produção de sentido, ainda que operando como forma de mediação. Dessa forma, ela pode se aproximar, tornando-se um objeto ao alcance dos filmados. Ela deve ser uma "presença tátil", como define Comolli (2008). A câmera deve fazer parte do território das pessoas filmadas. O que há de belo e de terrível em *A terra...* é que os espaços em que se filma, que pertencem à terra natal dos filmados, são ao

mesmo tempo espaços de intimidade, de violência e de exploração. A câmera então se torna cúmplice, ao mesmo tempo que partilha impossibilidades.

A partir dessas ideias, Comolli (2008) define a *auto-mise-en-scène*, em que se abre um lugar ao outro, dando-lhe tempo e espaço para o desenvolvimento de sua aparição em cena. Nesses filmes, Rithy Panh cede espaço, sem deixar de responder aos efeitos produzidos pelos filmados, intervindo na cena em um processo contínuo de diálogo, produzindo o que denominamos de *mise-en-scène* dialógica que compõe um campo de experimentação que introduz questões à relação entre filmador e filmado e produz efeitos mútuos no decorrer da realização filmica.

A *mise-en-scène* em S-21

Em *S-21: a máquina de morte do Khmer Vermelho*, Rithy Panh, em parceria com Vann Nath, dá continuidade aos encontros e questionamentos aos antigos guardas da prisão, iniciados com o filme *Bophana*. Os três procedimentos da *mise-en-scène* de *A terra das almas errantes* estão presentes, porém as regras do jogo, ou mais especificamente, a forma da escuta, da duração, e da partilha do rastro, são distintas em *S-21*.

No filme, o guarda Him Houy divide mais uma vez a cena com o pintor, mas, dessa vez, outros guardas se juntam a eles. Vann Nath passa a ter uma posição singular na realização do filme *S-21*. Sua presença é ao mesmo tempo de personagem e de *alter ego* de Rithy Panh. Distintamente em *Bophana*, em que a interpelação de Him Houy aconteceu sem um planejamento do filme, agora o pintor e o cineasta dividem suas experiências e suas questões que são direcionadas para os guardas.

Juntos, Rithy Panh e Vann Nath solicitam aos carrascos que contem as histórias da prisão, que contem sobre o cotidiano do centro de tortura e extermínio. A forma da equipe do filme escutar as falas dos guardas é marcada por intervenções para que as questões deles apareçam. Há um grande esforço para que os guardas não usem o vocabulário do regime, os slogans insistentemente repetidos, um esforço para que eles abandonem o conteúdo de suas ordens e de seus gestos automatizados, para que usem suas próprias palavras, reconhecendo as circunstâncias propostas por esse encontro filmado. Se no texto de Comolli (2008) trata-se de se desvencilhar das técnicas de observação da televisão, aqui, trata-se de desafiar as técnicas de vigilância impostas aos guardas pelo regime do Khmer Vermelhos para fazer aparecer a *auto-mise-en-scène* dos guardas.



Nath explica aos guardas a proposta do filme, estabelecendo um acordo com eles, por meio de uma fala dita no contexto das filmagens, mas que não está presente no corte final do filme:

Gostaríamos de reunir esta história. Gostaria de lhes dizer que não se trata de vingança, não é para lhes confrontar. Tentamos compreender essa história para nos proteger e evitar que isso aconteça novamente, para que não tomemos esse caminho novamente.

Eu gostaria que cada um de vocês – não quero usar a palavra confessar –, mas sim dizer “liberte o seu coração” para participar do trabalho de memória. Vocês querem reunir suas memórias, para as crianças, para criar uma proteção e evitar que esta história volte a acontecer? Se vocês quiserem, vocês têm que dizer a verdade, toda a verdade. Estamos fazendo isso pela geração mais jovem, para que ela não siga seus passos (PANH; CHAUMEAU, 2009, p. 57, tradução nossa)^a.

Como na filmagem dos trabalhadores em *A terra...*, Rithy Panh não usa o formato da entrevista. As falas são dirigidas sempre a uma outra pessoa em cena, produzindo um ato de fala que extrapola sua função de relato dos acontecimentos pelos guardas, gerando um efeito sobre os filmados, permitindo aflorar uma nova situação. Os efeitos da fala de um guarda aparecem nos outros que o escutam, resultando em diferentes nuances de significação, que podem seguir na direção de um detalhamento, uma concordância ou uma discordância entre eles. Por exemplo, durante um dos testemunhos de Him Houy, que se esquivava de sua responsabilidade na justificativa de estar seguindo ordens, um outro guarda lhe confronta, dizendo que, se seu coração estivesse decidido, ele não cometeria esses crimes. Ou, Prak Khân, um dos torturadores do centro de detenção, reflete criticamente sobre seu crime de tortura, levantando a hipótese de que as confissões extraídas dos prisioneiros eram forjadas. Ou, ainda, Ho, um vigia, ao afirmar que o escrivão Thi era o responsável por separar as crianças de seus pais para assassiná-las, cria um conflito, rompendo o pacto de camaradagem entre eles.

Em *A terra...*, Rithy Panh busca dar duração às falas dos trabalhadores, ao expandir a *mise-en-scène* para o cotidiano desses filmados; em *S-21*, ele busca a duração ao estender a cena do testemunho para a reencenação pelos guardas da prisão do cotidiano de vigilância,

^a No original: *On voudrait rassembler cette histoire. Je voudrais vous dire qu'il ne s'agit pas de vengeance, ce n'est pas pour vous confondre. On essaie de comprendre cette histoire pour faire un bouclier et empêcher que cela ne recommence, pour que l'on ne reprenne pas ce chemin. Je voudrais que chacun d'entre vous - je ne veux pas employer le mot confesser - mais plutôt dire "libérer vos coeurs" pour participer au travail de mémoire. Est-ce que vous voulez rassembler votre mémoire, pour les enfants, pour faire un bouclier et empêcher que cette histoire ne se reproduise? Se vous le voulez il faut dire la vérité, toute la vérité. On fait ça pour la jeune génération, pour qu'elle ne suive pas vos pas.*



indiferença e violência. As situações de filmagem envolvem a documentação produzida na prisão e seu próprio espaço arquitetônico, constituindo rastros sensíveis do genocídio a serem partilhados em cena pelos guardas. Paradoxalmente, a repetição insistente da memória gestual automatizada, do vocabulário rígido do regime, e dos acontecimentos violentos ocorridos na prisão é o que faz aparecer possibilidades, ainda que mínimas, de rompimento dos guardas com esse passado.

No filme *S-21*, de maneira similar ao diálogo entre os três trabalhadores, diante do cabo de fibra óptica, em *A terra...*, os guardas estão dispostos em rodas de conversa, diante dos documentos da prisão e sua arquitetura. Em uma sala da antiga prisão, seis guardas analisam o relatório sobre o suicídio de um prisioneiro. Eles reconstituem os fatos diante de fotografias do cadáver, apontando para os procedimentos incorretos do guarda responsável por vigiar o preso, e assinalando como ele deveria ter atuado. Nessa cena, a roda de conversa não gera conflito entre os guardas, ela se caracteriza como uma reunião que responde às formalidades da hierarquia. Him Houy e Prâk Khan, mais antigos, têm a palavra. Os outros guardas escutam e apenas respondem ao brado de guerra, quando solicitado. Essas fotografias são tomadas como mais um entre outros documentos que compõem o relatório.

As fotografias de identificação adquirem a forma sensível de um rastro, introduzindo com mais intensidade questões aos guardas. Diferente da fotografia do prisioneiro morto, os retratos trazem o olhar vivo das vítimas, que miram seus carrascos e a nós espectadores. Khân, diante da fotografia de Nay Nân, uma jovem que ele interrogou, conta que não conseguia extrair informações dela. Panh e Chaumeau (2009) revelam que a fotografia afetou o torturador, quando ele a reconheceu. O pintor Vann Nath, que participa da cena, escuta atentamente a fala do torturador, sem interrompê-lo; o seu ritmo e sua respiração são respeitados. Nay Nân escreveu sua confissão coagida e conduzida pelo torturador. Para forçá-la a confessar, ele usou de pressão psicológica e política, eufemismo para tortura, na língua criada pelos ideólogos do Khmer Vermelho. O pintor identifica a assinatura de Khân na confissão. A sabotagem da jovem, descrita no documento, parece absurda para o pintor: “Eu não entendo. Você acreditou que uma sabotagem dessas tivesse acontecido?”, Khân apenas confirma que sim. “Não entendo seus motivos, sua motivação”, afirma Nath. O carrasco responde como um burocrata, mais interessado na conclusão de um processo. “Duch recebeu a confissão e aceitou”, conclui Khân. Duch foi diretor da prisão e revisava e comentava os relatórios dos interrogadores, sob o seu comando (PANH; CHAUMEAU, 2009). A imagem de Nay Nân, tal como é retomada e



reconfigurada pelo filme, favorece a aparição da moça, que encara o seu algoz, sendo parte ativa desse diálogo entre vítimas e carrascos.

Durante a noite, os guardas caminham pelos corredores iluminados da antiga prisão, encenando a ronda noturna, como parte das situações de encenação propostas pelo filme. Os sons das músicas e slogans de propaganda ecoam por alto-falantes, criando a ambiência de outrora no agora Museu do Genocídio. Poeuv, um antigo guarda, que na época exerceu sua função ainda criança, encena seu trabalho de vigia de uma cela. Um preso, como presença invisível, retorna para a cela, depois de uma sessão de tortura, sendo acorrentado junto aos outros. Poeuv encena como “cuidava” dos presos, mantendo o silêncio e a disciplina, fornecendo água e comida, e uma caixa de munições em que os prisioneiros faziam suas necessidades. Ele grita com todos. O cineasta argumenta que é quase possível ver os mortos ao lado de seu carrasco.

Panh oferece campo para Poeuv se apresentar diante da câmera, para falar sobre a sua função na prisão, mas ele não consegue se expressar, senão com os gritos que repetia aos prisioneiros. O cineasta intervém, então, pela insistência na repetição dessa encenação. É a intensidade em que o guarda realiza seus movimentos, o ritmo e a força de suas falas, que permitem a aparição invisível dos prisioneiros mortos. Ambos são tocados e se transformam mutuamente.

Considerações finais

Rithy Panh promove encontros que são desafiadores para o estabelecimento de um diálogo, trazendo questões extremamente difíceis e dadas como inconciliáveis, como na situação extrema de um genocídio. Em *A terra das almas errantes*, está em jogo o difícil diálogo entre o trabalhador explorado e o sistema de exploração do qual ele faz parte. O filme lida com o presente da exploração de camponeses por um modo de produção que não oferece boas condições para o seu exercício, não valoriza o esforço e ignora a vida do trabalhador para além de sua força de trabalho. O que aparece como rastro da violência do regime do Khmer Vermelho em *A terra...* está presente nas falas das vítimas e dos carrascos em *S-21*. Neste último, trata-se de lidar com esses rastros da guerra e do genocídio, a impossibilidade da conversa entre vítima e carrasco, a negação dos crimes pelos carrascos, a resignação destes diante das ordens. Rithy Panh precisou recorrer à repetição para conduzir a escuta, para dar



duração à fala de pessoas que não querem contar seus crimes e para fazer da partilha dos documentos e do espaço da prisão uma experiência sensível do rastro.

O processo de experimentação, com pontos de contatos entre os dois filmes que possuem temáticas distintas, indica que a forma de lidar com as questões em torno do genocídio não é particular. Rithy Panh sabe bem que o genocídio não é um acontecimento que se separa das nossas formas de organização do trabalho, da maneira como produzimos e distribuimos os recursos, e do modo como construímos a experiência sensível de nossas percepções e afetos na vida ordinária de nossas sociedades. Se podemos apontar mais um traço comum entre esses dois filmes, é a problematização da contínua exploração dos corpos e de seus afetos.

A construção da *mise-en-scène* nos filmes de Rithy Panh passa por uma série de experimentações que produzem questões no interior do próprio processo de realização, em que as problematizações se adensam pelas trocas que acontecem entre equipe do filme e filmados. À medida que as questões aparecem, elas produzem efeitos sobre o desenrolar da cena, iniciando um processo de leitura, interpretação e construção de significação por parte dos filmados, produzindo efeitos sobre a equipe do filme, que por sua vez também trabalha ativamente nessa construção. São processos que se antecipam ao do espectador. O processo próprio desse último se dá, assim, inserido em uma conversa já iniciada, no decorrer de um debate, de um diálogo não conciliado, e do qual o espectador se vê implicado e tem de se esforçar para oferecer sua participação. Nesse sentido, os filmes de Rithy Panh são instrumentos pedagógicos pelas questões que coloca, mas principalmente pela maneira como as coloca, pois não se trata do filme ou de sua equipe, ou dos filmados como detentores de um conhecimento, mas como agenciadores de um espaço de diálogo, em que saber e memória são mensurados na relação com outros. Buscamos assim, apresentar as particularidades da *mise-en-scène* dialógica.

Referências

COMOLLI, Jean-Louis. **Ver e poder**. A inocência perdida: cinema, televisão, ficção, documentário. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2008.

NATH, Vann. **Dans l'enfer de Tuol Sleng** : l'inquisition khmère rouge en mots et en tableaux / Vann Nath; traduit de l'anglais par Pascale Haas. Paris: Calmann-Lévy, 2008.

PANH, Rithy; CHAUMEAU, Christine. **La machine khmère rouge**: Monti Santésok S-21. Paris: Flammarion, 2009.



RAMOS, Fernão. **Mas Afinal... O que é mesmo Documentário?** São Paulo: SENAC, 2008.

ⁱ Doutor em Comunicação (PPGCOM-UFMG, 2021) com a tese “A elaboração da memória em Rithy Panh”. Mestre em Comunicação (PPGCOM-UFJF, 2013). Graduado em Comunicação (UFJF, 2009). Participou do programa sanduíche no exterior da Capes (out/2018-jul/2019), na Université Paris 1 e na American University of Phnom Penh. No Camboja, conduziu pesquisa com os arquivos do Centro Bophana e realizou os curtas de documentário *Sob a sombra da palmeira* (2020) e *Poemas do Camboja* (2020).

