
O Khmer Vermelho e o Cinema de Rithy Panh: uma análise das relações entre cinema memória e identidade social em “A Imagem que Falta”¹

Laura Gisele Souza dos SANTOS²
Universidade Federal de Juiz de Fora, Juiz de Fora, MG

Resumo

Este artigo busca identificar as interseções entre cinema e memória nas obras de Rithy Panh, cineasta que tem um papel essencial na reconstrução da memória do povo cambojano após a revolução comunista de 1975. Os estudos de Halbwachs (2004), Pollak (1992, 2006, 2010) e Nora (1993) dão direcionamento para entender os processos de memória, como esquecimento, silenciamento, enquadramento e ascensão das memórias subterrâneas. Pela análise do filme *A Imagem que Falta* (Panh, 2013), é possível compreender os mecanismos de construção estética e narrativa em favor do viés memorial de sua obra, como a utilização dos bonecos de argila, as metáforas imagéticas, o som e os arquivos que trabalham com uma lógica de ressignificação e a forma poética de trazer dignidade às memórias negligenciadas.

Palavras-chave: memória; Rithy Panh; cinema cambojano; identidade social; Khmer Vermelho.

1- A Revolução Comunista no Camboja

Na história recente do Camboja, o período de ascensão do regime comunista³ ganha destaque para entender as conjunturas sociais e políticas da atualidade e as temáticas escolhidas por Rithy Panh para retirar do esquecimento as memórias subterrâneas dos sobreviventes.

O Khmer Vermelho⁴ ganhou espaço ao longo dos anos e, em 1975, triunfou em assumir o poder da capital do país, Pnom Penh. O acontecimento deu fim à Guerra Civil cambojana e foi o ponto de partida para a criação de um novo país: a República do

¹ Trabalho apresentado no IJ 4 – Comunicação Audiovisual do XXIV Congresso de Ciências da Comunicação na Região Sudeste, realizado de 3 a 5 de junho de 2019.

² Recém-Graduada no Curso de Jornalismo da FACOM - UFJF, e-mail: lauragss@gmail.com.

³ A Revolução Comunista do Camboja pode ser tomada como uma perversão das ideias comunistas, que ganha forma pelas interpretações do alto escalão do Khmer Vermelho – nome dado aos seguidores do Partido Comunista do Kampuchea -, em especial do ditador Pol Pot, que teve contato com as experiências da Revolução Russa e do maoísmo e idealizou a utopia de um novo homem, um ano zero. É uma deturpação que ocorre, por exemplo, nas relações entre a inquisição e o cristianismo e o jihadismo violento e o islamismo.

⁴ A destruição provocada pelos ataques americanos durante a Guerra do Vietnã deu força para a ascensão do Khmer Vermelho, que usava a propaganda antiamericana como forma de reunir aliados. Após a derrota dos Estados Unidos e a retirada do exército do sudeste asiático (1973), a escalada ao poder ocorreu rapidamente.

Kampuchea Democrático. Por meio de uma drástica ruptura social, o Khmer Vermelho começava a construir uma sociedade comunista-coletiva agrária, utilizando métodos radicais e violentos para atingir o seu objetivo.

As famílias foram divididas e enviadas para comunas populares, onde eram educadas para seguir o novo regime. Forçados a trabalhar horas prolongadas nos arrozais em condições precárias de higiene e alimentação, milhares de cambojanos sucumbiram. Para o regime, a parcela da população demasiadamente contaminada pelo espírito capitalista não poderia ser reeducada, sendo eliminada pelo exército. O lema do governo já evidenciava o descaso pela vida: “Manter você não é um ganho; matar você não é uma perda” (POWER, 2004, p. 150). As estimativas apontam que, durante o período, entre 1,5 e 2,5 milhões de pessoas morreram.

Na revolução idealizada pelo Khmer Vermelho, a figura de Pol Pot deveria ocupar um papel de destaque na vida das pessoas. Com a abolição da propriedade privada, de escolas, universidades, bancos, a separação das famílias e a perseguição religiosa, a única fonte de adoração possível era a do ditador. Deus, dinheiro, sabedoria e família foram colocados de lado em favor do governante como uma estratégia de doutrinação de novas gerações. O patrimônio histórico-cultural do país, bem como sua memória, também foram profundamente abalados.

Em reação às invasões cambojanas no território vietnamita com o objetivo de implementar o novo regime, o governo de Hanói (Vietnã), com o apoio de 20 mil cambojanos insurgentes, enviou uma força de 100 mil soldados para a capital do país durante o natal de 1978. A vitória dos vietnamitas, em 7 de janeiro de 1979, pôs fim ao governo de Pol Pot. Sem apoio popular e com um país aos destroços deixado para trás, os líderes do Khmer Vermelho fugiram do Camboja.

Quando tudo acabou, só um punhado de médicos sobreviveu: 93% foram exterminados, assim como a maior parte dos 100.000 monges budistas, jornalistas (oito sobreviventes), professores e profissionais liberais. 5.857 escolas tinham sido incendiadas, 1.987 templos, 796 hospitais e postos de saúde destruídos. A Biblioteca Nacional virou um chiqueiro de porcos. (FORGANES, 1997, p. 57)

Foi nesse contexto que cresceu um dos principais cineastas do Camboja. Nascido na capital do país em 1964, Rithy Panh perdeu sua família aos poucos para o regime do Khmer Vermelho. Panh conseguiu fugir para a Tailândia em 1979, aos 15 anos, morando em um campo de refugiados em Mairut até se mudar para a França. Foi em Paris que ele decidiu seguir os estudos na área de cinema e se graduou pelo *Institut des hautes études*

cinématographiques. O diretor retornou para o Camboja em 1990, aos 26 anos, embora ainda tenha em Paris a sua base de trabalho. Sua obra se dedicou a contar a história do genocídio perpetrado pelo Khmer Vermelho e as implicações sobre o povo cambojano. Longe do discurso oficial, Panh se debruça nos relatos individuais, repletos de subjetividades cruzadas, para reconstruir uma memória coletiva. Por meio desses entrelugares, que se interligam com a sua própria história, bem como o resgate e utilização de materiais de arquivo, os filmes do diretor constroem uma narrativa poética, que perpassa a memória individual e coletiva.

O grande interesse de Panh pela preservação e recuperação da memória do país gerou, em parceria com o diretor Ieu Pannakar, o Bophana Center. Situado na capital do país, Pnom Penh, o centro busca preservar a memória fílmica, fotográfica e fonográfica, além de servir como base de treinamento para jovens artistas.

Em 2015, Panh transcende o papel de diretor, trazendo pela primeira vez aspectos de sua história em *A Imagem que Falta* (França/Camboja, 2013), filme premiado em primeiro lugar em Cannes na seção *Un Certain Regard*. O diretor, a partir de bonecos de argila, busca complementar a memória daquela época, escassa frente à destruição vivenciada, aliando-os a uma exímia sonoplastia e a imagens de arquivos que auxiliam no estabelecimento de um retrato intenso e denso. Sua memória individual é então elevada, celebrada, para enfim ser de fato preservada, uma vez que, segundo o próprio diretor, uma das maiores necessidades atuais do Camboja é a reconstrução e preservação da identidade nacional a partir da valorização das identidades individuais de seu povo:

O Camboja é um país jovem, e devemos dar a juventude mais motivação. O passado nos diz o que talvez venha a acontecer amanhã; e imagens existem para nos fazer pensar e nos alimentar; é um enorme sinal de força seguir em frente. A educação nos auxilia na análise de imagens e no aperfeiçoamento de técnicas; a criatividade e a criação nos permitem falar e expressar o que vemos e sentimos (PANH, 2006, tradução nossa⁵)

2 - Estudos em Memória

As relações entre memória e sociedade abordadas por Halbwachs (2013) podem ser tomadas como base para discutir os conceitos de identidade coletiva e individual. Para

⁵ "Cambodia is a young country, and we must give prospects to the youth. The past tells us what may happen tomorrow; and images are here to make us think and feed us; it is a great strength to move forward. Education helps us analyze the images and master the techniques; creation enables us to speak up but also express what we see and how we feel." (PAHN, 2006)

Halbwachs, a memória está interligada às identidades culturais, uma vez que essas experiências se baseiam no acontecimento vivido comum a um grupo. Para ele, o indivíduo sempre possui grupos de referência sob os quais a memória é construída, em que “cada memória individual é um ponto de vista sobre a memória coletiva” (Halbwachs, 2013, p.30). Portanto, é necessário entender os contextos sociais que servem de base para o fenômeno de reconstrução da memória, uma vez que mesmo as memórias individuais de um sujeito ganham uma dimensão coletiva ao estarem inseridas em um contexto social. Ainda assim, isso não significa o descarte da memória individual em detrimento da coletiva, mas uma memória ressignificada pela subjetividade no processo coletivo de relembrar. É essa memória coletiva que atua como mecanismo da noção de pertencimento do indivíduo dentro do grupo. Nesse processo, é necessário que o recordar se dê em consonância com os outros membros do grupo.

Não basta reconstituir pedaço por pedaço a imagem de um acontecimento passado para obter uma lembrança. É preciso que esta reconstituição funcione a partir de dados ou de noções comuns que estejam em nosso espírito e também no dos outros, porque elas estão sempre passando destes para aqueles e vice-versa, o que será possível se somente tiverem feito e continuarem fazendo parte de uma mesma sociedade, de um mesmo grupo. (Halbwachs, 2013, p. 39)

Além disso, a memória não pode ser vista como algo imutável, mas sim um processo de construção e ressignificação que se altera de acordo com o espaço e o tempo.

Nas articulações entre memória individual, coletiva e histórica – a memória oficial, encontrada nos livros didáticos –, é possível perceber a memória como um objeto de luta, disputa política. O que é lembrado e esquecido, as datas comemorativas, os currículos escolares, tudo isso atua como um mecanismo de controle e ascensão de um grupo sobre o outro. O deslocamento das fontes históricas – que passam a abordar não apenas os grupos dominantes, como também minorias e experiências associadas ao cotidiano - provocado por questionamentos da Nova História Cultural, aumenta o acesso à memória coletiva de grupos até então negligenciados, utilizando metodologias que vão além do documento histórico como, por exemplo, a história oral. A partir dessa nova configuração, as narrativas passam a ser mais plurais, socialmente negociadas, com a desconfiguração de uma história única comum a todos.

É a partir dessa mudança que podemos ver o cinema, por exemplo, como um “lugar de memória”. Para o historiador francês Nora (1993, p. 7) a aceleração do tempo em que vivemos produz um “passado morto”, o fim “das sociedades-memória, que

asseguravam a conservação e transmissão de valores [...]". Esses lugares de memória identificados por Nora (1993) nascem da necessidade de criar arquivos na medida em que a memória espontânea vai sendo deixada de lado. Nora afirma que:

À medida que desaparece a memória tradicional, nos sentimos obrigados a acumular religiosamente vestígios, testemunhos, documentos, imagens, discursos, sinais visíveis do que foi, como se esse dossiê cada vez mais prolífero devesse se tornar prova em não se sabe qual tribunal da história (Nora, 1993, p. 15).

2.1 - MEMÓRIA E IDENTIDADE SOCIAL

Partindo dos estudos de Halbwachs (2013), Pollak (1992) começa a tratar os elementos constituintes da memória, bem como os fenômenos associados a ela. A princípio, a memória pode ser percebida como um “fenômeno individual, algo relativamente íntimo, próprio da pessoa” (POLLAK, 1992, p. 2). Halbwachs, no entanto, já indicava o seu caráter coletivo e social, ou seja, “um fenômeno construído coletivamente e submetido a flutuações, transformações, mudanças constantes” (POLLAK, 1992, p. 2). Essas flutuações, inclusive, podem ser tomadas como ponto de partida para se pensar em marcos e pontos imutáveis da solidificação da memória, que “passam a fazer parte da própria essência da pessoa” (POLLAK, 1992, p. 2).

De que elementos a memória é construída? Para o autor, a memória é formada por acontecimentos, pessoas e locais.

Em primeiro lugar, são os acontecimentos vividos pessoalmente. Em segundo lugar, são os acontecimentos que eu chamaria de "vividos por tabela", ou seja, acontecimentos vividos pelo grupo ou pela coletividade à qual a pessoa se sente pertencer. São acontecimentos dos quais a pessoa nem sempre participou mas que, no imaginário, tomaram tamanho relevo que, no fim das contas, é quase impossível que ela consiga saber se participou ou não. Se formos mais longe, a esses acontecimentos vividos por tabela vêm se juntar todos os eventos que não se situam dentro do espaço-tempo de uma pessoa ou de um grupo. É perfeitamente possível que, por meio da socialização política, ou da socialização histórica, ocorra um fenômeno de projeção ou de identificação com determinado passado, tão forte que podemos falar numa memória quase que herdada (POLLAK, 1992, p. 2)

A mesma estrutura pode ser aplicada ao se tratar dos personagens que constroem a memória. Não são apenas aqueles que encontramos no decorrer da vida que formam a memória, mas também “personagens frequentadas por tabela, mas que, por assim dizer, se transformaram quase que em conhecidas, e ainda de personagens que não pertenceram necessariamente ao espaço- tempo da pessoa” (POLLAK, 1992, p. 2)

Existem também os lugares de memória, espaços, que assim como os personagens e os acontecimentos, não precisam estar ligados diretamente ao espaço-tempo, à vivência de uma pessoa, mas trazer lembranças de um “período vivido por tabela”:

A partir destes elementos constitutivos, bem como os fenômenos de projeção e transferência que podem acontecer na formação da memória coletiva e individual, Pollak traça algumas características da memória. A primeira delas diz respeito a sua seletividade. “Nem tudo fica gravado. Nem tudo fica registrado” (POLLAK, 1992, p. 4). Para Pollak (1992, p. 4), as “preocupações do momento constituem um elemento de estruturação da memória”, seja ela pessoal ou política, coletiva ou individual. No campo coletivo, essa característica pode ser percebida, por exemplo, pelas datas oficiais do Estado: a memória nacional se torna um objeto de disputa política, uma vez que estas comemorações ficam “gravados na memória de um povo” (POLLAK, 1992, p.4). A segunda característica apontada está associada a esse caráter organizacional baseado nas preocupações do momento: a memória é um fenômeno construído, uma vez que o que se lembra e o que se esquece depende dessa organização.

No caso da memória herdada, também é possível afirmar que existe uma forte ligação com o sentimento de identidade, ou seja, a imagem que alguém adquire e constrói de si próprio e a percepção do outro em relação a essa identidade. Essa construção identitária pode ser dividida em três elementos essenciais: a unidade física, a continuidade e a coerência.

Podemos portanto dizer que a memória é um elemento constituinte do sentimento de identidade, tanto individual como coletiva, na medida em que ela é também um fator extremamente importante do sentimento de continuidade e de coerência de uma pessoa ou de um grupo em sua reconstrução de si (POLLAK, 1992, p. 5).

Ao assumirmos que a identidade social depende do outro e não devem ser “compreendidos como essências de uma pessoa ou de um grupo”, vem à tona uma nova característica: “a memória e a identidade são valores disputados em conflitos sociais e intergrupais” (POLLAK, 1992, p. 5).

Para caracterizar essa memória constituída, motivo de disputa entre os grupos, Pollak introduz o conceito de enquadramento da memória, questionando a função do historiador como aquele que, ao enquadrar, forma uma história nacional.

Há ainda o trabalho da própria memória em si. “Ou seja: cada vez que uma memória está relativamente constituída, ela efetua um trabalho de manutenção, de coerência, de unidade, de continuidade, de organização.” (POLLAK, 1992, p. 7)

Cada vez que ocorre uma reorganização interna, a cada reorientação ideológica importante, reescrevera-se a história do partido e a história geral. Tais momentos não ocorrem à toa, são objeto de investimentos extremamente custosos em termos políticos e em termos de coerência, de unidade, e portanto de identidade da organização. Como sabemos, é nesses momentos que ocorrem as cisões e a criação, sobre um fundo heterogêneo de memória, ou de fidelidade à memória antiga, de novos agrupamentos (POLLAK, 1992, p. 7).

Quando essas identidades e a memória estão bem amarradas, não há a necessidade desse processo de reorganização. Já em casos mais extremos, de guerra ou crise, ocorre também a “crise da memória e do sentimento de identidade coletiva que frequentemente precede, acompanha ou sucede esses momentos” (POLLAK, 1992, p. 7).

2.2 – Esquecimento e Silêncio

Enquanto Halbwachs (2013) enfatiza o papel da memória como forma não coercitiva de coesão e pertencimento social, no que chama de “comunidade afetiva”, Pollak (1989) se debruça nas problemáticas associadas à memória coletiva, em uma abordagem que se interessa “pelos processos e atores que intervêm no trabalho de constituição e de formalização das memórias.” (POLAK, 1989, p. 4) Ao estudar as chamadas “memórias subterrâneas”, “parte integrante das culturas minoritárias e dominadas”, Pollak (1989, p. 4) reafirma o “caráter destruidor, uniformizador e opressor da memória coletiva nacional” e o efeito da subversão do silêncio que opera nessas memórias subterrâneas e sua disputa com a memória oficial.

O silêncio, muitas vezes associado erroneamente ao esquecimento, pode ocorrer por fatores políticos e pessoais, como a falta de alguém para escutar, a exposição do indivíduo ou a vontade de poupar o outro de uma história cheia de dores e ressentimentos. Ele também pode ser visto como uma forma de resistência de um grupo em oposição “ao excesso de discursos oficiais”, uma vez que suas lembranças continuam sendo transmitidas de forma oral, nas redes de relacionamento mais próximas.

A fronteira entre o dizível e o indizível, o confessável e o inconfessável, separa, em nossos exemplos, uma memória coletiva subterrânea da sociedade civil dominada ou de grupos específicos, de uma memória

coletiva organizada que resume a imagem que uma sociedade majoritária ou o Estado desejam passar e impor (POLLAK, 1989, p. 8)

Esse trabalho de enquadramento da memória pode ser combinado de diversas formas, “guiado pela preocupação não apenas de manter as fronteiras sociais, mas também de modificá-las,” (POLAK, 1989, p. 9), reinterpretando “incessantemente o passado em função dos combates do presente e do futuro” (POLAK, 1989, p. 9). Esses discursos enquadrados, para manter sua coerência e credibilidade, muitas vezes se utilizam de fontes confiáveis aos olhos dos grupos organizados. Além disso, os objetos materiais são rastros desse trabalho de enquadramento, como os museus e monumentos, pontos de referência desse passado construído, que agregam “um fundo cultural comum a toda a humanidade” (POLAK, 1989, p. 11). No caso das lembranças mais próximas, esses pontos de referência emergem de uma ordem sensorial, como os cheiros e cores. É nesse ponto que o cinema se torna um suporte indispensável para a memória, capaz de captar as características sensoriais das lembranças e auxiliar no seu enquadramento.

3 - UMA CONTRA-MEMÓRIA AO GENOCÍDIO

Há tantas imagens no mundo que acreditamos ter visto tudo. Pensado tudo. Há muitos anos que procuro uma imagem que falta. Uma fotografia tirada entre 1975 e 1979 pelos Khmers vermelhos, quando dirigiam o Camboja. Claro, por si só, uma imagem não prova o crime massivo; mas faz pensar; faz meditar. Ajuda a construir a história. Procurei-a em vão nos arquivos, nos documentos, nas aldeias do meu país. Agora eu sei: essa imagem deve faltar; e não a procurava – não seria obscena e sem significado? Então fabrico-a. 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. Algumas imagens devem continuar a faltar, devem sempre ser substituídas por outras: nesse movimento encontra-se a vida, o combate, a pena e a beleza, a tristeza dos rostos perdidos, a compreensão daquilo que existiu; por vezes a nobreza, e até a coragem: mas o esquecimento, nunca. (PAHN, 2013)

A era de ouro do cinema cambojano teve início nos anos 60 e entrou em colapso com o regime comunista, em 1975. Durante esses 15 anos, aproximadamente 380 filmes foram produzidos, mas poucos deles restaram, em condições precárias de conservação. Durante o período comunista, o Khmer Vermelho impedia a captação de imagens, com exceção dos registros próprios, usados como propaganda comunista da construção de um novo país. Se não há imagens, como representar a repressão?

É a partir desse questionamento que *A Imagem que Falta* é construído. O filme tem início com imagens de arquivos abandonados, que já indicam o caráter memorial da narrativa, a deterioração das poucas imagens que restam do período e a necessidade de buscar vestígios. A busca pela imagem que falta encontra uma metáfora já em sua primeira cena. As imagens dão lugar para um dos arquivos recuperados, do filme *Apsara* (Norodom Sihanouk, 1966). As gravações vívidas dos movimentos da dançarina logo entrariam em contraste com os horrores da guerra e do completo desprezo pela cultura que o Khmer Vermelho defendia. Já nos primeiros minutos, Panh faz renascer as tradições cambojanas e uma memória silenciada.

O encantamento dá lugar ao desconforto, assim como a mudança abrupta nas vidas dos milhões de cambojanos: as ondas do mar submergem o espectador com um sentimento de ansiedade e sufocamento. As dançarinas agora aparecem desfocadas, inatingíveis. Logo, o ator Randal Douc começa a narrar a procura de Panh pela sua infância – ou seria ela que o busca? O diretor, então, começa a dar forma a essas imagens perdidas: através de bonecos de argila, produzidos por Sarith Mang, mãos herdeiras daquelas que trabalharam nos arrozais, Panh traz seu pai de volta à vida.

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 pai. (PAHN, 2013)

O homem criado emerge da terra que um dia o enterrou. O pai que perdeu a vida para o regime é trazido de volta pela arte – ainda repleta em suas últimas lembranças - do filho. Sua memória, no entanto, permanece viva. Os bonecos de argila, representações de rostos esquecidos, combatem a eliminação simbólica.

A vida em Pnom Penh no fim dos anos 60 é retratada através dos bonecos de argila em sets construídos. Como Pollak afirmava sobre as lembranças mais pessoais, o filme de Panh atua com pontos de referência de ordem sensorial: o cheiro das frutas, as músicas, as brincadeiras infantis, a contação de histórias e a diferença das cores nas vestimentas com a chegada da revolução. As memórias anteriores ao Khmer Vermelho, cheias de cor, luz e felicidade, dão lugar a uma imagem de arquivo que anuncia o início da guerra civil:

Eu me lembro dos velhos tempos em Pnom Penh, as grandes festas em nossa casa. Lembro-me de risos e música. Havia cheiro de caramelo, de peixes, de especiarias, de manga. Costumávamos dançar, falar sem parar com nossos tios e tias. Meus primos costumavam trazer frutas.

Goiaba, jaca. Neste momento, estudávamos, líamos livros. Nas noites, eu gostava de ouvir o meu pai recitando poesia. Lembro-me especialmente da doçura das coisas. Então, veio a guerra. O bombardeio ficou mais próximo nos anos 70. Lembro-me das primeiras vítimas, medo, da minha tristeza infantil. Há tantas imagens no mundo que passam repetidamente. Nós achamos que nós a assimilamos porque nós a vimos. (PAHN, 2013)

É interessante notar que Panh poderia ter adotado diversas técnicas, como a animação e a encenação com atores, para representar essa imagem que falta. A escolha pelos bonecos de argila, no entanto, é cheia de simbolismos. A argila é um elemento forte na arquitetura cambojana, usada, por exemplo, na construção dos templos do Angkor Wat. Além disso, como o próprio cineasta conta, “é uma forma de registro empregue há muito, muito tempo, quase como um documentário artesanal” (PAHN, 2014). A associação ao brinquedo e à infância perdida de Panh também se faz presente, sob um olhar poético que mantém a possibilidade do sonho, mesmo após o genocídio, mas também provoca certo afastamento dos horrores, a “distância justa”:

A tarefa do cineasta é saber encontrar a medida justa, a distância adequada: nem exploração política, nem complacência masoquista, nem sacralização. A memória deve ser um ponto de referência. Deve continuar sendo humana. O que busco é a compreensão da natureza desse crime e não o culto da memória. Para evitar a repetição através da recusa da cegueira e da ignorância. (PANH, 2013)

Esse afastamento também se dá pela cinegrafia. Os bonecos permanecem imóveis. É a câmera que trabalha o movimento das imagens, com três exceções: as imagens de arquivo, alguns elementos de cenário (como os peixes nos lagos artificiais) e em momentos idealizados, de fantasia, como a cena em que três crianças, que morreram de fome nas mãos da revolução, finalmente podem ser livres, sonhar e voar.

Em relação ao som, é possível perceber uma distorção, um tom metálico. As frases curtas, assim como as proclamadas pelo Khmer, trabalham com uma lógica de ressignificação. A trilha sonora de Marc Marder – ele também sobrevivente judeu – foi concebida através de uma experimentação: foram dez dias no país, ouvindo a sonoridade das ruas, das canções, o silêncio da noite.

As imagens da guerra, também usadas em outros filmes do diretor, demonstram a instabilidade da memória e dos arquivos históricos, que se transformam com o tempo, com a narrativa, com a montagem. Esse processo de contextualização e ressignificação simbólica também mostra o próprio enquadramento da memória.

Em sua grande maioria, essas imagens foram produzidas como propaganda política pelo Khmer Vermelho sendo, no entanto, reapropriadas por Panh, que inclui os bonecos de argila para representar as lacunas da memória. Essas montagens revelam a força militar do partido comunista e a deportação da população das grandes cidades para as comunas populares. No mesmo fundo, Panh aparece, como boneco, pela primeira vez: o medo e a tristeza ganham força no Camboja.

Eu estava lá. Lembro-me do olhar destes jovens lutadores, eles olhavam como se não estivéssemos lá. Uma ordem foi dada a eles, nunca toque o inimigo com as mãos. Eu sou o inimigo, tenho 13 anos de idade. (PAHN, 2013)

As imagens e a narração falam sobre a mudança na estrutura social do país: a impureza das cidades, as duas milhões de pessoas que deixaram suas casas, o fim do Banco Central. “Vida longa ao glorioso 17 de abril, um dia de alegria transbordante”. As falas do Khmer Vermelho passam, então, para o discurso direto, ressignificadas no contexto de oposição do filme. O recurso é utilizado em outros momentos ao longo da película, como: “Camaradas, em breve devemos ser mestres da água, da terra e dos elementos. Cada hectare produzirá 3 toneladas de arroz. Ou 5. Ou 7” (PAHN, 2013).

Nas sequências seguintes, Panh conta as ações do governo em meio a imagens de arquivo e o cenário com bonecos de argila.

Separaram mulheres, homens, adultos e crianças. Quaisquer lembranças ou objetos pessoais são proibidos. De repente, não há mais indivíduos, apenas números. Nosso cabelo é cortado. Relógios, óculos, brinquedos, livros são apreendidos. Nossas roupas são tingidas de preto, nossos primeiros nomes alterados. Somos o novo povo. Pessoas da classe média, intelectuais, capitalistas a serem reeducados ou destruídos. (PAHN, 2013)

O Khmer Vermelho trabalha com a subversão da memória, o apagamento das identidades. Embora mantivessem arquivos, fotografias e dossiês das confissões, o objetivo claro era o de culpabilização das vítimas, reescrevendo suas vivências com a intenção de transformá-los em inimigos, criando uma ruptura de memória. O trabalho de Panh opera em uma lógica contrária: ele introduz seus rostos, nomes, experiências; dá um espaço de fala (mesmo quando essa fala acontece pelo caráter testemunhal dos arquivos daqueles que pereceram no regime), dignifica e reconstrói suas histórias.

Eu sei que o Khmer Vermelho tirou fotos das execuções. Por quê? Será que eles precisavam de provas, tinham um dossiê a ser concluído? Qual homem que tirou fotos deste evento gostaria que esta imagem não estivesse faltando? Estou procurando esta imagem. Se eu finalmente encontrasse-a, eu não poderia exibi-la, é claro. E o que faz um retrato

do espetáculo da morte? Eu prefiro mostrar a imagem de uma jovem mulher desconhecida, que desafia a câmera, o olho do carrasco e ainda olha para nós. (PAHN, 2013)

Em outro momento, Panh discute a forma que as mortes são sentidas. Quando seu pai decide parar de se alimentar e morre, sua família não tem o direito ao luto. Panh fala sobre como uma história construída pela sua mãe, uma homenagem a forma justa de despedida seguindo as tradições, solidifica-se em sua memória. As imagens fora de foco, um ritual de enterro, uma coruja alçando vôo: metáforas visuais da dor encontradas em uma imagem que nunca existiu.

Ele retoma a reflexão sobre sua busca ao final:

É claro, não encontrei a imagem que falta. Eu a procurei, em vão. Um filme político deve descobrir o que ele inventou. Então, eu fabrico essa imagem, eu a olho, eu a aprecio. Eu a seguro em minhas mãos como um rosto amado. Essa imagem que falta, agora eu a dou a vocês, para que ela não deixe de nos procurar. (PANH, 2013)

O documentário é sobre a história do Camboja, mas também para a sua construção, uma reconstrução da própria humanidade de Panh. É uma extensão da memória, um prolongamento de suas experiências. É um filme realista, quase etnográfico, que se enquadra em “uma linhagem do documentário contemporâneo, em torno das ‘escritas de si’ em que a própria experiência subjetiva do realizador se torna motor para um processo de inscrição de imagens.” (IKEDA, 2018, p. 138), A narrativa do filme é construída em torno da memória individual, mas nem por isso ela perde o viés coletivo. Assim como Halbwachs aponta, essas memórias individuais são pontos de vista sobre a memória coletiva, construídas em meio a um contexto social comum: o regime comunista. Anita Leandro (2014, p. 4) afirma: “Na obra de Rithy Panh, a escrita da história na primeira pessoa não remete a uma subjetividade ou a uma voz que diz ‘eu’, mas ao testemunho do outro – as vítimas, os mortos e seus algozes, que testemunham diante do cineasta.”

Um dos maiores trabalhos de Panh é dar visibilidade às memórias subterrâneas. Toda seleção é uma exclusão. E o que se exclui e o que se seleciona pode ser chamado de memória enquadrada. A memória oficial de um país passa por um processo de enquadramento, a partir da atuação de grupos e ideologias. O que as pessoas viveram no regime, bem como a própria experiência de Panh, tem o poder de questionar a memória oficial e tomar esse lugar através de um processo de enquadramento.

Mas como essas memórias subterrâneas são reavivadas? *A Imagem que Falta* é um filme construído para combater o silêncio, dar visibilidade às memórias subterrâneas

em oposição à memória oficial, ainda cheia de vestígios criados pelo Khmer Vermelho. Panh evita a espetacularização em função de um processo de reflexão do resgate dessa memória silenciada. Além disso, o próprio processo de realização do filme é um método de cura. Em diversos momentos, Panh trabalha com duas ideias: a necessidade de contar sua história em oposição ao desejo de esquecer as dores de sua experiência. Existe um trabalho, como detentor dessa memória, de transmitir essas histórias, não deixar que elas caiam no esquecimento ou no silêncio. É preciso lembrar, mesmo que seja doloroso. Em um trecho do filme, Panh afirma: “Elas martelam a minha mente, gostaria de afastá-las.” Em outro, ele diz: “Eu não quero mais ver essa imagem de fome. Então eu a mostro para vocês.” Em determinado momento, os bonecos de argila são enterrados em valas, enquanto Panh diz: “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-las”. Panh encontra novos suportes para guardar e reproduzir essa memória, seus espectadores, que passam, também, a ser testemunhas do genocídio.

E se estamos sempre a dizer “nunca mais” e “não esquecer” e outras fórmulas assim, o certo é que está sempre a repetir-se. Nos últimos cem anos tivemos o genocídio dos armênios, depois o dos judeus, e na minha vida assisti ao do Camboja, ao do Ruanda, à Bósnia, ao Darfur... Se se tivesse falado mais do genocídio armênio, talvez o dos judeus não tivesse acontecido. E se nas escolas cambojanas se tivesse falado mais do Holocausto, talvez o genocídio cambojano não tivesse acontecido. E assim sucessivamente. (PAHN, 2013)

Considerações Finais

No Camboja pós-Khmer Vermelho, havia um movimento de silêncio do próprio povo. O extermínio ainda não havia sido reconhecido pela ONU. Não é certo que os filmes de Panh tiveram alguma influência na criação do tribunal da Câmara Extraordinária na Justiça do Camboja (ECCC), mas eles reviraram a estrutura de silêncio e apagamento, de enterramento da memória junto aos milhares de mortos que foram privados de voz em vida e em morte. Panh teve uma influência direta na mudança de pensamento do povo cambojano, até então lutando para deixar de lado o genocídio que ainda abala suas vidas. Isso evidencia a importância do trabalho de reconstrução de memória realizado por Panh, não apenas como forma de tributo, de ascensão de memórias subterrâneas até então negligenciadas, mas também como fonte de intervenção política.

Através da análise do filme *A Imagem que Falta*, primeira vez em que o diretor retoma com profundidade sua própria história dentro da revolução, foi possível compreender os mecanismos utilizados para reconstituir a memória de todo um povo: os processos de esquecimento e silenciamento, as formas de enquadramento da memória e de ascensão das memórias subterrâneas, além das considerações do próprio diretor na busca pelas lacunas deixadas pelo Khmer Vermelho – partido que promovia a subversão da memória e o apagamento das identidades. Para isso, os aspectos de construção do filme foram observados enquanto formas de propiciar essa reflexão: a utilização dos bonecos de argila, as metáforas imagéticas, o som e os arquivos que trabalham com uma lógica de ressignificação e a forma poética de trazer dignidade às memórias negligenciadas.

O cinema de Rithy Panh é uma extensão da memória, um suporte contra o silêncio, uma forma de entender a memória coletiva, mesmo quando parte de uma perspectiva mais individual. O processo de ressignificação dos poucos arquivos remanescentes, uma busca por encontrar essa imagem que falta, encontra no cinema uma forma de recriar, ainda que a lacuna permaneça, a memória de todo um povo.

REFERÊNCIAS

A IMAGEM que falta / L'image manquante. Direção Rithy Panh. França/Camboja. 2013. 92 min.

FORGANES, R. **Camboja: onde a guerra nunca acaba**. Horizonte geográfico. São Paulo, Audichromo, ano 10, n. 54, p. 57, nov./dez. 1997.

HALBWACHS, M. **A memória coletiva**. Tradução de Beatriz Sidou. 2ª ed. São Paulo: Centauro, 2013.

IKEDA, M. G. **Em busca de uma “imagem crítica”: memória, ausências e dor em A imagem que falta, de Rithy Panh**. Lumina 12.2 (2018): 136-149.

KLINGER, D. **Escritas de si, escritas do outro: o retorno do autor e a virada etnográfica**. Rio de Janeiro: 7Letras, 2012.

LEANDRO, A. **A história na primeira pessoa: em torno do método de Rithy Pahn**. In: 23o COMPÓS, 2014, Belém. Anais Belém: UFPA, 2014. Disponível em: <http://compos.org.br/encontro2014/anais/Docs/GT11_ESTUDOS_DE_CINEMA_FO> Acesso em: 01/10/2018.

NORA, P. **Entre memória e história: a problemática dos lugares**. Proj. História, PUC-SP, n. 10, dez. 1993. Disponível em: <<http://revistas.pucsp.br/index.php/revph/article/viewFile/12101/8763>>. Acesso em: 20/10/2018.

PANH, R. **Le Papierne peut pas envelopper la braise**. Paris: Grasset, 2007.

_____. Entrevista: Look **back in pain** [2010]. Entrevistador: Bruno Jaeggi e Martial Knaebel. In: Doraiswamy, Rashmi, and Latika Padgaonkar. 2010. *Asian Film Journeys: Selections from Cinemaya*. New Delhi: SCB Distributors, 2010.

_____; BATAILLE, C. **The elimination**. New York: Other Press, 2012.

_____. **A palavra filmada para derrotar o terror**. In: Catálogo da mostra O cinema de Rithy Panh. Centro Cultural Banco do Brasil, 2013.

_____. **Sou um agrimensor de memórias**. In: Catálogo da mostra O cinema de Rithy Panh. Centro Cultural Banco do Brasil, 2013.

_____. Entrevista: **Contra uma máquina de morte, um cinema do lado da vida** [2014]. Entrevistador: Luis Miguel Oliveira. Disponível: <<https://www.publico.pt/2014/04/04/culturaipsilon/noticia/contra-uma-maquina-de-morte-um-cinema-do-lado-da-vida-332658>>. Acesso em: 10/11/2018.

POLLAK, M. **Memória, esquecimento, silêncio**. Estudos Históricos, Rio de Janeiro, vol. 2, n. 3, 1989.

_____. **Memória e identidade social**. Revista Estudos Históricos, 1992, 5(10), 200-212.

_____. **Gestão do indizível**, *WebMosaica*, revista do Instituto Cultural Judaico Marc Chagall, v. 2, n. 1 (jan-jun), 2010.

POWER, S. **Genocídio: a retórica americana em questão**. Tradução de Laura Teixeira Motta. São Paulo: Companhia das Letras, 2004