ALCEU
Revista de Comunicação, Cultura e Política
ISSN: 2175-7402

Em busca da palavra necessária:

encontro entre Claude Lanzmann e Rithy Panh

The Search for the Necessary Utterance:

An Encounter between Claude Lanzmann and Rithy Panh

***Tomyo Costa Ito*[1]**

Universidade de São Paulo, São Paulo, SP, Brasil

Resumo

Este artigo analisa o encontro entre Claude Lanzmann e Rithy Panh, a partir da entrevista concedida por ambos em 2012, em diálogo com *Shoah* (1985) e cinco filmes de Panh: *S-21: a máquina de morte do Khmer Vermelho* (2002), *Duch: o mestre das forjas do inferno* (2011), *Site 2* (1989), *A terra das almas errantes* (2000) e *Papel não embrulha brasas* (2007). A metodologia combina análise fílmica e revisão crítica da literatura, com foco nos dispositivos de *mise-en-scène* e na noção de "palavra necessária". O objetivo é compreender como as obras dialogam na construção de espaços de testemunho. Os resultados indicam que, enquanto Lanzmann atua como investigador que convoca a fala, Panh desloca a centralidade do encontro para os próprios filmados, desenvolvendo uma *mise-en-scène* dialógica. Conclui-se que seu cinema amplia essa busca para além do genocídio, lidando com experiências sociais contemporâneas e expandindo nossa compreensão do testemunho.

Palavras-chave: Documentário. Khmer Vermelho. Memória. Genocídio.

Abstract

This article examines the encounter between Claude Lanzmann and Rithy Panh, based on their 2012 joint interview, in dialogue with *Shoah* (1985) and five films by Panh: *S-21: The Khmer Rouge Killing*

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

ALCEU
Revista de Comunicação, Cultura e Política
ISSN: 2175-7402

Machine (2002), *Duch, Master of the Forges of Hell* (2011), *Site 2* (1989), *The Land of the Wandering Souls* (2000), and *Paper Cannot Wrap Embers* (2007). The methodology combines close film analysis and critical engagement with existing scholarship, focusing on *mise-en-scène* strategies and the notion of the "necessary utterance". The aim is to examine how their works articulate distinct modes of constructing testimonial spaces. The analysis shows that, while Lanzmann operates as an investigator eliciting speech, Panh shifts the locus of enunciation to the filmed subjects, developing a dialogical *mise-en-scène*. His cinema extends this search beyond genocide, engaging with contemporary social experiences and expanding our understanding of testimony.

Keywords: Documentary. Khmer Rouge. Memory. Genocide.

Introdução

O cineasta cambojano Rithy Panh construiu, ao longo de mais de três décadas, uma obra comprometida com a elaboração da memória e com a busca pela palavra dos cambojanos. Sobrevivente do genocídio perpetrado em seu país pelo regime do Khmer Vermelho, entre 1975 e 1979, desenvolveu um cinema atento à escuta das experiências sociais de seu povo, retornando ao passado para lidar com o presente. Sua cinematografia está ancorada em uma relação de longa duração com os filmados e em uma prática colaborativa com sua equipe, formada por cambojanos que compartilham a experiência histórica do país. Entre suas referências, Claude Lanzmann ocupa um lugar fundamental, especialmente pelo modo como *Shoah* (1985) propõe uma busca pela palavra, o que ressoa de maneira profunda em sua própria prática cinematográfica. A interlocução entre os dois cineastas encontra um registro raro na entrevista que concederam juntos à televisão francesa em 2012 (*La rencontre...,* 2018), na qual expressaram admiração mútua e comentaram aspectos centrais de suas respectivas obras. Essa peça é central para a discussão desenvolvida aqui.

O que nos interessa neste artigo é pensar *Shoah* como ponto de partida da mobilização de Rithy Panh na busca pela palavra necessária e de que maneira ela se apresenta em sua cinematografia, analisando cinco obras do cineasta cambojano: *S-21: A máquina de morte do Khmer Vermelho* (2002) e *Duch: O mestre das forjas do inferno* (2011), que abordam diretamente o genocídio; *Site 2* (1989), *A terra das almas errantes* (2000) e *Papel não embrulha brasas* (2007), ligados às contradições sociais do país no presente dos filmes. Em ambos os casos, trata-se da busca insistente pela palavra – contra a linguagem totalitária e o silêncio imposto –, um processo que exige tenacidade e coragem, como ressaltam os próprios cineastas. O cinema,

nesse contexto, torna-se o espaço de experimentação onde essa palavra, que nem sempre encontra lugar no espaço social, pode emergir. A fim de explorarmos as nuances dessa relação entre os dois cineastas e a busca pela palavra em suas obras, este artigo inicia com um panorama da entrevista em que compartilham suas reflexões e admiração mútua.

O encontro

A entrevista para a televisão francesa, exibida em abril de 2012 no canal ARTE, registra o encontro entre Rithy Panh e Claude Lanzmann (*La rencontre...,* 2018), dois cineastas cuja obra se dedica à memória e aos traumas do século XX. Desde o início, fica evidente a mútua admiração que nutrem um pelo outro, servindo como fio condutor para uma conversa sobre suas experiências, métodos e a busca pela palavra.

Claude Lanzmann expressa grande respeito pelo cinema de Rithy Panh, revelando ter conhecido sua obra ao assistir *S-21: A máquina de morte do Khmer Vermelho*, um filme pelo qual desenvolveu "uma grande admiração". Lanzmann destaca a diferença em suas abordagens, observando que, enquanto seu próprio trabalho em *Shoah* se concentrou em investigar "o como" do extermínio nazista – buscando a precisão técnica e logística do horror –, Panh, em filmes como *Duch: o mestre das forjas do inferno*, busca entender a complexidade humana de figuras como o ex-diretor da prisão S-21[2]. Lanzmann reconhece que essa postura singular de Panh, que lida com a figura do perpetrador de forma a não reduzi-lo a um monstro abstrato, reflete sua experiência pessoal como sobrevivente. Lanzmann confessa que foi ao ler o livro *A eliminação*, escrito por Panh e Bataille (2013), que tomou consciência da profundidade do sofrimento e da perda familiar do cineasta, percebendo que ele não é apenas uma testemunha do genocídio cambojano, mas também uma de suas vítimas. Essa vivência pessoal, na perspectiva de Lanzmann, confere a Panh o estatuto de *passeur*, alguém capaz de transmitir essas histórias de uma maneira particularmente potente. Lanzmann se identifica também como um *passeur*, mas em um outro sentido, ligado à dedicação de anos à obra que envolve seu próprio processo criativo.

Por sua vez, Rithy Panh reconhece em Lanzmann uma grande influência para seu próprio percurso como cineasta e para a decisão de dedicar sua obra ao tema do genocídio cambojano. Panh menciona que assistir a *Shoah*, logo após chegar à França, quando ainda não dominava bem o francês, foi uma experiência transformadora. Naquele momento, ele resistia a falar sua língua nativa, o khmer, que havia sido

[2] Duch é o codinome de Kaing Guek Eav, diretor da prisão S-21, principal centro de detenção, tortura e execução do regime do Khmer Vermelho.

transformada em uma ferramenta de controle social pelo Khmer Vermelho, pervertendo seu sentido e uso. O filme de Lanzmann, com sua tenacidade em buscar a palavra necessária (*parole necessaire*), deu a Panh a coragem para ele mesmo virar a página de sua história pessoal e voltar a trabalhar sobre o tema do genocídio. “Não creio que eu teria decidido ir adiante” sem a obra de Lanzmann e de outras pessoas, ele afirma. Essa *palavra necessária*, que Panh identifica em *Shoah* e busca em seu próprio cinema, tem que enfrentar a linguagem tomada pelos poderes totalitários, a negação e o silêncio, a palavra que precisa ser buscada e transmitida para que a memória possa responder ao presente.

A conversa também revela diferenças nas abordagens formais dos dois cineastas. Lanzmann observa a particularidade de Panh em fazer encenar os guardas e apresentar o carrasco e a vítima falando na mesma língua, sendo do mesmo país. Ele contrasta isso com sua própria escolha em *Shoah*, em que jamais considerou colocar vítimas e perpetradores face a face – algo que seria obsceno para ele, e que apenas ocorre no filme pela montagem, sob seu controle ético. Lanzmann enfatiza que, ao entrevistar nazistas, seu interesse era estritamente técnico, sobre “como isso aconteceu”, sem jamais querer compreender a psicologia deles. Panh, por outro lado, explica que sua abordagem a figuras como Duch decorre da convicção de que ninguém nasce carrasco, mas se torna um, especialmente em crimes de massa com base ideológica. Para Panh, é perigoso rotular o perpetrador como monstro sem investigar a complexidade de sua escolha. Ele sentiu necessidade de entrevistar Duch após filmar *S-21*, reconhecendo sua humanidade, mas considerando-o como um adversário. Essa convicção de que a palavra precisa ser buscada, independentemente de quem a profere, é uma das distinções da abordagem de Panh em relação à de Lanzmann.

Finalmente, a entrevista ilumina a ideia de incompreensão diante do genocídio. Lanzmann reflete que, mesmo tendo sabido ou acreditado saber sobre o extermínio, ouvir a história de Panh o fez sentir como se estivesse “reaprendendo tudo de novo”, como se “jamais tivéssemos sabido”. A busca pela palavra necessária é, portanto, um processo contínuo e exigente, que resiste à transparência e preserva uma dimensão de opacidade e mistério, essencial, para Lanzmann, à própria criação. Panh ecoa essa dificuldade, descrevendo sua luta para continuar buscando essa palavra e transmiti-la, um esforço que demanda a tenacidade e a coragem que ele admira em Lanzmann.

ALCEU
Revista de Comunicação, Cultura e Política
ISSN: 2175-7402

Shoah em diálogo com o cinema de Panh

Desde sua estreia, *Shoah* impôs uma inflexão significativa ao campo do documentário. Shoshana Felman (2000) observa que se trata de um filme feito exclusivamente de testemunhos, recolhidos por Lanzmann em projeto de longa duração por mais de uma década. Para a autora, essa escolha confere ao filme uma força sem precedentes: ao recusar sistematicamente o uso de imagens de arquivo e o peso histórico dado a elas e filmar apenas entrevistas no presente, *Shoah* não se limita a oferecer uma visão sobre o passado, mas propõe uma experiência que desestabiliza nossas concepções do testemunho e da história. Lanzmann aparece em cena, conduz as entrevistas, e sua presença compõe a *mise-en-scène*. Sua voz, muitas vezes, insiste na interrogação. A persistência na convocação da fala dos entrevistados indica que a palavra não se oferece por si só ou de forma imediata; ela é fruto de um processo de elaboração, algo que precisa ser construído no encontro.

O que se revela particularmente fecundo nesse gesto é a inscrição da palavra no tempo presente do encontro, muitas vezes em visitas aos próprios lugares de extermínio. O testemunho, assim, não aparece como um relato que se desprende do aqui e agora, mas como prática que envolve corpo, voz e espaço. Essa ancoragem em situações concretas de enunciação aproxima *Shoah* de estratégias que também marcam a obra de Rithy Panh, em que o retorno aos espaços de memória se torna um dispositivo para fazer emergir a palavra necessária.

Em sua leitura de *Shoah*, Jacques Rancière (2012) aborda a cena em que Simon Srebnik caminha por Sobibor e a câmera inscreve o corpo do sobrevivente no espaço da clareira. Ele a percorre como um agrimensor, medindo com seu corpo a distância entre o tempo presente e o passado do extermínio. A clareira, silenciosa e calma, parece repetir a mesma aparência do local durante o funcionamento da máquina de morte — mas essa semelhança apenas evidencia uma dessemelhança radical. Há um desalinhamento fundamental entre o espaço deserto e a palavra que agora o preenche. O testemunho emerge atravessado pela incredulidade: “Não acredito que estou aqui”, diz Simon. O real filmado não é o do extermínio em si, mas o de seu desaparecimento.

Shoah não afirma a existência de um “irrepresentável” enquanto interdito ou impossibilidade para a arte, argumenta Rancière (2012). O filme não recusa a representação estética do extermínio, mas sim a ideia de que essa representação possa se dar pela via da encarnação ou da ficcionalização dos papéis de vítimas e algozes. O que está em jogo não são personagens, mas o próprio processo de dupla supressão: a dos judeus

e a dos rastros de sua aniquilação. Essa supressão, afirma Rancière, é representável, mas não pelo regime da ficção que tenta reviver o passado e, com isso, apaga a ausência que deveria tornar visível.

Rancière trata, assim, da questão da representação, que esteve no centro de intensos debates em torno de *Shoah*. Essas discussões não dizem respeito ao filme em si, mas à posição rígida assumida posteriormente por Lanzmann e por seus defensores em torno dos limites da representação, especialmente quanto ao recurso da ficcionalização e, sobretudo, ao uso das imagens de arquivo. A controvérsia entre Claude Lanzmann e Georges Didi-Huberman (2012), tratada por este último em *Imagens apesar de tudo*, gira justamente em torno do lugar das imagens documentais na elaboração da memória da Shoah. Para Didi-Huberman, a recusa de Lanzmann em utilizar imagens de arquivo, fundamentada na ausência de imagens dos campos de extermínio em funcionamento, acabou se transformando, a posteriori, em um princípio absoluto, que desautoriza qualquer uso possível do arquivo. O filósofo defende que, embora as imagens não falem por si, elas não são incompatíveis com a escuta da palavra, e que é justamente pelo trabalho de montagem que essas imagens podem participar de uma construção de sentido, por mais fragmentária que seja. Lanzmann, por sua vez, insistiu que Shoah foi feito "a partir do nada" como forma de resistir à fetichização da dor e à lógica da prova — lógica que, segundo ele, se aproxima perigosamente do negacionismo. Como aponta Dominick LaCapra (1997), há aí o risco de transformar uma escolha metodológica legítima em um dogma, tornando a recusa da imagem um critério exclusivo de legitimidade ética e estética.

Ao mencionar Claude Lanzmann em seu livro *A eliminação*, Rithy Panh afirma admirar infinitamente sua obra documental, destacando sobretudo a forma como *Shoah* organiza a *parole*, a palavra falada, e como sua genialidade reside em permitir que o espectador veja através das palavras. A referência surge justamente no momento em que o cineasta fala de seu filme *Duch: O mestre das forjas do inferno*, descreve os documentos que apresentou a Duch, como slogans do Khmer Vermelho, confissões de prisioneiros, fotografias e transcrições, e afirma sua própria posição quanto ao uso dos arquivos: para Panh, esses materiais podem sustentar e ampliar a palavra, despertá-la, sem que se sobreponham a ela. A menção a Lanzmann é única no livro, mas suficientemente significativa para sugerir que Panh se aproxima da polêmica entre o cineasta francês e Didi-Huberman, sem, no entanto, fazer dela um impasse. Ambos, afinal, parecem interessados antes de tudo na palavra — seja no gesto do falar, que Lanzmann privilegia, seja no gesto do escutar, que marca os filmes de Panh como *Site 2*, *A terra das almas errantes* e *Papel não embrulha brasas*. Já em *S-21* e *Duch*, o foco desloca-se mais fortemente para a fala dos perpetradores colocados em cena.

Embora essas dimensões não se excluam, pois Lanzmann também escuta, e Panh também convoca à fala, é possível perceber uma ênfase distinta no modo como cada cineasta constrói a presença da palavra falada no documentário.

Ambos constroem suas obras a partir da palavra dos sobreviventes e, em alguns casos, também dos perpetradores. Como destaca Sanz (2018), Panh assume uma posição que supera o antagonismo entre Lanzmann (que recusa o uso de imagens e aposta exclusivamente no testemunho verbal) e Didi-Huberman (que defende a potência fragmentária das imagens de arquivo). Em sua prática, Panh recorre aos documentos quando disponíveis, mas também reencena o passado por meio de estratégias visuais como a pintura, a performance e a montagem, propondo assim uma forma híbrida de elaboração do trauma.

Raya Morag (2020) amplia essa discussão ao situar o cinema de Rithy Panh dentro do que chama de "cinema do perpetrador", interrogando se sua obra rompe ou prolonga os limites éticos e formais do cinema testemunhal do século XX. Para a autora, o gesto de Panh de colocar em cena tanto as vítimas quanto os algozes reformula as balizas lanzmannianas ao mesmo tempo em que dialoga com a crise do testemunho e com o problema da representação do perpetrador. Essa escolha, segundo Morag, toca zonas de risco ético e político, questionando se a imagem do carrasco não tangencia o obsceno ou a fascinação pelo mal. A autora propõe, no entanto, que a escolha de Panh se configura como uma "dupla transmissão": dirigida tanto às novas gerações cambojanas quanto ao olhar ocidental (referindo-se, especialmente, ao norte-americano), convocando um outro regime de escuta e de visibilidade.

Em suma, a cinematografia de Rithy Panh, em diálogo crítico com Claude Lanzmann e as tensões sobre a representação e o uso dos arquivos, constitui um notável espaço de experimentação para a convocação da palavra. A seguir, analisamos os filmes do cineasta cambojano no modo como ele faz aparecer a fala dos filmados, produzindo deslocamentos nas concepções do testemunho.

Em busca da palavra dos perpetradores

Rithy Panh se dedica, ao longo de décadas, a lidar com as experiências traumáticas no Camboja, tendo a palavra como eixo central de seus filmes. *S-21: A máquina de morte do Khmer Vermelho* (2002) e *Duch: O mestre das forjas do inferno* (2011) lidam com um dos lugares mais simbólicos da violência e repressão do regime do Khmer Vermelho: o centro de tortura e extermínio S-21. Se Panh e Lanzmann compartilham a busca pela palavra necessária e a natureza de projetos de longa duração, nessas duas obras

o cineasta cambojano leva a figura do perpetrador ao centro de seu dispositivo fílmico: “Nós, as vítimas, precisamos dos carrascos. É cruel, mas é assim. Se a palavra de uma vítima não for confirmada pelo carrasco, ela flutua” (Panh, 2013a, p. 244).

Em *S-21: a máquina de morte do Khmer Vermelho*, Rithy Panh reúne sobreviventes e ex-guardas no espaço da antiga prisão, promovendo situações em que os algozes são levados a revisitar seus gestos e palavras. O filme não busca a confissão no sentido judicial, mas um espaço de memória em que a fala possa emergir do confronto com o passado. Vann Nath, pintor sobrevivente de S-21, desempenha papel central nesse dispositivo: é ele quem, em cena, demanda a palavra dos antigos guardas, questiona-os e os interpela diante de documentos, fotografias e de suas próprias pinturas sobre a prisão. Nath afirma se fazer presente a partir de um pacto de memória distinto da lógica da vingança, insistindo que a verdade seja dita como forma de proteção para as gerações futuras. Como observa Rollet (2013), diferentemente da posição de Lanzmann em *Shoah* – em que o cineasta atua como narrador-investigador e intermediário entre espectador e testemunhas –, *S-21* repousa sobre a presença ativa e questionadora do sobrevivente e sobre o engajamento coletivo da equipe cambojana, enquanto o próprio Panh se ausenta da imagem.

As fotografias de identificação dos prisioneiros desempenham papel crucial nesse confronto. Diferentemente de outros documentos burocráticos, elas devolvem o olhar das vítimas aos seus algozes, interrompendo o automatismo do discurso. Diante do retrato de Nay Nân, uma jovem que interrogou, o torturador Prak Khân vacila ao reconhecer sua fotografia e falar sobre sua confissão forjada. O diálogo que se segue, em que Vann Nath questiona a veracidade das acusações, revela a distância entre o olhar vivo da vítima e a dificuldade de reflexão do carrasco.

Esse dispositivo fílmico também se apoia na repetição corporal dos gestos cotidianos da prisão. Ao solicitar que ex-guardas encenem a ronda noturna ou os procedimentos de vigilância, Panh força a emergência de uma memória inscrita no corpo, mesmo quando a palavra vacila ou se refugia no vocabulário rígido do regime. A reencenação de Poeuv, que foi guarda ainda criança, evidencia esse processo: incapaz de formular um discurso sobre sua função, ele repete os gritos que dirigia aos prisioneiros. O gesto automatizado, reiterado pela insistência do cineasta e somado à filmagem dos espaços em planos mais abertos, tem um efeito evocativo que faz aparecer a presença invisível dos mortos.

Além das intervenções de Vann Nath, do confronto com os arquivos e das repetições dos gestos, *S-21* dá relevo também ao diálogo entre os próprios ex-guardas. As rodas de conversa filmadas por Panh

revelam como a palavra de um repercute nos demais, gerando tensões, concordâncias e contradições. Quando um deles justifica os crimes alegando obediência cega às ordens, outro o confronta, lembrando que havia a possibilidade de agir segundo a consciência para recusar a violência. Em outras cenas, surgem fissuras no pacto de camaradagem, como quando um vigia acusa um colega de ter separado crianças de seus pais para levá-las à morte. Essas situações mostram que a fala não se esgota no relato individual, mas se transforma em acontecimento coletivo, no qual os interlocutores se afetam mutuamente. É nesse terreno instável, tecido pelas interações entre sobrevivente, carrascos e rastros materiais da prisão, que se esboça aquilo que denominamos *mise-en-scène dialógica* (Costa Ito, 2023).

Nesse "campo de visão comum", arquivos, corpos e palavras se cruzam, instaurando um espaço experimental que, como observa Rollet (2013), busca compreender como indivíduos puderam aderir aos mecanismos da máquina de extermínio. Ao reunir guardas e sobreviventes no mesmo espaço, sem recorrer à narração explicativa ou ao contracampo que oporia visualmente vítimas e algozes, o filme afirma a partilha da condição humana: os guardas são considerados sujeitos capazes e responsáveis, de modo que o filme resiste à lógica da desumanização de tomá-los como monstros. Nessa operação, *S-21* realiza, segundo Rollet, uma inflexão fundamental em relação a *Shoah*: se Lanzmann se coloca resolutamente do ponto de vista das vítimas, Panh restitui o olhar dos carrascos para expor seu duplo, a fratura antropológica que o genocídio impôs a ambos: a separação entre vítimas e algozes. Isso, acrescenta a autora, só se torna possível pela participação voluntária daqueles que serviram à máquina de morte.

Em *Duch, o mestre das forjas do inferno*, Rithy Panh leva adiante a lógica do confronto inaugurada em *S-21*, mas agora concentrada na figura de Kaing Guek Eav, diretor da prisão. O dispositivo é construído a partir de longas horas de entrevista em que o perpetrador busca sustentar sua postura de ideólogo disciplinado, repetindo fórmulas rígidas e tentando preservar a autoridade de seu discurso. A duração dilatada das filmagens, entretanto, abre fendas nesse regime de enunciação: risos deslocados, pausas, olhares para fora de quadro e a própria respiração inscrita pela câmera produzem descontinuidades que revelam o corpo por trás da fala. É nesse tempo de experiência, para usar a formulação de Jean-Louis Comolli (2008), que o filme captura os *acting out* de Duch, em que o excesso de gestos e palavras acaba por expor a violência subjacente ao seu testemunho.

Essas rupturas na *mise-en-scène* são intensificadas pela montagem, que associa o rosto de Duch aos documentos que ele mesmo ajudou a produzir: confissões, slogans, relatórios e, sobretudo, fotografias de

prisioneiros. Quando o ex-diretor de S-21 nega responsabilidades, as imagens interpelam sua fala, devolvendo o olhar das vítimas e forçando-o a reagir. O filme encadeia seus gestos e suas negativas com os testemunhos de subordinados, criando um espaço em que Duch já não detém o controle da cena. O contraplano das vítimas e dos antigos guardas desloca a entrevista de um mero registro de sua versão para um corpo-a-corpo cinematográfico, em que o perpetrador precisa lidar com a resistência material dos rastros do genocídio.

O confronto, assim, não se estabelece apenas entre cineasta e perpetrador, mas entre Duch e o trabalho prévio de elaboração realizado por Panh com sobreviventes, guardas e documentos. O que retorna no filme não é uma memória individualizada do carrasco, mas uma constelação de vozes e imagens que o cercam e o desestabilizam. A busca pela palavra necessária, nesse contexto, não se reduz a extrair uma confissão, mas a registrar os deslocamentos entre discurso e corpo, entre a negação e os vestígios que a contradizem. O filme mostra que a palavra do perpetrador ganha espessura quando confrontada pelos rastros do passado, e é nesse atrito que se abre espaço para a elaboração da memória.

Em síntese, em *S-21* e *Duch*, Rithy Panh constrói espaços de experimentação para convocar a palavra necessária diante do genocídio e dos perpetradores. Utilizando a presença do sobrevivente Vann Nath, a repetição dos gestos e a interação com documentos que demandam a fala, o cineasta distingue-se da abordagem de Lanzmann pelo confronto direto com os carrascos e pelo uso do arquivo. Panh demonstra uma tenacidade e coragem singulares em seus projetos de longa duração, oferecendo uma forma particular de "atravessar o genocídio" pela busca da palavra.

A palavra necessária para além do genocídio

A busca pela palavra necessária no cinema de Rithy Panh não se restringe à evocação do genocídio perpetrado pelo regime Khmer Vermelho. Em obras como *Site 2* (1989), *A terra das almas errantes* (2000) e *Papel não embrulha brasas* (2007), o cineasta volta seu olhar para situações sociais marcadas por outras formas de trauma, negação e apagamento – a vida em campos de refugiados, a exploração do trabalho, a marginalização social.

Em *Site 2*, seu primeiro longa-metragem documental, Rithy Panh acompanha o cotidiano de Yim Om, camponesa que vive em um campo de refugiados na fronteira tailandesa. A mulher conta sua trajetória entre guerras, deslocamentos e lutos, experiências que se entrelaçam com a memória coletiva do genocídio. O

filme utiliza um formato próximo à entrevista, em que a personagem fala diretamente para a câmera ou para um interlocutor fora de quadro. Mesmo nesse formato, o filme prioriza a escuta da experiência vivida por Yim Om que mostra como o confinamento do campo de refugiados impõe limitações severas à vida: o espaço é pequeno, não há terra para plantar. As doenças estão presentes, há brigas por pedaços de terra e as pessoas, tomadas por muitos tormentos, vivem frequentemente com raiva, sem mais compaixão entre elas. Ela fala também das desigualdades que marcam o campo, em que alguns têm dinheiro e, por isso, conseguem mais comida e acesso a mais conforto. A violência se impõe como realidade cotidiana, já que as regiões de fronteira seguiam em guerra.

O filme cria espaço para sua voz e busca nela a dignidade que resiste ao apagamento social que lhe é imposto, fazendo aparecer o cotidiano do campo: a distribuição de alimentos, os rituais religiosos, os sonhos de um futuro melhor e de estudos para suas filhas. Ela conta que as escolas precisam ser reconstruídas após os períodos de violência, e teme que, sem conhecer as plantações de arroz, as crianças não saibam cultivar. Em uma das cenas, ela cozinha com uma de suas filhas, tentando transmitir algo de seus conhecimentos. Do preparo à refeição em família, são gestos que ampliam a *mise-en-scène* da personagem, que não está ali apenas para relatar o sofrimento do campo, mas para mostrar sua luta para viver com dignidade. Ao longo do filme, a câmera frequentemente se aproxima do rosto de Om, gesto recorrente no cinema de Rithy Panh, em que a realização do filme se apresenta como uma relação de proximidade, um "filmar com" (Panh, 2013b).

A terra das almas errantes e *Papel não embrulha brasas* marcam uma consolidação da *mise-en-scène* dialógica em um sentido mais específico, em que a interação e a emergência da palavra ocorrem predominantemente entre os sujeitos filmados. Nesses filmes, Panh distancia-se do formato tradicional de entrevista, criando situações nas quais os filmados dialogam entre si.

Esse gesto de escuta se aprofunda em *A terra das almas errantes*, em que a palavra não se organiza mais em torno do relato individual, mas se distribui entre os diálogos dos trabalhadores que cavam valas para instalar cabos de fibra óptica, um trabalho árduo que revela a exploração econômica do presente e desenterra rastros da violência passada. Como propõe a ideia de *mise-en-scène* dialógica (Costa Ito, 2023), o filme se constrói nas trocas entre os filmados, deslocando o olhar do realizador para uma partilha da construção da cena. As mulheres, em especial, ocupam um lugar de centralidade ao falarem sobre a fome, a desigualdade, a violência e a morte. A *mise-en-scène* também conta com a presença de objetos, como o

cabo de fibra óptica, que servem como gatilho para a reflexão dos trabalhadores sobre sua condição. Um rapaz, por exemplo, explica que o dinheiro que ganha "sempre retorna para o chefe", revelando a continuidade de um sistema de exploração. Assim como em *Site 2*, a *mise-en-scène* se estende para o cotidiano dos trabalhadores, mostrando não só a árdua tarefa de escavação, mas também conversas de um casal, a refeição em família, o cuidado com os filhos, o acampamento improvisado onde dormem. *A terra das almas errantes*, portanto, se constitui não como um filme sobre a exploração do trabalho, mas sobre os trabalhadores e sobre como constroem o sentido de sua própria experiência de exploração.

Já em *Papel não embrulha brasas*, a escuta de Panh se aproxima de mulheres em situação de prostituição em Phnom Penh, marcadas pelo estigma social, pela violência, pelo abandono e pela exploração contínua. Resultado de dezoito meses de acompanhamento, reconhecendo os momentos em que estão disponíveis para falar, o filme busca criar espaço e tempo para que essas mulheres possam estabelecer o fio de suas próprias histórias (Panh; Lorentz, 2007). Mais uma vez, a *mise-en-scène* se organiza em torno de diálogos entre as mulheres no cotidiano dos apartamentos que dividem.

Cozinhar, comer juntas, maquiar-se ou desenhar são algumas das situações em que o diálogo se constrói no filme. Nesses momentos, as mulheres compartilham vivências marcadas por diferentes formas de sofrimento e exclusão que reverberam experiências dos outros filmes: como uma das mulheres que cresceu no campo de refugiados de Site 2. Elas comentam que o que ganham são abortos e dívidas com os patrões. Suas mães, irmãs, irmãos e filhos dependem delas para sobreviver. O dinheiro aparece como marcador de desigualdade, "quem tem dinheiro pode tudo", afirma uma delas. Elas apontam para as estruturas corrompidas da sociedade, como a disseminação do HIV por soldados da ONU. A violência aparece nas falas como experiência cotidiana: relatam agressões da cafetina e dos clientes, como se suas vidas não valessem nada. "Se alguém nos matar, ninguém vai se importar", diz uma delas. A morte ronda as falas de várias maneiras: pela certeza de uma morte próxima — com ou sem a doença —, pelo suicídio mencionado por algumas, ou ainda pela sensação de estar morta em vida ao fazer um programa. Esses testemunhos se articulam em uma *mise-en-scène* de partilha entre as mulheres.

Elas não apenas relatam o que vivem: revelam uma compreensão da própria condição. As mulheres não se limitam a narrar o sofrimento, mas refletem sobre ele, formulando uma crítica à desigualdade, à violência e à precariedade que atravessam suas vidas. Como discute Leslie Barnes (2015), o filme desconstrói a objetificação dessas mulheres não apenas como objetos de prazer, mas também como objetos de um

discurso social que busca explicar ou definir sua condição. Ao apresentá-las como sujeitas de seus próprios discursos, *Papel não embrulha brasas* desafia as expectativas tradicionais do documentário, afastando o espectador do prazer epistemofílico — o prazer da descoberta, da identificação ou do saber — e exigindo dele um posicionamento diante das contradições e complexidades dessas vidas. Nesse gesto, a *mise-en-scène* dialógica se afirma como um modo de partilha do discurso, em que o filme se organiza a partir de um diálogo no qual o espectador é chamado a participar.

Nesses três filmes, a busca de Rithy Panh pela palavra necessária se desloca do trauma genocida para outras formas de silenciamento e violência. Em *Shoah*, as escolhas de Claude Lanzmann respondiam ao excesso de tentativas de "mostrar" a experiência dos campos por meio de imagens de arquivo ou encenações ficcionais. Já em Panh, a atenção recai sobre vidas que, embora não exterminadas, seguem atravessadas pela violência, pela exclusão, pela desigualdade e pelo esquecimento. Sua prática documentária, como aponta Panivong Norindr (2010), é menos uma restituição do passado do que uma escuta do presente, que não oferece explicações ou respostas, mas cria situações para que a palavra possa emergir.

Se *Shoah* coloca o testemunho em primeiro plano, em Panh é o diálogo que ocupa o centro da cena. O deslocamento aqui não se resume a incluir a figura do perpetrador, mas a ampliar a própria concepção de testemunho: em vez de uma fala apartada, trata-se de uma palavra construída na interação entre sujeitos, documentos e espaços de memória. Essa passagem redefine o gesto de testemunhar, transformando-o não apenas em um caminho para lidar com o trauma do genocídio, mas também em uma prática que responde às ameaças de novas violências e exclusões no presente. A variedade de abordagens — da escuta via entrevista em *Site 2* à *mise-en-scène* dialógica em *A terra das almas errantes* e *Papel não embrulha brasas*, passando pelo confronto com perpetradores e arquivos em *S-21* e *Duch* — revela a liberdade com que Panh experimenta estratégias formais e éticas para convocar essa palavra. Essa liberdade encontra eco em Rancière (2012), para quem "o acontecimento não impõe nem proíbe por si mesmo nenhum meio (*moyen*) de arte". A cinematografia de Panh parece evidenciar essa abertura: a palavra não é apenas um relato do passado, mas torna-se uma prática de diálogo que, no presente, busca elaborar a memória e enfrentar as violências que persistem.

Considerações finais

A partir da entrevista com Claude Lanzmann e Rithy Panh, buscamos apresentar as formas pelas quais os cineastas empreenderam a busca pela palavra necessária. Se *Shoah* influencia de forma decisiva o projeto cinematográfico de Rithy Panh, o cineasta cambojano vai além da base elaborada por Lanzmann, propondo novas maneiras de convocar a palavra dos filmados. Podemos aproximar Panh e Lanzmann pelo compromisso comum com essa palavra e pela dedicação a projetos de longa duração, ao mesmo tempo em que destacamos as formas distintas como essa palavra é convocada — com Panh trazendo ainda para o centro da cena a figura do perpetrador e deslocando a concepção do testemunho, apontando para possíveis formas de sua partilha, por meio da forma dialógica.

Observamos que, se Lanzmann, em *Shoah*, constrói sua busca pela palavra necessária através da figura central do cineasta-investigador que orquestra entrevistas e confrontos pela montagem, Rithy Panh privilegia o espaço concedido às pessoas com quem filma. Sua figura se retira de cena, sem deixar de propor situações aos filmados, deslocando a centralidade do encontro para os próprios personagens — entre si, com os lugares do cotidiano ou com os documentos. Situações que impulsionam a palavra a partir de outros agenciamentos. Nos filmes *S-21* e *Duch*, a palavra é convocada no encontro entre vítimas e perpetradores, ou entre estes últimos e os rastros do genocídio. Em *S-21*, a presença ativa e questionadora do sobrevivente Vann Nath e a interação com documentos e reencenações criam um território de experimentação onde a palavra emerge da insistência e da repetição, buscando escavar o que jaz por trás da negação. Como aponta Rollet (2013), essa abordagem, ao voltar os olhos aos antigos guardas e reuni-los no mesmo espaço da prisão, promove uma revolução do olhar e busca tornar inteligível o processo de desumanização que atingiu as vítimas e, de uma outra maneira, os próprios perpetradores. Em *Duch*, a busca se dá pelo corpo-a-corpo cinematográfico (Comolli, 2008), em que a palavra é demandada principalmente pelos documentos e imagens de arquivo que confrontam o diretor da prisão, perturbando sua rigidez discursiva e revelando suas estratégias de negação da responsabilidade.

A busca pela palavra necessária na obra de Panh não se restringe ao confronto direto com o genocídio e seus agentes, mas também para outras situações de violência, como vimos. Nesses contextos, a escuta assume uma centralidade ainda maior, e a palavra necessária emerge não tanto do confronto, mas dos diálogos que se constroem entre os próprios filmados. Da escuta via entrevista em *Site 2*, Panh desenvolve a *mise-en-scène* dialógica em *A terra das almas errantes* e *Papel não embrulha brasas*, criando espaços de

interação em que a câmera se torna mais um elemento presente para acolher as falas, os afetos e as experiências dos sujeitos. Como destacado por Barnes (2015) em relação a *Papel não embrulha brasas*, essa escuta desconstrói o olhar do espectador, afastando-o da lógica da objetificação, em que os personagens do documentário servem a um prazer epistemofílico. A singularidade dos personagens e de suas histórias ocupa o primeiro plano: eles deixam de ser uma ideia abstrata de alguém que sofreu no passado, que carrega traumas, que é explorado no trabalho ou violentado em situações de vulnerabilidade. Em outras palavras, não são objetos de um discurso social mais amplo que apenas denuncia essas realidades e diante do qual o espectador muitas vezes apenas reage com a fórmula: "eu não sabia que isso acontecia". Aqui é o contrário: o cineasta traz a palavra dessas pessoas; são elas que dizem de sua própria experiência, elaboram críticas à situação de exploração a que estão sujeitas e nos fazem reconhecer essas violências de modo a nos convocar a refletir sobre as contradições que persistem em nossas sociedades.

Essa variedade de métodos, articulada em diferentes configurações da *mise-en-scène*, evidencia a liberdade com que Rithy Panh experimenta as formas para dar corpo à palavra necessária. Seu cinema, um projeto de longa duração pautado na tenacidade e na coragem, encontra na obra de Claude Lanzmann uma referência fundamental para essa busca. Panh constrói espaços fílmicos de encontro e escuta, em que a presença e as palavras dos sujeitos ganham peso ao serem apresentadas em situações dialógicas que também convocam o espectador a partilhar desse trabalho árduo e contínuo de elaboração da memória e de enfrentamento das violências do presente.

Tomyo Costa Ito

Doutor em Comunicação na UFMG (2021), com tese sobre cinema de Rithy Panh. Pós-doutorando na ECA-USP e Bolsista FAPESP, pesquisa os filmes de propaganda do Khmer Vermelho em arquivos no Camboja, especialmente no Centro Bophana (2025). Atuou como pesquisador na Cinemateca Brasileira (2023)

São Paulo, SP, Brasil.

https://orcid.org/0000-0002-0066-7636

E-mail: tomyocostaito@gmail.com

Referências

BARNES, Leslie. Objects of pleasure: Epistephilia and the sex worker in Rithy Panh's 'Le papier ne peut pas envelopper la braise'. **French Cultural Studies**, v. 26, n. 1, p. 56-65, 2015.

COMOLLI, Jean-Louis. Como filmar o inimigo? *In*: COMOLLI, Jean-Louis. **Ver e poder**. A inocência perdida: cinema, televisão, ficção, documentário. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2008, p. 121-134.

COSTA ITO, Tomyo. A mise-en-scène dialógica em A terra das almas errantes, de Rithy Panh. **Comunicação & Inovação**, v. 24, jan-dez, 2023.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **Imagens apesar de tudo**. Trad.: de V. Britto e J.P. Cachopo, KKYM, Lisboa, 2012.

FELMAN, Shoshana. In an Era of Testimony: Claude Lanzmann's 'Shoah'. **Yale French Studies**, n. 97, p. 103-150, 2000.

LACAPRA, Dominick. Lanzmann's Shoah: "Here There Is No Why". **Critical Inquiry**, v. 23, n. 2, p. 231-269, 1997.

LA RENCONTRE: Rithy Panh, Claude Lanzmann. **Programa de TV**. Canal ARTE, 23 abr. 2012. Acervo do INA – Institut National de L'Audiovisuel. Acesso local na Biblioteca Nacional da França (BnF) em nov. 2018.

MORAG, Raya. **Perpetrator Cinema** (Nonfictions). Columbia University Press. Edição do Kindle, 2020.

NORINDR, Panivong. The sounds of everyday life in Rithy Panh's documentaries. **French Forum**, v. 35, n. 2-3, p. 181-190, 2010.

PANH, Rithy. Meu projeto excede o de um cineasta: entrevista com Rithy Panh. *In*: MAIA, Carla; FLORES, Luís Felipe (Org.). **Catálogo da mostra O cinema de Rithy Panh**. São Paulo: Centro Cultural Banco do Brasil, 2013a, p. 235-247.

PANH, Rithy. A palavra filmada: para derrotar o terror. *In*: MAIA, Carla; FLORES, Luís Felipe (Org.). **Catálogo da mostra O cinema de Rithy Panh**. Centro Cultural Banco do Brasil, 2013b, p. 75-109.

PANH, Rithy; BATAILLE, Christophe. **The elimination**. Londres: The Clerkenwell Press, 2013.

PANH, Rithy; LORENTZ, Louise. **Le papier ne peut pas envelopper la braise**. Paris: Bernard Grasset, 2007.

RANCIÈRE, Jacques. **O destino das imagens**. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012.

ROLLET, Sylvie. Devolver o olhar. *In*: MAIA, Carla; FLORES, Luís Felipe (Org.). **Catálogo da mostra O cinema de Rithy Panh**. Centro Cultural Banco do Brasil, p.199-227, 2013.

SANZ, Álvaro Martín. Memoria y trauma de los otros en el cine de Rithy Panh: la trilogía sobre el S-21. **IC - Revista Científica de Información y Comunicación**, Sevilla, n. 15, p. 161-189, 2018. DOI: http://dx.doi.org/10.12795/IC.2018.i01.06.

Recebido em 12 de setembro de 2025.

Aprovado em 17 de outubro de 2025.

Este artigo é publicado em acesso aberto (Open Access) sob a licença Creative Commons Attribution Non-Commercial (CC-BY-NC 4.0), que permite que outros remixem, adaptem e criem a partir do seu trabalho para fins não comerciais, e embora os novos trabalhos tenham de lhe atribuir o devido crédito e não possam ser usados para fins comerciais, os usuários não têm de licenciar esses trabalhos derivados sob os mesmos termos.