



**O cinema de Rithy Panh:
tudo tem uma alma**
*The Cinema of Rithy Panh:
Everything has a soul*



Andrew I. Philip¹

¹ Doutorando, bolsista do Arts and Humanities Research Council - UK, e professor colaborador no departamento de Cinema, Teatro e) da University of Reading. Pesquisa complementar de doutorado realizada na Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo (ECA-USP). E-mail: andrew.philip@reading.ac.uk

Resumo: Ao longo de quatro décadas fazendo filmes, o diretor Rithy Panh continua a expandir as possibilidades do cinema documentário. Suas experiências traumáticas com o regime desumano do Khmer Vermelho direcionam o impulso criativo que o torna o diretor mais famoso do Camboja. Esta coleção interdisciplinar explora preocupações geopolíticas globais como migração, exílio, imperialismo, e gênero, que Panh astutamente articula dentro das especificidades da história do Camboja. Panh não apenas expõe o papel que o cinema desempenha na reificação de estruturas de opressão, mas também mostra como ele pode produzir uma medida de redenção.

Palavras-chave: Camboja, Rithy Panh, Documentário, Genocídio, Exílio

Abstract: Over four decades of making films, director Rithy Panh continues to expand the possibilities of documentary filmmaking. His traumatic experiences of the Khmer Rouge's dehumanising regime drive the creative impulse that makes him Cambodia's most famous director. This interdisciplinary collection elaborates upon the global geopolitical concerns such as migration, exile, imperialism, and gender that Panh astutely implicates within the specificities of Cambodian history. Not only does Panh expose the role cinema plays in reifying structures of oppression, he also shows how it might also produce a measure of redemption.

Keywords: Cambodia, Rithy Panh, Documentary, Genocide, Exile

Uma anedota nessa coleção conta a história de como um Rithy Panh adolescente uma vez enfrentou um valentão francês com os punhos. Ele percebe, então, como os horrores que testemunhou quando criança no Camboja do Khmer Vermelho, incluindo a morte brutal de seus pais, se traduziram em uma capacidade de perpetrar violência. Panh encontra um canal alternativo no cinema que lhe permite confrontar seu passado traumático e suas consequências sem recorrer à força física. Esta coleção rica e abrangente tenta englobar a complexidade, sensibilidade e inteligência da obra de Panh, uma carreira que se desenrola como uma história pessoal à medida que ele descobre no cinema uma ferramenta criativa para resistência, acerto de contas e redenção.

No início de sua introdução, os editores Leslie Barnes e Joseph Mai afirmam que “Panh é ao mesmo tempo um cineasta cambojano e mundial”, (BARNES; MAI, p. 163-164, 2021, nossa tradução), uma afirmação ambígua mas pouco explorada pelos autores. À primeira vista, isso parece uma afirmação que requer problematização. No entanto, depois de terminar a coleção, eu estava inclinado a concordar. Em vez de se referir à noção contestada de cinema “mundial”, esta coleção destaca a extraordinária capacidade de Panh de expressar o universal a partir de momentos da turbulenta história recente do Camboja. Panh evita o sensacionalismo e as táticas de choque, optando por uma abordagem cinematográfica ponderada e empática que dignifica os sobreviventes e responsabiliza gravemente os perpetradores da violência sem recorrer a binários simples e respostas fáceis.

O cinema de Panh aborda a política externa dos EUA que permite ao Khmer Vermelho tomar o poder, o colonialismo francês e até mesmo a cumplicidade das práticas cinematográficas iniciais na racialização, sexualização e reificação do sujeito colonial. Como testemunha direta dos horrores do genocídio que se seguiu à guerra civil cambojana, incluindo a vida como refugiado em um campo na fronteira com a Tailândia, e mais tarde como imigrante na França, Panh tece suas experiências transnacionais em uma filosofia complexa e pessoal de imagens e sons. Ele abraça a complexidade das atrocidades históricas, sempre, em última análise, se concentrando no custo humano incorporado: as pessoas que são dilaceradas pela geopolítica global e como alguns indivíduos sortudos podem encontrar certa reconciliação na prática criativa.

Barnes e Mai foram abrangentes, buscando autores de diferentes disciplinas para abordar a amplitude da prática de Panh, incluindo historiadores, antropólogos, historiadores de arte e filósofos. A primeira de quatro partes, “O resultado: Um cinema de sobrevivência pós-guerra” (nossa tradução), começa com um capítulo de Boreth Ly sobre a frequência das “mães loucas” (nossa tradução) nos filmes de Panh (LY, 2021, p. 17-31). Ly se baseia em *Rice People* (*Condenados à Esperança*, 1994),

Site 2 (1989) e *The Burnt Theatre* (*O teatro incendiado*, 2006), filmes com mães que sofrem episódios psicóticos. Ly sugere que, nos filmes de Panh, a loucura funciona como uma tática de sobrevivência quando a realidade desafia a razão. Além disso, a “mãe louca” substitui o próprio Camboja, ao mesmo tempo atribuindo um gênero ao trauma do genocídio e enredando a desigualdade de gênero na analogia fílmica. Joseph Mai (2021) segue com um tratado ponderado sobre como Panh usa a arquitetura no *The Burnt Theatre*. O filme conta a história de um grupo de atores e dançarinos que lutam para praticar seu ofício nas ruínas do incêndio do Teatro Nacional Preah Suramarit, uma joia arquitetônica construída depois que o Camboja conquistou sua independência da França. Nas mãos de Panh, a arquitetura funciona tanto como as ruínas de uma nação quanto a resiliência criativa que a supera. O terceiro e último capítulo desta seção, de Khatharaya Um (2021), aborda as “condições exílicas” (UM, 2021, p. 46, nossa tradução) resultantes da violência genocida em dois contextos fílmicos: *Exile* (*Exílio*, 2016) e *Que la barque se brise, que la jonque s’entrouve* (*Que o barco se quebre, que o lixo se abra*, 2001). Katharaya analisa o trauma a partir da lente privada e individual do exílio da personalidade a que as vítimas do regime do Kampuchea Democrático foram submetidas e os aspectos sociais das comunidades destruídas e deslocadas à força. Katharaya aponta a impossibilidade de se esquecer o trauma, a maneira como ele retorna consistentemente, mesmo após décadas de tentativas de apagamento. A temporalidade é rompida à medida que a vida continua, mas o passado ressurge com violento vigor. O cinema oferece uma espécie de salvação: embora nunca possa apagar o passado ou consertar o que foi irrevogavelmente quebrado pelo genocídio, ele permite a resistência na geração de imagens que possibilitam um acerto de contas com a história usando a prática criativa. Isso permite que Panh sobreviva ao lado de seu trauma.

A Parte 2, “Do Camboja Colonial ao Global” (nossa tradução) começa com a comparação de Jack A. Yeager e Rachel Harrison entre o romance de Margherite Duras com a adaptação cinematográfica de Rithy Panh de *The Sea Wall* (*Uma Barragem contra o Pacífico*, 2008). Os autores argumentam que Panh complica as questões levantadas por Duras quando ele move a narrativa para um ambiente rural, deslocando o local da revolução para longe da cidade. Ele também escala um ator franco-cambojano como o personagem ambíguo M. Jo, enquanto, no romance de Duras, sua etnia nunca é identificada. A escalação de Panh posiciona o personagem como um sino-cambojano educado no ocidente, um neo-colonizador que perturba os binários simplistas da animosidade cambojano-francesa. Além disso, a personagem europeia Suzanne torna-se uma participante da revolta Khmer, cultivando nos arrozais e, eventualmente, vestindo as

roupas tradicionais dos camponeses locais. Para Panh, a solidariedade não se baseia na raça e na nacionalidade, mas na luta comum contra a exploração pela comunidade e pela colaboração. Jennifer Cazenave pretende caracterizar Rithy Panh como *Chasseur D'images* (2021), fazendo uma ligação tênue, mas produtiva, entre Panh e Félix Mesguich, o diretor de fotografia franco-argelino que se dizia um caçador de imagens. Cazenave descreve como as imagens de Mesguich do início do cinema mostram o projeto colonial em ação: a domesticação de habitats naturais nas colônias, incluindo as pessoas que vivem neles. Cazenave recorre ao filme de Panh *La France est notre patrie* (*A França é a nossa pátria*, 2015), onde ele reaproveita os filmes de arquivo colonial para mostrar como o cinema e o projeto colonial estão inextricavelmente entrelaçados, racializando e sexualizando os objetos coloniais de um olhar ocidental. Panh gera uma contra-imagem da chamada cultura francesa civilizada. Ele habilmente usa a montagem para voltar o olhar do outro sobre o colonizador, regenerando, assim, a agência e a resistência do povo colonizado. Panh reconfigura a linguagem cinematográfica, tão amarrada ao projeto colonial, para expor e resistir às suas origens problemáticas. Em um fascinante estudo de *Shiiku*, *The Catch* (*Shiiku, a Presa*, 2011), um dos filmes menos conhecidos de Panh, Cathy J. Schlund-Vials detalha a transnacionalidade dos textos-fonte do filme, de um conto japonês de Kenzaburō Ōe, adaptado para a tela por Nagisa Oshima em 1961, e finalmente resituado por Panh na guerra civil cambojana. O autor examina a estratégia de Panh, que mostra a catástrofe humana a longo prazo vista de baixo como sequência às imagens de guerra usuais de bombardeios vistos de cima. Panh mostra como o custo vem não apenas no momento do impacto, mas nas reverberações que continuam nos anos subsequentes. Como descreve Schlund-Vials, Panh deixa claro como a campanha de bombardeio dos EUA, um chamado espetáculo secundário da guerra do Vietnã, radicaliza a população local e, eventualmente, permite a vitória do exército do Khmer Vermelho. Encerrando a parte 2, Leslie Barnes (2021) se baseia em críticas marxistas e feministas do trabalho para avaliar *The Land of Wandering Souls* (*Camboja, Terra das Almas Errantes*, 2000), filme de Panh sobre trabalhadores cavando trincheiras e colocando tubos para cabeamento de fibra óptica que permitirá a banda larga super-rápida. Barnes conecta a temporalidade diegética que ocorre após os horrores do genocídio com o regime do Khmer Vermelho, sugerindo que não é apenas o governo de Pol Pot que priva os trabalhadores cambojanos de uma vida digna, mas também os estragos do capitalismo global que se seguem. O filme expõe o brutal trabalho mal pago e a precariedade devastadora em que vivem os trabalhadores no fio da navalha da sobrevivência. Panh encontra lampejos de otimismo na capacidade das mulheres de encontrar dignidade apoiando-se umas às outras de pequenas maneiras: “uma canção

de ninar, um gesto consolador, uma palavra de conselho” (BARNES, 2021, p. 109, nossa tradução). Diante da exploração implacável, essas pequenas ações são evidências de resistência, de solidariedade e, por mais tênues que sejam, da possibilidade de mudança.

Stephanie Benzaquen-Gautier e John Kleinen (2021) afirmam que o Khmer Vermelho se propôs não apenas a transformar a língua dos cambojanos com educação política, mas também a transformar materialmente os corpos individuais e sociais. Panh engaja essa memória encarnada quando orienta os perpetradores a repetirem gestos de abuso e tortura para gerar a “mecânica da violência” (BENZAQUEN-GAUTIER; KLEINEN, 2021, p. 118, nossa tradução), criando assim uma metodologia cinematográfica que documenta a linguagem corporal arraigada dos perpetradores. Em ambos *S21: The Khmer Rouge Killing Machine* (*S21: A Máquina de morte do Khmer Vermelho*, 2003) e *Duch, Master of the Forges of Hell* (*Duch, o Mestre das Forjas do Inferno*, 2011), o gesto gravado torna-se um meio para recuperar o passado e superar a racionalização que os perpetradores constroem para seus crimes. Esse processo de responsabilização por meio de gestos repetidos, sugerem os autores, gera a possibilidade de perdão e uma espécie de encerramento para os sobreviventes de horrores indescritíveis. Donald Reid (2021) também levanta a capacidade de Panh de fazer com que os autores de crimes retornem ao seu passado genocida. Duch se recusa a aceitar a responsabilidade pela tortura e morte muito bem documentadas de milhares de pessoas, perpetradas enquanto dirigia a notória prisão de segurança S-21. Reid compara o projeto retrospectivo de Panh em *Duch* ao relato apologista do etnólogo francês François Bizot em seu livro de memórias de prisão e libertação nas mãos de Duch, *O Silêncio Do Algoz – Face A Face Com Um Torturador Do Khmer Vermelho*. Reid descreve como os intelectuais do Ocidente buscam uma humanidade comum com os criminosos de guerra, tentando entender o mal olhando para dentro. Como vítima da violência do Khmer Vermelho, Panh não tem interesse em se identificar com assassinatos em massa: ele sabe em primeira mão que apenas alguns se tornam perpetradores. Como tal, Panh procura reviver a crença inabalável de Duch na ideologia do Khmer Vermelho, pedindo-lhe para recordar e recitar textos políticos enquanto olha para fotografias de pessoas presas e documentos que ele assinou ordenando sua execução. Duch facilmente retorna à sua performance como diretor do notório campo, revelando-se, assim, como nunca o fez ao longo de seu julgamento.

Os intelectuais ocidentais, muitos dos quais eram apoiadores cegos do Khmer Vermelho antes que os horrores do regime se tornassem conhecidos, muitas vezes procuram se inscrever nos eventos, em vez de se concentrarem na especificidade e responsabilidade pessoal de assassinos em massa como Duch. Raya Morag (2021)

emprega a noção de “ressentimento moral” (nossa tradução) do sobrevivente de Auschwitz Jean Améry (MORAG, 2021, p. 150) como uma estrutura para interpretar a abordagem de Panh em *S-21*, *Duch* e *Graves Without a Name* (*Túmulos sem Nome*, 2018). Améry exige que o tempo seja anulado, recusando-se a permitir que a temporalidade fique entre um perpetrador e seu crime. Dada a agenda política dos governos e dos julgamentos para reconciliar crimes passados com perdões, Morag se apoia em Jacques Derrida para mostrar como o perdão puro só pode ser concedido de vítima a perpetrador, apesar dos crimes inimagináveis deste último. O perdão político ou patrocinado pelo Estado visa apenas retornar à normalidade social, enquanto Derrida afirma que o perdão só ocorre verdadeiramente quando é excepcional e inconcebível. Panh, afirma Morag, aborda os criminosos em seus filmes com o ressentimento moral Amériano como estratégia – devolvendo-os ao momento da perpetração.

A quarta e última seção, “Memória, Voz e Prática Cinematográfica” (nossa tradução), abre com a antropóloga Lindsay French (FRENCH, 2021, p. 161-172) comparando a abordagem de Panh em *Site 2* (1989) com seu próprio estudo etnográfico no campo de refugiados. A pesquisa de French concentrou-se na política contextual do campo e seus efeitos sobre os residentes de longo prazo de lá. Panh destaca as experiências incorporadas de se viver em um acampamento durante um longo período, expressas pelos hábitos diários repetitivos de um residente, Yim Om. A especificidade de sua experiência, argumenta Lindsay, gera uma compreensão compartilhada das consequências materiais da história que, de outra forma, poderiam permanecer na redução abstrata de grandes narrativas. Vicente Sánchez-Biosca (2021) argumenta que Hout Bophana, uma mulher assassinada pelo Khmer Vermelho, torna-se um “sintoma dos filmes de Rithy Panh e talvez de Rithy Panh *tout court*” (SÁNCHEZ-BIOSCA, 2021 p. 175, nossa tradução). Imagens de Bophana se repetem na obra de Panh, muitas vezes representando a imagem ausente da dignidade e a busca pelo amor em circunstâncias impossíveis de desumanização institucional. Simplesmente afirmar a própria humanidade torna-se um ato de profunda resistência. Imagens de Bophana representam tragédia, coragem e até acusação: Panh coloca o retrato policial de Bophana em seu confronto fílmico com Duch, seu olhar se transformando de vítima em uma testemunha denunciante fantasmagórica. *A Imagem que Falta* (*L'Image manquante*, 2013) de Panh, argumenta David LaRocca (2021), desafia as presunções dadas sobre documentários ao intervir no arquivo público e substituí-lo completamente pelas estatuetas de barro que traduzem as memórias de Panh do genocídio. A encenação criativa da memória torna-se um local de conhecimento que excede as reivindicações de verdade do indexical,

um método para reviver histórias privadas. A argila moldada das estatuetas de Panh transforma a memória da experiência específica e incorporada de eventos históricos em imagens que recuperam o que está faltando no arquivo público. Soko Phay (2021) encerra a coleção com uma peça de pensamento considerando como *A Imagem que Falta, Exile e Túmulos sem Nome* ajudam a reconstruir a própria identidade de Panh, destruída pelo trauma de suas experiências. Com sua política *kamtech* pulverizadora, o regime do Khmer Vermelho tentou não deixar vestígios de seus crimes ou de suas vítimas. Panh procura acalmar seu espírito inquieto gerando imagens que resistem a esse brutal apagamento. Esta coleção de diversas abordagens afirma o poder compassivo e digno dos filmes de Rithy Panh, que deixam impressões impossíveis de serem criadas somente com seus punhos.

Referências

BARNES, L.; MAI, J. *The Cinema of Rithy Panh: Everything Has a Soul*. New Brunswick: Rutgers University Press, 2021.

BENZAQUEN-GAUTIER, S; KLEINEN, J. “Archiving the Perpetrator”. In: BARNES, L.; MAI, J. (orgs.). *The Cinema of Rithy Panh: Everything Has a Soul*. New Brunswick: Rutgers University Press, 2021. p. 117-130.

CAZENAVE, J. “Rithy Panh as Chasseur d’images”. In: BARNES, L.; MAI, J. (orgs.). *The Cinema of Rithy Panh: Everything Has a Soul*. New Brunswick: Rutgers University Press, 2021. p. 72-85.

FRENCH, L. “Looking Back and Projecting Forward from Site 2”. In: BARNES, L.; MAI, J. (orgs.). *The Cinema of Rithy Panh: Everything Has a Soul*. New Brunswick: Rutgers University Press, 2021. p. 161-172.

LARocca, D. “Memory Translation: Rithy Panh’s Provocations to the Primacy and Virtues of the Documentary Sound/Image Index”. In: BARNES, L.; MAI, J. (orgs.). *The Cinema of Rithy Panh: Everything Has a Soul*. New Brunswick: Rutgers University Press, 2021. p. 188-201.

LY, B. “The “Mad Mother” in Rithy Panh’s Films”. In: BARNES, L.; MAI, J. (orgs.). *The Cinema of Rithy Panh: Everything Has a Soul*. New Brunswick: Rutgers University Press, 2021. p. 17-31.

MAI, J. “Resilience in the Ruins: Artistic Practice in Rithy Panh’s The Burnt Theater”. In: BARNES, L.; MAI, J. (orgs.). *The Cinema of Rithy Panh: Everything Has a Soul*. New Brunswick: Rutgers University Press, 2021. p. 32-45.

MORAG, R. “Rithy Panh, Jean Améry, and the Paradigm of Moral Resentment”. In: BARNES, L.; MAI, J. (orgs.). *The Cinema of Rithy Panh: Everything Has a Soul*. New Brunswick: Rutgers University Press, 2021. p. 144-158.

PHAY, S. “Rithy Panh: Storyteller of the Extreme”. In: BARNES, L.; MAI, J. (orgs.). *The Cinema of Rithy Panh: Everything Has a Soul*. New Brunswick: Rutgers University Press, 2021. p. 202-214.

SÁNCHEZ-BIOSCA, V. “Bophana’s Image and Narrative: Tragedy, Accusatory Gaze, and Hidden Treasure” In: BARNES, L.; MAI, J. (orgs.). *The Cinema of Rithy Panh: Everything Has a Soul*. New Brunswick: Rutgers University Press, 2021. p. 173-187.

UM, K. The Wounds of Memory: Poetics, Pain, and Possibilities in Rithy Panh’s Exile and *Que la barque se brise*. In: BARNES, L.; MAI, J. (orgs.). *The Cinema of Rithy Panh: Everything Has a Soul*. New Brunswick: Rutgers University Press, 2021. p. 46-58.

submetido em: 01 11. 2022 | aprovado em: 16 11. 2022