



<https://doi.org/10.51880/ho.v26i2.1339>



Testemunho do inimigo e memória cultural no cinema documentário

Tanara Stuermer*

ORCID 0000-0002-5773-0544

Universidade Federal Fluminense, Programa de Pós-Graduação em História, Niterói, Brasil

Resumo: Este artigo investiga a função do testemunho do inimigo no cinema documentário nos processos de construção da memória cultural. Aborda-se o discurso que é tomado por quem constrói essa memória, partindo da análise de obras documentais cinematográficas que evidenciam o testemunho do perpetrador, tendo como eixo o filme *S21 - A máquina de morte do Khmer Vermelho* (2003), realizado pelo cineasta documentarista Rithy Panh, que trata do genocídio cambojano (1975-1979) do qual o diretor é sobrevivente. E a partir de conceitos teóricos, são discutidos os caminhos que levam à construção da memória cultural de países que passaram por atrocidades.

Palavras-chave: História. Memória Cultural. Testemunho. Genocídio. Documentário.

Testimony of the Enemy and Cultural Memory in Documentary Cinema

Abstract: This article investigates the roll of the enemy's testimony in documentary cinema in the processes of cultural memory construction. The discourse that is taken by those who elaborate memory is approached, starting from the analysis of documentary cinematographic works that evidence the testimony of the perpetrator, having as axis the film *S21 - The Khmer Rouge death machine* (2003), by Rithy Pahn which deals with the Cambodian genocide (1975-1979) of which the director is a survivor. And according to some theoretical concepts, the paths that lead to the construction of the cultural memory of countries that have gone through atrocities are discussed.

Keywords: History. Cultural Memory. Testimony. Genocide. Documentary.

* Mestre em História Contemporânea, com orientação da Profa. Dra. Ana Maria Mauad, pela Universidade Federal Fluminense (UFF). E-mail: tanarastuermer@gmail.com

Seria o testemunho de um inimigo uma fonte confiável para o historiador? Ou, tomando emprestada a forma da abertura do artigo de Gérald Collas publicado na revista *Images Documentaires* (1995), podemos reformular esta questão transformando-a em afirmação, com o objetivo de problematizá-la a seguir: o relato do inimigo pode ser uma fonte testemunhal confiável para a escrita da história.

Ao construir a memória de um genocídio, qualquer forma de relato singular parece ser incompleto, tanto para quem ouve como para quem fala. Em geral, o testemunho fica sob responsabilidade da vítima que, além de denunciar, vê-se na posição de ter que fazer com que outras pessoas acreditem no que está dizendo. Primo Levi (2013) relatou o pesadelo recorrente de chegar em sua cidade, em sua casa, dar seu testemunho e ninguém acreditar no que contava. Essa tensão entre o testemunho das vítimas e a verdade carece de uma espécie de consolidação que o testemunho dos criminosos pode oferecer. Os feitos dos criminosos nazistas eram, para sobreviventes como Levi, irracionais demais para que acreditassem nele (Levi, 2013, p. 60). No livro *As origens do totalitarismo*, Hannah Arendt explica:

Existem numerosos relatos de sobreviventes. Quanto mais autênticos, menos procuram transmitir coisas que escapam à compreensão humana – ou seja, sofrimentos que transformam homens em ‘animais que não se queixam’. Nenhum desses relatórios inspira arroubos de indignação e de simpatia capazes de mobilizar os homens em nome da justiça. Pelo contrário, qualquer pessoa que fale ou escreva sobre campos de concentração é tida como suspeita; e se o autor do relato voltou resolutamente ao mundo dos vivos, ele mesmo é vítima de dúvidas quanto à sua própria veracidade, como se pudesse haver confundido um pesadelo com a realidade. (Arendt, 1989, p. 489).

Já ao longo dos artigos que Arendt escreveu para a *New Yorker* e que constituíram mais tarde o livro *Eichmann em Jerusalém* (2009), ela expõe outras questões relativas à fonte testemunhal da Shoah¹ e provoca algumas controvérsias. Entre elas o fato de que, em vez de direcionar sua atenção às vítimas, foca sua análise em Adolf Eichmann, um tenente-general nazista responsável pela logística das deportações dos judeus para os guetos e campos de extermínio na Europa em zonas ocupadas pelos alemães durante a Segunda Guerra Mundial.

A imagem e a fala dos criminosos em filmes documentários são bastante raras. O compromisso de foco no perpetrador, não como parte da história dos sobreviventes ou da guerra, mas como centro do enquadramento, dirigido e comprometido, não é frequente no cinema documentário e, segundo o historiador Wulf Kansteiner (2006), é difícil por não ser possível criar uma identificação com o agressor – é mais fácil para a audiência identificar-se com a vítima. Mesmo quando o perpetrador decide se expor,

¹ “A eliminação” é um termo que corresponde a um dos significados do termo hebraico “Shoah”, usado para denominar o extermínio dos judeus pelo regime nazista.

esse problema da identificação não é resolvido. Com algumas exceções, eles atuam, reencenam, passam a falar na terceira pessoa e em seguida vitimizam-se uns aos outros (Kansteiner, 2006).²

Então, como coletar esse testemunho? Quem deve ser ouvido? E com quais critérios? E como dar testemunho sobre algo tão hediondo e praticamente incompreensível? Estas questões, entre outras tantas, levantam problemáticas que dizem respeito a questões delicadas e decisões complexas, difíceis de serem tomadas. Um relato escrito, falado ou encenado, dependendo da forma com que é documentado, pode afirmar ideias opostas, seja a testemunha vítima ou agressor. A discussão sobre o testemunho do inimigo em cinema documental parece ser pertinente na medida em que esse tipo de evidência, além de rara, completa o testemunho da vítima e portanto, é tida como importante nesse gênero de filme.

Este artigo propõe discutir alguns percursos de construção da memória cultural em países que passaram por guerras fratricidas, com destaque para o testemunho do inimigo no cinema documentário. Analisa-se também o discurso que é tomado por quem constrói essa memória sempre cheia de faltas, de lacunas, de carências e principalmente, de disputa. Parte-se da análise de obras documentais cinematográficas que evidenciam o testemunho do perpetrador, tendo como fio condutor o filme *S21 - A máquina de morte do Khmer Vermelho*, do diretor Rithy Panh, que trata do Genocídio Cambojano (1975-1979), do qual o diretor é sobrevivente. E em seguida, são abordadas as formas de discurso fílmico, chegando aos caminhos que levam à construção da memória cultural.

Existe uma linha tênue que separa o fazer cinematográfico e a operação historiográfica quando ambos se debruçam sobre os trabalhos de memória. Nessa linha de análise considera-se os testemunhos como objetos discursivos, interessando suas representações no documentário, compreendidas como meios para a produção de memórias culturais. Ao analisar o cinema documental, busca-se observar vários aspectos, conceitos e práticas que acompanham o ato de filmar, considerando-se o filme como um documento produzido de acordo com as regras e normas de um cineasta – e o filme é analisado aqui à luz de um debate teórico do campo historiográfico. É na relação entre o testemunho e a imagem no cinema documental que o discurso do cineasta se materializa, e é esse ponto que interessa para este trabalho.

S21 - A máquina de morte do Khmer Vermelho

² Kansteiner destaca que o desafio se encontra em mostrar quanta dedicação e entusiasmo foram necessários para a organização da tortura e de assassinatos em massa e para que tolerassem e compactuassem com isso; e para entender como pessoas perfeitamente normais, pessoas como nós, puderam fazer isso.

Rithy Pahn nasceu em Phnom Penh no dia 16 de abril de 1964, é diretor de cinema, documentarista e roteirista. Sua família foi evacuada de Phnom Pen em 1975 e mandada para o campo como parte da iniciativa radical de coletivização do regime do Khmer Vermelho. Seus pais (seu pai era subsecretário do Ministério da Educação, senador, professor e inspetor de escolas primárias), irmãos e outros membros da família foram mantidos em um remoto campo de trabalho onde morreram de fome e exaustão (Pahn; Bataille, 2012).

Khmer Vermelho era como o Partido Comunista da Kampuchea era chamado e seu domínio teve início em abril de 1975 quando as cidades do Camboja foram evacuadas e a população levada à força para o campo para se tornarem trabalhadores agrícolas. Centenas de milhares de pessoas são torturadas e executadas em centros especiais. Outros passaram fome ou morreram de doenças ou exaustão. O número total de mortos durante os três anos seguintes é estimado em pelo menos 1,5 milhão. Pol Pot foi o Primeiro-Ministro da Kampuchea Democrática.

Panh voltou para o Camboja dez anos depois de ter fugido do Khmer Vermelho para filmar *Site 2* (1989), um documentário que mostra o retorno de Panh a um campo de refugiados, situado na fronteira com a Tailândia, onde havia estado quando tinha 15 anos de idade. Nesse lugar, ele filma Yim Om, uma mãe que fugiu do Camboja e passou por vários campos até se instalar em Site 2, com cerca de 4,5 quilômetros quadrados e 180.000 refugiados, e mostra seus problemas cotidianos de abastecimento e saúde. Depois da sua volta ao Camboja, Panh desenvolve o eixo de toda sua obra cinematográfica a partir das consequências do regime genocida do Khmer Vermelho.

Além disso, alguns de seus filmes são usados nos julgamentos das Câmaras Extraordinárias das Cortes do Camboja (CECC). O filme *S21- A máquina de morte do Khmer Vermelho*, por exemplo, serviu como catalisador para a confissão sobre a guerra civil cambojana. O ex-líder do Khmer Vermelho, Khieu Samphan, assistiu a esse filme e logo depois passou a admitir a existência da prisão S21 em seu julgamento, depois de negá-la publicamente por anos (Turnbull, 2007). A audiência se sente próxima dos filmes do cineasta por viverem no mesmo recorte temporal, e conseguem se colocar no lugar dos personagens de seus filmes. Não seria possível replicar esse efeito com imagens antigas.

O filme *S21- A máquina de morte do Khmer Vermelho* é feito na antiga prisão S21, que é por si só um documento e foi descoberta em 1979 por dois fotógrafos vietnamitas, que se depararam com cerca de cinquenta corpos de prisioneiros recém-assassinados, instrumentos de tortura e um grande arquivo abandonado (Chandler, 1999). O encontro de antigos funcionários (torturadores) da prisão S21 e dois sobreviventes é neste lugar. Já os arquivos, disponíveis no agora museu Tuol Sleng, configuram mais um elemento desse diálogo, que confrontam os personagens. Panh buscou esse encontro para que fosse acordada entre vítima e perpetrador a lembrança do que ocorreu (Barnes, 2016), ficando o arquivo com o papel de instrumento para

reativação da memória, bem como as reencenações por parte dos ex-funcionários da prisão.

A tomada do discurso por Rithy Panh

Para entender o genocídio do Camboja e pesquisar sobre a construção da memória cultural através do discurso que as forças testemunhais antagônicas formam nesse filme, é preciso entender que entre o fazer historiográfico e os testemunhos (que seriam a fonte primária) existe um cineasta sobrevivente do genocídio e que perdeu sua família nele. Essa interferência na memória e a intervenção da história na memória dos testemunhos é que se considera fundamental, pois sublinha o caráter incompleto e precário dos relatos dos sobreviventes e dos perpetradores e indica os limites do testemunho do próprio diretor. Além disso, esse filme pode ser a condição de possibilidade de acesso a esses testemunhos para públicos ocidentais, passando por filtros e mediações no que se refere à cultura, linguagem, entre outros.

Desta forma, considera-se importante contemplar na análise do filme três aspectos do testemunho filmado: (i) o método do cineasta de usar o inimigo como testemunho, (ii) o confronto dos personagens com documentos ao longo do filme e a construção narrativa que se desenvolve a partir dele e (iii) o uso da encenação dos personagens, a *mise-en-scène*. É também fundamental ter em mente que o testemunho é convocado pelo cineasta, que se expressa através do filme e, portanto, deve ser contemplado na mesma análise. E ainda, do ponto de vista do diretor, que abre mão de qualquer compromisso com a disciplina de História, é possível observar que ele tenta coletar vestígios das lembranças dos sobreviventes, vestígios da memória, e sua busca tem relação como o desejo de reparação e de chegar a um termo com o passado sem abrir mão da memória.

Para entender o método do cineasta, é relevante identificar alguns tipos de testemunhos, delimitando alguns conceitos – o que pode ser útil, na medida em que auxilia a reflexão sobre o filme. Um exemplo seria a diferenciação do testemunho direto e indireto, como Marc Bloch classificou no livro *A apologia da História, ou o ofício do historiador* (2001). Isso porque existe uma inflexão neste estudo sobre o genocídio cambojano, que é a memória do cineasta. E também existe uma segunda inflexão que se estabelece no confronto entre a memória do cineasta e as lembranças dos testemunhos em seu filme. Para pensar no testemunho, é preciso refletir sobre esses percursos e sobre os discursos que se formam a partir disto.

Para discutir a importância do discurso na prática cinematográfica de Rithy Panh, e aqui especificamente em *S21*, escolheu-se refletir tendo por base os sistemas de exclusão elaborados por Michel Foucault no livro *A ordem do discurso: aula inaugural no Collège de France, pronunciada em 2 de dezembro de 1970*. Na obra, o autor organiza

três sistemas de exclusão que atingem o discurso: a palavra proibida, a segregação da loucura e a vontade de verdade. Para esta reflexão, foi concebida a noção de discurso de acordo com dois procedimentos: “a palavra proibida” e “a vontade de verdade” (Foucault, 2014). Nos testemunhos de perpetradores observados em alguns filmes documentários, podemos detectar um cuidado na fala distinto do cuidado que as vítimas têm ao testemunhar. O que Foucault disse a respeito do discurso e da “palavra proibida” ilustra o sentido dessa fala diferenciada: “Sabe-se que não se tem o direito de dizer tudo, que não se pode falar de tudo em qualquer circunstância, que qualquer um, enfim, não pode falar de qualquer coisa” (Foucault, 2014, p. 9).

Ao testemunhar em frente à câmera para o filme de Panh, os algozes, que são os ex-funcionários da prisão, justificam suas ações o tempo inteiro e jamais pedem perdão ou mostram algum remorso ou arrependimento – o que indicaria que estavam errados. Pelo contrário, demonstram o que faziam, reencenam, leem documentos produzidos por eles mesmos em voz alta, repetem *slogans* e dizem que eram obrigados a cometer os crimes. O cuidado com o que é dito é observado em todas as falas dos algozes.

Ao coletar testemunhos, sejam de pessoas, documentos, filmes, pouco se sabe sobre eles. No caso de um documento escrito, de natureza fisicamente estável, permanente, é preciso saber formular as perguntas para que se tornem testemunhos. Nenhuma observação é passiva – assim como a fonte também não é, no sentido de que apesar de fisicamente imutável, ela não retém uma verdade, apenas (Bloch, 2001). E qualquer verdade sobre os documentos é definida a partir do presente (Foucault, 2016).

Além de ter a noção de qual direção a pesquisa histórica deve tomar, deve-se atentar para o fato de que o sujeito que observou o passado é capaz de dar vida aos acontecimentos através do seu relato, mas isso não se dá de forma simples, pois essa circulação entre passado e presente impõe questões ao sujeito que relata. Ou seja, dentro do filme, impõem-se questões do diretor, e, na fala dos testemunhos do filme, questões do diretor e dos personagens.

Então, voltamos a Foucault, que chama a atenção para o que se deseja com o discurso, aplicado aqui tanto para o testemunho da vítima como para o do algoz e do cineasta:

[...] o discurso – como a psicanálise nos mostrou – não é simplesmente aquilo que manifesta (ou oculta) o desejo; é, também, aquilo que é o objeto do desejo; e visto que – isto a história não cessa de ensinar – o discurso não é simplesmente aquilo que traduz as lutas ou os sistemas de dominação, mas aquilo porque, pelo que se luta, o poder do qual nos queremos apoderar. (Foucault, 2014, p. 10).

A “vontade de verdade” opera como sistema de exclusão do discurso, sendo reconduzida “pelo modo como o saber é aplicado em uma sociedade, como é valorizado,

distribuído, repartido e, de certo modo, atribuído” (Foucault, 2014, p. 17).³ Opera-se com esse conceito como forma de respaldar a noção de que os discursos, sejam eles cinematográficos ou não, possuem um desejo de efetividade e têm intenções. Essa “vontade de verdade”, para Foucault, tende a exercer sobre outros discursos um poder de coerção (Foucault, 2014).

Portanto, distinguem-se as intenções dos diretores e cineastas ao realizar uma produção fílmica, bem como para que público ela é dirigida e sua recepção, ambos socialmente condicionados. As interferências que as intenções dos diretores, entrevistados e equipe envolvida geram são indícios de manifestações da sua identidade e fazem parte da pesquisa histórica. Nesse sentido, podemos observar, por exemplo, na estrutura testemunhal de *S21*, a escuta de Rithy Panh. As falas dos algozes são orientadas e guiadas por perguntas e questionamentos das vítimas, mas poucas interrupções acontecem e quem testemunha é livre para falar.

O testemunho do inimigo

Ao analisar os testemunhos dos perpetradores em *S21*, são destacados elementos que fundamentam a sua fala, como por exemplo, o tipo de acordo que é firmado entre o diretor e o personagem. É importante saber com que o cineasta se compromete e do que abre mão ao filmar um inimigo. O filme que aborda o *inimigo* é um tipo específico de documentário em que o cineasta se encontra numa posição antagônica em relação ao seu personagem e precisa conduzir a direção do filme nesse estado de contrariedade com seu objeto; ele não trata o inimigo como exceção, e prefere se aproximar. Uma das justificativas para esse tipo de prática no cinema documentário é a de que o “inimigo deve ser exposto” (Comolli, 2008). O cineasta, então, filma com o personagem e contra ele ao mesmo tempo (Collas, 1995).

Além de *S21 - A máquina de morte do Khmer Vermelho*, Rithy Panh aborda o inimigo em outros filmes, como *DUCH, o mestre das forjas do inferno* (2011), por exemplo, e *Bophana* (1996), filme que gera o método de Panh de colocar em diálogo vítima e algoz. Além destes, outros filmes fazem parte dessa tipologia com foco no inimigo, como, por exemplo, *Shoah* (1985), de Claude Lanzmann; *A tristeza e a piedade* (1969), de Marcel Ophüls; *General Idi Amin Dada, a self portrait* (1974), de Barbet Schroeder; ou ainda *Sob a névoa da guerra* (2003), de Errol Morris. No entanto, eles abordam o *inimigo* de maneiras muito diferentes e com propósitos distintos.

Apesar da divergência entre diretor e entrevistado, é preciso firmar um pacto

³ Foucault recorda o princípio grego, em que a aritmética é assunto das cidades democráticas, pois ela ensina as relações de igualdade, “mas só a geometria deve ser ensinada nas oligarquias, pois demonstra as proporções de desigualdade.” (Foucault, 2014, p. 17).

documental, em que o personagem antagônico se dispõe a fazer parte do filme. Assim, observa-se como acontece (e se de fato acontece) a cumplicidade entre o diretor e os personagens. Jean-Louis Comolli (2008) afirmou que, ao fazer esse tipo de filme, o diretor deseja compreender ao mesmo tempo em que deseja combater o inimigo filmado, o que significa que, para superar o paradoxo que reside na origem desse tipo de produção, é necessário superar as dificuldades que movem o cineasta a fazer o filme em prol da abertura de um diálogo com o entrevistado: apenas assim o filme será possível.

A ética empregada depende de como esse paradoxo é superado pelo diretor, que apesar de estar numa posição contrária, não abre mão do seu entendimento a respeito do personagem ao fazer com que ele fale. Rithy Panh tem o respaldo de sua bagagem biográfica para fazer-se ouvir e colocar-se no lugar da escuta. Ele deixou que o testemunho dos perpetradores fosse confrontado por vítimas e por documentos produzidos pelos mesmos perpetradores diante da câmera para trazer à tona a lembrança dos seus feitos no passado. O domínio da história, nesse sentido, se dá apenas se for levada em consideração a leitura/escuta do objeto de estudo – o filme *S21* –, tendo conhecimento dos seus propósitos.

No texto *A dificuldade do documentário* (2005), João Moreira Salles explica que o problema da produção documental se encontra no fato de que o objeto do filme, o personagem, tem uma experiência triplicada: (i) o objeto como existe no mundo; (ii) o objeto que foi elaborado na relação com o diretor; (iii) o objeto na relação com o público que assiste ao filme. A responsabilidade pelo personagem é o centro da experiência de fazer um documentário, e o documentarista deve se perguntar o que fazer com esse poder que ele mesmo se deu para representar alguém (Salles, 2005). E essa responsabilidade tem limites opostos em filmes que representam o inimigo ou o amigo. Para Comolli, o inimigo precisa aceitar e o realizador precisa estabelecer uma relação com ele como faria com qualquer outra pessoa (Comolli, 2008).

Comolli adota a expressão “opção pública” para classificar o ato de filmar que acontece quando o personagem não quer ou não gosta de ser filmado. Para filmar Jean-Marie Le Pen, o ex-líder da extrema-direita francesa, no início dos anos 1990, Comolli se manteve alerta para suas aparições públicas e, assim, sua lente olhava apenas encontros públicos, sem entrevistas privadas, apenas aquelas dadas para outros. Em filmes documentários sobre o inimigo em que o diretor tem pouco acesso ao seu objeto, é possível observar a nuca do personagem – contrário ao que acontece em filmes em que o cineasta tem muito acesso, onde observamos o rosto.

No filme *How I learned to overcome my fear and started to love Ariel Sharon* (1997), o diretor Avi Mograbi escolhe ter acesso ao seu objeto e se apresenta como personagem. Ariel Sharon não quis se aproximar do diretor desde o início e, ao longo do filme, o espectador tem a sensação de se distanciar de Sharon e se aproximar de Mograbi. Já nos filmes *A tristeza e a piedade*, de Ophuls, e *Shoah*, de Lanzmann, são adotadas outras soluções para a recusa do personagem de participar. São dois filmes diferentes,

mas que têm pontos em comum, pois ambos são feitos com o uso de testemunhos e retratam participantes de eventos do passado no presente.⁴ Além disso, tanto Ophuls quanto Lanzmann operam como entrevistadores em alguns momentos, e atuam sem que o entrevistado saiba que o que está sendo dito e está sendo gravado. Lanzmann, por exemplo, só consegue entrevistar Franz Söchmel, ex-oficial da SS do campo de Treblinka, e Franz Schalling, ex-guarda do campo de extermínio de Chelmno dessa forma, sem que eles soubessem da câmara escondida na bolsa e do gravador de som preso no torso de Lanzmann.

Mesmo sem entrar na discussão sobre os aspectos éticos que esse tipo de recurso em cinema documentário poderia suscitar, busca-se saber quais as intenções dos cineastas ao fazer esse tipo de filmagem ou de gravação. Ophuls comentou a respeito desse recurso no filme *Shoah*, de Lanzmann, explicando que não se tratava de uma questão de meios e fins, mas de prioridades morais. Lanzmann descreveu a dificuldade que teve para fazer os perpetradores darem seus depoimentos e chegou a enganá-los, oferecendo dinheiro e filmando-os com a câmera escondida sem hesitar. Ele justifica dizendo que “não precisaria de escrúpulos para enganar assassinos nazistas, pois eles mesmos são mestres em enganar e levam vidas fraudulentas após a guerra” (Leick; Doerry, 2010). Seu objetivo era que seu filme fosse o túmulo que as vítimas da Shoah nunca tiveram.

Já Eduardo Coutinho, ao filmar *Theodorico, imperador do Sertão*, não usou meios traiçoeiros para coletar seu testemunho. O documentário de 1978 foi feito para o programa Globo Repórter sobre um dos últimos coronéis nordestinos que exerceu domínio completo de suas terras e de sua fazenda, em que os seus moradores estavam totalmente submetidos a um sistema de servidão. Para João Salles, em entrevista a Marcos Perone, “a riqueza do mundo oral, a autorrepresentação do personagem, a presença de uma câmera e de um diretor como catalisadores da ação, o modo como um mundo social se desvela sem a necessidade de uma voz prescritiva ou moralizante” (Perone, 2014). Coutinho se afasta do filme, que é narrado pelo próprio personagem. Para o cineasta era importante entender as razões do opressor, e a palavra do personagem – livre, sem interrupções, sem julgamentos – apreende o que o diretor quer contar. E Theodorico consegue mostrar seu autoritarismo na forma como conduz o filme.

Memória cultural

⁴ A esse respeito, sugere-se o debate sobre o filme *Shoah*, de Claude Lanzmann, no Instituto Moreira Salles, no dia 26 de outubro de 2012. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=87ZloNfiwSU>. Acesso em: 10 ago. 2023..

Articula-se, então, essas questões sobre o testemunho, o fazer cinematográfico documental e a apropriação do discurso pelo diretor, com a construção da memória cultural através do cinema documental e sua relação com as dinâmicas de identidade nacional em situações-limite, como foi o genocídio cambojano. Os conceitos aqui apresentados formam uma base de interpretação do filme *S21* como objeto historiográfico. O cinema documental e a força atuante dos testemunhos nesse gênero de filme são usados como veículo pelo qual os sobreviventes do genocídio se expressam e atuam nos processos de construção de memórias culturais.

A memória coletiva, ou seja, o “enquadramento social da memória”, foi conceituado pela primeira vez pelo sociólogo Maurice Halbwachs nos anos 1920. Ele a descreveu como algo que se materializa apenas por intermédio de sua referência grupal, ou seja, da construção que se configura nos grupos sociais. Para ele, a memória individual não está isolada; para lembrar de algum acontecimento do passado é necessário que se recorra à lembrança de outras pessoas “em pontos de referência que existem fora de si, determinados pela sociedade” (Halbwachs, 2015, p. 72). Ou seja, lembraremos de acontecimentos que não vivemos, mas somos condicionados a lembrar pelo grupo social.

Reflete-se, portanto, sobre o papel do que é contado pelos personagens no filme *S21*, filme feito com o objetivo de construir a memória do Camboja. A memória sobre o que aconteceu é construída no ato de filmar. O diretor não testemunha sozinho e busca outros testemunhos para falar e confirmar o que as vítimas contam. Os algozes precisam de seus ex-colegas que, por sua vez, confirmam o que contam, e é assim que Panh opera em direção à construção da memória coletiva. Além disso, as lembranças dos personagens do filme (todos cambojanos), vêm à tona em um lugar onde aconteceu o que eles contam, cercando a memória por todos os lados. A lembrança do que é contado no filme, que pode não ser comum a todos os cambojanos que passaram pelo genocídio, pode passar a ser o que se lembra do genocídio por todos aqueles que o assistem, cambojanos e público em geral.

O historiador Wulf Kansteiner, ao estudar a representação do nazismo e do holocausto na televisão alemã, precisou desenvolver o seu conceito de memória a partir da compreensão de que o significado do passado é comunicado entre indivíduos que têm em comum uma vida em um determinado grupo social. Ele se aproxima do pensamento de Halbwachs e explica que essas lembranças existem no âmbito das famílias, das profissões, das gerações políticas, dos grupos étnicos e regionais, das classes sociais e das nações. “Isso significa que somos parte de várias comunidades mnemônicas e que a lembrança coletiva pode ser explorada em diferentes escalas: se posiciona em escalas privadas e públicas” (Kansteiner, 2006, p. 19).

Abre-se uma ramificação da memória no que diz respeito à memória pública. O historiador Jan Assmann faz uma distinção entre memória comunicativa e memória

cultural (Assmann, 2008, p. 109).⁵ Memória comunicativa significa, então, as conversas do dia a dia sobre o significado do passado, e é caracterizada pela instabilidade, pela não especialização e pela desorganização, com limite temporal de 80 a 100 anos. Já a memória cultural seria para o autor o corpo de textos reutilizáveis, imagens, rituais específicos de cada sociedade e cada época, e seu cultivo serve para a estabilização, transmitindo a autoimagem daquela sociedade. Tanto para Assmann, quanto para Kansteiner, a memória cultural é a cultura objetificada: textos, ritos, imagens, prédios, monumentos que lembram eventos fatídicos da história do coletivo e pretendem ter uso a longo prazo.

Em artigo, Jan Assmann e John Czaplicka, ao caracterizarem a memória cultural, abordaram as teorias (independentemente desenvolvidas) de Halbwachs e Aby Warburg sobre “memória coletiva” e “memória social”. E afirmaram que essas teorias tiraram o discurso de conhecimento coletivo do enquadramento biológico e colocaram-no dentro de um enquadramento cultural. Por exemplo, o caráter de uma pessoa pertencente a uma determinada cultura e sociedade não reflete uma evolução filogenética, mas é um resultado de socialização e costumes (Assmann; Czaplicka, 1995).

Já Aleida Assmann faz uma distinção entre as dimensões da memória: extensão em espaço e tempo, tamanho do grupo e volatilidade ou estabilidade. A memória individual é caracterizada como o que nos faz humanos, o que faz com que sejamos capazes de construir o nosso *self* e nos comunicarmos; em relação à duração temporal, não passa do alcance de três gerações, ou cem anos (Assmann, A., 2010, p. 41). Considerando o termo memória coletiva impreciso, prefere substituí-lo por três termos diferentes: memória social, memória política e memória cultural. Neste estudo, nos concentraremos na abordagem de Aleida Assmann sobre memória social e cultural.

A memória social é caracterizada por ela como o passado vivido, comunicado ou reprimido dentro de uma determinada sociedade. Essa memória não é homogênea, ela é dividida em memórias geracionais e não muda gradualmente, mas passa por uma mudança perceptível depois de períodos de trinta anos, quando uma nova geração assume e toma a responsabilidade pública. “A mudança de gerações é primordial para a reconstrução da memória social e renovação da criatividade cultural”.⁶ Essa autora considera que a maior diferença entre memória individual e social e memória política e cultural repousa no intervalo temporal. Pode-se identificar aqui a preocupação de Panh em relação ao que será lembrado sobre a história do Camboja no período abordado por ele em seus filmes. Em relação à memória cultural, ele temia uma lacuna em vez de uma renovação. Em sua trajetória, identificam-se alguns movimentos em torno disso, por exemplo, quando ele grava o filme *Os artistas do teatro queimado* (2005) e trata do desaparecimento da cultura do seu país.

⁵ Kansteiner chamou a atenção para a sua utilidade no contexto de estudos desenvolvidos com base no conceito de “materialidade da memória”, de Halbwachs (Kansteiner, 2006).

⁶ “*The change of generations is paramount for the reconstruction of societal memory and the renewal of cultural creativity*” (Assmann, A., 2010, p. 42). [Tradução livre minha].

Aleida Assmann explica que a memória política e a cultural são feitas para comunicação transgeracional, envolvendo não apenas bibliotecas, museus e monumentos, mas também fornecendo várias formas de educação e repetidas ocasiões de participação. Ela coloca ênfase no que diz respeito às diferenças entre a memória individual ou social e política: grupos não possuem memória como os indivíduos, mas constroem uma para eles com a ajuda de indícios como monumentos, museus, ritos e cerimônias (Assmann, A., 2010, p. 42-43).

Finalmente, a memória cultural é caracterizada por Aleida Assmann como responsável por traduzir o transitório em permanente, e é nesse conceito que a base de interpretação do filme como objeto historiográfico analisado por mim está apoiada. Ela identifica que é necessário inventar técnicas de transmissão e armazenamento de informação considerada vital para a constituição e continuação de um grupo específico. Dentro desse conceito, ela ainda divide dois tipos de memória: “*canon*” e “*archive*”, que seria uma forma de classificar o que é lembrado por determinados grupos e o que “a longo prazo foi negligenciado, esquecido, excluído ou descartado, mas ainda é considerado digno e importante o suficiente para ser preservado em forma material” (Assmann, A., 2010, p. 43).⁷

A autora esclarece que “*canon*” seria a memória ativa que perpetua o que uma sociedade escolheu conscientemente e mantém como vital para uma orientação comum e uma lembrança compartilhada. Por exemplo, o currículo escolar e as instituições. Enquanto “*archive*” seria um estado de memória latente (reprimido), a memória arquivada disponível para especialistas, como informação interpretável que não circula como conhecimento comum. O limite entre essas duas memórias é permeável em ambas as direções (Assmann, A., 2010). Ambas as especificações podem remeter ao cinema documentário de Rithy Panh. “*Canon*” seria toda sua obra cinematográfica que está diretamente ligada ao que aconteceu no Camboja sob o domínio do Khmer Vermelho. “*Archive*” seriam os documentos elaborados pelo Khmer Vermelho usados por Panh na produção do seu filme, a fonte primária da história do Camboja desse período, lidos e interpretados pelo diretor, pelas vítimas e pelos sujeitos que os elaboraram.

São duas as formas de construir a memória, sendo que uma delas se dá através do discurso fílmico do diretor. Já a memória elaborada por intermédio da preservação de documentos audiovisuais pode se dar de forma menos controlada e dirigida. Como Kansteiner observou, o estudo de memória pressupõe um desejo não assumido de “homogeneidade cultural, consistência e previsibilidade” e, com frequência, afirma-se que as pessoas que têm algum conhecimento ou interesse nos eventos do passado “têm substancialmente percepções similares do evento em questão e, portanto, formam uma comunidade interpretativa estável” (Kansteiner, 2006, p. 23). Mas, segundo esse

⁷ “*This division draws a line between what is (or ought to be) remembered by the group (in terms of repeated performances, readings, citations, and references) and what in the long run has been neglected, forgotten, excluded, or discarded but is still deemed worthy and important enough to be preserved in material form*” (Assmann, A., 2010, p. 43). [Tradução livre minha].

autor, o efeito paradoxal dessa afirmação é que dificilmente os leitores de um livro, ou espectadores de um filme, formam uma comunidade interpretativa coesa”, pois esses textos são usados para diferentes fins (Kansteiner, 2006, p. 23).

O conceito de memória cultural de Aleida Assmann mostra que o conhecimento através da memória é determinado por uma ação prática consciente e racional, que determina o que é lembrado e o que não é. Ou seja, os grupos sociais elaboram sua memória com o auxílio de indícios, sinais e linguagens com base nos quais constroem uma identidade juntos. Esse conceito é acionado pelo filme, como foi explicitado, pelos processos de rememoração filmados por Rithy Panh.

Além disso, o filme aciona a construção da memória do genocídio por meio de sua exibição em festivais, em centros culturais no Camboja e em outros países, pela conquista de prêmios e, dessa forma, Panh consegue que o espaço de memória cultural de seu país se expanda. *S21 - A máquina de morte do Khmer Vermelho* estreou no Festival de Cannes em 2003, quando venceu o Prêmio François Chalais, e teve sua estreia norte-americana no Festival Internacional de Toronto em 2003, tendo sido exibido ainda no Festival de Filmes de Nova Iorque e no Festival Internacional de Filmes de Vancouver. Também no ano de 2003 venceu a categoria de melhor documentário recebendo a “Placa de Ouro” do Festival Internacional de Filmes de Chicago; venceu o Prêmio Europeu de Filmes como melhor documentário; também como melhor documentário venceu o Festival Internacional de Filmes de Valladolid. Recebeu o prêmio humanitário no Festival Internacional de Hong Kong; o prêmio FIPRESCI e o “Colombe D’or”, no Festival Internacional de Documentários e de Filmes de Animação de Leipzig – Dok Leipzig –; o prêmio do júri especial no Festival Internacional de Copenhague; e um prêmio no Festival Internacional de Filmes Documentários de Yamagata, todos no mesmo ano. Recebeu ainda o “International Human Rights Film Award” em 2003, no Festival Internacional de Filmes de Direitos Humanos de Nuremberg, e foi laureado com o prêmio Albert-Londres em 2004. Também em 2004 recebeu o prêmio de Direitos Humanos no Festival de Cinema Independente de Buenos Aires e o prêmio de Melhor Realizador, além do Prêmio Especial Vaclav Havel, por ser o filme que melhor contribui para a conscientização dos direitos humanos no Festival One World, de Praga, em 2004.

Depois da estreia de *S21*, Rithy Panh foi entrevistado por diversas revistas e jornais e abordado em artigos por jornalistas do mundo inteiro. A história do Camboja desse período de domínio do Khmer Vermelho passou a ser conhecida e se tornou comum aos que não viveram essa atrocidade. Por esses motivos identifica-se na trajetória do filme o que se entende por memória cultural, e se propôs um exercício conceitual a respeito do testemunho e da memória, que são entendidos aqui como faces do processo de conhecimento histórico por meio dos filmes documentais.

Conclusão

Cabe sublinhar a discussão sobre o testemunho do inimigo nesse filme, tendo como premissa os conceitos propostos por Aleida Assmann. Entende-se que é por intermédio do cinema documental (além de outras formas de discurso) que os processos de rememoração de experiências do passado são colocados em prática, formulando a memória cultural segundo o conceito proposto por essa autora, que determina o que deve ser rememorado por uma ação prática. Identifica-se, então, como esses aspectos da memória são acionados pelo filme *S21*, atentando para o testemunho do inimigo.

Essa elaboração do que deve ser lembrado é posta em xeque quando observamos alguns elementos do filme *S21*. Por exemplo, o fato de que a obra foi realizada por um cineasta que viveu uma atrocidade e que inclui pessoas envolvidas nesses crimes para testemunhar em seu filme. É por meio dessa forma de construção de memória que o testemunho do *inimigo* entra em jogo, e esse ato demanda uma formulação mais flexível da memória.

O filme poderia ter leituras opostas. Para resolver essa contenda, Panh opera no lugar da escuta, deixando sua “fala” para o momento da montagem, alinhando o que espera do filme com a sua produção em um movimento inevitavelmente dominante sobre o material bruto – e triunfante sobre seu adversário.

Destaca-se um elemento dessa descrição dentro do processo de rememoração em *S21*, que é o uso estratégico do diretor do confronto com documentos elaborados pelo regime do Khmer Vermelho, que tinham a intenção de provar com esses escritos a culpa daqueles que assassinavam. Esses mesmos documentos acusam, no filme, aqueles que os produziram, ressaltando a fragilidade dos primeiros e o fato de que não é possível controlar a memória ou o esquecimento. Esse aspecto da memória mostra que o autor do documento, criado com o objetivo de moldar uma determinada memória, não tem controle sobre ela. E seguindo esse caminho, percebe-se que o cinema documentário também não manifesta um poder consciente sobre a memória construída a partir dele – como foi exposto na análise elaborada para este estudo.

A memória cultural do genocídio do Camboja foi acionada e compartilhada com quem não o viveu por meio do filme, e acionada também em favor de uma causa. É assim que se identifica a marca do cinema de Rithy Panh, que juntamente com o testemunho de seus personagens, por intermédio de um processo de rememoração, visa à construção da memória sobre o período de domínio do Khmer Vermelho.

Cabe ressaltar que um dos objetivos desta reflexão é libertar a leitura do filme de amarras normativas, que impossibilitam um uso mais amplo dessa espécie de documento. Entende-se que a sua capacidade de armazenamento de informações se expande para além da obra, e é essa ideia que é considerada fundamental para entender como se dá a formação, a organização e a contínua construção da memória de situações-limite, como é o caso do genocídio no Camboja.

Referências

ARENDRT, Hannah. *Eichmann em Jerusalém: um relato sobre a banalidade do mal*. Tradução José Rubens Siqueira. São Paulo: Companhia da Letras, 2009.

ARENDRT, Hannah. *Origens do totalitarismo: anti-semitismo, imperialismo, totalitarismo*. Tradução: Roberto Raposo. São Paulo, Companhia da Letras, 1989.

ASSMANN, Aleida. *Re-framing memory*. Between individual and collective forms of constructing the past. In: TILMANS, Karin; VREE, Frank Van; WINTER, Jay (Ed.). *Performing the past: mMemory, history, and identity in modern europe*. Amsterdam: Amsterdam University Press, 2010. p. 35-50.

ASSMANN, Jan. *Communicative and cultural memory*. In: ERRL, Astrid; NÜNNING, Ansgar (Ed.). *Cultural memory studies: an international and interdisciplinary handbook*. Berlin: Walter de Gruyter, 2008. p. 109-118.

ASSMANN, Jan; CZAPLICKA, John. Collective memory and cultural identity. *New German Critique*, n. 65, p. 125-133, 1995. Disponível em: <https://doi.org/10.2307/488538>. Acesso em: 2 ago. 2023.

BLOCH, Marc. *A apologia da história, ou o ofício do historiador*. Rio de Janeiro: Zahar, 2001.

CHANDLER, David. *Voices from S21: terror and history in Pol Pot's secret prison*. Berkeley: University of California Press, 1999.

COLLAS, Gérald. Un bien mauvais sujet. *Images Documentaires*, n. 23, p. 11-21, 1995.

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

FOUCAULT, Michel. *A ordem do discurso: aula inaugural no Collège de France, pronunciada em 2 de dezembro de 1970*. Tradução Laura Fraga de Almeida Sampaio. 24. ed. São Paulo: Edições Loyola, 2014.

FOUCAULT, Michel. *A arqueologia do saber*. Tradução Luiz Felipe Baeta Neves. 8. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2016.

HALBWACHS, Maurice. *A memória coletiva*. Tradução Beatriz Sidou. 2. ed. 8. reimpressão. São Paulo: Editora Centauro, 2015.

KANSTEINER, Wulf. *In pursuit of german memory: history, television, and politics after Auschwitz*. Athens: Ohio University Press, 2006.

LEICK, Romain; DOERRY, Martin. "Death Has Always Been a Scandal". [Entrevista com Claude Lanzmann]. *Der Spiegel*, 10 set. 2010. Disponível em <https://www.spiegel.de/international/zeitgeist/shoah-director-claude-lanzmann-death-has-always-been-a-scandal-a-716722.html>. Acesso em: 2 ago. 2023.

LEVI, Primo. *É isso um homem?* Rio de Janeiro: Rocco, 2013.

PANH, Rithy; BATAILLE, Christophe. *The elimination: a survivor of the Khmer Rouge confronts his past and the commandant of the killing fields*. Tradução John Cullen. Nova Iorque:

Other Press, 2012.

PERONE, Marcos. João Moreira Salles: “Cabra marcado para morrer” é fruto do fantasma de 1964. *Zero Hora*, Porto Alegre, 7 abr. 2014. Disponível em: <http://zh.clicrbs.com.br/rs/entretenimento/noticia/2014/04/joao-moreira-salles-cabra-marcado-para-morrer-e-fruto-do-fantasma-de-1964-4467939.html>. Acesso em: 2 ago. 2023.

SALLES, João Moreira. A dificuldade do documentário. In: MARTINS, José de Souza; ECKERT, Cornelia. O imaginário e o político nas ciências sociais. Bauru: EDUSC, 2005.

TURNBULL, Robert. Staring down horrors of the Khmer Rouge. *The New York Times*, New York, 5 abr. 2007. Disponível em: http://www.nytimes.com/2007/04/05/arts/05iht-fmlede6.1.5159770.html?_r=1&. Acesso em: 2 ago. 2023.

Filmes citados

A TRISTEZA e a piedade: crônica de uma cidade francesa sob a ocupação nazista. Direção de Marcel Ophuls. França/Suíça/Alemanha, 1969. (251 min.).

BOPHANA: uma tragédia cambojana [*Bophana: une tragédie cambodgienne*]. Direção de Rithy Panh. França, 1996. (59 min.).

DUCH, o mestre das forjas do inferno [*DUCH, le maître des forges de l'enfer*]. Direção de Rithy Panh. França/Camboja, 2011. Digital. (110 min.).

GENERAL Idi Amin Dada: a self portrait. Direção de Barbet Schroeder. França, 1974. (90 min.).

HOW I LEARNED to overcome my fear and started to love Ariel Sharon. Direção de Avi Mograbi. Israel, 1997. (62 min.).

OS ARTISTAS do teatro queimado [*Les artistes du théâtre brûlé*]. Direção de Rithy Panh. França/Camboja, 2005. Digital. (82 min.).

S-21 - A máquina de morte do Khmer Vermelho [S21 - La machine de mort Khmère Rouge]. Direção de Rithy Panh. França/Camboja, 2003. 35mm. (101 min.).

SHOAH. Direção de Claude Lanzmann. França, 1985. (543 min.).

SITE 2. Direção de Rithy Panh. França/Alemanha Ocidental, 1989. 16mm. (92 min.).

SOB A NÉVOA da Guerra. Direção de Errol Morris. Estados Unidos, 2003. (95 min.).

THEODORICO, imperador do ertão. Direção de Eduardo Coutinho. Documentário apresentado no programa de televisão Globo Repórter, por Sérgio Chapelin, no dia 22 de agosto de 1978.

Recebido em 15/03/2023

Versão final reapresentada em 31/05/2023

Aprovado em 17/07/2023

Fonte de financiamento: nada a declarar.

Conflito de interesses: nada a declarar.