



UNIVERSIDADE FEDERAL DO CEARÁ
INSTITUTO DE CULTURA E ARTE
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO

BEATRIZ COSTA BARRETO

**REMEMORAR O TRAUMA E FILMAR O LUTO: A ESTÉTICA DE ELABORAÇÃO
DE RITHY PANH EM *A IMAGEM QUE FALTA* (2013)**

FORTALEZA

2022

BEATRIZ COSTA BARRETO

REMEMORAR O TRAUMA E FILMAR O LUTO: A ESTÉTICA DE ELABORAÇÃO DE
RITHY PANH EM *A IMAGEM QUE FALTA* (2013)

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal do Ceará, como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Comunicação. Área de concentração: Fotografia e Audiovisual.

Orientadora: Profa. Dra. Sylvia Beatriz Bezerra Furtado.

FORTALEZA

2022

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação
Universidade Federal do Ceará
Sistema de Bibliotecas

Gerada automaticamente pelo módulo Catalog, mediante os dados fornecidos pelo(a) autor(a)

- B26r Barreto, Beatriz Costa.
Remorar o trauma e filmar o luto : a estética de elaboração de Rithy Panh em A Imagem Que Falta (2013) / Beatriz Costa Barreto. – 2022.
97 f. : il. color.
- Dissertação (mestrado) – Universidade Federal do Ceará, Instituto de cultura e Arte, Programa de Pós-Graduação em Comunicação, Fortaleza, 2022.
Orientação: Prof. Dr. Sylvia Beatriz Bezerra Furtado.
1. Rithy Panh. 2. Elaboração. 3. Rememoração. 4. Arquivo. 5. Fabulação. I. Título.

CDD 302.23

BEATRIZ COSTA BARRETO

REMEMORAR O TRAUMA E FILMAR O LUTO: A ESTÉTICA DE ELABORAÇÃO DE
RITHY PANH EM *A IMAGEM QUE FALTA* (2013)

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação (Linha 1 – Fotografia e Audiovisual) da Universidade Federal do Ceará, como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Comunicação. Área de concentração: Meios e Processos Comunicacionais.

Aprovada em 28 /01/2022.

BANCA EXAMINADORA

Profa. Dra. Sylvia Beatriz Bezerra Furtado (Orientadora)
Universidade Federal do Ceará (UFC)

Profa. Dra. Gabriela Frota Reinaldo
Universidade Federal do Ceará (UFC)

Profa. Dra. Cláudia Cardoso Mesquita
Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG)

A toda minha família e aos meus amigos.

AGRADECIMENTOS

À CAPES, pelo financiamento da pesquisa com bolsa de auxílio.

À minha orientadora Professora Beatriz Furtado pela excelente orientação, pelo apoio e acolhimento, sobretudo durante esses tempos pandêmicos.

À Professora Marília Romero Campos pelas infinitas contribuições para realização desta pesquisa.

Às Professoras participantes da banca de avaliação, Profa. Gabriela Reinaldo e Profa. Cláudia Mesquita, que contribuíram imensamente desde sempre para a construção desse trabalho.

Aos meus pais Silvania e Barreto por acreditarem em mim.

Aos meus irmãos Alline, Isadora e Paulo Victor por estarem sempre ao meu lado.

À minha tia Socorro Machado que me ensinou o poder da arte para pensar o mundo.

Aos meus colegas de Mestrado pelo apoio e pelas trocas durante as aulas.

Aos meus amigos pelo apoio de sempre.

O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – Brasil (CAPES) – Código de Financiamento 001.

“O que eu ofereço hoje não é uma imagem, ou a busca de uma única imagem, mas a imagem de uma busca: aquela que o cinema permite” (PANH, 2013, p. 41)

RESUMO

O presente trabalho faz uma leitura crítica a partir do filme *A Imagem que Falta* (2013), do cineasta cambojano Rithy Panh, tendo como questão central a elaboração de formas fílmicas para dizer sobre o que não se recupera e não tem materialidade em uma experiência traumática que é ao mesmo tempo pessoal e histórica. Para tanto, nos apoiamos em referências metodológicas acompanhadas da montagem literária benjaminiana e da análise fílmica, a fim de investigar o processo de elaboração do passado traumático, proposto pelo filme de Rithy Panh por meio de três figuras cinematográficas observadas como as construtoras do que nomeamos de uma estética de elaboração: a rememoração, o arquivo e a fabulação. As três figuras estão presentes em três capítulos – *Rememorar o trauma apesar de tudo*, *O arquivo por vir* e *A fabulação da cena*. Em cada um dos capítulos que compõem o trabalho, convocamos o filme de maneira distinta, nos quais as relações estabelecidas articulam modos de aproximação da matéria fílmica e tipos de delineamento teórico-analítico.

Palavras-chave: Rithy Panh; elaboração; rememoração; arquivo; fabulação.

ABSTRACT

This paper makes a critical reading from the film *The Missing Image* (2013), by Cambodian filmmaker Rithy Panh, having as central question the elaboration of filmic forms to say about what is not recovered and has no materiality in a traumatic experience that is at the same time personal and historical. To do so, we rely on methodological references accompanied by Benjaminian literary montage and filmic analysis in order to investigate the process of elaboration of the traumatic past, proposed by Rithy Panh's film through three cinematographic figures observed as the constructors of what we name an aesthetics of elaboration: the remembrance, the archive, and the fabulation. The three figures are present in three chapters - Remembering the trauma in spite of everything, The archive to come, and The fabrication of the scene. In each of the chapters that make up the work, we convoke the film in a different way, in which the relations established articulate modes of approach to the filmic matter and types of theoretical-analytical delineation.

Keywords: Rithy Panh; elaboration; remembrance; archive; fabulation.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 - Fotografia de identificação de Hout Bophana no S-21.....	21
Figura 2 - Trecho de uma carta de Hout Bophana para seu marido	21
Figura 3 - O encontro de Vann Nath com funcionários do S-21.....	28
Figura 4 - O encontro de Vann Nath com funcionários do S-21.....	28
Figura 5 - O confronto de Duch com os arquivos.....	29
Figura 6 - Duch olhando para as fotografias de arquivo.....	29
Figura 7 - O personagem de argila sendo colorido.....	35
Figura 8 - O personagem de argila sendo colorido.....	36
Figura 9 - O personagem de argila sendo colorido.....	36
Figura 10 – A resistência da memória na imagem.....	37
Figura 11 - A resistência da memória na imagem.....	37
Figura 12 - A resistência da memória na imagem.....	37
Figura 13 – O homem.....	41
Figura 14 – O menino.....	41
Figura 15 – O caminhar.....	42
Figura 16 – O caminhar.....	42
Figura 17 – O encontro na imagem.....	42
Figura 18 – A repetição.....	42
Figura 19 – A repetição.....	42
Figura 20 – O amontoado de bobinas enferrujadas de películas abandonadas no galpão de uma cinemateca.....	51
Figura 21 – O gesto de busca.....	51
Figura 22 – Dançarina vestida de acordo com a tradição Aspara.....	52

Figura 23 – Incêndio durante a invasão de Phnom Penh.....	53
Figura 24 – Crianças sendo conduzidas por soldados do partido Khmer Vermelho.....	53
Figura 25 – Mulheres chorando sobre corpos mortos.....	54
Figura 26 – A organização do trabalho coletivo.....	58
Figura 27 – Mulheres colhendo arroz nos campos de trabalho.....	58
Figura 28 – A aproximação dos rostos.....	58
Figura 29 – O discurso.....	60
Figura 30 – O discurso.....	60
Figura 31 – O discurso.....	60
Figura 32 – Imagens de Ang Sarung.....	62
Figura 33 – Imagens de Ang Sarung.....	62
Figura 34 – Imagens de Ang Sarung.....	62
Figura 35 – Rithy Panh filmando maquete das miniaturas de argila.....	71
Figura 36 – Maquete das miniaturas de argila.....	71
Figura 37 – Sarith Mang esculpindo a miniatura do pai de Rithy Panh.....	72
Figura 38 – Sarith Mang esculpindo a miniatura do pai de Rithy Panh.....	73
Figura 39 – Sarith Mang esculpindo a miniatura do pai de Rithy Panh.....	73
Figura 40 – A chegada do povo cambojano aos campos de trabalho.....	75
Figura 41 – A imobilidade de um povo.....	75
Figura 42 – A destituição da identidade de um povo.....	76
Figura 43 – A destituição da identidade de um povo.....	76
Figura 44 – O Novo Povo.....	77
Figura 45 – O Novo Povo.....	77
Figura 46 – Campos de trabalho.....	78

Figura 47 – Campos de trabalho.....	78
Figura 48 – Campos de trabalho.....	79
Figura 49 – Fome.....	80
Figura 50 – Fome.....	80
Figura 51 – Fome.....	80
Figura 52 – A invasão.....	83
Figura 53 – A invasão.....	83
Figura 54 – A invasão.....	83
Figura 55 – A morte na cena.....	84
Figura 56 – A intervenção na cena.....	85
Figura 57 – A montagem da cena.....	85
Figura 58 – O convencimento para revolução.....	88
Figura 59 – A marcha.....	88
Figura 60 – Os vencidos de hoje.....	88
Figura 61 – Os vencidos de hoje.....	89

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO	14
2	REMEMORAR O TRAUMA APESAR DE TUDO.....	20
2.1	O Cinema-Sobrevivência de Rithy Panh	20
2.2	“As memórias estão aqui, agora”	30
2.3	“Elas martelam as minhas têmporas, gostaria de afastá-las”.....	35
3	O ARQUIVO POR VIR.....	45
3.1	Imagens de um genocídio.....	45
3.2	O arquivista cambojano.....	49
3.3	Do arquivo à montagem anarquívica.....	50
4	A FABULAÇÃO DA CENA	67
4.1	Imaginar o inimaginável.....	67
4.2	A montagem fabulatória da cena	70
5	CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	87
	REFERÊNCIAS	95

1 INTRODUÇÃO

Esse trabalho se fez na tentativa de produzir uma leitura crítica sobre como o filme *A Imagem que Falta* (2013), do cineasta cambojano Rithy Panh, elabora formas fílmicas para dizer sobre o que não se recupera e não tem materialidade em uma experiência traumática pessoal e histórica. Para tanto, investigamos o processo de elaboração do passado traumático, na forma como proposto no filme de Rithy Panh por meio de três figuras cinematográficas¹, aqui tomadas como modos de configuração e de construção de imagens que operam pensamentos. Neste trabalho, as figuras são imagens evocadoras – da rememoração, do arquivo, da fabulação – entendidas não como representações, mas como fulgurações. Trata-se, portanto, de pensar como Rithy Panh constrói imagens para bordejar a vivência traumática do genocídio, diante da impossibilidade de acessar o real do acontecimento, e com isso realiza, em alguma medida, um trabalho de elaboração deste passado.

Rithy Panh é um sobrevivente da Guerra do Camboja, que ocorreu entre os anos de 1975 e 1979, quando o partido comunista radical Khmers Vermelhos chegou à capital do país com um ideal de revolução baseado em uma "limpeza política" que previa a destruição das elites e suas bases de sustentação - família, dinheiro, propriedade privada, intelectuais e artistas -, vistos como ameaça para o estabelecimento da revolução comunista. A capital do Camboja foi esvaziada em 24 horas e seus habitantes foram deportados para campos de trabalho e de "reeducação", no qual morreram 2 milhões de cambojanos vítimas de subnutrição, exaustão, torturas e execuções: "duas milhões de pessoas deixaram a cidade e abandonaram suas casas, seus amigos, suas memórias [...] Casas ficaram sem habitantes, ruas sem transeuntes. Ninguém vai subir as escadas. Rios de sangue irão derramar", relata Rithy Panh (2013).

Em *A imagem que falta* (2013), Rithy Panh busca nos arquivos oficiais um registro fotográfico do genocídio praticado pelos khmers vermelhos no Camboja que fosse capaz de dar voz a tantos mortos e desaparecidos, que se foram sem deixar rastro.

Quem filmou as pessoas doentes? Quem filmou as pagodas (templos budistas) transformadas em hospícios? Quem filmou a pessoa com quem dividia o meu quarto e teve o joelho comido de vermes? Ou a jovem mulher que teve problemas

¹ As figuras cinematográficas são recursos imagéticos que operam regimes estéticos. Diferente da concepção do figurativo, que remete a uma mimese, a cópia, a verossimilhança, e convoca a ideia de representação. O arquivo, a rememoração e a fabulação são, sobretudo, configurações estéticas, modos de dar a ver através dos regimes arquivísticos, rememorativos e fabulatórios.

durante seu parto, gritou a noite inteira, sozinha e sofreu com sua barriga até morrer? (PANH,2013)

Segundo Pahn (2013a), é claro que uma imagem, por si só, não prova um crime massivo, mas ela dá algo a se pensar, capaz, em alguma medida, de construir uma nova versão da história. Nas palavras de Panh (2013a, p.41), ele procura em vão nos arquivos, nos papéis e nos campos do seu país, até entender que essa imagem precisa faltar: “o que eu ofereço hoje não é uma imagem, ou a busca de uma única imagem, mas a imagem de uma busca: aquela que o cinema permite”, declara o cineasta sobre *A imagem que falta* (2013). Rithy Panh (2013a), afirma que certas imagens devem faltar sempre, sempre serem substituídas por outras, pois nesse “movimento há vida, o combate, a dor e a beleza, a tristeza dos rostos perdidos, a compreensão do que foi; às vezes a nobreza, e mesmo a coragem: mas o esquecimento, jamais” (PANH,2013a, p.41).

A imagem de sua busca será sempre o lugar da rememoração e convocação do terror do genocídio que exige ser lembrado para que possa ser elaborado, ainda que jamais vencido. Afinal, a luta contra o totalitarismo é marcada pelo risco de seu retorno, assim nos lembra Rithy Panh (2013b, p.87): “tenho medo que novos monstros voltem, sob uma outra forma, se um genuíno trabalho de análise não for feito pelos próprios cambojanos. Nós devemos admitir que houve genocídio, e analisá-lo”.

Em seu texto *Sou um Agrimensor de Memórias* (2013c, p.63), Rithy Panh discorre sobre como o genocídio ocupa um espaço pequeno na memória do povo cambojano: “cerca de dois milhões de mortos em três anos, oito meses e vinte dias, se resumem a umas poucas páginas anódinas nos livros escolares”. Pensando, então, o cinema como uma escrita capaz de revelar, escavar as histórias desaparecidas, Rithy Panh concebe seus filmes como um questionamento ao apagamento e ao anonimato das vítimas: “dois milhões de vítimas e poucos nomes para dar aos rostos”. Nas palavras do cineasta, o anonimato em um genocídio é cúmplice da aniquilação, pois a abstração dos números de identidade produz vertigem e desemboca na fascinação do horror.

Nesse sentido, em *A imagem que falta* (2013), Rithy Panh faz do cinema a escritura para dar seu testemunho sobre sua vivência da guerra. Trata-se da sua primeira obra declaradamente autobiográfica, uma escrita de si no sentido em que o cineasta se manifesta formalmente tanto como narrador quanto como personagem das cenas narradas. O filme é narrado na primeira pessoa e retoma o texto do livro *L'Élimination* (2011), fazendo um balanço da trajetória de Panh, como arquivista, cineasta da memória e testemunha da

história. Nessa obra, ele reúne várias imagens utilizadas em seus filmes anteriores ou arquivadas no *Centro de Fontes Audiovisuais Bophana*, justapondo todo esse material à grande lacuna de imagens de que é feita a história. Nas palavras de Anita Leandro (2013d), diante da destruição ou da inexistência de provas dos crimes feitos no genocídio cambojano, cabe ao cinema mostrar a própria falta como imagem, ressaltando uma lição essencial para a escrita da história: ela só pode ser pensada a partir de vestígios.

No filme, a imagem que falta é a de todo um povo, numeroso, interpretado por personagens de argila em miniatura, fabricados à mão que permitem à Rithy Panh em alguma medida, narrar o inenarrável, mostrar o invisível e dizer o indizível, enquanto tais. Como afirma Anita Leandro (2013), trata-se de um filme sobre o luto, feito com a ajuda das imagens. O filme termina com o plano de uma cova rasa, aberta, em que jazem os bonequinhos de argila, sobre os quais a terra vai sendo jogada, devagar, nos fazendo lembrar a afirmação de Anita Leandro (2013d) ao dialogar com a proposição de Serge Daney, que nos soa tão justa: o cinema é um “túmulo para o olho”.

Nessa perspectiva, o cinema de Rithy Panh dialoga diretamente com a proposição de Judith Butler (2016), em seu livro *Quadros de Guerra*, sobre a distribuição do luto público ser uma questão política de imensa importância. Para Butler (2016), é importante declarar e mostrar nomes, reunir alguns resquícios de vida, exibir e confessar publicamente as perdas, pois embora não seja possível singularizar cada vida destruída na guerra, certamente existem formas de afirmar a existência das populações atingidas e destruídas para que seja possível o trabalho de luto público acontecer fazendo assim com que, em alguma medida, o passado seja elaborado.

Em termos freudianos (2009), a elaboração é um trabalho árduo e contínuo, um esforço que se prolonga por um tempo indeterminado, entre paciente e analista, e que busca nomear e enfrentar as resistências presentes naquilo que é da ordem do reprimido. Nessa perspectiva, o mais importante no tratamento analítico não é conhecer o conteúdo da recordação do passado tal como ele foi, mas perceber o modo como essa recordação se manifesta no presente.

Como afirma Jeanne-Marie Gagnebin (2006), o contexto freudiano é clínico e suas considerações estão sempre ligadas a técnicas terapêuticas a partir de observações práticas. Contudo, ressalta a autora, que essas considerações foram, diversas vezes, usadas para pensar, também, por analogia, processos coletivos, como o da memória, o do esquecimento

e da repetição. E é justamente com essa perspectiva dos processos coletivos que movimentamos as nossas análises.

Em seu livro *A memória, a história, o esquecimento*, Paul Ricoeur (2018) propõe apoiar-se nas “propostas terapêuticas” de Freud para melhor compreender os processos coletivos e políticos de elaboração do passado, como as políticas de anistia, de perdão, de graça, a instauração de comissões de pesquisa ou de investigação sobre os acontecimentos passados; os processos, igualmente, de não- elaboração, de recusa ou de recalque coletivo: as “repetições”, denegações e volta(s) violenta(s) do recalcado. Para Ricoeur (2018), uma observação terapêutica de Freud, em particular, merece sua atenção. No contexto freudiano, para que o paciente consiga alcançar o processo de elaboração, para que consiga sair da repetição compulsiva, isto é, da queixa incessante que se baseia na lembrança infeliz, sempre reencenada, deve ele, diz Ricoeur citando Freud:

Adquirir a coragem de fixar sua atenção sobre as manifestações de sua doença. Sua própria doença não pode mais ser para ele algo de vergonhoso, ela deve se tornar um adversário digno, uma parte de sua essência, cuja presença tem boas motivações e da qual poderá extrair elementos preciosos para sua vida posterior (FREUD *apud* RICOEUR, 2018, p.88).

Segundo Jeanne-Marie Gagnebin (2006), estabelecer uma analogia entre essa recomendação clínica de Freud e os processos da memória coletiva encontra, naturalmente, algumas limitações, mas, ressalta a autora, torna instigante essa analogia é o apelo de Freud para criar coragem de enfrentar o passado, para esclarecê-lo; para, afinal compreendê-lo, mesmo que tal compreensão não passe por uma cadeia de argumentos lógicos e deduções racionais.

Theodor Adorno (1995), em seu texto *O que significa elaborar o passado*, também faz referência ao conceito de elaboração de Freud. Para o autor, o trabalho de elaboração consiste em uma autoconsciência crítica que não pode sucumbir ao esquecimento vazio e frio, devendo buscar a compreensão do passado no presente: “no fundo, tudo dependerá do modo pelo qual o passado será referido no presente; se permanecemos no simples remorso ou se resistimos ao horror com base na força de compreender até mesmo o incompreensível” (ADORNO, 1995, p.46).

Trata-se, como afirma Gagnebin (2006), de defender um lembrar ativo que combina um trabalho de elaboração e um trabalho de luto em relação ao passado, realizado por meio de um esforço de compreensão e de esclarecimento - desse passado e, também, de suas implicações no presente: “um trabalho que, certamente, lembra dos mortos, por piedade e

fidelidade, mas também por amor e atenção aos vivos” (GAGNEBIN, 2006, p. 105).

Nesse sentido, entendemos o filme de Rithy Panh, *A imagem que falta* (2013), como construtor de uma estética que envolve um trabalho de elaboração a partir do que nomeamos de figuras cinematográficas. Elegemos a rememoração, o arquivo e a fabulação como figuras que se inscrevem na forma fílmica como disparadores desse trabalho político de elaborar, em alguma medida, o passado traumático que atravessa a história de Rithy Panh e do seu país. É importante ressaltar que partimos da concepção de que essa elaboração só é possível de modo incompleto, não totalizante, pois o que temos acesso para elaborar são apenas vestígios, ruínas, restos de um passado que já não pode mais se apresentar por inteiro. Como afirma Cláudia Mesquita (2019, p.206), um trabalho de elaboração a partir de ruínas implicaria subtrair os restos a sua mudez de escombros, recolhendo-os, montando-os, e em alguma medida, vocalizando-os, reintegrando a ruína à história ao ser trabalhada em uma montagem. Para Rithy Panh o cinema é o meio de realização desse trabalho de montagem, restituindo aos restos da história uma certa legibilidade.

Dessa forma, seguindo o movimento estabelecido pelo próprio filme, optamos em pensar como uma produção de conhecimento, também, pela montagem. Seguindo o método da montagem literária benjaminiana, guiado, como afirma Alessandra Affortunati Martins (2020), por uma epistemologia da descontinuidade, optamos por uma escrita em que as justaposições de citações, fragmentos escritos e imagens compunham a trama do texto sempre aberto às lacunas remanescentes do próprio filme. Nas palavras de Georges Didi-Huberman (2015), a montagem, enquanto procedimento, pressupõe a desmontagem, ou seja, uma dissociação prévia do que foi construído. Nessa perspectiva, dissociamos do filme como totalidade, as três figuras cinematográficas - a rememoração, o arquivo e a fabulação - para pensá-las em sua singularidade e complexidade. Para tanto, tomamos, também, a análise fílmica como referência metodológica.

Para Vanoye e Goliot-Leté (2002), a análise fílmica compreende um conjunto de técnicas para a “decomposição” de um filme. A análise dá-se em duas etapas: na decomposição do filme, ou seja, na sua descrição e, em seguida, no estabelecimento e compreensão das relações entre os elementos descritos, a fim de interpretá-los. A decomposição recorre a conceitos relativos à imagem, ao som e à estrutura do filme. O objetivo da análise fílmica seria, então, nessa perspectiva, o de explicar e esclarecer o funcionamento de um determinado filme e propor-lhe uma interpretação.

Contudo, a análise fílmica que fazemos segue as orientações críticas que faz Ilana Feldman Marzochi (2012) em sua tese de doutorado, é pensada de forma um tanto quanto

herege, pois rejeitamos a análise interpretativa em sua procura por níveis de profundidade psicológica, estratégia que muitas vezes foi vista, como afirma Vladimir Safatle (2005), por críticos de arte advertidos como um reducionismo que transferia o foco do questionamento sobre a racionalidade interna das obras para o desvelamento da psicologia do artista. Partimos do pressuposto de que não se pode tyrannizar o objeto e nem esgotar suas possibilidades de interpretação, enquadrando-lhe em perspectivas teóricas previamente estabelecidas. Não se tratará, portanto, de tomar o filme a partir de uma perspectiva meramente instrumental e nem de proceder a uma análise psicologizante das motivações do diretor. Propomos, portanto, resguardar o caráter inapreensível, inacabado, aberto e inaudito próprios da arte, optando dessa forma, por tomar o cinema como uma obra política aberta, que atua como uma espécie de cartografia do contemporâneo, estabelecendo relações singulares com o seu próprio tempo (AGAMBEN, 2009).

Nesse sentido, *Rememorar o trauma apesar de tudo*, *O arquivo por vir* e *A fabulação da cena*, têm disparadores centrais as respectivas figuras cinematográficas, já explanadas acima: a rememoração, o arquivo e a fabulação. Orientamo-nos pela ideia de que em cada capítulo o filme de Rithy Panh - *A imagem que falta* (2013) - comparecerá e será acionado de maneiras distintas, a partir de diferentes problemas teóricos, configurando uma espécie de “eterno retorno do diferente”, como afirma Marzochi (2012). Dessa forma, são as relações estabelecidas que constituem nosso campo de pesquisa, seus limites e delimitam as perspectivas críticas.

2 REMEMORAR O TRAUMA APESAR DE TUDO

2.1 O Cinema-Sobrevivência de Rithy Panh

2.1.1 O Sobrevivente

“Se você não fizer filmes, você vai morrer”, repetia Rithy Panh (2013f, p.11) incansavelmente a si mesmo. Sobrevivente do genocídio cometido pelo Khmer Vermelho no Camboja, Rithy Panh construiu uma carreira marcada pela persistente confrontação do terror e do esquecimento que pairam sobre o passado do seu país.

O cineasta, ainda criança, viveu quatro anos sob um regime de terror, em que o silêncio era a norma. Rithy Panh era um dos dez filhos de Panh Lauv, professor de origem camponesa e funcionário respeitado do Ministério da Educação, e tinha apenas onze anos quando o Khmer Vermelho, grupo maoísta criado na clandestinidade nos anos 1960, chegou à capital do Camboja - Phnom Penh, em 17 de Abril de 1975, um dia antes de seu aniversário. A capital foi esvaziada em 24 horas e todos foram deportados para campos de trabalho e reeducação ou, então, presos, torturados e executados. Em menos de um ano, Rithy Panh perde quase toda a família - pai, mãe, quatro irmãos e três sobrinhos - em decorrência da fome e de doenças causadas pelas más condições enfrentadas nos campos de trabalho.

Além dos massacres e sofrimentos físicos, os khmers vermelhos estabeleceram uma máquina de apagar a memória, uma máquina totalitária delirante, mas com uma organização precisa. Como afirma Rithy Panh (2013b), a evacuação da capital do Camboja - Phnom Penh - e das aldeias foi conduzida de forma sistemática para arrancar as pessoas de seus territórios e desenraizá-las de sua história e de suas memórias. O Khmer Vermelho obrigou a população rural a viver fora da aldeia, para fissurar a cultura² histórica do país. O desenraizamento é um modo comum que os poderes totalitários derrotam os povos, produzindo um genocídio cultural, para além de assassinatos. Assim, eles instauraram o terror. No Camboja, as execuções em sua maioria não eram feitas com tiros, em parte para economizar a munição, mas sobretudo para amplificar o terror: “para eles, um castigo oculto e silencioso era mais eficaz que uma execução em praça pública”, afirma Rithy Panh (2013b, p.92). Além disso, eles cobriam a execução com um retorno de som ensurdecedor: “o terror fica enraizado nas

² “O Camboja é um país do arroz, 90% da população é constituída de camponeses que vivem em aldeias”, nos diz Rithy Panh em seu artigo *A palavra filmada para derrotar o terror* (2013b).

cabeças e nas peles. Ele se transmite de pais para filhos. Serão necessárias várias gerações para superá-lo” (PANH, 2013b, p.92).

Antes das execuções, relata Rithy Panh (2013b), a memória do “inimigo³” devia ser esvaziada, pois como afirma Panh (2013b, p.92), “é difícil matar alguém que tem uma história”. Assim, os Khmers Vermelhos obrigavam os prisioneiros a se confessar em por escrito. A exemplo disso, temos *Hout Bophana* (figura 1), uma personagem importante na cinematografia de Rithy Panh, que cometeu o crime, passível de morte para o Khmer Vermelho, de enviar cartas de amor para o marido (figura 2). Cada vez que a torturavam, ela escrevia suas confissões; eles diziam que ela mentia, a torturavam novamente, ela reescrevia suas confissões, eles continuavam até que ela inventasse uma falsa memória, provocando nela a ruptura total e definitiva com sua história.



Figura 1- Fotografia de identificação de Hout Bophana no S-21

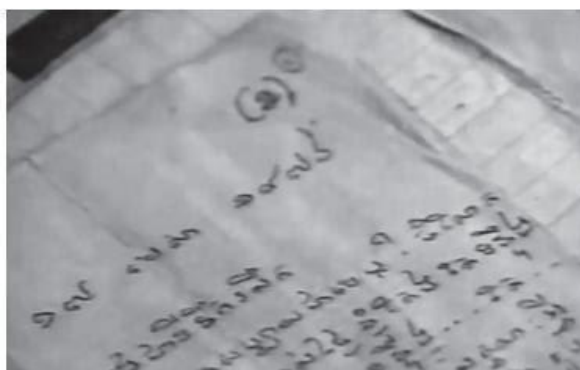


Figura 2 - Trechos de uma carta Hout Bophana para seu marido

Segundo Rithy Panh (2013c), quando um indivíduo se depara com uma catástrofe total como o genocídio promovido pelo Khmer Vermelho no Camboja, é impossível entender globalmente a situação. Ainda mais quando o governo aboliu a escola, a universidade, a religião, e ao mesmo tempo todas as formas de cultura, comunicação ou informação foram substituídas pela propaganda. “A pá é vossa caneta; o arroz é vosso papel”, repetiam os khmers vermelhos exaltando a forma de vida que devia ser preservada. O mero ato de pensar se converteu em crime, pois a submissão ao partido devia ser total, de corpo e alma. Assim, Rithy Panh (2013c, p.65) nos questiona:

³ Nas palavras de Rithy Panh (2013), o “inimigo” era o prisioneiro de guerra que devia ser eliminado.

Quando o terror passa a ocupar o espaço social e um povo inteiro é reduzido à fome, como se pode pedir aos indivíduos que analisem o que está acontecendo? Como resistir? Nos convertemos em “restos humanos” e, como dizia Primo Levi, “os restos não se rebelam”. Já não éramos mais que pó, estranhos a nós mesmos, esmagados pela máquina do Khmer Vermelho. (PANHc, 2013, p.65)

Essa impossibilidade de pensamento é própria da experiência traumática causada pela guerra. Segundo Márcio Seligmann-Silva (2000), o trauma, para Freud, é caracterizado pela incapacidade de recepção de um evento transbordante, um evento que vai além dos “limites” da nossa percepção e torna-se, para nós, algo sem-forma. Essa vivência leva posteriormente a uma compulsão à repetição da cena traumática. Como afirma Jeanne Marie- Gagnebin (2006), trata-se de uma ferida na memória que sempre retorna, pois está aberta na alma e no corpo, por acontecimentos violentos, que não conseguem ser elaborados simbolicamente, em particular sob a forma de palavra, pelo sujeito.

Os sobreviventes de guerra, aqueles que ficaram e não se sucumbiram definitivamente à guerra, vivenciam em essência esse retorno da experiência traumática, pois não conseguem esquecer-se nem que o desejassem do que viveram, como nos diz Rithy Panh (2013c):

Quando se passou por um genocídio, creio que já não se pode escapar totalmente. Fica-se exposto a uma terrível sensação, que tem suas raízes no fundo da consciência e que, a qualquer momento, se manifesta. Sabe-se que o mal existe. Tenta-se esquecê-lo. Deseja-se ser um homem comum, ter o coração leve. Mas a alma foi marcada para o resto da vida. Marcada pelo horror inefável da negação do humano (PANH, 2013c, p. 64).

Segundo Jeanne-Marie Gagnebin (2006), é próprio da experiência traumática essa impossibilidade do esquecimento, essa insistência na repetição em tentar dizer o indizível, em uma tentativa de elaboração simbólica do trauma que permita continuar a viver e, simultaneamente, em uma atitude de testemunha de algo que não podia nem devia ser apagado da memória e da consciência da humanidade.

2.1.2 O Cinema como Lápide e escritura para Testemunho

“Sem o genocídio, sem as guerras, eu não teria me tornado cineasta. Mas a vida depois de um genocídio é assustadora. É impossível viver no esquecimento”, relata Rithy Panh (2013c, p.64). Nos quase trinta anos que separam seu primeiro filme, *Site 2* (1989) de *A imagem que falta* (2013), Panh se dedicou à busca por uma imagem irrecuperável, contra o esquecimento do genocídio no Camboja e seus traumas. Uma imagem que pudesse resistir ao

esquecimento desse acontecimento traumático, contribuindo para a rememoração da história do Camboja. Para Carla Maia e Luís Felipe Flores (2013), a busca de Rithy Panh, dificilmente significa uma investigação, no sentido de seguir uma trilha logicamente encadeadas rumo à verdade, pois trata-se de um trabalho para que as vozes e os corpos possam dar testemunho, elaborar lembranças e discursos em torno da questão fundamental do genocídio.

Os filmes dirigidos pelo cineasta são, de uma forma ou de outra, como afirma Anita Leandro (2016), um retorno aos acontecimentos históricos que ele testemunhou quando criança, pois mesmo quando seus filmes abordam questões mais atuais, como da Aids entre as jovens prostitutas cambojanas em *Papel não embrulha brasa* (2007), ou a abertura de valas nas cidades e nos campos para a instalação de fibra ótica no Camboja, em *A terra das almas errantes* (1999), os rastros do genocídio, voltam à tona, para se inscreverem nas falas, na paisagem e nos corpos mutilados dos personagens de seus filmes.

Segundo Leandro (2016), na cinematografia de Panh, não há presente sem as marcas do passado, e cada filme é o resultado de um trabalho reiterado de luto por parte dos personagens e do próprio cineasta, pois depois da destruição do genocídio e de ter perdido sua família e sua própria infância durante a guerra, Rithy Panh fez do cinema a sua lápide e escritura para dar seu testemunho, encontrando no trabalho com as imagens a possibilidade de elaborar o passado e ter novamente um nome, um rosto, uma língua e uma chave para enfrentar o trauma coletivo que foi o genocídio promovido pelos Khmer Vermelho no Camboja.

Para Luiz Carlos Oliveira (2013), uma cena traumática não se apresenta à consciência de forma clara e coesa, com cores e contornos bem definidos; ela se esquia, se enturva, se nega, dispõe-se somente em partes, em trechos descontínuos. Para restituí-la, afirma o autor, é preciso reunir os fragmentos, os estilhaços, e isso, filme após filme, vem se provando uma questão inelutável para Rithy Panh: recolher e trazer à cena os signos históricos - lugares, testemunhos, documentos, monumentos, fotografias, filmagens -, montando um quadro em que eles possam ser vistos, para assim entender a constituição peculiar de um país atormentado e depauperado. Com o seu cinema, nos diz Oliveira (2013), Panh reagrupa os excertos de uma vivência traumática - e ainda mal resolvida - não para organizá-los em uma ordem simbólica reguladora, em um discurso definitivo e fechado, mas para presentificar um tempo vivido, reintegrá-lo à memória, torná-lo presente na e pela imagem.

O cinema sozinho, como afirma Daniel Ribeiro Duarte (2013), não seria totalmente capaz de curar as feridas políticas e a existenciais deixadas pela guerra, mas ao alargar seu campo de visão e procurar uma atuação no presente, mesmo que fragmentária, participa de

um processo lento de tecitura e elaboração dos traumas. O gesto de Rithy Panh de materializar o sofrimento em linguagem cinematográfica dando nomes e histórias pessoais ao trauma, ainda que não o anule, ele passa a existir como algo dito, deixando o campo da desmemória para adentrar o campo da política.

Como afirma Jacques Racière (2005), a política tem sempre uma dimensão estética, que não deve ser entendida no sentido de uma captura perversa da política por uma vontade de arte, pelo pensamento do povo como obra de arte. Para Racière (2005, p.16), trata-se de pensar a estética como o sistema das formas a priori determinando o que se dá a sentir: “é um recorte dos tempos e dos espaços, do visível e do invisível, da palavra e do ruído que define ao mesmo tempo o lugar e o que está em jogo na política como forma de experiência”. Segundo Racière (2005), a política ocupa-se do que se vê e do que se pode dizer sobre o que é visto, das propriedades do espaço e dos possíveis do tempo.

Essa distribuição e redistribuição dos lugares e das identidades, esse corte e recorte dos espaços e dos tempos, do visível e do invisível, do barulho e da palavra constituem o que Racière (2005) chama de partilha do sensível. Ainda segundo o autor, a política consiste justamente em reconfigurar essa partilha do sensível que define o comum de uma comunidade, introduzindo novos sujeitos e objetos, tornando visível o que não era visto e fazendo ouvir como falantes os que não eram percebidos.

Portanto, como afirma Racière (2005), a relação entre estética e política é então, mais precisamente, a relação entre a estética da política, esse trabalho de criação de dissenso⁴, e a “política da estética”, ou seja, o modo pelo qual as próprias práticas e formas de visibilidade da arte intervêm na partilha do sensível e em sua reconfiguração, pelo qual elas recortam espaços e tempos, sujeitos e objetos, algo de comum e algo de singular.

O cinema tem essa proposição, a câmera ao se aproximar das pessoas e dos espaços possibilita a reconfiguração dos elementos existentes em cena, tornando visível e audível o que antes não era, produzindo novas formas de consciência e afeto.

2.1.3 Obra-Testemunho

Segundo Anita Leandro (2013), Rithy Panh se debruça sobre as ruínas para inscrever os vestígios da história em uma inquietante poética do testemunho.

⁴ Segundo Jacques Racière (1996), o dissenso é a ruptura nas formas sensíveis da comunidade. Ele tem efeito ao interromper uma lógica da dominação suposta natural, vivida como natural. Trata-se de uma perturbação no sensível, uma modificação singular do que é visível, dizível, contável.

Tudo, em seus filmes, é testemunho: as vítimas, seus algozes, o próprio cineasta, sobrevivente do genocídio, mas também as fotografias dos prisioneiros, os relatórios policiais, os locais dos crimes e até mesmo as árvores do pátio dos centros extermínio que o cineasta filma, não porque fazem parte do cenário natural, mas porque elas presenciaram os gritos de supliciados. (LEANDRO, 2013, p.185)

Para citar Jaime Ginzburg (2012, p.109), observar um rastro no chão, um bilhete de viagem feita no passado, uma fotografia, assim como contemplar um espaço de ruína, implicaria um esforço de pensar na existência à luz das perdas. É nesse sentido que

O que caracteriza a figura das ruínas é uma tensão dupla, um duplo gume temporal, representando, na sua intermitência, quase que um retorno do tempo circular na linearidade da história: a ruína é assim, no sentido originário, o precipitar, o que cai (...), a quebra do equilíbrio que produz a perda, a falta. Mas sua contemplação pode produzir um sentido do tempo, da história, pelo que se perdeu, ou seja, pelo o que restou (VECCHI; RIBEIRO, 2012, p.109).

Rithy Panh filma a partir da perda. Da perda dos seus familiares, da perda de uma narrativa histórica do seu país, da perda de uma imagem que dê conta do horror que vivenciou ainda criança. Sua filmografia se constrói na busca pelo o que restou do genocídio cambojano para reintegrá-lo à memória coletiva de seu país. Em seus filmes, há uma constante retomada desse período atroz da história cambojana, em que é empreendida uma espécie de busca pelos rastros do passado, pelos lapsos das memórias individuais e coletivas, pelas lembranças enquanto mecanismo de resistência que testemunham sobre a violência radical vivenciada pelo povo cambojano.

Para Anita Leandro (2013, p.185), nos filmes de Rithy Panh tudo é passível de testemunho, devido à qualidade da sua escuta da matéria filmada: “todo corpo, toda superfície, no cinema de Rithy Panh é lápide”, mas trata-se de uma lápide sem inscrição, que repousa sobre uma vala comum, de ossadas anônimas, cuja a história ainda está para ser contada. “Trinta anos depois, os Khmers Vermelhos continuam vitoriosos: os mortos estão mortos e foram apagados da superfície da terra. Sua lápide, somos nós” (PANH, 2011, p.205). De um lado, o vazio de provas, do outro, a urgência de escrever uma nova versão da história. Tudo é arquivo e, no entanto, nada ainda foi arquivado, ou seja, nomeado. Segundo Leandro (2013) cabe ao cinema fazê-lo, religando o passado e o presente para que alguma memória seja possível. Rithy Panh atribuiu a cada um de seus filmes essa difícil missão de montar uma nova versão história, de escrevê-la para que o tempo histórico, enfim, se inscreva, na forma de um testemunho possível das vítimas.

Em seu primeiro, *Site 2* (1989), Rithy Panh retornou, dez anos depois, ao campo de

refugiados na fronteira entre a Tailândia e Camboja, onde ele viveu por um bom período durante a guerra:

Quando partiu para o campo de refugiados Site 2 com o intuito de realizar registros cinematográficos no local, não havia um tema delimitado ou qualquer ideia ou esboço de filme preestabelecidos. Existia, na verdade, a vontade do registro, a abertura ao presente e à realidade das pessoas que ali viviam, tal qual se corporificava a tentativa do encontro de vestígios do genocídio naqueles milhares de refugiados que se encontravam amontoados, distantes de sua pátria (COTTA, 2013, p.166).

Foi somente quando chegou ao campo que Rithy Panh encontrou 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, cuja a narrativa seria guia para construção da obra:

Site 2 é a palavra de Yim Om. Nós tínhamos conseguido autorização para filmar três dias no campo. Mas eu não queria filmar tudo de uma vez. Eu tinha trazido uma equipe francesa, mas para mim nós ainda não tínhamos o tema. Eu disse a todo mundo: “Pegue um rolo de dez minutos, caminhe pelo campo e filme aquilo que te tocar; mas, sobretudo, mergulhe no campo, nessa pequena cidade, uma verdadeira sociedade, com os chefes, a prisão, a escola, o hospital, etc.” E durante esse tempo eu ia de porta em porta à procura de um personagem. Foi assim que encontrei Yim Om. Ela fazia a sesta quando eu passei pelo beco. Vi ela dormindo na sua pequena casa, e a acordei. Só participou de um dia de filmagem. Não ficou muito contente em ser acordada, mas rapidamente nos demos bem. Começamos a filmar dois, três rolos. Ela contava sua história. Ela realmente me impressionou, e eu soube que estávamos chegando ao tema (PANH, 2013b, p.78).

Nessa primeira realização de Rithy Panh já é possível perceber alguns dos procedimentos fílmicos que o acompanharão ao longo de suas produções. Para Panh (2013b), ao começar um documentário nada deve estar dado no quadro, não pode haver dramaturgia pré-definida, pois para o cineasta o filme deve começar na cabeça do espectador depois que é assistido, quando se reflete sobre ele. O filme não deve se sobrepor a ele mesmo, nem se esgotar na emoção: “quando assistimos Site 2, nunca sabemos para onde vai o filme; os silêncios, o tempo que se leva para que as coisas sejam ditas, os acasos, tudo que é imprevisível é essencial” (PANH, 2013c, p.83). Trata-se, portanto, de um cinema sempre aberto ao presente e às complexidades da realidade.

Nas palavras de Rithy Panh (2013b, p.86), “é preciso estar disponível, aberto aos encontros, àqueles instantes plenos de mistério e de verdade que permitem reconstituir a memória”. O encontro torna-se para Panh um procedimento para as suas produções. Trata-se de um encontro com um outro que pressupõe uma escuta atenta. Como afirmam Carla Maia e Luís Felipe Flores (2013), o cinema de Rithy Panh depende intensamente da participação do

outro, pois o cineasta assume uma condição ambígua de estar ao mesmo tempo dentro e fora do seu país. Panh considera-se desenraizado, pois viveu tempo demais no conforto parisiense para compreender cultural ou materialmente a complexidade daquilo que filma. Contudo, como nos dizem Maia e Flores (2013), essa distância foi necessária para que ele pudesse empreender essa busca pela parte de sua história que ele mesmo desconhece. Seu percurso não evita o encontro com a radical alteridade, pois ele passa pelo rosto de cada sujeito marcado pelo passado terrível, seja um carrasco, um pintor, uma prostituta: “Panh constrói um mosaico de corpos exaustos e máquinas indiferentes. Restitui a palavra aos que foram silenciados, devolve o olhar aos que foram proibidos de ver” (MAIA; FLORES, 2013, p.13).

Em um dos filmes mais reconhecidos de sua carreira, o S-21: A máquina de morte do Khmer Vermelho (2003), Rithy Panh promove um encontro marcante em sua cinematografia. Trata-se do encontro entre sobreviventes, carrascos e arquivos. O filme reúne Vann Nath (figuras 3 e 4) e Chum-Mey, sobreviventes do centro de detenção e extermínio de Phnom Penh - S21 -, e alguns dos seus antigos funcionários, frente aos documentos produzidos no S21, como dossiês, cartas de confissões, fotografias dos prisioneiros. Como afirma Rithy Panh (2013c, p.70), para a realização desse filme “foi necessário um amplo trabalho de reativação da memória, com a confrontação carrascos/vítimas, carrascos/carrascos, carrascos/arquivos, no mesmo lugar do crime, para fazer surgir uma palavra verdadeira”. As filmagens duraram três anos, pois cada vez que uma testemunha abordava um tema, o cineasta voltava a trabalhar com as outras, segundo vários pontos de vista, revelando a escuta atenta como base do seu trabalho documental.

O encontro promovido por Panh no quadro cinematográfico proporcionou que os antigos funcionários do S21 reconhecessem seus atos. Muitos deles nunca haviam falado sobre isso antes, tudo era reprimido no fundo de suas consciências, pois tratavam de mentir a si mesmos e de conviver com isso. A confissão do crime cometido colocou-os diante da questão da responsabilidade. Todos buscaram alguma maneira de se esquivar dela. Mas aceitaram falar, chegaram ao estado da confissão, do reconhecimento do crime.

Desejei secretamente que S21 se tornasse um instrumento pedagógico. Quando foi projetado no Camboja, o filme provocou uma forte reação, porque rompia com um tabu imensamente pesado: o silêncio. O primeiro obstáculo a ser superado era o do segredo, do esquecimento imposto, da palavra proibida. Com este filme, os espectadores cambojanos puderam, pela primeira vez, ouvir os carrascos e reconhecer seus atos. Isto, por incrível que possa parecer, representa uma etapa importante no trabalho de libertação das consciências. A palavra ganhou forma coletivamente. As tragédias individuais se confrontaram à lógica de um sistema organizado, cujas engrenagens começaram a revelar-se (PANH, 2013c, p.72).



Figura 3- O encontro de Vann Nath com funcionários do S-21



Figura 4 - O encontro de Vann Nath com funcionários do S-21

Uma figura importante, mas ausente do filme S21, mesmo sendo citado pelos carrascos como mandante das torturas, é Kaing Guek Eav, conhecido pelo nome de guerra Duch, ex-diretor do centro de tortura e extermínio. O carrasco aparece, de fato, na cinematografia de Panh somente em 2011 quando torna-se personagem principal do filme *Duch*, o mestre das forjas do inferno (2011). Para Anita Leandro (2013), é nesse filme que Rithy Panh afina seu procedimento cinematográfico de inscrição dos arquivos no presente por meio do que ela nomeia de uma montagem direta. Segundo a autora, trata-se de uma antecipação da atividade de montagem, transferindo-a para o set de filmagens. Seus filmes nascem, em sua maioria, do encontro vivo, direto e, muitas vezes, perigoso, entre sobreviventes, acusados e provas materiais dos crimes cometidos.

Em *Duch*, o mestre das forjas do inferno (2011), como afirma Anita Leandro (2013), o ato de testemunho envolve vozes de diferentes naturezas: a de Duch, a de Rithy Panh, inaudível, mas onnipresente, fora de campo; e a voz silenciosa dos documentos, que a montagem, antecipada, introduz na situação criada pela *mise-en-scène*. No lugar da entrevista dirigida com Duch, o filme de Panh acolhe uma fala que resulta do encontro dessas vozes distintas no instante fílmico.

Nessa produção, sobretudo, o testemunho do arquivo torna-se para Panh um procedimento cinematográfico importante, pois como afirma Anita Leandro (2013), é graças à presença dos arquivos no momento das filmagens que o obra cinematográfica pode confrontar o relato do algoz ao apelo mudo de suas vítimas.

No instante da filmagem, Rithy Panh coloca grandes reproduções de fotografias dos prisioneiros diante do dirigente khmer e observa sua reação, assim descrita pelo cineasta:

Ele compreende rápido: são os rostos de S21, fotografados ao chegarem, antes dos golpes, antes da tortura. As mulheres, as crianças, os homens, todos têm medo. Eles talvez não saibam o que os espera, mas estão tristes e sérios. Eles já estão distantes. Duch me pergunta por que eu lhe mostro sempre fotos: – Pra que serve isso? Ele tem esse tom. Eu respondo: – Mas eles te escutam. Koy Tourn está aí. Bophana está aí... Para mim, eles te escutam (PANH; BATAILLE, 2011, p.321-322).



Figura 5 - O confronto de Duch com os arquivos



Figura 6 – O confronto de Duch com os arquivos

Segundo Anita Leandro (2013), o cinema de Rithy Panh mostra que, expostas de certa maneira, as imagens de arquivo, tanto quanto a fala viva, testemunham:

Ao se posicionarem no contracampo do algoz em *Duch*, o mestre das forjas do inferno (2011), as fotografias solicitam sua fala. Elas ocupam o lugar do entrevistador. Justapostas a *Duch*, as imagens interpelam o personagem. A fala do algoz advém dessa confrontação e o próprio silêncio dos mortos, que a mise en scène faz reverberar no presente, torna-se, assim, testemunho vivo (LEANDRO, 2013, p.190).

Após a realização de *Duch*, o mestre das forjas do inferno (2011), Rithy Panh relata, em entrevista a Nicolas Bauche e Dominique Martinez para o catálogo *O Cinema de Rithy Panh* (2013), que foi tomado por uma crise em que necessitou recorrer à escrita para falar sobre o que vivenciou durante as filmagens: “às vezes, as palavras permitiam dizer coisas mais íntimas do que as imagens. E inversamente. A escrita me permitiu esculpir melhor as palavras, nomear as coisas com mais precisão” (BAUCHE; MARTINEZ, 2013, p.239). A partir desses escritos após o filme de *Duch* e do encontro com o seu amigo e escritor Christophe Bataille que é escrito o livro *L’élimination* (2011), texto fundamental para a construção da primeira obra cinematográfica de Rithy Panh declaradamente autobiográfica.

Em uma entrevista concedida à Francois Ekchajzer para a revista francesa *Télérama*, Christophe Bataille revela ter conhecido Rithy Panh em 2004 durante uma reunião na The

Grasset Editions: "conversamos e no final da reunião eu disse a ele: “Se um dia você quiser contar sua história, talvez eu possa ajudá-lo” (...) Durante anos, nada aconteceu. Em 2010, ele me escreveu um e-mail que dizia: “Venha para Phnom Penh. Desta vez estou pronto” (EKCHAJZER, 2013). Bataille revela que foi para Phnom Penh e lá foi onde Rithy Panh o contou episódios de sua vida durante a guerra e lhe confiou a sua escritura. Sobre esse momento, nos explica Christophe Bataille: “Trabalhei cinco meses. Coloquei cores, suor ... O que Rithy me contou sobre a morte de seu pai estava em cinco linhas. Fui decorador-chefe, colocando lenha, animais e angústia...” (EKCHAJZER, 2013). Conforme mencionado pelo escritor durante a entrevista, inicialmente Rithy Panh rejeita o resultado de sua escrita, sobretudo, o que se refere a sua biografia: “demorou três meses para ler o texto e sua única resposta foi: “Leva-me embora”. Suprima a infância.”, nos revela Bataille. Em seguida, o escritor nos diz sua resposta a Rithy Panh:

Não há dúvida. Se você quiser manter apenas Duch, será a vitória dele. E então será sem mim. Eu te dou as páginas e você sai impune”. A batalha entre nós, mensagens de texto e e-mail, durou mais de dois anos. Foi uma boa luta. Poderíamos, além disso, fazer um texto da história do manuscrito, que numerou cento e trinta versões (EKCHAJZER, 2013).

Um ano depois da publicação de *L'Emination* (2011), Rithy Panh realiza *A imagem que falta* (2013). Trata-se de um filme que retoma o livro de Christophe Bataille, evocando, dessa vez, por meio das memórias de Rithy Panh o episódio recorrente na sua cinematografia: o genocídio khmer, que dizimou sua família e transtornou sua infância.

Dessa vez, como afirma Tomyo Costa Ito (2018), o encontro com o outro sempre presente em suas obras, é o encontro com o seu outro criança, de quem lhe restam só memórias.

2.2. “As memórias estão aqui, agora”

É a partir das memórias de Rithy Panh sobre sua infância traumática durante o genocídio que assolou seu país por quatro anos que o filme *A imagem que Falta* (2013) é construído. Em uma de suas cenas⁵ iniciais, ondas do mar com uma energia caótica afogam a câmera que as filmava, submergindo-a diversas vezes, repetidamente. A câmera é fixa e parece assumir na imagem a perspectiva de Rithy Panh, como um sobrevivente do genocídio, diante do fluxo caótico e repetitivo - à semelhança das ondas do mar que aparecem na cena - das memórias do trauma que invadem seu psiquismo.

⁵ 00:01:44min

Na cena⁶ seguinte do filme, figuras borradas dançam e são reduzidas na imagem a apenas sombras coloridas, enquanto Rithy Panh inicia uma narrativa oral, que percorre todo o filme, como um procedimento do seu trabalho de rememoração na forma fílmica. Por meio do recurso da voz *over*, o cineasta narra:

Na metade da vida, a infância volta à mente. É como a água doce e amarga. Eu busco a minha infância como uma imagem perdida. Para ser mais preciso, é minha infância que busca a mim. Será que é por que eu tenho 50 anos ou por que eu conheci tempos turbulentos em que o medo e a esperança se alternavam? As memórias estão aqui, agora. Elas martelam as minhas têmporas, gostaria de afastá-las (PANH, 2013).

Entendemos aqui, a rememoração como aquilo que Walter Benjamin nomeia de *Eingedenken* ao longo de sua obra. Trata-se de um termo alemão um tanto arcaico, como afirma Georg Otte (1996), escolhido por Benjamin em função do seu significado literal (*ein* = "um" + *gedenken* = "lembrar"). É em seu texto *O Narrador* (1936) que Benjamin mostra como a dissecação do termo em seus componentes revela seu sentido literal. Focando a sílaba *Ein-*, o que normalmente deve passar despercebido no uso comum da palavra, Benjamin estimula a volta às origens da sua formação proporcionando-lhe, assim, uma maior profundidade semântica:

O que se prenuncia nessas passagens é a memória perpetuadora do romancista, em contraste com a breve memória do narrador. A primeira é consagrada a um herói, uma peregrinação, um combate; a segunda, a muitos fatos difusos. Em outras palavras, a rememoração, musa do romance, surge ao lado da memória, musa da narrativa (BENJAMIN, 2012a, p.228).

Já em suas teses *Sobre o conceito de história* (1940), Benjamin situa a rememoração em diálogo com o âmbito religioso⁷. Pensando esse conceito um pouco diferente do que no ensaio sobre o Narrador (1936), Benjamin não deixa de lado o jogo com o sentido literal do termo, mas percebe-se que já não se trata mais da individualização, da redução a um elemento, mas da união de dois elementos, no caso de dois níveis temporais diferentes. Para Benjamin (2012b), o diálogo com o âmbito religioso é nesse sentido, pois ele percebe a rememoração como o retorno cíclico dos dias de festa (ou dos dias santos) que faz com que presente e

⁶ 00:02:20min

⁷ Como afirma Otte (1996), é importante ressaltar que a religião - no caso a religião judaica - não pode ser considerada como fundamento do pensamento benjaminiano, mas, como uma fonte de inspiração. Benjamin cita a Torá como ele cita também Marx, sendo que estas citações, heterogêneas entre si, não servem para munir a própria posição com o peso de alguma autoridade do passado, mas para evidenciar as analogias que podem existir entre dois contextos diferentes e aparentemente distantes entre si.

passado se unam em torno de um acontecimento: "(...) no fundo, é o mesmo dia que retorna sempre sob a forma dos dias de festa, que são os dias da reminiscência (= *Eingedenken*)" (BENJAMIN, 2012b, p.250).

Benjamin (2012b) pensa a rememoração enquanto recurso que questiona a posição historicista na abordagem da história. Como afirma Georg Otte (1996), o historicismo, como fruto do positivismo do século XIX, procura restringir o trabalho do historiador à detecção do fato puro - "positivo" -, querendo evitar a adoção de uma lógica que estabeleça uma ligação entre estes fatos e que dê um sentido à história. Para Benjamin (2012b), esta posição falha pelo fato de não levar em conta a posição do historiador enquanto sujeito de um determinado presente e de não considerar este presente como parte integrante da história. Por isto, como afirma Otte (1996), a rememoração passa a ser um instrumento nas mãos de Benjamin para superar as falhas do Historicismo, uma vez que possibilita o encontro entre o sujeito e o objeto da história. Os dias de festa e sua volta periódica ilustram um princípio que não só proporciona a "redenção" do passado, para usar o vocabulário teológico das *Teses*, mas que, com cada ciclo, torna esta rememoração mais sólida graças ao mecanismo da repetição. É como se a repetição de cada dia de festa deixasse seus sedimentos em torno do acontecimento, contribuindo assim para a construção de uma tradição resistente ao perigo do apagamento.

Segundo Otte (1996), o tempo da rememoração poderia ser representado em forma de espiral que, vista de lado, cresce continuamente, mas, vista de cima, mantém sempre a mesma forma circular. Nas palavras do autor, trata-se de uma progressão espiral, em que seu crescimento, implica um distanciamento entre dois pontos (entre os dias de dois anos distantes), evidenciando-os como pontos diferentes; a repetição, ao contrário, anula este distanciamento evidenciando a identidade dos mesmos, devido à superposição dentro da mesma espiral. A superposição é um crescimento que não segue uma progressão linear que se afasta cada vez mais das suas origens, porém uma progressão vertical que acontece "em cima" de sua origem, ou seja, de um acontecimento.

A rememoração não significa simplesmente evocar a lembrança de um passado, isoladamente, esquecendo-se do próprio presente. Não se trata, portanto, de conservar o passado em um esforço museal de memória, mas de relacioná-lo diretamente com o presente e de reanimá-lo do mesmo modo que o anjo da 9ª tese de Benjamin quer devolver a vida aos mortos. Como afirma Georg Otte (1996), a "virada copernicana da rememoração" postulada por Benjamin no livro das *Passagens*, questiona com o modelo tradicional que impõe à história uma lógica de causa e efeito e que, menosprezando o presente como um momento transitório e precário, se serve de um "ponto fixo" do passado para apresentá-lo como causa

do presente. A "virada copernicana", no entanto, não consiste exatamente em uma inversão deste modelo historicista. Não se trata de defender o presente em detrimento do passado, mas de valorizar o presente como momento decisivo na compreensão da história. Sob a ótica benjaminiana, isso significa, ao mesmo tempo, que o passado não é uma instância imóvel que admite apenas uma única compreensão, mas que, encontra-se em uma relação dialética com um presente em movimento.

Segundo Jeanne Marie Gagnebin (2014), com o conceito de rememoração Benjamin busca uma nova apreensão conjunta do passado e do presente, uma intensificação do tempo que permite salvar do passado outra coisa que sua imagem habitual, aquela que a narração vigente da história - pessoal ou coletiva - sempre repete, aquilo que a memória domesticada sempre conta. Busca-se salvar do passado não uma imagem eterna e exata, como se o passado fosse uma substância imutável, mas uma imagem mais verdadeira e frágil, uma imagem involuntária, inconsciente: “um elemento soterrado sob o hábito, algo esquecido e negligenciado, ‘recalcado’ talvez, uma promessa que não foi cumprida, mas que o presente pode reconhecer e retomar” (GAGNEBIN, 2014, p.242).

Nessa perspectiva, como afirma Gagnebin (2014), Benjamin rompe com a concepção linear do tempo como cronologia e com a concepção unilateral da memória, entendida até então como um mero instrumento a serviço de uma vontade de acumulação de dados e reconstrução do passado. Pensava-se a memória como “neutra”, “desinteressada”, tomando essa faculdade humana como um mero instrumento indiferente, e não um órgão ligado à vida e, portanto, ao presente. Benjamin ao se opor a concepção tradicional do tempo como *chronos* linear e indiferente, postula que tal instância deve ser compreendida como intensidade e inovação. Dessa forma, com Benjamin, afirma Gagnebin (2014), a concepção de memória se converte em meio de iluminação recíproca entre um passado - até então, apagado - e um presente concebido como limiar possível de uma transformação pessoal, coletiva, mas também estética e política.

Em *A imagem que falta* (2013), o passado rememorado é iluminado pelo presente no instante fílmico. Para Rithy Panh, como afirma Roberta Veiga (2020), o cinema torna-se um dispositivo imagético de rememoração capaz de conceder uma possibilidade de enfrentamento do passado traumático por meio da partilha de imagens que rememoram a experiência de dor das vítimas da guerra. Dessa forma, ainda segundo a autora, o cinema tem como tarefa possibilitar que a experiência traumática encontre uma via para o trabalho de elaboração por meio de uma narrativa que, comunicada coletivamente, redistribui o sofrimento das vítimas, trazendo para o quadro cinematográfico a reivindicação por um luto coletivo e por uma

política de retratação histórica que vise o reconhecimento da fratura moral, social e cultural causada pela guerra. Contudo, segundo Veiga (2020), é preciso que no processo de criação cinematográfica - da concepção à montagem - a memória encontre formas de se manifestar e de existir em meio aos achados materiais e imateriais desse passado, como frente à falta deles.

A partir de Marcel Proust e Walter Benjamin, pensamos a memória em sua concepção dialética constituinte do lembrar e do esquecer. Em seu texto *A imagem de Proust* (1929), Benjamin (2012c) comenta a metáfora exemplar do véu de Penélope que aproxima texto, tecido, tecelagem e trabalho de rememoração, definido com precisão como um entrecruzamento entre o lembrar (a trama) e o esquecer (a urdidura). Para o autor, a rememoração é uma obra conjunta do tecer e do desmanchar operados em um duplo movimento em que o esquecimento e a lembrança são operações ativas, ou seja, o esquecimento não é somente um não lembrar, mas também se trata de produção, da criação de ornamentos. Como afirma Veiga (2020), é em meio ao esquecimento – essa forma exposta da falta - que outras imagens são imaterialmente criadas na tentativa de preencher a lacuna da memória e de produzir imaginário.

Para pensar o cinema como um dispositivo potente entre as políticas da memória – no sentido de dar voz e visibilidade aqueles que sofreram violência histórica - é necessário, afirma Veiga (2020), como uma dinâmica positiva própria ao esquecimento como condição de ser da memória e outra negativa no qual o esquecimento – nesse caso o apagamento – é imposto por aqueles que não querem se responsabilizar pela violência causada. Dessa forma, na perspectiva positiva não há experiência de memória fora do par esquecimento-lembrança, portanto a luta contra o desaparecimento vai no sentido produtivo da falta, de estimular a produção de uma narrativa que ao invés de repetir somente aquilo de que se lembra, abre-se aos brancos, aos buracos, ao esquecido e ao recalcado, para dizer, com hesitações, solavancos, incompletude, aquilo que ainda não teve direito nem à lembrança nem às palavras. Nesse sentido, segundo Veiga (2020), o esquecimento é uma possibilidade subjetiva incontestável e produtora, “fértil para o horizonte da lembrança”, possível justamente porque o lembrar é “aquela experiência que restitui ao esquecimento a última fronteira ante o desaparecimento” (ENDO, 2013, p.47-48). Por outro lado, há o avesso a essa dimensão produtiva, que estaria ligado ao esquecimento forçado, isto é, o apagamento ideologicamente fundado, operado pelo negacionismo daqueles que deveriam se responsabilizar pelos crimes históricos de violência contra a humanidade.

Pensamos *A imagem que falta* (2013) nesse entrecruzamento de perspectivas do esquecimento. Trata-se de um filme que opera com a rememoração como essa “última

fronteira ante ao desaparecimento” capaz de produzir uma narrativa de resistência ao apagamento, mas ao mesmo tempo, é um dispositivo cinematográfico que parte da falta como condição constituinte, seja da memória, da narrativa, da imagem ou do arquivo, como veremos nos capítulos seguintes. Como afirma Roberta Veiga (2020), é um cinema que se reconhece incompleto e deixa-se levar pelas ruínas da memória material e imaterial, convertendo o filme, em o que a autora nomeia de devir memória: “diferente do dever de memória – que para preservá-la a pensa como inteira - o devir memória sabe que ela já é ausência, esquecimento, por isso aposta no presente, no processo de rememoração como um ato de sempre tornar-se” (VEIGA, 2015, p.95).

2.3 “Elas martelam as minhas têmporas, gostaria de afastá-las”

“Para resistir, é necessário esconder em si mesmo uma força, uma memória. Uma ideia que ninguém pode tirar de você. Porque você pode roubar uma imagem, mas não um pensamento⁸”, afirma Rithy Panh por meio da voz *over* em *A imagem que falta* (2013) enquanto, em um plano fechado, a miniatura de argila que personifica Rithy Panh no filme surge no quadro cinematográfico sendo colorida (figuras 7,8 e 9). A miniatura foi escupida com traços que remetiam ao horror vivenciado por Rithy Panh nesse período. Trava-se de um corpo frágil de uma criança, sentada, que levava as mãos a cabeça e tinha a boca aberta por um grito que não tinha som.



Figura 7 – O personagem de argila sendo colorido

⁸ 0:12:25min



Figura 8 - O personagem de argila sendo colorido



Figura 9 - O personagem de argila sendo colorido

No filme de Rithy Panh, o seu personagem de argila aparece em diversas cenas ao longo do filme como o único que mesmo nos campos de trabalho forçado, em que o povo cambojano passa a usar trajes pretos iguais para destituí-los de qualquer identidade, continua com suas roupas coloridas. Percebemos essa escolha estética de Rithy Panh para a sua miniatura de argila como a materialização na imagem de uma memória que resistiu diante do horror. Essa memória-resistência é a fonte do trabalho de rememoração suscitado pelo filme que evoca essas lembranças do genocídio no presente ao torná-las narrativa no ato da escritura cinematográfica.



Figura 10 – A resistência da memória na imagem



Figura 11 - A resistência da memória na imagem



Figura 12 - A resistência da memória na imagem

Rithy Panh, faz do cinema a escritura para dar seu testemunho, narrando com recurso da voz *over* em tom confessional, sua infância traumática em meio ao genocídio cambojano, ao mesmo tempo em que a encena⁹ em uma construção fictícia de si, de seus familiares e companheiros. É primeira obra de Rithy Panh declaradamente autobiográfica, no sentido de uma escrita de si em que o cineasta se manifesta formalmente tanto como narrador quanto como personagem do genocídio cambojano.

Roberta Veiga (2015), em seu artigo *Já visto jamais visto: um filme de filmes ou o devir memória*, nos aponta uma dupla impossibilidade do gênero autobiográfico importante para este trabalho. Para a autora, a primeira impossibilidade, é pretensão dos textos confessionais de uma permanência narrativa daquilo que já não é; e a segunda, própria ao cinema do eu, de depositar no registro da imagem, a possibilidade de preservação da memória em sua continuidade. Mas é justamente nessa impossibilidade da memória, afirma Veiga (2015), que reside a grande potência das formas de escritas de si:

É no caminho de busca pelo que já foi que se edifica o que ainda não é, ou seja, ao voltar-se para o passado e encontrar lacunas e vazio, é no presente que o sujeito constrói um vir a ser, alguma coisa que se coloca entre o passado e o esquecimento dele: a obra, ela mesma, como memória. (...) ao contrário de um dever biográfico e histórico cuja pretensão seja reescrever o passado cronologicamente, se funda na memória enquanto obra, processo, construção, atravessada que é pelo esquecimento, portanto um tecido poroso e esgarçado, que através da montagem ganha materialidade expressiva (VEIGA, 2015, p.88).

Pensamos aqui, *A imagem que falta* (2013), também, a partir dessa grande potência da escrita si apontada por Roberta Veiga (2015). Entendemos que é justamente para que dessa dupla impossibilidade da memória surja algo, que ele narra a sua história e, ao mesmo tempo, fabula imagens que a faz existir no quadro cinematográfico, abrindo para a possibilidade de que as vidas apagadas ressurgam, de que se possa dar voz às vítimas do genocídio cambojano, e que dessa forma, sob uma ótica benjaminiana, a humanidade possa ser redimida e liberta, em alguma medida, desse passado traumático.

Como afirma Walter Benjamin (2012b, p.242) em sua 3ª tese *Sobre o conceito de história* (1940): “certamente, só a humanidade redimida cabe o passado em sua inteireza. Isso quer dizer: só a humanidade redimida o seu passado tornou-se citado em cada um dos seus instantes”. Para Benjamin (2012b), a redenção exige uma rememoração integral do passado, sem fazer distinção entre os acontecimentos ou os indivíduos “grandes” e “pequenos”, ou seja, enquanto os sofrimentos de um único ser humano forem esquecidos, não poderá haver

⁹ Essa questão será aprofundada no terceiro capítulo desta dissertação.

libertação desse passado. Nessa perspectiva, como nos diz Michael Lôwy (2005), cada vítima do passado, cada tentativa de emancipação, por mais humilde e "pequena" que seja, deve ser salva do apagamento e "citada na ordem do dia", ou seja, deve ser reconhecida, honrada e rememorada.

Em *A imagem que falta* (2013), o testemunho de Rithy Panh é o principal operador para que os sofrimentos das vítimas que sucumbiram à violência radical do genocídio sejam “citados na ordem do dia”: “há muitas coisas que um homem não deveria ver ou saber. E se ele as viu, seria melhor para ele morrer. Mas, se um de nós vê ou conhece essas coisas. Então, ele deve viver para contá-las¹⁰”, narra Rithy Panh por meio da voz *over* em *A imagem que falta* (2013). Partindo do que Primo Levi nomeia, em seu livro *Os Afogados e Sobreviventes*, de ética do testemunho, João Camillo Penna (2013, p.61) nos apresenta o testemunho como uma “fala que se substitui ao silêncio daquele que tocou ao 'fundo' e 'fitou a górgona', situada no lugar impossível da enunciação do morto, e cuja tarefa é simplesmente presentificar o ausente, aquele que submergiu”. No entanto, a ética testemunhal do Primo Levi ressalta, que não é o sobrevivente quem fala no lugar de quem sucumbiu, como pode parecer em um primeiro nível, mas é quem sucumbiu à guerra quem fala no lugar do sobrevivente, no sentido de que é apenas enquanto fala por aquele que não está aqui que o testemunho pode existir. “[se] a voz deles está ausente então, eu paro de falar¹¹”, afirma Rithy Panh em seu filme.

Nesse sentido, para o sobrevivente de uma catástrofe¹² histórica, como o genocídio vivenciado por Rithy Panh, o testemunho se apresenta como uma condição de sobrevivência. No prefácio de *É isto um homem* (1988), Primo Levi (1988, p.7) nos diz: “a necessidade de contar ‘aos outros’, de tornar ‘os outros’ participante, alcançou em nós, antes e depois da libertação, caráter de impulso imediato e violento, até o ponto de competir com outras necessidades elementares”. Nas palavras de Márcio Seligmann-Silva (2008), pode-se caracterizar o testemunho como uma atividade elementar, no sentido de que dela depende a sobrevivência daquele que volta de uma situação radical de violência que implica esta necessidade, desencadeando esta carência absoluta de narrar.

Segundo Seligmann-Silva (2008), a narrativa para o sobrevivente é a tentativa de

¹⁰ 01:31:37min.

¹¹ 01:26:21min.

¹² Pensa-se neste trabalho o genocídio cambojano, evento radical sobre o qual se deriva a produção cinematográfica de Rithy Panh aqui estudada, como uma catástrofe histórica, partindo do que Márcio Seligmann-Silva (2008) nos diz em seu livro *Catástrofe e Representação* (2008). Nas palavras de Seligmann-Silva (2008), a palavra "catástrofe" vem do grego e significa, literalmente "virada para baixo (*kata* + *strophé*). A catástrofe é, por definição, para o autor, um evento que provoca um trauma.

estabelecer uma ponte com “os outros”, ou seja, com o mundo. Trata-se de uma possibilidade de resgatar o sobrevivente do lugar isolado da outridade. A circulação das imagens da violência histórica que se inscreveram como verdadeiras queimaduras na memória do sobrevivente, na medida em que são aos poucos traduzidas, transpostas, para “os outros”, permite que o sobrevivente inicie seu trabalho de religamento ao mundo, de reconstrução da sua casa. Portanto, segundo Seligmann-Silva (2008), narrar o trauma parte do sentido primário do desejo de renascer.

Contudo, nos diz Márcio Seligmann-Silva (2003, p.46), “o testemunho coloca-se desde o início sob o signo da sua simultânea necessidade e impossibilidade”. Para o autor, em uma catástrofe histórica, como em um genocídio, testemunha-se um excesso de realidade e o próprio testemunho enquanto narração testemunha uma falta, pois instaura-se uma cisão entre a linguagem e o evento de violência radical por conta da impossibilidade de recobrir o vivido - o real¹³ - com o verbal. Como afirma Seligmann-Silva (2003), o dado inimaginável da experiência traumática destrói o maquinário da linguagem:

Aquele que testemunho se relaciona de um modo excepcional com a linguagem: ele desfaz os lacres da linguagem que tentavam encobrir o “indizível” que a sustenta. A linguagem é antes de mais nada o traço - substituto e nunca perfeito e satisfatório - de uma falta, de uma ausência. (SELIGMANN-SILVA, 2003, p.48)

A experiência traumática é, para Freud, segundo Seligmann-Silva (2003), aquela que não pode ser totalmente assimilada enquanto ocorre. Dessa forma, o testemunho seria a narração não tanto desses fatos da violência radical, mas da resistência à compreensão dos mesmos. A linguagem tenta cercar e dar limites àquilo que não foi submetido a uma forma no ato de sua recepção. Nesse sentido, Freud destaca a repetição constante, alucinatória, por parte do “traumatizado” da cena violenta: a história do trauma é a história do choque violento, mas também de um desencontro com o real. A incapacidade de simbolizar o choque - acaso que surge com a face da morte e do inimaginável - determina a repetição e a constante “posterioridade, ou seja, a volta depois da cena: “o trauma é caracterizado por ser uma memória de um passado que não passa” (SELIGMANN-SILVA, 2008, p.69).

Em *A imagem que falta* (2013), Rithy Panh inscreve na sua narração a afirmação da memória de passado traumático que não passa, o da sua infância: “eu gostaria de deixar tudo, a minha língua, o meu país, mas não tenho sucesso. A infância volta à minha mente.”

¹³ Para Élisabeth Roudinesco e Michel Plon (1998, p.645), o real é “realidade que é imanente à representação e impossível de simbolizar”.

(PANH,2013)¹⁴. Enquanto a voz *over* narra o trecho acima, em um plano aberto desfocado de uma paisagem há um homem, que parece ser Rithy Panh, caminhando (figura 13). Em um *traveling* lateral, a câmera desliza da direita para esquerda no quadro cinematográfico até encontrar uma criança que repetia o mesmo gesto de caminhar do homem (figura 14). Em seguida, a voz *over* continua a narração: “agora, é a minha infância que está olhando para mim. Eu vejo isso, ela gostaria de falar comigo. Mas, é difícil fazer isso com palavras¹⁵” (PANH, 2013). Neste momento, a câmera repete o movimento de *travelling* lateral, mas desta vez, se desloca da esquerda para direita no quadro cinematográfico, até encontrar o homem novamente que segue caminhando.

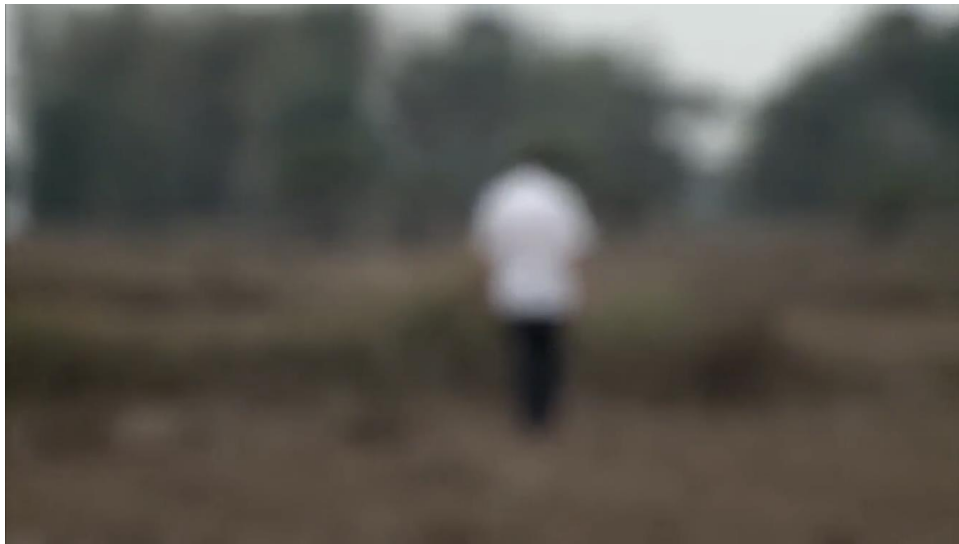


Figura 13 – O homem

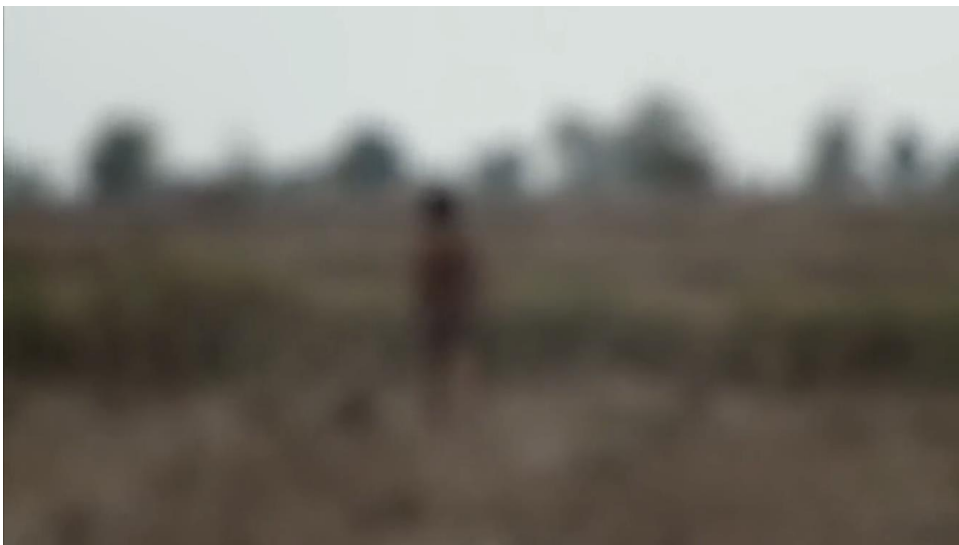


Figura 14- O menino

¹⁴ 01:26:26 min.

¹⁵ 01:26:37min.

Na sequência fílmica, em um plano fechado, a câmera acompanha, em um primeiro momento, os passos do menino, sobre um chão rachado (figura 16). Em seguida, a câmera passa a acompanhar os passos do homem que caminhava sobre o mesmo chão (figura 15). No plano seguinte, há a imagem nítida desse mesmo menino ao fundo trabalhando, enquanto em primeiríssimo plano está Rithy Panh, desfocado, observando-o (figura 17). Em seguida, a câmera enquadra as mãos do menino (figura 18), que trabalhava cavando a terra, e logo em seguida enquadra as mãos de Rithy Panh que realizava um gesto parecido (figura 19). Com essa sequência de cenas, percebemos que Rithy Panh traz para imagem esse encontro com a sua infância, evidenciando com a narração em voz *over* a impossibilidade do esquecimento e a insistência na repetição do evento traumático que martela seu psiquismo.



Figura 15- O caminhar



Figura 16 – O caminhar



Figura 17 – O encontro na imagem



Figura 18 – A Repetição

Em seu artigo *El sujeto del trauma* (2018), Caroline Renard cita uma fala de Rithy Panh importante para pensarmos em como a experiência traumática se apresenta na forma fílmica das produções do cineasta: “para descrever a estrutura dos meus filmes gosto de pensar na imagem de uma roda: ela gira sobre si mesma e avançamos de todos modos” (RENARD *apud* PANH, 2018, p.76). Essa imagem cabe também para pensarmos especificamente a estrutura narrativa de *A imagem que falta* (2013), baseada em um trabalho de repetições incessantes, próprio da experiência traumática. A narração em voz *over* anuncia, desde o início, o motivo retorno da infância no meio da vida do cineasta:

Na metade da vida, a infância volta à mente. É como a água doce e amarga. Eu busco a minha infância como uma imagem perdida. Para ser mais preciso, é minha infância que busca a mim. Será que é por que eu tenho 50 anos ou por que eu conheci tempos turbulentos em que o medo e a esperança se alternavam? As memórias estão aqui, agora. Elas martelam as minhas temporadas, gostaria de afastá-las (PANH, 2013).

Este motivo retorna de uma sequência para a outra, é elaborado na recuperação e é explanado gradualmente através de acumulações sucessivas para produzir uma espécie de elaboração cinematográfica. O filme de Rithy Panh acumula repetições: dos acontecimentos, das imagens dos seus filmes anteriores, das cenas, como a das ondas do mar que aparecem no começo e no final da obra, evidenciando um movimento circular, caótico e repetitivo que percorre toda a realização. Nesse sentido, *A imagem que falta* (2013) se aproxima da lógica do sonho, pois sua estrutura não é linear, ela segue os meandros da memória do narrador, que desvia, retoma acontecimentos fora de uma ordem exatamente cronológica, repete perguntas, desloca sensações. Trata-se de uma narrativa fragmentada que “gira sobre si mesma”, garantindo um princípio de avanço. Percebemos que o repetir para Rithy Panh significa trabalhar incessantemente, mesmo que por meio de fragmentos, o trauma do genocídio e, assim narrá-lo “apesar de tudo o que é impossível contar totalmente” (DIDI-HUBERMANN, 2012 p.137).

Em *A imagem que falta* (2013), as rememorações de Rithy Panh são construídas narrativamente para que haja, em alguma medida, uma produção de sentido comum, de significados comunicáveis acerca do trauma. Entende-se aqui a impossibilidade do relato integral da experiência traumática, mas aposta-se na perspectiva de que é a busca por um traço, um vestígio, um rastro de memória, ainda retido, na narrativa do trauma, que dispara um trabalho de elaboração e luto coletivo.

Rithy Panh nos oferece *A imagem que falta* (2013) como a imagem dessa busca. O cineasta parece retomar a figura do arqueólogo da obra benjaminiana: “quem pretende se

aproximar do próprio passado soterrado deve agir como um homem que escava”, nos diz Walter Benjamin (1987, p.239). Rithy Panh ao se aproximar do seu passado soterrado, oriundo da experiência traumática que vivenciou ainda criança, escava sobre os escombros de suas memórias, subtraindo do que restou a sua mudez, e em alguma medida, vocalizando-os e reintegrando-os à história. Para Benjamin (1987), a imagem da escavação remete essencialmente à lembrança e ao pensamento como formas de sepultamento. Como afirma Gagnebin (2014, p.248), o verbo cavar, *graben*, pertence ao mesmo radical que o substantivo túmulo, *Grab*. Segundo a autora, o verdadeiro lembrar, a rememoração, salva o passado não somente porque o conserva, mas porque lhe assinala um lugar preciso de sepultura no chão do presente, possibilitando o luto e a continuação da vida. Para Benjamin, esse trabalho de rememoração e de narração, sob a égide da morte e do túmulo, permitirá, como ele ressalta em *Rua de mão única*, esculpir uma outra imagem, a do futuro.

Essa imagem do futuro também almejada por Rithy Panh em *A imagem que falta* (2013), assim como em toda sua cinematografia, deve surgir fora do negacionismo e do apagamento que assola a história recente do Camboja: “cerca de dois milhões de mortos em três anos, oito meses e vinte dias, se resumem a umas poucas páginas anódinas nos livros escolares. Os jovens de hoje não conhecem nada, ou conhecem muito pouco, sobre a história recente de seu país”, nos diz Rithy Panh (2013b, p.63-64). Para o cineasta, é a ausência da memória da barbárie que vive o perigo do seu retorno: “tenho medo que novos monstros voltem, sob uma outra forma, se um genuíno trabalho de análise não for feito pelos próprios cambojanos. Nós devemos admitir que houve genocídio, e analisá-lo” (PANH, 2013b, p.87). É nesse sentido que o cinema de Rithy Panh se inscreve no presente, na afirmação desse trauma coletivo, pois o cineasta acredita que somente por meio da rememoração e da convocação do terror que é possível derrotar esse passado traumático e inscrever no presente um apelo para um futuro diferente.

3. O ARQUIVO POR VIR

3.1 Imagens de um genocídio

Em seu artigo *El eslabón perdido de lás imágenes en el genocidio camboyano: en torno de la imagen perdida*, Vicente Sánchez-Biosca (2016) afirma que na primeira das reportagens filmadas por "ocidentais" no Camboja após a queda do Khmer Vermelho (Year Zero: The Silent Death of Cambodia, David Munro, 1979), seu autor, o jornalista australiano John Pilger, se expressou a respeito do passado recente do país, evidenciando uma ausência marcante que já parecia fazer da sua história: “em um mundo de saturação de notícias, nenhuma notícia”.

Segundo Sánchez-Biosca (2016), esta não foi a primeira vez que uma ausência é mencionada na história do Camboja, pois a cerca hermética de informações com a qual os governantes do Kampuchea Democrático protegeram seu país desde a tomada do poder em 17 de abril de 1975, até praticamente seu colapso no início de janeiro de 1979, criou uma incerteza generalizada e um vazio enigmático sobre o que acontecia no país. Essa ausência de notícias assumiu, também, uma forma muito particular: a falta de imagens.

De acordo com Sánchez-Biosca (2016), é importante ressaltar que durante esse período de domínio do Khmer Vermelho no Camboja havia defesas do regime clamando por um sentimento antiamericano impulsionado pela não muito distante Guerra do Vietnã ou, ainda, em sua versão positiva, defendendo a legitimidade de uma revolução radicalmente audaciosa, como a entoada pelo jornalista francês Jean Lacouture; houve também, no extremo oposto, denúncias alarmantes de um genocídio em andamento iniciado a partir da própria tomada do poder pelos novos governantes, como a lançada pelo religioso francês François Ponchaud em seu livro, publicado em janeiro de 1977, *Cambodge année zéro*. Contudo, nenhum deles contribuiu com qualquer suporte iconográfico para seus discursos e nem o usaram como fonte. O primeiro invocou postulados muito vagos sobre a revolução agrária e, espantado com o que mais tarde lhe foi revelado, teve a coragem de fazer, em dezembro de 1978, retratação pública da sua cegueira, apesar de em 1975 ter sido considerado um dos os homens mais bem informados sobre a região. O padre Ponchaud, um especialista na língua khmer, documentou seu livro e os artigos que o precederam com relatos de refugiados abrindo o abismo do genocídio. Mas quando se trata de imagens, nenhuma endossou sua tese.

Em dezembro de 1978, poucas semanas antes do colapso do regime, como afirma

Sánchez-Biosca (2016), uma equipe de televisão iugoslava estava filmando nas ruas desertas de Phnom Penh, capital do Camboja, evacuada mais de três anos e meio antes. Essas câmeras percorreram os campos de trabalho e outros ambientes que, ao longo de quinze dias, foram cuidadosamente decorados e apresentados a eles por seus anfitriões, o que provocou sintomaticamente a sensação oposta àquela que um regime teria finalmente desejado se dar a conhecer no exterior: a existência de um país que voltou ao agrarismo e se transformou em um imenso campo de concentração. Contudo, como afirma Sánchez-Biosca (2016), essas imagens só foram reveladoras quando a verdade sobre a guerra apareceu. Ainda segundo o autor, tampouco a fotografia ficou distante dos equívocos e paradoxos que envolviam a produção de imagens no Camboja. Um pequeno grupo formado pela jornalista Elisabeth Becker do Washington Post, o fotojornalista Richard Dudham e o professor Malcolm Caldwell foram convidados para um tour pelo Kampuchea Democrático, durante o qual as suas câmeras capturaram cenas um tanto casuais com sabor turístico que os dirigentes encorajaram a publicar, e em cujo cenário estavam as mesmas pessoas que as levaram, acolhidas com todos os cumprimentos dos dirigentes do regime.

Após o término da guerra, produções imagéticas desse período do genocídio cambojano, como estas citadas acima, vieram à tona. Sánchez-Biosca (2016) nos propõe uma classificação importante dessas imagens em quatro ordens diferentes que contribuem para o melhor entendimento dessas produções de acordo com sua enunciação ou regime de visibilidade, ou seja, de acordo com a relação que elas mantêm com o olhar que as constitui e com os fatos que elas representam.

A primeira ordem é formada pelas imagens dos perpetradores, ou seja, aquelas produzidas pelo próprio regime que pretendia representar os inimigos, em particular, por meio de fotos roubadas dos prisioneiros para serem incorporadas aos cartões chamados "biografias" e confissões. Grande parte dessas imagens foram produzidas no centro de detenção, tortura e execução nomeado S-21. Tratava-se do centro nevrálgico da repressão do partido contra seus inimigos, sua descoberta rápida após o final da guerra fez com que a meticulosa documentação que constituía e garantia a própria sobrevivência do regime fosse recuperada antes de ser destruída pelos membros do Khmer Vermelho. Além disso, o regime de Pol Pot, aconselhado e equipado por seus aliados chineses, foram produtores de um arsenal contundente de imagens de propaganda do regime destinadas a quadros partidários. Porém, essas composições imagéticas em torno do exemplo lendário dos templos de Angkor, de uma utopia rural consumada, das massas unidas em solidariedade, dos protocolos de festas, seus pijamas pretos, seu krama tradicional, seus chinelos de borracha e gestos compulsivos de

apoio fanático não são exatamente aqueles que permitem ao historiador penetrar no genocídio, como crime contra a humanidade e, na violência exercida pelo regime.

A segunda ordem de classificação proposta por Sánchez-Biosca (2016) é das imagens dos libertadores, isto é, dos operadores e fotógrafos que acompanharam as tropas vietnamitas em 7 de Janeiro de 1979 ao entrar na cidade fantasma de Phnom Penh no Camboja, após três anos e oito meses do Khmer Vermelho no poder. De acordo com Sánchez-Biosca (2017), as tropas vietnamitas estavam acompanhadas por pelo menos um fotógrafo (Ding Fong) e o operador de cinema Ho Van Thay³, que fez o seu melhor, apesar das dificuldades encontradas para deixar um registro visual do que havia acontecido. Ainda segundo o autor, esses profissionais, que estavam em tarefas de propaganda desde a guerra civil e sua campanha contra o inimigo americano, direcionaram seus dispositivos para captar detalhadamente os instrumentos de tortura que os algozes não tiveram tempo de remover, eles giraram seus olhos mecânicos sobre imensas poças de sangue seco espalhado no chão, sem que restos de cabelo escapassem de sua busca, os papéis de confissão arrancados durante a tortura, espremidos e jogados no chão. Em outros locais do mesmo complexo, eles registraram muitos crânios, trapos que os detidos usavam, entre outros vestígios arrepiantes do que aconteceu. Foram eles que descobriram os vestígios de criminalidade alcançados pelo regime recentemente derrubado e também foram eles, junto com seus aliados, que os espalharam pelo mundo.

A terceira ordem de imagens apontada Sánchez-Biosca (2016) é a das imagens-provas feitas por repórteres (fotógrafos ou cineastas) de países muito diferentes, com o enredo da informação e da defesa dos direitos humanos para colocar planos de saúde e nutrição em vigor na área visitaram e capturaram o locais de crime post facto, com um atraso perceptível em comparação com as primeiras imagens vietnamitas, de modo que o lapso de tempo entre ambos permitem avaliar as grandes ou pequenas transformações dos lugares, que revelam as intenções e gestão dos governantes.

Por fim, a quarta ordem de imagens proposta por Sánchez-Biosca (2016) é uma série de telas que o pintor Vann Nath começou a elaborar em uma oficina na antiga prisão encomendada pelos responsáveis do centro, que em 1980 seria transformado em um museu⁴ do genocídio. Ainda segundo o autor, esta série pictórica, cujo desenvolvimento duraria até quase o final do século 20, reconstrói cenas da destruição do inimigo, que em sua maior parte ocorreram na prisão do S-21, do transporte de prisioneiros vendados, da vida cotidiana atormentada por torturas cada vez mais devastadoras, que se findavam em execuções nos campos de morte de Choeung Ek.

De acordo com Vicente Sánchez-Biosca (2016) todas essas ordens de imagens são

arquivos inestimáveis para conhecer a história do Camboja, mas apesar disso são insuficientes e, em sentido estreito, suspeitos enquanto verdade absoluta. Ainda segundo o autor, isso não deve ser entendido como uma desqualificação moral ou factual, mas como consequência da imagem enquanto matéria limitada por suas próprias condições de visibilidade e perspectiva, como acontece, afinal, com qualquer imagem, como veremos mais adiante.

A primeira série de imagens, as dos perpetradores, registra um inimigo que o é a partir do momento em que seu registro fotográfico é incorporado a uma ficha biográfica. Documentar era para os perpetradores contribuir para a repressão e, por isso, essas imagens de detidos estão impregnadas do olhar e da intenção de seus captores. A segunda série de imagens, as dos libertadores, têm em princípio a enorme virtude de serem as primeiras imagens capturadas logo que o Khmer Vermelho deixou o Camboja desde sua tomada de poder em 17 de abril de 1975. No entanto, as produções dessas imagens obedecem, como afirma Sánchez-Biosca (2017), aos impulsos da propaganda vietnamita de legitimar sua invasão ao país vizinho com base na exibição das atrocidades cometidas por seus governantes. A difusão do horror parecia se tornar o argumento por excelência contra os libertadores e a imagem desempenhou um papel importante nesse processo de legitimação dos vencedores.

A priori, a terceira série de imagens parece mais independente, em um primeiro momento, pois é regida pelo olhar testemunhal do repórter-observador. No entanto, segundo Sánchez-Biosca (2016), nos primeiros meses de 1979, logo após o Khmer Vermelho deixar o poder, o terreno para qualquer repórter que circulava no Camboja era minado, pois as Nações Unidas ainda defendiam a legitimidade do Khmer Vermelho e condenavam a ocupação vietnamita. Dessa forma, a divisão entre o Vietnã e o Kampuchea Democrático do Khmer Vermelho refletia o grande confronto entre a URSS e a República Popular da China dentro do bloco comunista, ou seja, os visitantes admitidos ou convidados pelo regime estavam entre os alinhados (Cuba, República Democrática Alemã, URSS e seus satélites) ou estão inclinados, por razões políticas ou humanitárias, a defender a legitimidade (ou inevitabilidade, como um mal menor) dos novos governantes.

Por fim, a quarta série de imagens, as pinturas a óleo de Vann Nath, que são reconstruções de cenas que o pintor vivenciou durante sua prisão no S-21, outras que ele apenas contemplou e também algumas às quais não teve acesso, mas que lhe foram narradas por sobreviventes. De acordo com Sánchez-Biosca (2016), as telas de Vann Nath se converteram ao longo dos anos em documentos comprobatórios de primeira mão, que inspiraram outros autores posteriores. Para o autor, as obras de Vann Nath devem ser

consideradas uma iconografia testemunhal, pois ao afirmá-las como “documentos” ou “provas” portadores de uma transparência absoluta, é como se essas imagens testemunhassem diante de um tribunal, e não aparecessem como testemunhos visuais do genocídio, fragmentários e parciais, como todo testemunho.

Nesse sentido, não devemos “absolutizar” essas produções imagéticas, como se fossem imagens totais, encobridoras da realidade e manipuladoras da verdade. Devemos pensar as imagens, como insiste Didi-Huberman (2020), não como portadoras da verdade, mas como sendo antes um farrapo dela, um vestígio sempre incompleto.

3.2 O arquivista cambojano

É com esse plano de fundo imagético, composto por essas imagens-arquivo, explanadas por Vicente Sánchez-Biosca (2016) e em busca desses vestígios de verdade que se constrói *A imagem que falta* (2013). Como afirma Anita Leandro (2016), os filmes e a pesquisa de Rithy Panh anteciparam-se ao trabalho da arquivologia e da historiografia na preservação dos arquivos, na escuta dos sobreviventes e na abordagem de aspectos ainda obscuros da história recente do Camboja. Por que, então, somente depois de já ter sido consagrado como um dos maiores cineastas contemporâneos, com mais de vinte filmes, Rithy Panh assume, no documentário *A imagem que falta* (2013), uma narrativa na primeira pessoa? De acordo com Anita Leandro (2016), a história do genocídio cambojano se confunde com a de sua própria família, e até que ele pudesse dizer “eu” na elaboração de uma memória histórica, foi preciso, antes, fazer falar os documentos e as fontes orais, em um minucioso trabalho de escuta do outro, iniciado desde o final dos anos 1980.

Segundo Anita Leandro (2016), com o fim do regime de Pol Pot no Camboja, Rithy Panh abriga-se nos campos de refugiados da Tailândia, tema de seu primeiro longa-metragem, *Site 2* (1989), se esconde nas florestas e consegue chegar até Marselha, na França, onde viviam os únicos sobreviventes de sua família, quatro de seus nove irmãos, que estavam fora do Camboja, estudando, quando a revolução do Khmer Vermelho começou. Rithy Panh chegou à França, aos dezoito anos de idade, sem falar a língua: “dizer o que, a quem?”, ele se perguntava. Falar era perigoso demais e Rithy Panh, um sobrevivente que havia crescido em silêncio. Panh reaprende a falar em francês e, para não se suicidar, escolheu o cinema, que, como ele diz, oferece ao homem o mundo, a beleza e as palavras. Para Rithy Panh o cinema mantém suas mãos nos bolsos. O cinema de Rithy Panh, afirma Anita Leandro (2016), assim como sua atividade de escritor, produtor e arquivista, nasceu dessa impossibilidade de falar e

com o objetivo de recolher testemunhos que lhe permitissem nomear um acontecimento histórico, o genocídio cambojano, ainda sem nome quando ele começou a fazer filmes.

Os arquivos sempre foram testemunhas importantes para Rithy Panh em sua obra e estão presentes desde os seus primeiros filmes. Nas palavras de Anita Leandro (2013), ao retornar ao Camboja, Panh reuniu e salvou do desaparecimento o acervo de fotografias e documentos textuais produzidos pela polícia política do país durante o regime comunista, material amplamente utilizado em alguns dos seus documentários mais importantes sobre o genocídio cambojano, como *Bophana, uma tragédia cambojana* (*Bophana, une tragédie cambodgienne*, 1996), *S21: a máquina de morte do Khmer Vermelho* e *Duch, o mestre das forjas do inferno*. Posteriormente, com o apoio do INA – *Institut National de l’Audiovisuel*, Rithy Panh reuniu o material audiovisual sobre a ditadura do Khmer Vermelho produzido pela televisão francesa ou proveniente de outros países, criando o Centro de Fontes Audiovisuais Bophana¹⁶, em Phnom Penh, hoje com mais de 3 mil arquivos à disposição do público, compostos por filmes, fotografias, jornais televisivos e emissões radiofônicas. Rithy Panh levou para o Camboja imagens documentais da história do país encontradas no estrangeiro, impediu o desaparecimento dos acervos da polícia política e seus filmes tornaram-se uma fonte de informação da maior importância sobre a história recente do Camboja.

O método de realização de Rithy Panh, como afirma Anita Leandro (2013), envolve uma procura pela história contida nos arquivos, fazendo ouvir o testemunho silencioso das imagens e dos lugares. Trata-se de um cinema que cria as condições para esse comparecimento do arquivo no presente, permitindo às imagens e aos lugares fazerem um relato dos fatos, por si próprios, sem precisar de comentário ou de entrevista, graças, apenas, ao gesto simples de uma montagem produzida dentro do plano, que aproxima o passado mudo dos mortos do presente cego dos vivos. Toda a obra de Rithy Panh consiste nessa procura de uma história contida nas imagens, mesmo naquelas que desapareceram para sempre ou que nunca existiram.

3.3 Do arquivo à abertura anarquívica

É com esse gesto de busca que se inicia *A imagem que falta* (2013). Nos primeiros instantes do filme, a materialidade dos arquivos toma a tela e surge no quadro cinematográfico um amontoado de bobinas enferrujadas de películas abandonadas no galpão de uma cinemateca (figura 20). Parece ser uma matéria quase impenetrável, puro resto, mas

¹⁶ <https://bophana.org/>

no filme recebe o olhar do cineasta. Após a câmera percorrer as bobinas com suas películas desenroladas e amontoadas, surge no quadro uma mão que desliza uma dessas películas, iluminada suavemente, tornando possível identificar as imagens que a compõem. Ao fundo é possível ver, sob uma penumbra, o olhar de Rithy Panh (figura 21¹⁷). Percebemos que o cineasta traz para a cena o seu gesto de busca que percorre toda a realização: “o que eu ofereço hoje não é uma imagem, ou a busca de uma única imagem, mas a imagem de uma busca: aquela que o cinema permite”, declara Rithy Panh (2013, p.41) sobre *A imagem que falta*.



Figura 20 – O amontoado de bobinas enferrujadas de películas abandonadas no galpão de uma cinemateca



Figura 21 – O gesto de busca

¹⁷ 00:50:00 min.

Na sequência do filme, como um efeito mágico, surge no quadro, em câmera lenta, a imagem deslumbrante e colorida de uma dançarina vestida de acordo com a tradição da dança Apsara (figura 22¹⁸). O uso da câmera lenta confere a essa imagem uma condição irreal, como se fosse uma epifania de outro mundo enterrado no esquecimento. Essas duas sequências iniciais do filme trazem à luz os mistérios que cercam uma imagem: sua morte prematura, sua ressurreição brilhante quando um olhar humano a resgata da morte, sua condição de resto, seu papel em uma fantasia tradicional cujas origens fazem parte da constituição de um povo.



Figura 22 - Dançarina vestida de acordo com a tradição da dança Apsara

Como afirma Vilém Flusser (2018), as imagens são mediações entre o homem e o mundo. O homem "existe", mas o mundo não lhe é acessível imediatamente, somente através das imagens. A palavra imagem deriva do latim *imago* que diz respeito às máscaras mortuárias feitas de cera usadas nos funerais para manter viva a lembrança da face do morto. O homem passou a produzir imagens para lidar com a morte: "contra o medo da morte só temos a chance de fazer uma imagem" (KAMPER, 1994, p.9 *apud* BAITELLO, 2014, p.48). As imagens são a presença de uma ausência e a ausência de uma presença; elas são fantasmagorias que mantêm estreitos laços com o sombrio e com o insondável do real. Para Élisabeth Roudinesco e Michel Plon (1998, p.645), o real como uma realidade que é imanente à representação e impossível de simbolizar", manifesta-se sob a forma de resquícios, pedaços, objetos parciais, como as imagens. A imagem é pouca coisa, é um resto ou uma fissura que bordeja o real, é a "a forma que aparece", ambivalentemente, "abertura da irrealidade e súbito

¹⁸ 00:01:00min.

torrente do exterior, estabelecendo assim uma ponte entre as possibilidades da imaginação e o impossível do real" (ANTELO, 2011, p.13). Em *A imagem que falta* (2013), há uma associação entre as imagens evocadas pela rememoração, as imagens fabuladas em cenas com bonecos de barro e as imagens-arquivo como confrontação do terror.

No filme, o início da guerra é anunciado com imagens-arquivo, acompanhadas da voz *over* que narra: “então, veio a guerra. O bombardeio ficou mais próximo nos anos 70. Lembro-me das primeiras vítimas, do medo, da minha tristeza infantil”. As imagens surgem no quadro cinematográfico como uma irrupção da emergência da dor das vítimas da guerra. São imagens, em sua maioria, em planos abertos, todas em preto e branco, de lugares incendiados (figura 23), de crianças sendo conduzidas sob a mira da arma de um jovem soldado (figura 24), pessoas chorando desesperadamente sob corpos estendidos no chão (figura 25). No filme de Rithy Panh, as imagens-arquivo são, simultaneamente, uma nódoa de sangue no tempo e um testemunho fundamental do genocídio cambojano.



Figura 23 – Incêndio durante a invasão de Phnom Penh



Figura 24 – Crianças sendo conduzidas por soldados do partido Khmer Vermelho



Figura 25- Mulheres chorando sobre corpos mortos

Em seu artigo *Exploración, experiencia y emoción de archivo*, Vicente Sánchez-Biosca (2015) nos traz uma contribuição ao pensar o arquivo junto da história e da memória, afirmando que a experiência de qualquer arquivo visual do passado tem como consequência inevitável o encontro com a morte. Ainda segundo o autor, é esta quem jaz sempre no arquivo: o desaparecimento dos representados, dos lugares visíveis, dos seres cujas imagens foram congeladas e que hoje só podem ser restituídas ao nosso tempo histórico graças à obra do arquivista, do montador ou do artista. Em *A imagem que falta* (2013), Rithy Panh exerce simultaneamente esse papel do arquivista, do montador e do artista ao inscrever o arquivo no presente do instante fílmico restituindo a esse material visual uma condição de legibilidade para a produção de um conhecimento histórico sobre o genocídio cambojano. Como afirma Georges Didi-Huberman (2018), seguindo os passos de Walter Benjamin, o conhecimento histórico não é um ato de deslocamento ao passado para descrevê-lo e colhê-lo “tal qual em si mesmo”. O conhecimento histórico só acontece a partir do “agora”, isto é, de um estado de nossa experiência de onde emerge, entre o imenso arquivo de textos, imagens ou testemunhos do passado, um momento de memória e legibilidade que aparece como um ponto crítico, um sintoma, um mal-estar na tradição que, até então, oferecia ao passado seu quadro mais ou menos reconhecível.

Esse ponto crítico é chamado por Walter Benjamin de imagem. Segundo Benjamin (2012), a imagem constitui o “fenômeno originário da história” em que o presente de seu aparecimento oferece a forma fundamental da relação possível entre o *Agora* (instante, lampejo) e o *Outrora* (latência, fóssil), relação da qual o *Futuro* (tensão, desejo) guardará os rastros. Para o autor a imagem não está na história como um ponto sobre uma linha, ou como

um simples evento no devir histórico, ou mesmo como um bloco de eternidade insensível às condições desse devir, mas sim, como produtora de uma temporalidade com dupla face, a qual Benjamin nomeia de dialética. Trata-se de uma instância de tempo em que não se instaura uma relação temporal entre passado e o presente, mas uma relação dialética entre o *Outrora* e o *Agora*. É nesse sentido que Benjamin define a imagem como a “dialética na imobilidade”:

Não se deve dizer que o passado ilumina o presente ou que o presente ilumina o passado. A imagem, ao contrário, é aquela em que o *Outrora* encontra, num lampejo, o *Agora*, para formar uma constelação (...). Em outros termos, a imagem é a dialética na imobilidade. Pois, enquanto a relação de presente com o passado é puramente temporal, contínua, a relação do *Outrora* com o *Agora* presente é dialética: não se trata de algo que se desenrola, mas uma imagem intermitente (BENJAMIN, 2005, p.143).

Como afirma Didi-Huberman (2015), o repouso do qual fala Walter Benjamin deve, primeiro, ser pensado no modo de cesura, como corte no movimento do pensamento: “a imobilização, tanto quanto seu movimento, faz parte do pensamento. No momento em que o pensamento se imobiliza numa constelação saturada de tensões, surge a imagem dialética.” Mas esse corte na continuidade não é simplesmente uma interrupção de ritmo: ele faz emergir um contrarritmo, ritmo de tempos heterogêneos sincopando o ritmo da história. É assim que se encontram o *Agora* e o *Outrora*, fazendo com que se percebam as sobrevivências. O aspecto propriamente dialético dessa visão se deve ao fato de que o choque dos tempos na imagem libera todas as modalidades do próprio tempo, “desde a experiência remanescente até os foguetes do desejo, desde o salto da origem até o declínio das coisas” (DIDI-HUBERMAN, 2015, p.138-139). Trata-se, portanto, de refletir sob o ângulo de uma “formação” sobrevivente - imagem- repentinamente tornada visível na cesura - na fratura - aberta.

Em *A imagem que falta* (2013), Rithy Panh nos convoca a pensar a questão do genocídio, também, sob o ângulo da imagem-arquivo como uma formação sobrevivente tornada visível no quadro cinematográfico. Como afirma Vicente Sánchez-Biosca (2015, p.220), “o arquivo é sempre um lugar de produção de conhecimento”, portanto não devemos pensá-lo como um repositório neutro de material, um depósito dormente de informação, apto para ser consultado por historiadores, pois um arquivo desde a sua constituição, fala, se expressa e se impõe:

Ele faz isso por ordem jamais casual ou repentina com que foram estruturadas suas peças. Um arquivo faz isso por suas omissões, já que nem todas as unidades do passado que foram registradas terão sido ao final retidas para formar parte do arquivo. [...] As omissões, os silêncios, a classificação são manifestações de poder [...], [o] arquivo determina os limites do dizível (SÁNCHEZ-BIOSCA, 2015, p. 220)

Para Joel Birman (2008) nada mais enganoso, até mesmo ilusório e ingênuo, do que acreditar que o arquivo será constituído por uma massa documental fixa e congelada, tendo no registro do passado a sua única referência temporal, sem que os registros do presente e do futuro estejam efetivamente operantes no processo de arquivamento. Esse engano e essa ilusão querem fazer crer que o arquivo seja constituído por documentos patentes, isto é, tudo aquilo que de fato ocorreu de importante no passado estaria efetivamente arquivado sem rasuras e sem lacunas, ou seja, sem que estivesse em pauta qualquer esquecimento (DERRIDA, 1995).

O filósofo Jacques Derrida (2001) aponta o arquivo como necessariamente lacunar e sintomático, isto é, descontínuo e perpassado pelo esquecimento em decorrência de sua própria virtualidade. Ainda segundo o autor, a prática arquivística é um lugar de grande violência, pois resguarda um aspecto violento no ato de selecionar e conservar, ou seja, o poder tem a prerrogativa de apagar uma determinada memória em favor da outra. Para Derrida (2001), é necessário perceber o arquivo como um desdobramento de um tempo que se realizaria sempre no presente, em uma temporalidade que se ordena em três direções concomitantes: o presente passado, o presente atual e o presente futuro. A temporalidade do arquivo, nessa tripla direção, configuraria a dimensão da finitude. Mas seria essa mesma finitude que, como condição de possibilidade, delinearía a infinitude do processo de repetição do ato arquivante, na medida em que o arquivo enquanto tal implicaria fundamentalmente a perspectiva do futuro e a sua insistente abertura para o *vir-a-ser* (BIRMAN, 2008).

Por essas mesmas razões, afirma Vicente Sánchez-Biosca (2015), que um arquivo visual, como os presentes em *A imagem que falta* (2013), também devem ser percebidos como um sistema complexo em um processo contínuo de ativação e mudança. Rithy Panh ao pôr em contato diversas imagens-arquivo, produz uma constante migração de suas peças, modificando fatalmente a ordem daquela de onde partiram, assim como a ordem em que são inseridas. Trata-se de estruturação e reestruturação, inserções no contexto de uma sociedade que mantém relações mutantes com o passado, que recorre a formas tecnologicamente distintas de consumo icônico, tudo isso determina o profuso dinamismo dos arquivos visuais, sua latência e sua dimensão artística, midiática e política. Nesse sentido, nos diz Vicente Sánchez-Biosca (2015), o uso de qualquer filmagem é tudo menos gratuito. Quando ativado, qualquer artista se engaja em um diálogo, aberto ou tácito, deliberado ou involuntário, com os usos anteriores e com a estrutura atual da qual deriva.

Em *A imagem que falta* (2013), Rithy Panh estabelece um diálogo direto com produções imagéticas anteriores sobre/do genocídio cambojano. Ele reúne várias imagens já

utilizadas em seus outros filmes ou arquivadas no *Centro de Fontes Audiovisuais Bophana*, como as de notícias televisivas que capturam momentos de sofrimento e, principalmente, as imagens de propaganda do Khmer Vermelho, encenadas pelos novos líderes do regime que exibiam suas massas disciplinadas, seus punhos erguidos compulsivos, seus aplausos incansáveis, suas escolas modelo, seu cultivo de arrozais em fazendas modelo. Essas imagens propagandistas eram enviadas ao exterior em uma tentativa de atestar as boas condições de vida da população e marcar o desenvolvimento social e econômico da nova sociedade. No filme de Rithy Panh, as imagens propagandistas recebem uma atenção maior do cineasta e aparecem com maior frequência ao longo do filme. Percebemos que Rithy Panh traz para forma fílmica a sua tentativa de entendimento e elaboração da questão do genocídio a partir dessas imagens: “nós podemos entender o Khmer Vermelho observando as suas imagens” (PANH, 2013), afirma a voz em *over* que narra o filme.

Para Rithy Panh tratava-se mais do que pensar as imagens, mas pensar por imagens através de um trabalho de montagem que produzisse, em alguma medida, uma elaboração acerca da questão do genocídio. Como afirma Didi-Huberman (2012, p.18), “as imagens reclamam uma descrição, uma construção discursiva, uma restituição de sentido”. Para tanto, é preciso “reconhecê-las, criticá-las, tentar conhecê-las tão precisamente quanto possível”. (2012, p.21). Nesse sentido, Rithy Panh retoma essas imagens propagandistas no quadro cinematográfico para adicionar novas camadas narrativas ao discurso original de sua produção.

É possível perceber esse procedimento cinematográfico de Rithy Panh em uma sequência¹⁹ de *A imagem que falta* (2013) em que o cineasta retoma imagens-propagandistas de mulheres jovens e saudáveis que colhem com tranquilidade os ramos de arroz nos campos de trabalho. Trata-se de uma sequência de imagens em preto e branco, em sua maioria, em planos abertos, nos quais é possível identificar uma grandiosidade na organização do trabalho coletivo, explanado como base do regime de Pol Pot (figura 26 e 27). Há momentos durante essa sequência em que a câmera fixa faz um *zoom* nos rostos dessas mulheres, tornando mais visível suas feições de serenidade e até de uma certa felicidade, pois alguns sorrisos contidos são capturados pela câmera (figura 28).

¹⁹ 01:03:24min.



Figura 26 – A organização do trabalho coletivo



Figura 27 - Mulheres colhendo arroz nos campos de trabalho



Figura 28 – Aproximação dos rostos

Enquanto essa sequência de imagens é exibida, Rithy Panh, por meio do recurso da voz em *over*, adiciona uma nova camada narrativa a esses arquivos de propaganda trazendo a versão das vítimas do genocídio para a cena:

Nos cinemas, as colheitas também são gloriosas. Há cereais, as pessoas olham calmas e determinadas. Parece uma pintura, um poema. Finalmente, eu vejo a revolução prometida. Isso só existe nas imagens. Aqueles sacos cheios de arroz não eram para nós. Eram reservadas para os líderes? Ou enviadas para o exterior já que eram rotuladas em algarismos arábicos? Ou eram filmes para propaganda, sacos cheios de areia? Todos os nossos movimentos eram analisados. Todas as nossas respirações e até mesmo o nosso silêncio. Mas, a fome não era notada pelos líderes do Khmer Vermelho. Eles não sabiam de nada, viam nada? Eles não podiam fazer nada? É a verdade nas gloriosas palavras de ordem ou nessas imagens que não estão faltando? (PANH, 2013)

Trata-se de uma fala que questiona o que a imagem mostra. Rithy Panh monta essa sequência de imagens, utilizando o *aparato fílmico* como um dispositivo susceptível de promover passagens, tensões e migrações entre as imagens e a voz *over*. As imagens adquirem o valor de traços e de resíduos fantomáticos que nos chegam de um passado já desaparecido, um passado que, não obstante, permanece e é transformado por via do trabalho da memória. No filme, o entrelaçamento das imagens com a narrativa das lembranças de Rithy Panh, nos convoca a uma nova interpretação imaginativa dos fatos e da história do genocídio cambojano.

Após as cenas citadas acima, Rithy Panh traz para o filme o discurso de Pol Pot²⁰, líder do regime do Khmer Vermelho, que permeia toda a produção das imagens de propaganda:

Atualmente, nossas cooperativas já são unidades sólidas de coletivismo, politicamente e espiritualmente falando, capazes de alcançar todas as diretrizes do Angkar. No campo, elas alcançaram com sucesso todas as tarefas revolucionárias. Elas transformaram as nossas improdutivas e áridas regiões, que eram miseráveis e desprovidas de água potável. Agora existem grandes e pequenas bacias, canais que se cruzam e arrozais exuberantes e pomares. Essas cooperativas são o alicerce de uma nova sociedade sem corrupção e bandidos de qualquer tipo. Essas cooperativas são o alicerce de uma nova sociedade que é coletivista, incorruptível, igualitária e próspera. Estas cooperativas são saudáveis em todas estas áreas: alimentação, saúde, higiene cultura e educação (PANH, 2013)

Esse discurso é acompanhado no filme por imagens de líderes do Khmer Vermelho discursando (figura 29) para uma grande massa de pessoas obedientes que o assistiam atentos e sentados diante dele (figura 30 e 31). Tratam-se de imagens em plano aberto com a clara intenção de mostrar a imensa plateia organizada que assistia ao discurso.

²⁰ 01:05:26min



Figura 29 – O discurso



Figura 30 – O discurso



Figura 31 – O discurso

Após Rithy Panh, por meio da voz *over*, narrar o discurso de Pol Pot acompanhado das imagens citadas acima, o cineasta afirma no filme: “Eis a verdade” (PANH, 2013). Rithy Panh inscreve no instante fílmico imagens nas quais, com um olhar atento, é possível perceber a exaustão dos corpos, o trabalho excessivo, a vigilância constante: “casas de palha, seca, exaustão, fome, luzes de neon para trabalho noturno, autôfalantes vociferando palavras de ordem. A ideologia estava nos campos e nos arrozais”, afirma Rithy Panh (2013) por meio da voz *over*. Nas imagens apareciam crianças, jovens e adultos carregando pedras pesadas, descalços com dificuldade de se movimentar em um solo árido, os pés e o corpo parecem estar sendo submetidos a um esforço maior do que podem suportar. O homem que capturou essas imagens chamava-se Ang Sarung, era um cinegrafista do Khmer Vermelho, que foi torturado e executado pelo regime após essas imagens chegarem aos líderes do regime: “seu corpo desaparece, sua história desaparece. Mas não este filme”, nos diz Rithy Panh em *A imagem que falta* (2013).



Figura 32 – Imagens de Ang Sarung



Figura 33 - Imagens de Ang Sarung



Figura 34- Imagens de Ang Sarung

O que restou foi a imagem-arquivo enquanto vestígio de uma nova versão de um acontecimento histórico que Rithy Panh inscreve no presente ao retomá-lo no instante fílmico, extraíndo dessas imagens que restaram, através da montagem, a vitalidade narrativa de um passado que ainda sobrevive, apesar de tudo (DIDI-HUBERMANN, 2020). Sob uma perspectiva benjaminiana, a imagem não está na história como um ponto sobre uma linha. Ela não é nem um simples evento no devir história e nem um bloco de eternidades insensível às condições desse devir. A imagem é portadora de uma dupla temporalidade nomeada por Walter Benjamin de dialética. Para Didi-Huberman (2015), essa temporalidade de dupla face foi reconhecida como produtora de uma historicidade anacrônica e como produtora de uma significação unicamente *sintomal*. Ainda segundo o autor, o anacronismo começa a se desenvolver a partir do momento que a imagem enquanto o objeto histórico é analisado no modo sintomal, a partir do momento em que seu aparecimento - o presente de seu acontecimento - faz surgir a longa duração de um Outrora latente.

Percebemos que a imagem-arquivo aparece em *A imagem que falta* (2013) como esse objeto histórico em que seu aparecimento no presente fílmico faz surgir a longa duração de um passado latente e traumático que perpassa a história do Camboja. Para Didi-Huberman (2015), essa historicidade anacrônica encerra seu desenvolvimento a partir do momento em que a temporalidade das imagens começa a brincar com todos os sentidos da cronologia e atinge, desse modo, o estatuto do lógico e narrativo do saber histórico; a partir desse momento, afirma Didi-Huberman (2015), é possível se dá conta de que para analisar a complexidade dos ritmos e de seus contra-ritmos, das latências e de suas crises, das sobrevivências e dos seus sintomas, é preciso “tomar a história a contrapelo”.

Como afirma Michael Lowy (2005) “tomar a história a contrapelo” para Walter

Benjamin esse imperativo ‘tem um duplo significado:

a) histórico: trata-se de ir contra a corrente da versão oficial da história, opondo-lhe a tradição dos oprimidos. Desse ponto de vista, entende-se a continuidade histórica das classes dominantes como um único e enorme cortejo triunfal, ocasionalmente interrompido por sublevações das classes subalternas; b) político (atual): a redenção/revolução não acontecerá graças ao curso natural das coisas, o "sentido da história", o progresso inevitável, será necessário lutar contra a corrente. Deixada à própria sorte, ou acariciada no sentido do pêlo, a história somente produzirá novas guerras, novas catástrofes, novas formas de barbárie e de opressão (LOWY, 2005, p.74)

Em *A imagem que falta* (2013) Rithy Panh toma a história do genocídio cambojano a contrapelo com essa dupla significação benjaminiana, histórica e política, vigente no seu procedimento de montagem das imagens-arquivo. Segundo Anita Leandro (2015), para restaurar o tecido documental de uma época, o montador, da mesma forma que o historiador, percorre o arquivo em uma determinada direção. No filme, Rithy Panh percorre os arquivos no sentido contrário à história oficial ao propor na forma fílmica uma abertura das imagens-arquivo por meio do trabalho de montagem, interrompendo o curso comum de percepção dessas imagens, que a priori são os registros visuais oficiais do restou do genocídio, a fim de tornar visível e audível algo que foi deliberadamente esquecido, ignorado, primeiramente o próprio genocídio cambojano enquanto um acontecimento histórico que faz parte de um passado-presente que reverbera nas condições atuais do país e, sobretudo, o ponto de vista das vítimas desse acontecimento que no filme de Rithy Panh toma a forma do seu próprio testemunho enquanto sobrevivente do genocídio, pois como afirma Anita Leandro (2015, p.15): “a montagem faz ouvir o arquivo”.

Walter Benjamin em um ensaio de 1930 já apostava que a montagem verdadeira partiria do documento (BENJAMIN, 1930), portanto, do arquivo. Mas essa partida é, ao nosso entender, uma partida de indefectível dialética. Nas palavras de Ricardo Lessa Filho (2019), a montagem dialética se dá através de uma abertura e existem pelo menos dois sentidos distintos para compreender o termo “abrir” (abertura): abrir enquanto gesto de ampliação, mas “abrir” também é ferir (dilacerar), como um médico-cirurgião que, para realizar um procedimento cirúrgico, precisa abrir – dilacerar – a pele do paciente para encontrar – e tentar sanar – a dor/doença. Entendemos o gesto de abertura dos arquivos proposto por Rithy Panh em *A imagem que falta* (2013), também, nesse duplo movimento dialético, que para ampliar o conhecimento sobre a imagem-arquivo, a fere, a questiona, estimulando o pensamento crítico para extrair delas novas informações e novos conhecimentos capazes de, em alguma medida, elaborar o passado traumático do Camboja.

Para Jean-Luc Godard, o cinema foi, antes de mais nada, feito para pensar e deve apresentar-se como uma forma que pensa. Nesse sentido, como afirma Didi-Huberman (2020, p.198), a montagem é a arte de produzir esta forma que pensa. Ela constitui, acima de tudo, uma verdadeira operação do pensamento apta a constituir e a desconstituir redes de significados, através das relações evidenciadas em um plano em constante movimento e variação. No cinema de Rithy Panh percebemos um certo tipo de montagem que se aproxima do que Giorgio Agamben (1998) discorreu em seu artigo sobre o cinema de Guy Debord. Trata-se de uma técnica de composição, fortemente apoiada na relação dialética entre a cesura e a sutura, com uma escrita benjaminiana da história, cuja narrativa fragmentária respondia a um projeto messiânico de retorno do passado: “é uma história da Salvação, é preciso salvar alguma coisa. E é uma história final, uma história escatológica, em que algo deve ser cumprido, julgado” (AGAMBEN, 1998, p.67-68). A cesura já estaria inscrita no destino do pouco que resta a ser salvo sobre o genocídio cambojano. Mas, do que restou, Rithy Panh faz cinema, costurando esses restos no tecido da história.

Essa costura dos restos é o trabalho de montagem das imagens-arquivo a qual nos referimos nesta dissertação. De acordo com Anita Leandro (2015), toda estética de montagem pressupõe uma tática (embate com a matéria) e uma estratégia (escolha de um ponto de vista), na qual, as forças em jogo na arqueologia da história, como bem disse Michel Foucault (1971, p.161), “não se manifesta como formas sucessivas de uma intenção primordial”, mas obedecem ao “acaso da luta”. A luta empreendida por Rithy Panh em *A imagem que falta* (2013), assim como em toda sua cinematografia, é contra a amnésia histórica que paira sobre o passado do seu país. Para tanto, o cineasta produz um embate com a matéria-arquivo em *A imagem que falta* (2013) que Márcio Seligmann-Silva (2018) nomeia como anarquivamento. Para o autor, trata-se de colecionar as ruínas dos arquivos e reconstruí-las de forma crítica. Nesse sentido, Rithy Panh representa de modo radical a figura do artista como anarquivador que segundo Seligmann-Silva (2018) pode ser entendido na tradição do trapeiro de Baudelaire descrito por Walter Benjamin:

Aqui temos um homem — ele tem de recolher na capital o lixo do dia que passou. Tudo o que a cidade grande jogou fora, tudo o que ela perdeu, tudo o que desprezou, tudo o que destruiu, é reunido e registrado por ele. Compila os anais da devassidão, o cafarnaum da escória; separa as coisas, faz uma seleção inteligente; procede como um avarento com seu tesouro e se detém no entulho que, entre as maxilas da deusa indústria, vai adotar a forma de objetos úteis ou agradáveis (BENJAMIN, 1989, p. 78).

Em toda sua cinematografia, Rithy Panh, assim como o trapeiro de Baudelaire descrito

por Walter Benjamin, recolhe os pedaços perdidos e dispersos dos arquivos que constituem o amontoado de ruínas de que é feita a história do genocídio cambojano. Mas em *A imagem que falta* (2013) há a especificidade da produção de um contra-arquivo como um antídoto ao esquecimento. Com o gesto anarquívico de recollecção dos arquivos e de suas histórias, Rithy Panh desencadeia um trabalho de elaboração na forma fílmica por meio de uma abertura para novas percepções e configurações das imagens-arquivos que permitem com que o cineasta se aproprie de modo criativo e antifacista dessas imagens, subvertendo-as com uma ação estético-política.

Essa ação estético-política toma a forma do que Marcelo Rodrigues Souza Ribeiro (2017) nomeia como montagem anarquívica, ou seja, uma forma de relação com o arquivo que decorre de um trabalho de deslocamento, de descontextualização de suas imagens, e uma forma de relação com o porvir, com o que vem, com o comum que resta a inventar. Em *A imagem que falta* (2013), Rithy Panh, como já vimos nas cenas descritas anteriormente, desloca as filmagens propagandistas feitas pelo próprio governo do Khmer Vermelho do seu contexto inicial de promover os líderes do partido e propagar o sucesso do seu regime para retomá-las no filme em um ato de questionamento. Para tanto, Rithy Panh desencadeia uma tríplice tomada de posição em seu filme: a disputa pelas imagens, a disputa com as imagens e a inevitável disputa que se estabelece entre as imagens. Antes de tudo, Rithy Panh estabelece uma disputa pelas imagens, ou seja, pelo direito de acesso a essas imagens-arquivos, que foram esquecidas pelo tempo, mas resgatadas por Rithy Panh e tornadas públicas por meio do cinema. Junta-se a isso a uma disputa com as imagens, ou seja, a favor delas, apreendendo-as como objetos, ao mesmo tempo, estéticos e políticos, que produzem um conhecimento histórico sobre o genocídio. E, por fim, a disputa inevitável que se estabelece entre as imagens, na mesa de montagem, quando Rithy Panh procede o cruzamento das diferentes fontes sobre o período: o seu próprio testemunho, as imagens-arquivos e as imagens fabuladas com as miniaturas de argila, que trabalharemos no terceiro capítulo desta dissertação.

Dessa forma, o filme de Rithy Panh constrói-se em uma tomada de posição no tríplice confronto: pelas, com e entre as imagens. Mas o que seria, então, “tomar posição”? Para Georges Didi-Huberman (2017), tomar posição equivaleria a tomar conhecimento. Trata-se, como explica a metáfora do relógio utilizada pelo autor, de desmontar um relógio no sentido de conhecer o seu funcionamento, de dispor as peças daquilo que fazia funcionar certa métrica do tempo, fazendo com que esse mesmo tempo seja interrompido enquanto o relógio para de funcionar para olharmos seus mecanismos.

Tomar posição é situar-se duas vezes, pelo menos, sobre as duas frentes que acarreta toda posição, pois toda posição é, fatalmente, relativa. Por exemplo, trata-se de afrontar algo; mas também devemos contar tudo aquilo de que nos afastamos, o fora-de-campo que existe atrás de nós, que talvez negamos mas que, em grande parte, condiciona nosso movimento, portanto nossa posição. Tomar posição é desejar, é exigir algo, é situar-se no presente e aspirar a um futuro (DIDI-HUBERMAN, 2017, p.15).

Nesse sentido, entendemos que este posicionar-se de Rithy Panh é, antes de tudo, um movimento de montagem que, como afirma Didi-Huberman (2017), instaura uma tomada de posição - de cada imagem diante das outras, de todas as imagens diante da história. A montagem realizada por Rithy Panh possui o “caráter destruidor” de Walter Benjamin, pelo qual um modelo prévio de narrativa - das imagens-arquivos - vê-se deslocado a fim de que dele seja extraído o conflito imanente, como afirma Jacques Racière (2001, p.27) “novas intrigas com os documentos da história”. Por outro lado, trata-se de uma montagem que procede desobstruindo, isto é, afirmando os vazios, os suspenses, os intervalos constituintes da materialidade rasurada e lacunar dos arquivos que funcionarão como vias abertas, caminhos para uma nova maneira de pensar a história do Camboja imagetivamente por meio da faculdade política de imaginar para fabular novos contornos ao horror do genocídio cambojano.

4 A FABULAÇÃO DA CENA

4.1 Imaginar o inimaginável

Em seu prólogo para o catálogo do seminário *Les images manquantes*, que aconteceu em 2011, em Paris, o pesquisador Dork Zabunyan percorre a proposta do encontro de discutir se seria legítimo declarar que existem imagens que faltam em uma época de hipervisibilidade, em que é cada vez mais fácil capturá-las e difundi-las com uma velocidade nunca vista. No seu texto, Zabunyan (2012) parte do princípio de que mais do que nunca é preciso pensar no que se oculta nesse excesso de imagens, o que nos levaria a refletir sobre as descontinuidades da história. Nesse sentido, o autor propõe uma tipologia de imagens que faltam: as que nunca existiram, as que não estão disponíveis, as que encontraram difíceis obstáculos para serem registradas, aquelas que não foram retidas pela memória coletiva e as que foram proibidas.

Para Zabunyan (2012), pensar sobre as imagens que faltam é importante porque seriam elas que revelariam os índices do que é descontínuo na história, escapando assim das narrativas instituídas pela história oficial. Um dos exemplos usados por Zabunyan (2012) para ilustrar essa tentativa de escovar a história a contrapelo, lembrando o método de Walter Benjamin, seria o dos filmes que se voltam para um período sombrio da história onde imagens faltaram e que desdobrou sua *mise en scène* em torno desse vazio para tentar responder à amnésia que a falta delas pode produzir. Como afirma Zabunyan (2012), tratam-se de filmes que procuram “esboçar os traços, reconfigurar os contornos e refletir sobre os modos possíveis de representação desse vazio²¹.” (2012, p.5).

Entendemos *A imagem que falta* (2013) nesse sentido, como um filme em que “a falta que se experimenta, se dá a ver, se torna sensível²²” (ZABUNYAN, 2012, p.6). No filme de Rithy Panh a falta foi experimentada desde de seu projeto. Segundo Roberta Veiga (2020), após fracassar na busca por uma imagem concreta de crianças trabalhando forçadamente nos campos liderados pelo Partido Comunista da Kampuchea (CPK), entre 1975 e 1979, no Camboja, Rithy Panh retorna a esses campos, onde, nos anos 70, viveu parte de sua infância e adolescência, submetido à repressão do regime comunista. Uma vez na aldeia, Panh não é capaz de conectar sua lembrança de um espaço povoado de terror ao território em que seus pés tocam 40 anos depois. Nesse sentido, Veiga (2020, p.4) questiona: “diante dessa dupla falta de imagens – a foto das crianças e a que guarda dos campos - como manter seu projeto

²¹ “(...) cherchent à en esquisser les traits, à en reconfigurer les contours, avant un retour réflexif sur nos propres modes de représentation” (ZABUNYAN, 2012, p.5)

²² “(...) le manque s’éprouve, se donne à voir, devient sensible (ZABUNYAN, 2012, p.6)

de filme, como filmar o evento passado e rememorar o trauma? Filmar os campos que não mais correspondem à força de seus piores afetos?”

Para Rithy Panh, a saída será a fabulação pelo cinema, pois como afirma Veiga (2020) se o espaço é só ausência, não há como encenar a terrível vivência dos cambojanos, nesse sentido é preciso criar imagens a partir do jogo da memória entre lembrança e imaginação. O cineasta vai reconstruir o território perdido de parte de sua vida, onde sua família foi morta, povoá-lo de miniaturas feitas de argila, e dispô-los para a câmera a fim de, em alguma medida, elaborar o seu passado e o do seu país, como veremos ao longo deste capítulo.

Como afirma Veiga (2020), além dessa dupla falta imagética que move o filme, existe a imagem “real” de um trauma coletivo vivido na infância que sempre faltará, não só aquela que é a origem de tudo – a cena primitiva irrecuperável do trauma -, mas qualquer imagem que se seja capaz de representar o absurdo dos fatos vividos no genocídio cambojano. Trata-se do que afirmou Robert Antelme (1957, p.9), diante da desmesura de seu sofrimento nos campos de concentração nazistas: “parecia-nos impossível preencher a distância que descobrimos entre a linguagem de que dispúnhamos e essa experiência que, em sua maior parte, nos ocupávamos ainda em perceber nos nossos corpos”. Contudo, outras imagens involuntárias ou inconscientes - convocadas e desencadeadas pelo processo cinematográfico de narrar, montar e colocar em cena - vêm atender ao chamado político de Rithy Panh de reencontrar os seus pais, irmãos e companheiros mortos, e salvá-los do apagamento completo. Essas imagens só podem surgir quando a falta potencializa a imaginação, pois como afirma Seligmann-Silva (2008, p.70) “a imaginação é chamada como arma que deve vir em auxílio do simbólico para enfrentar o buraco negro do real do trauma. O trauma encontra na imaginação um meio para sua narração”.

Mas é possível imaginar o horror de uma catástrofe histórica como o genocídio cambojano? Em seu livro *Imagens apesar de tudo*, Georges Didi-Huberman (2020, p.11) afirma que “para saber é preciso imaginar”. Para o autor, mais do que possibilidade, a imaginação impõe-se como um dever político diante do que vivenciaram as vítimas de uma catástrofe²³: “não invoquemos o inimaginável. Não nos protejamos dizendo que de qualquer forma não o podemos imaginar - o que é verdade - já que não poderemos imaginá-lo inteiramente. Mas devemos imaginá-lo, esse inimaginável tão pesado. Como uma resposta que se oferece (...)” (DIDI-HUBERMAN, 2020, p.11).

É importante ressaltar, como afirma Ilana Feldman (2016), que Didi-Huberman não

²³ Em seu livro *Imagens apesar de tudo* (2020), Didi-Huberman se referia a Auschwitz no verão de 1944.

nega o “inimaginável” e o “irrepresentável da ordem da experiência traumática. O que ele parece negar é o “inimaginável” e o “irrepresentável” como norma, dogma e imperativo, fartamente manipulados pelo negacionismo histórico: “o imaginável como experiência não pode ser o inimaginável como dogma”, defende Didi-Huberman (2020, p.84). O inimaginável como dogma serve a maquinaria da desimaginação própria de catástrofes, como o genocídio cambojano, que visam além de fazer desaparecer os utensílios, as estruturas e as fábricas de liquidação, mas também os arquivos e a memória do desaparecimento. Rithy Panh (2013, p.75) em seu artigo *A palavra filmada para derrotar o terror*, afirma: “nós (que sobrevivemos a esse período [genocídio no Camboja entre 1975-1979]) e os jovens que vieram depois não tínhamos mais memória”. Trata-se, segundo Didi-Huberman (2020, p.38) de “uma maneira de manter, ainda e sempre [o acontecimento], na sua condição inimaginável”, portanto impensável. Mas como afirma Hannah Arendt (1995), o ponto em que o pensamento fracassa é justamente aquele em que devemos persistir nele, ou mais precisamente, imprimir-lhe uma nova direção. Trata-se do que afirma Aharon Appelfeld (1986) ao falar sobre a memória do Holocausto e da necessidade de retirar a catástrofe da esfera do mito e “trazê-la para baixo”.

Nesse sentido, Peter Haidu (1992) em seu ensaio *The Dialectics of unspeakability*, defende que devemos hesitar perante a utilização de conceitos como os de irrepresentabilidade e de indizidibilidade de forma absoluta para catástrofes históricas, pois isso equivaleria a aceitar, e até a perpetuar, depois dos fatos e depois das mortes, a apologia do encobrimento e do silenciamento. Nas palavras de Jorge Semprun (1995,p.135) a possibilidade diante do elemento inacreditável de “hiper-realidade” desses eventos traumáticos é lançar mão da arte para suscitar a imaginação do inimaginável. A imaginação não restitui a “proporcionalidade” do acontecimento, como afirma Didi-Huberman (2020), mas ela trabalha precisamente no seio da desproporção entre a experiência e o seu relato. É “como se a imaginação se animasse precisamente quando surge o inimaginável (...) é um modo de sabê-lo apesar de tudo. Mas também de saber que, sem dúvida, nunca o compreenderemos na sua justa proporcionalidade” (DIDI-HUBERMAN, 2020, p.229). Nas palavras de Didi-Huberman (2020), os artistas em particular, recusam se vergar ao irrepresentável, embora conheçam sua experiência esvaziante, fazem séries, montagens apesar de tudo, trituram o irrepresentável de todas as formas possíveis para que este deixe escapar outra coisa que não o silêncio puro.

Rithy Panh segue esse pensamento de Didi-Huberman (2020) sobre o artista. Para o cineasta era preciso dar uma forma ao inimaginável que vivenciou do genocídio cambojano, custasse o que custasse. Era necessário arrancar uma imagem a isto e apesar disto, fazendo

desse arrancar uma forma de *aviso de incêndios por vir*: “tenho medo que novos monstros voltem, sob outra forma, se um genuíno trabalho de análise não for feito pelos próprios cambojanos. Nós devemos admitir que houve genocídio, e analisá-lo” (PANH, 2013, p.87). Para Rithy Panh a única posição ética consistiria em resistir, *apesar de tudo*, aos poderes do impossível, imaginar o inimaginável, fazendo da imaginação uma técnica, um artesanato, uma atividade constante de recortes e colagens, como afirma Didi-Huberman (2017), que toma o cinema como espaço tabular de "trabalho", isto é, como campo operatório capaz de fabular novas imagens sobre o genocídio cambojano, diante do que restou - arquivos e testemunho - e da falta de uma imagem que dê conta do horror vivenciado.

4.3 A montagem fabulatória da cena

Entendemos o trabalho de fabulação de novas imagens realizado por Rithy Panh em *A imagem que falta* (2013) a partir de uma noção mais próxima de Gilles Deleuze (1999), em que a fabulação aparece como um procedimento criador que carrega uma potência falsificadora ao criar mundos habitáveis e vivíveis. Como afirma Eduardo Pellejero (2008), trata-se de uma involução criativa que pode abrir-nos a linhas de fuga em situações de asfixia política, como o genocídio cambojano, onde, antes de progredir ou inscrever-se em um projeto maior, é necessário agenciar um novo espaço ou uma nova sensibilidade para a ação e para o pensamento.

Em *A imagem que falta* (2013), o trabalho de fabulação se inicia na tentativa de materializar as lembranças da aldeia na qual Rithy Panh trabalhou e vivenciou o genocídio do seu povo por quatro anos. Para tanto, o cineasta constrói uma maquete da casa onde morou, das estruturas mantidas pelo Khmer Vermelho, dos lugares onde se refugiava e dos quais se recordava, a fim de criar uma *mise-en-scène* que seja espaço para uma nova versão da história. Para Rithy Panh o que deve estar em cena é a versão das vítimas desse evento-limite, que no filme é suscitada pelo seu próprio testemunho como sobrevivente.



Figura 35 – Rithy Panh filmando maquete das miniaturas de argila



Figura 36 – Maquete das miniaturas de argila

Para povoar o espaço construído a partir de suas memórias, Rithy Panh pede a Sarith Mang, companheiro de trabalho, que faça miniaturas de argila do tamanho da maquete para ali circular. Essas miniaturas tomam o lugar do povo cambojano, personificados nas figuras familiares de Rithy Panh, que foi dizimado pelo genocídio e do qual não existem imagens concretas nos arquivos que restaram da guerra. Trata-se do apagamento de um povo que em sua ausência convoca a criação de um artifício que lhe conceda corpo e voz: “A imagem que falta é todo um povo, numeroso, interpretado por personagens de argila em miniatura, fabricados à mão. São eles que vão permitir ao cineasta narrar o inenarrável, mostrar o invisível e dizer o indizível, enquanto tais (LEANDRO, 2013, p.196). Rithy Panh poderia encenar sua história com atores, mas a escolha pelas miniaturas de argila expressa a

sua necessidade da construção, em um processo de produção manual, de uma contra-memória. Como afirma Roberta Veiga (2020), nesse processo, a memória vai sendo produzida tal qual um tecido que se faz na medida de sua relação com o presente, que a convoca e a constitui.

Rithy Panh traz para o filme o processo de fabricação das miniaturas de argila. Em uma sequência de cenas, a câmera enquadra as mãos Sarith Mang esculpindo o primeiro personagem de argila que aparece no filme, o pai do cineasta cambojano (figura 37, 38 39), enquanto a voz *over* narra: “com terra e água, com morte e campos de arroz, com mãos vivas, nós podemos construir um homem. Não demora muito, você só tem que acreditar nisso. Seu traje é branco, sua gravata é escura. Eu gostaria de segurá-lo contra mim; ele é meu pai²⁴” (PANH, 2013).

A fabricação dessas miniaturas de argila envolve sua própria escavação, um desenterramento simbólico e material dos homens, mulheres e crianças perdidos por doenças, trabalho excessivo, fome e tortura. Nas palavras de Hélène Piralian (2000), psicanalista de origem armênia, a simbolização de um evento traumático como o genocídio cambojano implica a “(re)construção de um espaço simbólico de vida” (PIRALINAN, 2000, p.21). Para a autora, esta simbolização deve gerar uma retemporalização do fato antes embalsamado, sendo assim, ao invés da imagem calcada e decalcada, chata, advinda do choque traumático, a cena simbolizada adquire uma tridimensionalidade. Em *A imagem que falta* (2013), a cena traumática do genocídio é simbolizada na tridimensionalidade da mise-en-scène dos personagens de argila.



Figura 37 - Sarith Mang esculpindo a miniatura do pai de Rithy Panh

²⁴ 00:03:21min.



Figura 38 - Sarith Mang esculpindo a miniatura do pai de Rithy Panh

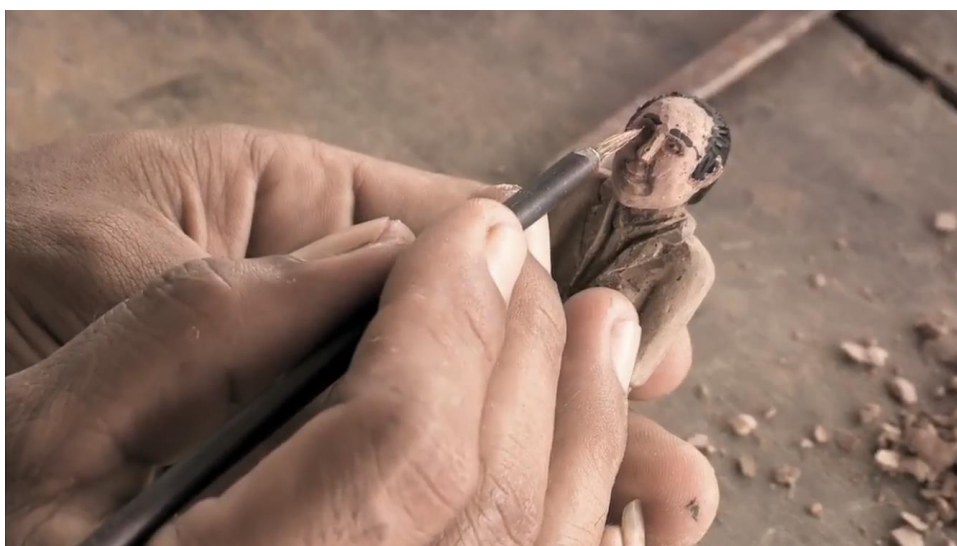


Figura 39 - Sarith Mang esculpindo a miniatura do pai de Rithy Panh

Para a fabricação dos seus personagens Rithy Panh parece ter encontrado, literalmente, o material histórico do genocídio, a argila à semelhança do “barro dos arrozais, sua água lamacenta contaminada pelo sangue de incontáveis corpos enterrados nos campos cambojanos, onde dizem que se caminha sobre cadáveres” (EISENREICH, 2013, p.231). Nesse sentido, entendemos o barro, também, como um arquivo do horror vivenciado no genocídio cambojano. O arquivo aqui é pensado, sobretudo, a partir das discussões de Jacques Derrida, em *Mal de arquivo* (2001), que expande esse conceito para além dos sentidos comuns de reunião e depósito de documentos. Derrida (2001) considera outros suportes para o arquivo como o virtual ou o próprio corpo. Além disso, sua estreita relação com a memória ou a falta

dela tornam o arquivo, para Derrida (2001), um lugar de produção do evento. No momento em que a memória se desfaz, entra o arquivo através do qual se aposta na reincidência do evento, na sua repetição, mas também na sua elaboração:

[...] o arquivo como impressão, escritura, prótese ou técnica hipomenésica em geral, não é somente o local de estocagem e de conservação de um conteúdo arquivável passado, que existiria de qualquer jeito e de tal maneira que, sem o arquivo, acreditaríamos ainda que aquilo aconteceu ou teria acontecido. Não, a estrutura técnica do arquivo arquivante determina também a estrutura do conteúdo arquivável em seu próprio surgimento e em sua relação com o futuro. O arquivamento tanto produz quanto registra o evento (DERRIDA, 2001, p. 28-29).

Dessa forma, a argila à semelhança do barro dos arrozais para Rithy Panh é como este elemento modelável, de criação e construção, como um lugar de arquivo onde se imprime e se inscreve vestígios do genocídio cambojano.

Nas palavras de Roberta Veiga (2020), há na concretude tátil das miniaturas de argila utilizadas por Rithy Panh em seu filme uma projeção material e atmosférica da memória mais corporal e sensitiva do cineasta: o pó pairando no ar e tornando tudo cinzento; o barro dos arrozais após a chuva; a lama e a poeira da terra do canteiro de obras grudadas na pele; a aridez dos campos machucando os pés descalços; tudo isso se incorpora na textura do filme e constrói a ambiência das cenas das miniaturas. Nesse sentido, a matéria também narra a barbárie do genocídio, o emprego das miniaturas no filme nesse modelo pueril faz com que a precariedade do espaço habitado, a miséria da vida nesse período, a tortura e padecimento sofrido pelos cambojanos controlados pelo Khmer Vermelho, apareçam, também, no corpo e no rosto dos personagens de argila. As imperfeições próprias da matéria ajudam a definir as expressões, a pele ocre meio amarelada tem o tom da terra, os olhos fundos e fixos pela tinta preta os tornam fragilizados. Os rostos são sulcados, com fissuras na face e expressões que vão da agonia do tormento enlouquecedor à resignação de uma tristeza profunda.

A escolha de Rithy Panh de que as miniaturas não se movam no filme, a não ser quando voam e se libertam dos campos pela morte ou pelo sonho²⁵, e sim que a câmera se mova entre elas, rememora no presente fílmico a paralisia dos cambojanos frente a opressão do regime imposto:

Quando o terror passa a ocupar o espaço social e um povo inteiro é reduzido à fome, como se pode pedir aos indivíduos que analisem o que está acontecendo? Como resistir? Nos convertemos em “restos humanos” e, como dizia Primo Levi, “os restos não se rebelam”. Já não éramos mais que pó, estranhos a nós mesmos, esmagados pela máquina do Angkar (PANH, 2013, p.65).

²⁵ São as cenas em que os personagens de argila giram, suspensos, com braços abertos sobre paisagens da maquete ou no céu azul.

Na sequência de cenas²⁶ em que Rithy Panh fabula as imagens perdidas da deportação do povo cambojano de Phnom Penh para os campos de trabalho é possível perceber a retomada no instante fílmico dessa paralisia. A imobilidade dos personagens de argila, enfileirados e separados por faixa etária, diante da câmera que passa por eles, nos conecta com a atmosfera de resignação que pairava sob o país assolado pelo genocídio.

Inicialmente as miniaturas aparecem em um plano fixo aberto (figura 40) com a voz *over* narrando a sua chegada aos campos de trabalho: “imediatamente, o Khmer Vermelho fez a contagem e então, separaram mulheres, homens, adultos e crianças. Quaisquer lembranças ou objetos pessoais são proibidos” (PANH, 2013).



Figura 40 – A chegada do povo cambojano aos campos de trabalho



Figura 41 – A imobilidade de um povo

²⁶ 00:09:48min.

Em seguida, a câmera adota um movimento de *travelling* lateral na frente dos personagens de argila que permanecem imóveis. A câmera parece assumir a perspectiva do carrasco que vigiava os prisioneiros e os encarava diante de seus pertences pessoais que foram retirados ao adentrarem aos campos de trabalho (figuras 42 e 43).



Figura 42 – A destituição da identidade de um povo



Figura 43 - A destituição da identidade de um povo

“De repente, não há mais indivíduos, mas apenas números. Nosso cabelo é cortado. Relógios, óculos, brinquedos, livros são apreendidos. Nossas roupas são tingidas de preto, nossos primeiros nomes alterados. Nós somos o Novo Povo²⁷” afirma Rithy Panh por meio da

²⁷ 00:10:10min.

voz *over*. Nesse momento, a câmera continua a utilizar o *travelling* lateral em frente as miniaturas, mas dessa vez, os personagens estão com as mesmas vestes, os mesmos cortes de cabelo, destituídos, portanto, de qualquer identidade (figuras 44 e 45)²⁸. Assim como no filme de Rithy Panh, durante o genocídio, os cambojanos foram reduzidos mesmo em bonecos, marionetes, mudos e manipulados por uma força maior do totalitarismo, miniaturizados em seus valores, privados de vida e de liberdade.



Figura 44 – O Novo Povo



Figura 45 – O Novo Povo

Em *A imagem que falta* (2013), os personagens de argila são artifícios para tornar visível o processo de apagamento de um povo pela violência totalitária, ao encarnar os

²⁸ 00:10:20min.

famintos, os torturados, os mortos: o pai, a mãe, a irmã e os irmãos de Rithy Panh. Mas trata-se de revivê-los não da mesma maneira como fazem as imagens de arquivo, pois, como afirma Veiga (2020), ao mesmo tempo em que as miniaturas postas em cena parecem repor a falta, elas a recordam, apontando todo o tempo para a ausência dessas mesmas pessoas reais. Diferente do registro fotográfico ou da imagem em movimento, que graças ao traço de real leva o espectador a esquecer a ausência do sujeito registrado para compartilhar sua existência, os personagens de argila não apagam a ausência, ao contrário, no filme de Rithy Panh, eles reclamam à sua ausência, tanto física, como um povo que foi dizimado, como nos arquivos oficiais do genocídio.

No filme, Rithy Panh promove por meio de gestos de montagem um confronto entre as imagens de arquivo e as *mise-en-scènes* das miniaturas de argila que fabulam o fora de campo dessas imagens de arquivo e, portanto, revelam o que elas não mostram: a fome, a tortura, a morte de um povo.

Na sequência de cenas²⁹ em que Rithy Panh utiliza as imagens de arquivo de pessoas trabalhando de forma organizadas, vestidas todas iguais, de preto, com chapéus, carregando areia e pedras, é possível perceber esse confronto. Apesar das imagens de arquivo transmitirem muita ordenação entre os trabalhadores e a câmera flagrar, principalmente crianças, sorrindo para a câmera, a montagem nos desperta para as condições precárias de trabalho, para a rapidez dos movimentos repetitivos, para o excesso de crianças trabalhando. As imagens (figuras 46,47 e 48) são de jovens, adultos e crianças que com dificuldade carregam pedras pesadas em um solo árido e parecem estar sendo submetidos a um esforço maior do que podem suportar.



Figura 46 – Campos de trabalho

²⁹ (00:16:07min)



Figura 47 – Campos de trabalho



Figura 48 – Campos de trabalho

Na sequência fílmica³⁰ a câmera nos mostra as miniaturas em sua mudez, fragilidade, e quase paralisia enfileirados à espera de comida. Em seguida, alternam-se cenas dos personagens de argila alimentando-se com o que pouco lhes era dado, os rostos (figuras 49 e 50) enquadrados pela câmera denunciam a fome que assolava os cambojanos, enquanto a voz *over* narra: “Com a fome, podemos controlar um homem. Nós controlamos todos eles, vivos ou mortos. Os doentes e aqueles que não obedecem não são alimentados ou recebem apenas meia ração. Nós somos os únicos que experimentamos a fome. A fome é como uma arma” (PANH, 2013).

³⁰ 00:17:00min.



Figura 49 - Fome



Figura 50 - Fome



Figura 51 - Fome

Como afirma Didi-Huberman (2016), a montagem é o procedimento, por excelência, para expor os conflitos, os paradoxos, os choques recíprocos dos quais toda história é tecida. Esse gesto de montagem realizado por Rithy Panh em *A imagem que falta* (2013) possibilita que as miniaturas de argila vão em sua *mise-en-scène* contradizer de frente os filmes de propaganda do Khmer Vermelho. As imagens de arquivo que, em função de sua natureza de registro, teria lugar de atestação histórica, são negados pela ficção, pela encenação e pelas palavras de Rithy Panh que põe em cena o sofrimento vivenciado pelas vítimas do genocídio. Trata-se, como afirma Veiga (2020), de uma ressignificação da perspectiva histórica oficial em que há uma escrita cinematográfica a contrapelo. O uso dos arquivos que por sua força indicial poderiam atestar o real, no sentido de fazer o passado fulgurar na imagem, se vê expropriado de sua legitimidade em oposição aos personagens de argila que, em seu artificialismo e encenação nítidas, no filme, são elevados ao estatuto da verdade que a opressão do regime de Pol Pot tentou apagar.

Dessa forma, pensamos esse gesto de montagem de Rithy Panh, também como um gesto de fabulação, no sentido de Gilles Deleuze (2018), que afirma que o que se faz ao fabular não é afirmar algo que não é real, mas afirmar algo que torna as ficções hegemônicas inoperantes ou indecíveis. Trata-se do que o autor nomeia de “a função fabuladora dos pobres que dá ao falso a potência que o converte em uma memória, uma lenda, um monstro (...)” (DELEUZE, 2018, p.218). Em *A imagem que falta* (2013) essa função fabuladora é exercida, principalmente, nas *mise-en-scène* dos personagens de argila que encenam uma contra-memória, a partir das lembranças de Rithy Panh, vítima do genocídio. Trata-se de uma memória narrada e encenada, sob uma ótica benjaminiana, do ponto de vista dos vencidos, dos excluídos, dos párias da história, o que interrompe, pelo menos no instante fílmico, o cortejo triunfante dos dominantes ou como diz Deleuze (2018), das ficções hegemônicas.

Há um segundo gesto de montagem realizado por Rithy Panh em *A imagem que falta* (2013) que nos possibilita pensar como este confronto entre as imagens de arquivo e as *mise-en-scène* das miniaturas de argila é capaz, também, de fabular novas imagens. Trata-se do que nomeamos a partir de Sébastien Clerget (2001) como sobreimpressão, ou seja, quando uma imagem se impressiona sobre a outra. Nas palavras do autor, as duas imagens associadas em sobreimpressão dão origem a uma terceira imagem (ou três imagens a uma quarta, etc.), nascida do sentido de reencontro, de uma dissolução e de uma reforma, da confrontação entre dois motivos e sujeitos que foram fixados sobre o mesmo suporte. Em seu filme, Rithy Panh realiza esse gesto de sobreimpressão ao imprimir em um mesmo plano as imagens de arquivo

e as miniaturas de argila. Com esse gesto de montagem, o cineasta fabula uma terceira imagem, mas como ressalta Clerget (2001), essa terceira imagem não é a soma de duas outras, ao contrário, ela representa o trabalho do tempo sobre a memória:

(...) ela é incompleta pois é vítima de uma interatividade devorante, e se tornaria então uma representação da percepção de uma imagem passada mais ao filtro da memória do que à imagem mesmo. Uma fusão acorrentada que sobrepõe dois planos a dois instantes de suas durações, um fim e um início, criou uma certa temporalidade que encontra sua origem no primeiro plano e se prolonga ao próximo. A sobreimpressão evacua a temporalidade, mas atualiza um certo sentimento do tempo que nasce do cruzamento de duas temporalidades que se anulam. A sobreimpressão seria, então, a anulação do tempo objetivo em favor de sua percepção necessariamente subjetiva (CLERGET, 2001, p.564)

Tratam-se de imagens que possibilitam, em alguma medida, a remontagem histórica do genocídio. Como afirma Didi-Huberman (2018), não há “remontar” histórico senão por meio da “remontagem” de elementos previamente dissociados de seu lugar habitual. Rithy Panh dissocia a imagem de arquivo e as miniaturas de argila da sua individualidade e promove uma sobreimpressão desses elementos em um mesmo plano cinematográfico, fabulando imagens importantes do genocídio cambojano que não existiam concretamente.

Na sequência de cenas³¹ em que Rithy Panh narra a invasão do Khmer Vermelho a capital do Camboja, o cineasta realiza esse gesto de montagem fabulatória. Em um mesmo plano, Rithy Panh coloca em cena as miniaturas de argila sobreimpressas nas imagens de arquivo de propaganda do regime (figuras 52, 53 e 54), fabulando novas imagens que, montadas, suscitam uma legibilidade, um efeito de saber, na forma fílmica. É importante ressaltar que não nos referimos a um saber absoluto, pois como afirma Didi-Huberman (2020, p.22), “as imagens, como é evidente, não nos dão tudo” e são apenas “a abertura do saber pela intromissão de um momento do ver” (DIDI-HUBERMAN, 2020, p.124). Essas imagens fabuladas pelo cinema de Rithy Panh são a restituição de uma desapareição; pedaços, traços ou farrapos de uma resistência que dá a conhecer *apesar de tudo* aquilo que é impossível ver inteiramente.

³¹ 00:06:15min.



Figura 52 – A invasão



Figura 53 – A invasão



Figura 54 – A invasão

Entendemos esse gesto de montagem fabulatória, assim como todo o filme, como um apelo por um futuro diferente. Rithy Panh fabrica, monta e nos mostra imagens daquilo que ele não quer que se repita.

Em uma sequência³² de *A imagem que falta* (2013), Rithy Panh encena com os personagens de argila, um dia nos campos de trabalho em que uma menina tremia de fome e rouba milho para se alimentar. A menina é vista pelo líder do grupo e denunciada para a família que a repreende. Durante a noite, em desespero, a menina come sal, nos diz Rithy Panh por meio da voz *over*: “à noite, a criança come sal. Seus dentes rangem. Temos fome especialmente à noite” (PANH, 2013). No plano seguinte, surge no quadro cinematográfico a imagem de três miniaturas de argila (figura 55), que personificavam a menina e mais duas crianças, adormecidas no chão em cima de uma esteira de palha. Nesse instante fílmico, Rithy Panh por meio da voz *over* narra: “ela dormia ao meu lado, com a barriga inchada e os olhos fixos. Ela suspirava. Ela chamou por sua mãe, por seu pai e então, ficou em silêncio. E nós a enterramos” (PANH, 2013). Em seguida, uma mão de fora do quadro (figura 56) surge na cena colocando, o que parece ser um pedaço de tecido, sobre as miniaturas, cobrindo-as por completo, como quem cobre corpos mortos.



Figura 55- A morte na cena

³² 00:48:35min.



Figura 56 – A intervenção na cena

Neste momento do filme, Rithy Panh realiza novamente o gesto de sobreimpressão ao por uma fotografia daquelas crianças sobre a *mise-en-scène* dos personagens de argila que encenavam sua morte. No pedaço de tecido que cobria os corpos das crianças, surge sobreimpressa a fotografia (figura 57), enquanto Rithy Panh por meio da voz *over* afirma: “eu não quero mais ver esta imagem da fome. Então, eu a mostro para vocês” (PANH, 2013).

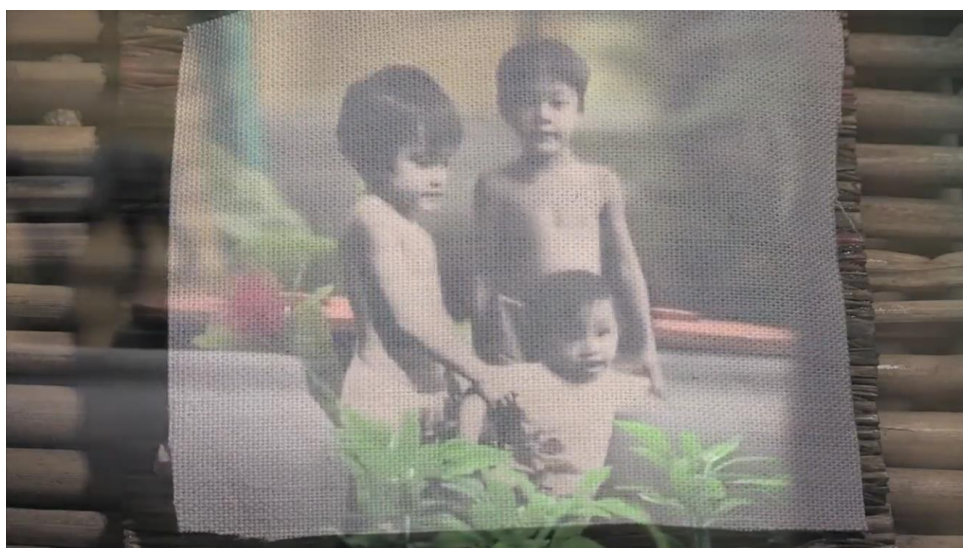


Figura 57 – A montagem da cena

Nas palavras de Didi-Huberman (2015), a imagem seria a malícia da história, ou melhor dizendo, a malícia visual do tempo na história, pois “ela aparece, torna visível. Ao mesmo tempo, ela desagrega, dispersa aos quatro ventos. Ao mesmo tempo, ela reconstrói, cristaliza-se em obras e em efeitos de conhecimento” (DIDI-HUBERMAN, 2013, p.131). Em

A imagem que falta (2013), Rithy Panh nos oferece a imagem como um possível ponto de partida para a elaboração, em alguma medida, do passado traumático do genocídio cambojano. Ele convoca o nosso olhar para as imagens que fabula e que contém vestígios de uma contra-memória do acontecimento, como um apelo por um futuro diferente, para que o mesmo não se repita.

Como afirma Pellejero (2008) fabular não é uma utopia, mas a possibilidade de alcançar uma linha de transformação, através da expressão, em situações históricas que fazem aparecer qualquer mudança como impossível. Para Rithy Panh, o cinema é o operador dessa expressão, como essa ferramenta de fabulação capaz de produzir enunciados coletivos que arranquem do silêncio e do apagamento a história de um povo.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

“Uma das grandes forças da imagem é criar ao mesmo tempo *sintoma* (interrupção no saber) e *conhecimento* (interrupção no caos)”, afirma Didi-Huberman (2012, p.214). Sendo a arte uma grande aliada nesse sentido. Segundo Walter Benjamin, o artista e historiador teriam a responsabilidade em comum de tornar visível a tragédia na cultura (para não apartá-la de sua história), mas também a cultura na tragédia (para não apartá-la de sua memória). Isto implica, olhar “a arte” a partir de sua função vital, urgente, ardente.

Pensamos o cinema de Rithy Panh a partir de sua função urgente de confrontação do terror e do esquecimento que pairam sobre o passado do Camboja. O seu cinema opera para fazer emergir uma memória do genocídio cometido pelo regime Khmer Vermelho entre 1975 e 1979, período em que a organização comunista pró-chinesa Khmer Vermelho governou o país e durante o qual morreram um milhão e oitocentas mil pessoas. Rithy Panh vivenciou o genocídio e perdeu sua família durante esse período. Como afirma Anita Leandro (2016), a memória desse acontecimento histórico ainda não foi suficientemente elaborada, o primeiro julgamento dos responsáveis só aconteceu em 2009, e a fala das testemunhas ainda sofre ameaças até hoje. Trata-se de uma guerra ainda em curso, com consequências socioeconômicas e políticas que continuam a assolar o país. Em uma cena³³ de *A imagem que falta* (2013), Rithy Panh discute essa questão na forma fílmica ao, por meio da voz *over*, relatar:

Antes do Khmer Vermelho, os pobres já eram expulsos de suas terras. Ele [Pol Pot] alistou pessoas por causa dessa injustiça. Então, os americanos vieram. Eles despejaram mais de 500 mil toneladas de bombas no país. Então, os pobres se juntaram à revolução, eles levantam seus punhos. O Khmer Vermelho mentiu para eles sobre as noções de justiça, igualdade, felicidade e progresso. Disseram mentiras sobre tudo. E hoje, as mesmas pessoas pobres estão cavando a terra (PANH, 2013).

Nesse instante fílmico, enquanto a voz em *over* narra o trecho descrito acima, primeiro, passam imagens de arquivo em preto e branco de um líder do Khmer Vermelho conversando amigavelmente com um grupo de pessoas - os pobres citados por Rithy Panh - como que em um gesto de convencimento para o apoio da população ao regime Khmer (figura 57). Em seguida, passa a imagem de uma marcha dessas pessoas, com punhos levantados como se caminhassem a favor de uma revolução (figura 58). Por meio da montagem, Rithy Panh sequencia essas imagens de arquivo com imagens recentes de homens trabalhando

³³ 01:24:18 min.

cavando terra à semelhança dos pobres que acreditaram nas promessas de justiça, igualdade, felicidade e progresso do Khmer Vermelho (figuras 59 e 60), mas que continuam sendo explorados, só que agora por elites neoliberais que massacram a maioria dos miseráveis que vagam pelas ruas da cidade, como afirmam Carla Maia e Felipe Flores (2013, p.19). É nesse sentido que o cinema de Rithy Panh deixa de se limitar apenas ao passado traumático de um pequeno país para se estender ao nosso mundo, aqui, agora.



Figura 58 – O convencimento para revolução



Figura 59 – A marcha



Figura 60 – Os vencidos de hoje



Figura 61 – Os vencidos de hoje

Como pesquisadora brasileira, penso, também, por meio deste trabalho como essa guerra em curso denunciada por Rithy Panh no Camboja se identifica com a história do meu país. Como afirma Edson Luiz André de Souza (2020), padecemos da sombra de um apagamento da história que faz com que tenhamos que repetir indefinidamente as violências que marcam uma herança de desigualdade social com séculos de escravidão. O Brasil é um país com pouquíssimos memoriais, o que contribui para que os traumas sigam vivos por baixo da pele, pois ainda não encontraram um lugar de reconhecimento pelo Estado brasileiro. Caso contrário, seria impensável elegermos como presidente do país alguém que enaltece um torturador e desdenha dos traumas que sofremos no Brasil durante os 21 anos da ditadura civil-militar.

“A história do Brasil é uma história de apagamento da violência, de não inscrição da violência”, afirma Márcio Seligmann-Silva (2018). Há a construção de uma história monumental, heroica, na qual nossos grandes mitos pertencem às classes superiores. Isso vem desde o genocídio indígena, que começou em 1500, e está em continuidade até hoje. Assim como, quando a população africana quando veio forçada para o Brasil para ser escravizada e até hoje tem uma situação de disparidade socioeconômica. No Brasil não se criou uma cultura da memória que perceba a importância de se lembrar dessas violências, para que não sejam mais repetidas. Como afirma Jeanne Marie Gagnebin (2006, p.47): “o esquecimento dos mortos e a denegação do assassinio permitem assim o assassinato tranquilo, hoje, de outros seres humanos cuja lembrança deveria igualmente se apagar”. Nesse sentido, lutar contra o esquecimento e a denegação desses eventos de violência na história é também lutar contra a repetição do horror.

Em *A imagem que falta* (2013), Rithy Panh trava uma luta contra o esquecimento da violência histórica que envolve o genocídio no Camboja. Para o cineasta “nós devemos admitir que houve genocídio e analisa-lo” (PANH, 2013, p.87). Essa análise apontada como necessária por Rithy Panh envolve um trabalho de elaboração do passado traumático e de distribuição do luto público pelas vítimas do horror do genocídio. Entendemos o filme de Rithy Panh, *A imagem que falta* (2013), como construtor de uma estética que envolve esse trabalho político de elaboração e de luto em relação ao genocídio cambojano, a partir do que nomeamos de figuras cinematográficas, aqui tomadas como modos de configuração e de construção de imagens que operam pensamentos. Elegemos a rememoração, o arquivo e a fabulação como figuras que se inscrevem na forma fílmica como disparadores desse trabalho político de elaborar, em alguma medida, o passado traumático que atravessa a história de Rithy Panh e do seu país.

Como já abordado em discussões anteriores, para Freud (2009) a elaboração é um trabalho árduo e contínuo que consiste, como afirma Adorno (1995), em uma autoconsciência crítica que não pode sucumbir ao esquecimento vazio e frio, devendo buscar a compreensão do passado no presente. Trata-se, portanto, segundo Gagnebin (2006), de um lembrar ativo que combina um trabalho de elaboração e um trabalho de luto em relação ao passado, realizado por meio de um esforço de compreensão e de esclarecimento - desse passado e, também, de suas implicações no presente. É importante destacar que entendemos a elaboração possível só de modo incompleto, não totalizante, pois o que temos acesso para elaborar são apenas vestígios, ruínas, restos de um passado que já não pode mais se apresentar por inteiro. Como afirma Cláudia Mesquita (2019, p.206), um trabalho de elaboração a partir de ruínas implica subtrair os restos a sua mudez de escombros, recolhendo-os, montando-os, e em alguma medida, vocalizando-os, reintegrando a ruína à história ao ser trabalhada em uma montagem. Para Rithy Panh o cinema é o meio de realização desse trabalho de montagem, restituindo aos restos da história uma certa legibilidade.

A partir de uma leitura crítica realizada ao longo deste trabalho sobre *A imagem que falta* (2013), foi possível perceber a rememoração como a figura cinematográfica central e disparadora do filme, pois é a partir das rememorações de Rithy Panh sobre sua infância traumática durante o genocídio que assolou seu país por quatro anos que o filme se constrói. As rememorações do cineasta no filme tomam a forma de uma narrativa em voz *over* que percorre toda a realização. Percebemos que as rememorações de Rithy Panh são construídas narrativamente para que haja, em alguma medida, uma produção de sentido comum, de significados comunicáveis acerca do trauma. Contudo, compreendemos a impossibilidade do

relato integral da experiência traumática, mas apostamos na perspectiva de que é a busca por um traço, um vestígio, um rastro de memória, ainda retido, na narrativa do trauma de Rithy Panh, que dispara o trabalho de elaboração e luto coletivo no filme.

O testemunho de Rithy Panh como sobrevivente do genocídio aparece em seu filme enquanto fala dos que sucumbiram à violência radical. Ele não fala no lugar de quem sucumbiu, como pode parecer em um primeiro momento, mas é quem sucumbiu à guerra que fala no seu lugar e disso depende a sua sobrevivência: “[se] a voz deles está ausente então, eu paro de falar”, afirma Rithy Panh em *A imagem que falta* (2013). O cineasta traz para sua obra cinematográfica o ponto de vista das vítimas do genocídio a fim de construir uma nova versão dos acontecimentos. Para tanto, Rithy Panh utiliza o recurso da voz *over* para adicionar novas camadas narrativas às imagens-arquivo de propaganda do Khmer Vermelho e às imagens fabuladas com as miniaturas de argila que constroem seu filme imageticamente. Rithy Panh associa a essas imagens uma narração da barbárie que, ao ser comunicada coletivamente, possibilita uma redistribuição do sofrimento das vítimas, trazendo para o quadro cinematográfico a reivindicação por um luto coletivo e por uma política de elaboração que vise o reconhecimento da fratura moral, social e cultural causada pela guerra.

Na análise do filme de Rithy Panh desenvolvida neste trabalho, entendemos o arquivo como a segunda figura cinematográfica construtora da estética de elaboração em *A imagem que falta* (2013). Nessa sua obra cinematográfica, Rithy Panh nos convoca a pensar a questão do genocídio, também, sob o ângulo do arquivo, como um lugar de produção de conhecimento. Nesse sentido, não devemos pensá-lo, segundo Vicente Sánchez-Biosca (2015, p.220), como um repositório neutro de material, um depósito dormente de informação, apto para ser consultado por historiadores, pois um arquivo desde a sua constituição, fala, se expressa e se impõe.

Em *A imagem que falta* (2013), Rithy Panh estabelece um diálogo na forma fílmica com produções imagéticas anteriores sobre/do genocídio, como imagens de seus outros filmes, imagens arquivadas no Centro Audiovisual Bophana, imagens de notícias televisivas e, principalmente, imagens de propaganda do regime do Khmer Vermelho. No filme de Rithy Panh, as imagens propagandistas recebem uma atenção maior e aparecem com maior frequência ao longo do filme. Percebemos que Rithy Panh traz para forma fílmica a sua tentativa de entendimento e elaboração da questão do genocídio a partir dessas imagens: “nós podemos entender o Khmer Vermelho observando as suas imagens”, afirma Rithy Panh em *A imagem que falta* (2013). Trata-se, portanto, mais do que pensar as imagens, mas pensar por imagens através de um trabalho de montagem que produzisse, em alguma medida, uma

elaboração acerca da questão do genocídio.

Como já trabalhado em discussões anteriores, segundo Anita Leandro (2015), todo trabalho de montagem pressupõe uma tática (embate com a matéria) e uma estratégia (escolha de um ponto de vista) que obedecem ao acaso de uma luta. Em *A imagem que falta* (2013), foi possível que a tática do cineasta para o seu trabalho de montagem envolvia o embate com a matéria arquivo na forma fílmica a partir do ponto de vista das vítimas do genocídio. A luta a qual obedecia Rithy Panh em seu filme, assim como em toda sua cinematografia, é contra a amnésia histórica que paira sobre o passado do seu país. Para tanto, o cineasta realiza em *A imagem que falta* (2013) o que Márcio Seligmann-Silva nomeia como *anarquivamento*, ou seja, um gesto de recalecionar ruínas dos arquivos e reconstruí-las de forma crítica.

Nesse sentido, entendemos que com o gesto anarquívico de recollecção dos arquivos e de suas histórias, Rithy Panh desencadeia um trabalho de elaboração na forma fílmica por meio de uma abertura para novas percepções e configurações das imagens-arquivos que permitem com que o cineasta se aproprie de modo criativo e antifacista dessas imagens, subvertendo-as com uma ação estético-política a fim de criar um contra-arquivo como um antídoto ao esquecimento. Trata-se do que Marcelo Rodrigues Souza Ribeiro (2017) nomeia como montagem anarquívica, ou seja, uma forma de relação com o arquivo que decorre de um trabalho de deslocamento, de descontextualização de suas imagens, e uma forma de relação com o porvir, com o que vem, com o comum que resta a inventar.

Em *A imagem que falta* (2013), Rithy Panh desloca os filmes de propaganda do Khmer Vermelho do seu contexto inicial de promover os líderes do partido e propagar o sucesso do seu regime para retomá-los no presente fílmico em um ato de questionamento possibilitado pelo trabalho de montagem. Trata-se de um trabalho pelo qual o modelo prévio de narrativa das imagens-arquivos vê-se deslocado a fim de que dele seja extraído um conflito imanente. Por outro lado, trata-se de uma montagem que procede afirmando os vazios, os suspenses, os intervalos constituintes da materialidade rasurada e lacunar dos arquivos que funcionarão como vias abertas, caminhos para uma nova maneira de pensar a história do Camboja imagetivamente por meio da faculdade política de imaginar para fabular novos contornos ao horror do genocídio cambojano.

A fabulação, neste trabalho, é considerada a terceira figura cinematográfica que compõe a estética de elaboração de *A imagem que falta* (2013) investigada por essa dissertação. Foi possível perceber que o filme de Rithy Rithy Panh é movido sob o signo da falta. Inicialmente a falta de uma imagem de arquivo que desse conta do horror vivenciado pelas vítimas do genocídio, mas sobretudo, pela falta constituinte da imagem do trauma

coletivo, que sempre faltará, não só aquela que é a origem de tudo - a cena primitiva do trauma -, mas qualquer que seja capaz de representar o absurdo dos fatos vividos no genocídio cambojano. Contudo, outras imagens involuntárias ou inconscientes - convocadas e desencadeadas pelo processo cinematográfico de narrar, montar e colocar em cena - vêm atender ao chamado político de Rithy Panh de salvar o passado traumático do apagamento completo a fim de elaborá-lo, em alguma medida.

Como afirma Seligmann-Silva (2008, p.70), "o trauma encontra na imaginação um meio para a sua narração". Segundo o autor, a imaginação impõe-se como um dever político diante das vítimas de uma catástrofe, pois trata-se de uma resposta que se oferece aos que sucumbiram a violência radical. Como discutido a partir de Didi-Huberman (2020) ao longo deste trabalho, a imaginação não restitui a proporcionalidade do acontecimento, mas é um modo de saber-lo apesar de tudo. Mas também de saber que, sem dúvidas, nunca o compreenderemos em sua justa proporcionalidade.

Para Rithy Panh a única posição ética que lhe restava diante da catástrofe histórica do genocídio cambojano, consistiria em resistir, apesar de tudo, aos poderes do impossível, imaginar o inimaginável, fazendo da imaginação uma técnica, um artesanato, uma atividade constante de recortes e colagens, que toma o cinema como espaço para fabular novas imagens sobre o genocídio cambojano, diante do que restou - arquivos e testemunho - e da falta de uma imagem que dê conta do horror vivenciado.

Em *A imagem que falta* (2013), Rithy Panh fabula essas novas imagens sobre o genocídio cambojano por meio de uma *mise-en-scène* composta por miniaturas de argila que tomam o lugar do povo cambojano dizimado pela guerra. A ausência desse povo convoca a criação de um artifício que lhe conceda corpo e voz para a narração da barbárie. Os personagens de argila no filme são artifícios para tornar visível o processo de apagamento de um povo pela violência totalitária ao encarnar os famintos, os torturados, os mortos: o pai, a mãe, a irmã e os irmãos de Rithy Panh. Trata-se de revivê-los, recordando e apontando para a ausência dessas mesmas pessoas reais. Os personagens de argila não apagam a ausência, ao contrário, eles reclamam à sua ausência.

Percebemos que Rithy Panh promove por meio de gestos de montagem um confronto entre as imagens de arquivo e a *mise-en-scène* das miniaturas de argila que fabulam o fora de campo dessas imagens de arquivo e, portanto, revelam o que elas não mostram: a fome, a tortura, a morte de um povo. Em seu filme, Rithy Panh possibilita que as miniaturas de argila por meio de sua *mise-en-scène* contradigam de frente os filmes de propaganda do Khmer Vermelho ao tornar visível o sofrimento vivenciado pelas vítimas do genocídio que não existe

nas imagens de propaganda do regime. Nesse sentido, percebemos o cinema para Rithy Panh, como uma ferramenta de fabulação capaz de produzir enunciados coletivos que arranquem do silêncio e do apagamento a história de um povo.

A partir da leitura crítica realizada neste trabalho sobre o filme *A imagem que falta* (2013) de Rithy Panh, foi possível perceber que as figuras cinematográficas – a *rememoração*, o *arquivo* e a *fabulação* – se inscrevem na obra cinematográfica como modos de dar a ver o genocídio cambojano. Tratam-se de configurações imagéticas que bordejam o real inacessível do evento traumático a fim de tornar visível, mesmo que por meio de vestígios, a violência histórica que assolou o Camboja. Na forma fílmica, Rithy Panh elabora o passado em um confronto com a perda, com o esquecimento, com o tempo e com a morte. Trata-se de um trabalho de elaboração e de luto que visa dar voz a uma memória que faça justiça aos sofrimentos do passado ao mesmo tempo que inscreve no presente um apelo por um futuro diferente e distante da repetição do horror.

REFERÊNCIAS

ADORNO, T.W. **O que significa elaborar o passado**. In: ADORNO, Theodor W. Educação e emancipação. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1995.

A imagem que falta. Direção: Rithy Panh. [Camboja]: CDP; ARTE France; Bophana Production. 2013.1Vídeo (91Minutos). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=0FR6TnyoAO0>. Acesso em: 22 jan.2019.

AGAMBEN, G. **O que é o contemporâneo?** Goiânia: Argos, 2009.

AGAMBEN, G. **O cinema de Guy Debord**. Disponível em: <https://territoriosdefilosofia.wordpress.com/2014/05/26/o-cinema-de-guy-debord-giorgio-agamben/>. Acesso em: 23 out.2021.

APPELFELD, Aharon, **Badheim 1939**. São Paulo: Summus, 1986.

ANTELO, R. **Me arquivo**. Boletim de Pesquisa NELIC v. 11 n. 16, 2011.

BAITELLO, N. **A era da iconofagia**: reflexões sobre a imagem, comunicação, mídia e cultura. São Paulo: Paulus, 2014.

BAUCHE, N; MARTINEZ, D. Meu projeto excede o de um cineasta: entrevista com Rithy Panh. In: MAIA, C; FLORES, L.F. **O cinema de Rithy Panh**. Rio de Janeiro: Centro Cultural Banco do Brasil, 2013.

BIRMAN, J. **Arquivo e Mal de Arquivo**: Uma leitura de Derrida sobre Freud. Disponível: <http://pepsic.bvsalud.org/pdf/nh/v10n1/v10n1a05.pdf>. Acesso em: 21 jul.2021.

BENJAMIN, W. O Narrador: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov. In: BENJAMIN, W. **Obras Escolhidas I Magia e Técnica, Arte e Política**: Ensaios Sobre Literatura e História da Cultura. São Paulo: Editora Brasiliense, 2012a.

BENJAMIN, W. Sobre o conceito de história. In: BENJAMIN, W. **Obras Escolhidas I Magia e Técnica, Arte e Política**: Ensaios Sobre Literatura e História da Cultura. São Paulo: Editora Brasiliense, 2012b.

BENJAMIN, W. A imagem de Proust. In: BENJAMIN, W. **Obras Escolhidas I Magia e Técnica, Arte e Política**: Ensaios Sobre Literatura e História da Cultura. São Paulo: Editora Brasiliense, 2012c.

BENJAMIN, W. Escavando e recordando. In: BENJAMIN, W. **Obras Escolhidas II Rua de Mão Única**. São Paulo: Editora Brasiliense, 1987.

BENJAMIN, W. **Passagens**. Belo Horizonte: Editora 34, 2005.

BUTLER, J. **Quadros de guerra: quando a vida é passível de luto?** Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2016.

CLERGET, S. Support fragile, forte impression (la surimpression dans Fragiles mémoires d'Olivier Fouchard). In: LEBRAT, C; BRENEZ, N. (Orgs). **Jeune dure et pure!** Paris: Cinémathèque Française, 2001.

COTTA, R. Registros, ruínas e resistências em *Site 2: Se nós devemos morrer, morremos juntos*. In: MAIA, C; FLORES, L.F. **O cinema de Rithy Panh**. Rio de Janeiro: Centro Cultural Banco do Brasil, 2013.

DIDI-HUBERMAN, G. **Diante do tempo: história da arte e anacronismo das imagens**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2015.

DIDI-HUBERMAN, G. **Imagens apesar de tudo**. São Paulo: Editora 34, 2020.

DIDI-HUBERMAN, G. **Remontagens do tempo sofrido: O olho da história II**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2018.

DIDI-HUBERMAN, G. **Quando as imagens tomam posição: O olho da história I**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2017.

DELEUZE, G. **Cinema 2 – A imagem-tempo**. São Paulo: Editora 34, 2018.

DUARTE, D.R. Os artistas do Teatro Queimado: Ruína e Intervenção. In: MAIA, C; FLORES, L.F. **O cinema de Rithy Panh**. Rio de Janeiro: Centro Cultural Banco do Brasil, 2013.

ENDO, P. **Pensamento como margem, lacuna e falta: memória, trauma, luto e esquecimento**. Revista USP: São Paulo, n. 98, junho/julho/agosto, 2013.

EKCHAJZER, F. “**Rithy Panh vit dans la mort, c’est un rescapé**”, **Christophe Bataille, écrivain**. Disponível em: <https://www.telerama.fr/television/rithy-pan-vit-dans-la-mort-c-est-un-rescape-christophe-bataille-ecrivain,103199.php> Acesso em: 09 ago.2020.

FELDMAN, I. **Imagens apesar de tudo: problemas e polêmicas em torno da representação, de “Shoah” a “O filho de Saul”**. ARS (São Paulo), [S. l.], v. 14, n. 28, p. 135-153, 2016.

FREUD, S. Recordar, repetir e elaborar. In: FREUD, Sigmund. **Observações psicanalíticas sobre um caso de paranoia relatado em autobiografia** : (“O caso Schreber”) : artigos sobre técnica e outros textos (1911-1913). São Paulo: Companhia das letras, 2010.

GAGNEBIN, J.M. **Lembrar, escrever, esquecer**. São Paulo: Editora 34, 2006.

GAGNEBIN. **Limiar, aura e rememoração**: ensaios sobre Walter Benjamin. São Paulo: Editora 34, 2014.

GINZBURG, J. A interpretação do rastro em Walter Benjamin. In: SEDLMAYER, S; GINZBURG, J (orgs.). **Walter Benjamin**: rastro, aura e história. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2012.

ITO, T.C. **A elaboração cinematográfica do passado em Rithy Panh**. Disponível em: <http://asaeca.org/imagofagia/index.php/imagofagia/article/view/1641/1411>. Acesso em: 21 ago.2020.

LEANDRO, A. Um arquivista cambojano. In: MAIA, Carla Maia; FLORES, Luís Felipe. **O cinema de Rithy Panh**. Rio de Janeiro: Centro Cultural Banco do Brasil, 2013.

LEANDRO, A. **A história na primeira pessoa**: em torno do método de Rithy Panh. E Compós, v. 19, n. 3, 28 dez. 2016.

LEVY, P. **É isto um homem?** Rio de Janeiro:Rocco, 1988.

LÔWY, M. **Walter Benjamin: aviso de incêndio**. Sao Paulo: Boitempo, 2005.

MAIA, C; FLORES, L.F. O convite, ou: a imagem que o cinema permite. In: MAIA, C; FLORES, L.F. **O cinema de Rithy Panh**. Rio de Janeiro: Centro Cultural Banco do Brasil, 2013.

MAIA, C; FLORES, L.F. A imagem que falta (2013). In: MAIA, C; FLORES, L.F. **O cinema de Rithy Panh**. Rio de Janeiro: Centro Cultural Banco do Brasil, 2013.

MARTINS, A.A. **Olhares remotos**: os 80 anos da morte de Walter Benjamin. Disponível em: <https://revistacult.uol.com.br/home/walter-benjamin-oitenta-anos-morte/> Acesso em: 15 out.2020.

MARZOCHI, I.F. **Jogos de cena**: ensaios sobre o documentário contemporâneo. Disponível em: <https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/27/27153/tde-22052013-110822/publico/lanaFeldmanMarzochi.pdf>. Acesso em: 29 set.2020.

MESQUITA, C. A ruína na imagem, a imagem como ruína. In: BASTOS, C. et al. (org.). **O trabalho das ruínas**: genealogias, ficções, (re)montagens. Fortaleza: Expressão Gráfica e Editora, 2019. p. 201-219.

OLIVEIRA, L.C. Rithy Panh: O agrimensor de memórias. In: MAIA, C; FLORES, L.F. **O cinema de Rithy Panh**. Rio de Janeiro: Centro Cultural Banco do Brasil, 2013.

OTTE, Georg. **Rememoração e citação em Walter Benjamin**. Revista de Estudo de literatura. Belo Horizonte, v. 4, p. 211 -223, out. 1996.

PANH, Rithy. A imagem que falta (2013). In: MAIA, Carla Maia; FLORES, Luís Felipe. **O cinema de Rithy Panh**. Rio de Janeiro: Centro Cultural Banco do Brasil, 2013a.

PANH, Rithy. A palavra filmada para derrotar o terror. In: MAIA, Carla Maia; FLORES, Luís Felipe. **O cinema de Rithy Panh**. Rio de Janeiro: Centro Cultural Banco do Brasil, 2013b.

PANH, Rithy. Sou um agrimensor de memórias. In: MAIA, Carla Maia; FLORES, Luís Felipe. **O cinema de Rithy Panh**. Rio de Janeiro: Centro Cultural Banco do Brasil, 2013c.

PANH, Rithy; BATAILLE, Bataille. **L'élimination**. Paris: Grasset, 2011.

PELLEJERO, E. **Literatura e fabulação**: Deleuze e a política da expressão. Revista *POLYMATHEIA*, VOL. IV, Nº 5, 2008.

PENNA, J C. **Escritos da sobrevivência**. Rio de Janeiro: 7Letras, 2013.

PIRALINAN, H. **Genocidio y transmisión**. México/Buenos Aires: Fondo de Cultura, 2000.

RACIÈRE, J. **A partilha do sensível**: estética e política. São Paulo: EXO experimental org.; Ed .34, 2005.

RACIÈRE, J. **O Mal-Estar no Arquivo**: Uma impressão freudiana. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2001.

RENARD, C. **El sujeto del trauma**. Revista *Ética & Cine*. Vol. 8. No. 2, 2018.

RICOEUR, P. **A memória, a história, o esquecimento**. Campinas: Editora Unicamp, 2018. ROUDINESCO, E; PLON, M. **Dicionário de Psicanálise**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998.

SAFATLE, V. **Joyce no divã de Lacan**. Disponível: <http://www.oocities.org/vladimirsafatle/vladi076.htm>. Acesso em: 20 ago.2018.

SÁNCHEZ-BIOSCA, V. **El eslabón perdido de las imágenes en el genocidio camboyano**: En torno a La imagen perdida (Rithy Panh, 2013). *Secuencias*, [S. l.], n. 43-44, 2017.

SÁNCHEZ-BIOSCA, V. **Exploración, experiencia y emoción de archivo. A modo de introducción**. Revista *Aniki* vol.2, n.º 2, 2015.

SEMPRUN, J. **A escrita ou a vida**. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

SILVA-SELIGMANN, M. A história como trauma. In: NESTROVSKI, Artur; SILVA SELIGMANN (Orgs). **Catástrofe e representação**: ensaios. São Paulo: Escuta, 2000.

SILVA-SELIGMANN, M. **Narrar o trauma**: a questão dos testemunhos de catástrofes históricas. *Psicol. clin.* [online]. 2008, vol.20, n.1, pp.65-82.

SILVA-SELIGMANN, M. **História, Memória, Literatura: O testemunho na Era das Catástrofes**. Campinas: Ed. Unicamp, 2003.

SILVA-SELIGMANN, M. **Sobre o anarquivamento – um encadeamento a partir de Walter Benjamin**. Revista Poiésis, v. 15, n. 24, p. 35-58, 29 set. 2018.

SILVA-SELIGMANN, M. **Antimonumentos e a arte de ‘desesquecer’ na nova arte de memória do Brasil**. Disponível em:
<https://psicanalisedemocracia.com.br/2017/04/antimonumentos-e-a-arte-de-desesquecer-na-nova-arte-de-memoria-do-brasil-por-marcio-seligmann-silva/>. Acesso em: 02 dez.2021.

SOUSA, E.L.A. **Furos na memória**. Disponível em :
<https://psicanalisedemocracia.com.br/2020/08/furos-na-memoria-por-edson-luiz-andre-de-sousa/> . Acesso em: 02 dez.2021.

RIBEIRO, M.R.S. **Arquivo e montagem anarquívica em A Imagem que Falta**. Disponível em:
https://associado.socine.org.br/anais/2017/16557/marcelo_rodrigues_souza_ribeiro/arquivo_e_montagem_anarquivica_em_a_imagem_que_falta. Acesso em: 20 set.2021.

VANOYE, F; GOLIOT-LÉTÉ, A. **Ensaio Sobre a Análise Fílmica**. Campinas: Papirus, 2002.

VEIGA, R. **Há sempre uma imagem que falta: o dispositivo mnemônico de Rithy Panh**. E Compós, 10 set. 2020.

VEIGA, R. **Já visto jamais visto: um filme de filmes ou o devir memória**. Crítica Cultural – Critic, Palhoça, SC, v. 10, n. 1, p. 87-96, jan./jun.2015.

VECCHI, R; RIBEIRO, M.C. A memória política da guerra colonial de Portugal na África: os vestígios como material de uma construção possível. In: In: SEDLMAYER, S; GINZBURG, J (orgs.). **Walter Benjamin: rastro, aura e história**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2012.

ZABUNYAN, D. **Les images manquantes**. Disponível:
https://www.academia.edu/7420674/Les_images_manquantes. Acesso em: 8 nov.2021.