

Genocídio, memória do trauma, afeto e política no documentário *A imagem que falta*, de Rithy Pahn

Marina Alvarenga Botelho*

Gustavo Souza*

Carla Montuori Fernandes*

É claro que não encontrei a imagem que falta. Eu a procurei, em vão. Um filme político tem que descobrir o que forjou. Então, eu criei esta imagem, a assisti, a apreciei. [...] A imagem que falta agora eu dou a vocês, para que não parem de olhar para nós.

Rithy Pahn, em *A imagem que falta* (Livre tradução dos autores).

Resumo: O artigo tem como objetivo analisar como o tema do genocídio ocorrido no Camboja (1975-1979) e a memória do trauma são retratados no documentário *A imagem que falta*, dirigido por Rithy Pahn. O texto reflete a construção do documentário pelo diretor Pahn, vítima do regime totalitário cambojano, que teve sua família assassinada pelo Regime do Khmer Vermelho, e quais foram as estratégias utilizadas para reconstruir uma memória subjetiva, individual e coletiva do trauma vivido durante sua infância. O estudo analisa como o filme trabalha com regimes de imagem diegéticas, afetivas e indiciais e busca mais um efeito de memória do que um efeito de real, ao utilizar imagens produzidas por barros e outros materiais, para representar a impossibilidade de se narrar o genocídio vivido durante regime totalitário do Khmer.

Palavras-chave: genocídio; documentário; trauma; Camboja; *A imagem que falta*.

* Universidade Paulista, Programa de Pós-Graduação em Comunicação. 04018-000, São Paulo, Brasil. E-mail: inabotelho@gmail.com

* Universidade Paulista, Programa de Pós-Graduação em Comunicação. 04018-000, São Paulo, Brasil. E-mail: gustavo03@uol.com.br

* Universidade Paulista, Programa de Pós-Graduação em Comunicação. 04018-000, São Paulo, Brasil. E-mail: carla.montuori@docente.unip.br

Resumen: El artículo tiene como objetivo analizar cómo el tema del genocidio ocurrido en Camboya (1975-1979) y la memoria del trauma son retratados en el documental *A imagem que falta*, dirigido por Rithy Pahn. El texto refleja la construcción del documental del director Pahn, víctima del régimen totalitario camboyano, cuya familia fue asesinada por el Régimen Khmer, y cuáles fueron las estrategias utilizadas para reconstruir una memoria subjetiva, individual y colectiva del trauma vivido durante su infancia. El estudio analiza cómo la película trabaja con regímenes de imagen diegéticos, afectivos e indexicales y busca más un efecto de memoria que un efecto real, al utilizar imágenes producidas por la arcilla y otros materiales, para representar la imposibilidad de narrar el genocidio vivido durante el régimen totalitario de los jemeres.

Palabras clave: genocidio; documental; trauma; Camboya; *A imagem que falta*.

Abstract: The article aims to analyze how the theme of the genocide that occurred in Cambodia (1975-1979) and the memory of the trauma are portrayed in the documentary *The missing picture*, directed by Rithy Pahn. The text reflects the construction of the documentary by the director Pahn, a victim of the Cambodian totalitarian regime, who had his family murdered by the Khmer Rouge Regime, and what were the strategies used to reconstruct a subjective, individual, and collective memory of the trauma experienced during his childhood. The article analyzes how the film works with diegetic, affective, and regimes of indicial image and seeks more an effect of memory than an effect of reality, by using images produced in clay and other materials, to represent the impossibility of narrating the genocide experienced during the Khmer totalitarian regime. Keywords: genocide, documentary, trauma, Cambodia, *The missing picture*.

Résumé : L'article vise à analyser comment le thème du génocide qui a eu lieu au Cambodge (1975-1979) et la mémoire du traumatisme sont dépeints dans le documentaire *L'imagem manquante*, réalisé par Rithy Pahn. Le texte rend compte de la construction du documentaire par le réalisateur Pahn, victime du régime totalitaire cambodgien, dont la famille a été assassinée par le régime Khmer Rouge, et quelles ont été les stratégies utilisées pour reconstruire une mémoire subjective, individuelle et collective du traumatisme vécu au cours de sa enfance. L'étude analyse comment le film travaille avec des régimes d'images diégétiques, affectifs et indexicaux et recherche plus un effet de mémoire qu'un effet réel, lorsqu'il utilise des images produites par l'argile et d'autres matériaux, pour représenter l'impossibilité de raconter le génocide vécu pendant le régime totalitaire des Khmers.

Mots clés : génocide ; documentaire ; traumatisme ; Cambodge ; *L'imagem manquante*.

Introdução

Apesar das disputas teóricas no campo acadêmico, toda e qualquer tentativa de se conceituar genocídio perpassa a ideia de morte, seja ela de um grupo de pessoas ou de povos inteiros. Primeiramente cunhado pelo advogado polonês Raphaël Lemkin, em 1946, esse “crime sem nome” se refere a fenômenos de assassinato em massa, tendo como referência próxima o Holocausto.

Para o autor, genocídio é o crime de destruição de grupos nacionais, raciais ou religiosos (Lemkin, 1946), e deve ser debatido em instâncias internacionais, principalmente porque um estado que cometa o crime de genocídio não será capaz de julgar e punir a si próprio. Além disso, Lemkin sugere, ao pautar possibilidades jurídicas para o crime internacional, pensar o genocídio como crime de guerra, como

foi o caso do Holocausto, e, mais ainda, como um crime contra a humanidade, uma vez que o assassinato viola o direito básico de existir de qualquer cidadão internacional. Nesse sentido, o autor consegue, em sua luta, preparar o terreno para que os genocidas possam ser julgados em tribunais internacionais, como o de Haia.

O genocídio ocorrido no Camboja aconteceu de 1975 a 1979, com a formação de um regime totalitário, violento e extremista conhecido como o Khmer Vermelho, liderado por Pol Pot, como ficou conhecido, que sob uma (distorcida) ideologia comunista, matou mais de 1,5 milhão de pessoas, por fome ou execução, e torturou tantas outras, equivalendo a um quarto da população total do país.

O diretor cambojano Rithy Pahn viveu sua infância durante essa época traumática em seu país de origem, tendo toda sua família assassinada pelo regime genocida. Em sua carreira, Pahn tem se debruçado sob essa história sangrenta, em uma tentativa de reconstruir uma memória pessoal, coletiva e nacional dessa época. No filme *A imagem que falta* (2013), o diretor, pela primeira vez, constrói um filme autobiográfico, a partir de seu próprio relato e o uso de narração em voz over, junto à alguns tipos de imagem: imagens de arquivo filmadas pelo próprio Khmer Vermelho, imagens de bonecos de barro e cenários de madeira que representam as imagens da memória da Pahn, e imagens de produção do próprio filme, quando o diretor volta ao Camboja.

Nesse cenário, o presente artigo tem como objetivo analisar como o tema do genocídio e a memória do trauma são retratados no documentário *A imagem que falta*, de Rithy Pahn, uma vez que a partir das escolhas do próprio diretor, podemos observar que não há uma intenção do uso do documentário como uma ferramenta que resgate características indiciais, mas se preocupa em reconstruir uma memória subjetiva, individual e ao mesmo tempo, coletiva do trauma do genocídio.

Genocídios

Como um braço dos Estudos do Holocausto (nascido nas ciências políticas), que focam prioritariamente em uma análise do genocídio de judeus pela Alemanha Nazista, surge o campo de Estudos do Genocídio (*Genocide Studies*), visando refletir os fenômenos de assassinato em massa e extermínio de populações, a partir, principalmente, da Segunda Guerra Mundial, com ênfase, portanto, nos genocídios contemporâneos. Entende-se, nesse campo, que genocídios já ocorriam desde a pré-história, em diferentes lugares do mundo e com frequências variáveis (Jones, 2006), mas é somente após o neologismo ser criado, em meados do século XX, que o conceito foi amadurecendo no meio acadêmico e se estabelecendo na sociedade.

Grande parte dos genocídios identificados por historiadores e estudiosos interdisciplinares compartilham como característica a ideia de que o fenômeno sempre é praticado por grupos mais poderosos contra grupos mais enfraquecidos socialmente. Para os que estão no poder, na maioria das vezes tendo chegado lá de forma autoritária, há a necessidade do extermínio do inimigo: seja ele religioso, político, cultural, étnico ou racial. No caso do genocídio no Camboja, entre 1975 e 1979, co-

mandado pelo líder Pol Pot (nascido Saloth Sar), os inimigos eram os intelectuais e aqueles que não compactuavam com o Regime do Khmer Vermelho ou do Estado da Kampuchea Democrática.

Frequentemente, tem-se a vítima dos genocídios como pessoas inferiores, sub-humanas (animais, insetos), ou ainda super-humanas (satânicas, onipotentes), como discute Jones (2006). Por vezes, o genocídio aparece escondido nas práticas de guerra. A ideia é que esses povos precisam ser eliminados para que haja uma limpeza social, a fim, posteriormente, de se criar uma utopia.

Sobre isso, Bartov (2000) propõe uma relação entre genocídios, sociedade moderna e identidade. Para o autor, grande parte dos fenômenos de extermínio em massa partem do desejo de realizar-se uma utopia para determinados grupos, identificando e eliminando os inimigos que impedem a realização dessa sociedade vista como ideal para os grupos no poder. Nessa concepção, constrói-se essa nova identidade social/nacional a partir do embate do *nós* contra *eles*, e, em um momento final, exterminando-se quaisquer resquícios do *outro*. Um exemplo clássico seria pensar os não-judeus (arianos) e como grande parte da população acabou sendo enquadrada como judeu, mesmo não o sendo, ou ainda, o embate em Ruanda, em 1994, entre os Hulus e os Tutsis, etnia que acabou com 800mil mortos e que antes convivia bem em sociedade com os Hulus.

Bartov (2000) defende, ainda, que os grupos que praticam essa violência pregam a segregação. É como se partissem do pressuposto que para reescrever a história deve-se “resetá-la” e o primeiro passo para isso é eliminando os elementos indesejados. No caso da Alemanha nazista, os desejados eram os arianos, e os indesejados, todos os outros: judeus, ciganos, homossexuais etc. No caso do Camboja, alguns historiadores apontam que até mesmo por usar óculos, o sujeito poderia ser eliminado, pois seria associado à figura de intelectual. Nas práticas genocidas, pauta-se, portanto, uma violência pela alteridade, polarizando a população e desejando a inexistência do sujeito que não é como “eu”.

Bartov (2000), nesse sentido, fala que a utopia é definida, por conseguinte, pelo que ela exclui, deixando-se de lado questões morais antepostas e reconstruindo-se a identidade do inimigo. Sobre isso, pode-se pensar nos exemplos: é errado matar, mas eu quero construir uma sociedade melhor, então eu “posso” matar, ou ainda, é errado matar grávidas, mas essa grávida é judia, então eu “posso” matá-la para construir uma sociedade melhor.

Por isso, não raro os regimes totalitários e violentos são construídos em cima da luta contra um inimigo, seja ele interno ou externo, real ou simbólico. Por vezes, essa prática é aliada a manobras políticas e jurídicas que visam estabelecer um estado de exceção (Agamben, 2004) - temporário ou permanente - por meio do qual o totalitarismo consegue respaldo legal, como a criação de um estado de emergência, por exemplo, para praticar a eliminação física de adversários e cidadãos indesejados

ao governo. Tem-se, em casos como esses, cenários de biopoder¹ sendo exercido de mãos dadas ao militarismo, mesmo em Estados ditos democráticos. O genocídio é, portanto, sobre *identidades* (Bartov, 2000) e é, também, político.

O Genocídio do Camboja

Jones (2006) discute os primórdios do genocídio no Camboja a partir da visão de que essa havia sido, em sua história, uma sociedade que flertava com o totalitarismo. Apesar da aparência de pacificidade, por causa da religião budista predominante, a nação tem histórico de trabalho forçado e autoritarismo, como no caso da construção dos templos de Angkor Wat, no século XII, que se tornou o maior complexo religioso do mundo e ainda hoje é um símbolo do país. Em grande parte de seu passado, o país vizinho do Vietnã e da China sofreu por imperialismos de outras nações, inclusive da colonização Francesa, no século XIX.

Nesse contexto, o sentimento anti-imperialista é parte intrínseca do nacionalismo exacerbado que estava nas bases do Partido Comunista do Camboja, que era, também, xenofóbico e expansionista (Jones, 2006). Além disso, outras influências comunistas, como do próprio Partido Comunista Francês, da Rússia, da China e do Vietnã, foram cruciais para a formação do Regime do Khmer Vermelho. Outro fator decisivo foi a invasão dos EUA no Vietnã em 1965, bem como o bombardeio norte-americano ao Camboja, considerado na época um país neutro. Nesse conflito, partes do território do Camboja foram invadidos e isso contribuiu para a formação e treinamento do exército cambojano. Como consequência do bombardeio ao país, estabeleceu-se um estado de devastação de enormes áreas e da população local, bem como da produção agrícola, o que acabou levando à escassez de alimento, inanição e fome.

Esse cenário foi a base da formação do regime totalitário, violento e extremista conhecido como o Khmer Vermelho, que sob uma (distorcida) ideologia comunista, matou mais de 1,5 milhão de pessoas, por fome ou execução, e torturou tantas outras, equivalendo a um quarto da população total do país. Dentre os valores desse Regime, Jones (2006) destaca: 1) o ódio pelos inimigos do povo, sempre a partir da necessidade de se combater os *indesejados*, principalmente intelectuais, artistas e outros que resistiram ao regime; 2) xenofobia e messianismo nacionalista, colocando a figura do líder Saloth Sâr, ou Pol Pot, como, mito, herói do povo, mas ao mesmo tempo, um líder que vivia como a população; 3) campesinato, anti-urbanismo e primitivismo, um tópico um tanto contraditório dentro do próprio regime, pois eles atacaram também o tripé do campesinato, que seria constituído por terra, família e religião.

1. Foucault nomeou de biopoder um poder mais amplo, exercido pelos Estados Modernos, com fins de controlar extenso volume populacional a partir de ordens biológicas, como taxas de natalidade, monitoramento das doenças e análise de mortalidade. Na definição de Foucault, o biopoder é operado com base na divisão daqueles que devem morrer e viver, definida a partir da relação a um campo biológico, de forma que a distribuição de mortes ocorra de maneira mais reticular e menos explícita (Foucault, 2017).

O Regime aboliu toda e qualquer propriedade privada, dinheiro, proibiu religiões e separou as famílias nos campos de trabalho forçado. No entanto, apesar dos aparentes pressupostos comunistas, como a abolição da propriedade privada, o Regime Khmer adotou uma prática primitivista, negando a ciência, os avanços tecnológicos e até a medicina, e não proporcionaram os meios (tanto materiais quanto imateriais) para que a população pudesse realmente subsistir da terra e compartilhar dos bens e serviços de forma comunal. Além disso, aboliu totalmente a produção industrial e forçou um modelo agrário que já não estava funcional. A proibição da pesca, por exemplo, e de outras atividades comunais, ressalta muito mais um caráter privado do estado – um sequestro do estado – disfarçado de abolição da propriedade privada. Apesar dessa forte ênfase no campesinato, nenhum dos líderes do Khmer eram de origem camponesa, mas de origem rica ou da classe média intelectual.

Por fim, Jones (2006) coloca em 4) o purismo, a disciplina e o militarismo. Assim como os arianos, o Regime Khmer era racista e buscava uma certa “classe de origem” racial. Em relação ao purismo, até atividades sexuais antes do casamento eram puníveis de morte. O Regime liderado por Pol Pot, que renomeou a nação de Kampuchea Democrática, durou de 1975 a 1979 e cerca de 21 a 24% da população do país foi dizimada. O Regime terminou com a invasão do Vietnã e da resistência Cambojana à Kampuchea em dezembro de 1978. Pol Pot morreu em 1998 nas selvas do Camboja, supostamente por um ataque cardíaco, e em 2011 outros líderes do Regime Khmer Vermelho foram julgados em tribunais internacionais por genocídio.

Memória, memória coletiva e trauma

Por sua própria premissa, os Estudos de Genocídio são ligados aos estudos de memória. Raramente aqueles que são alvos do genocídio conseguem escrever a história enquanto são vítimas, até porque o genocídio nunca termina quando as “matanças” acabam – suas consequências perduram na história mundial, em termos macroestruturais e em termos subjetivos. O campo de Estudos de Genocídio, portanto, é construído a partir da memória daqueles que sobreviveram e resistiram.

São frequentes os monumentos, museus, as datas comemorativas e outras formas – como o próprio cinema – que as sociedades praticantes ou vítimas de genocídio estabelecem como *tokens* de memória, homenagem e “lembrete” de que essas práticas não devem se repetir. No Camboja, criou-se o Museu do Genocídio em uma escola que, após o fechamento das cidades durante o regime do Khmer Vermelho, foi transformada em ponto de tortura dos dissidentes do regime. A importância de se estabelecer esse tipo de marco é essencial, uma vez que, após o Holocausto, o mundo, horrorizado, jurou que nunca mais isso se repetiria, e, mesmo assim, vivemos vários outros extermínios populacionais dos anos 1950 a 2022 praticados por estados e grupos no poder.

Nesse sentido, constrói-se e reforça-se o papel da memória coletiva e entende-se sua função de resistência, bem como sua capacidade de se contar memórias individuais a partir de experiências coletivas. Para Guarinello (1994) a memória é “algo que não está em lugar algum, porque ocupa e preenche todos os lugares” (p.187),

sendo essa trama onde se encontram vestígios e resquícios de diferentes temporalidades e lugares. Para o autor, memória é refletir o passado, construindo novos sentidos também ao tempo presente.

Nesse contexto, a memória coletiva seria essencial para a vida em sociedade, uma vez que, sendo a memória um campo de disputa, há relações de poder que irão selecionar ou esquecer parte da história de acordo com os interesses em jogo. Nas palavras do autor, a memória coletiva tem:

Poder, por exemplo, de transmitir ou perenizar uma memória de si, ou de propor ou impor uma dada memória à coletividade; poder de criar, refazer ou destruir identidades sociais, de dar sentido, corpo e eficácia aos atos coletivos. O ato de memória é um ato de poder e o campo da memória, o espaço onde atuam seus lugares, é um campo de conflito. (Guarinello, 1994: 189).

Essa definição pode ser pensada em diálogo com a ideia de Bartov (2000), que relaciona, necessariamente, o genocídio à identidade. Ora, se a construção da memória também está ligada à identidade, um povo sem memória é um povo sem identidade, e para se reconstruir uma utopia, é necessário, também, destruir a memória coletiva de um povo. Um dos primeiros passos nos fenômenos de genocídio é a desumanização das vítimas, que em alguns casos, como no Camboja, perdem todos os seus bens (incluindo aqueles que fazem parte da história e da memória subjetiva das vítimas, como fotografias), seus nomes, e sua individualidade. No Memorial e Museu de Auschwitz-Birkenau, na Polônia, há salas que exibem desde objetos pessoais, como malas, sapatos, pentes, próteses, óculos, roupas, até cabelo de mulheres judias.

Outro autor que reflete a memória coletiva é Halbwachs (1990), que considera que, apesar de individuais nossas lembranças sempre serão coletivas, uma vez que lembramos e somos lembrados com e pelos outros, já que nunca estamos só, somos sujeitos inseridos na história. Para o teórico, esquecemos e lembramos em sociedade, coletivamente, e não raro algumas memórias são “forjadas” e misturadas a construções de sentido midiáticos e a relatos de outros que eventualmente passaram pela mesma situação que o sujeito que lembra, ou como chama o autor, “materiais emprestados”. Halbwachs comenta, ainda que “[...] tais imagens, que nos são impostas pelo nosso meio, modificam a impressão que possamos ter guardado de um fato antigo, de uma pessoa outrora conhecida” (Halbwachs, 1990: 28). A isso, normalmente juntamos uma “massa compacta de lembranças fictícias”, cujos sentidos já circularam em sociedade. O autor defende, nesse cenário, que as memórias individuais, aquelas que pertencem somente a nós mesmos, são as mais difíceis de serem lembradas, enquanto aquelas de domínio comum conseguimos acessar mais facilmente, já que são construções de sentidos “complementadas” por outros.

Pensando a partir dessa premissa, se uma coletividade de pessoas vive um trauma, elas se lembram coletivamente da experiência, junto às suas próprias construções individuais. Aquilo que lembram provavelmente pertence, também, aos outros,

principalmente pela dificuldade em se falar e elaborar memórias de situações “in-vivíveis” (Jelin, 2002). A autora discute a dificuldade, ou a (im)possibilidade de se narrar aquilo que é vivido no trauma, bem como pautas obstáculos que impedem que o testemunho seja construído: o sofrimento insuportável e a necessidade do esquecimento ou o silêncio das vítimas. Quantos casos de genocídio, extermínio e morte não deixamos de conhecer pois não houve sobreviventes, ou ainda, sobreviventes aptos a narrar?

Trauma pode ser “caracterizado por ser uma memória de um passado que não passa” (Seligmann-Silva, 2008: 69), e é narrando esse inenarrável que as vítimas conseguem (re)elaborar essa memória. Para Jelin (2002), a ideia do testemunho (como construção de narrativa) apresenta dois sentidos, aquele que acontece em primeira pessoa, quando a vítima viveu aquilo que tenta narrar, ou quando ela esteve em papel de observadora.

Na primeira concepção reside grande parte da dificuldade, uma vez que as memórias podem ser muito vívidas, embebidas de sentimentos e pensamentos que, muitas vezes, deseja-se que não existissem. No contexto de genocídios, Jones corrobora com o pensamento da autora, pois, para ele “the trauma is especially intense for those who have actually witnessed genocide, or its direct consequences, up close”. (Jones, 2006: 20).²

Nesse sentido, Jelin discute o perigo de não haver testemunhos e relatos, pois o “não contar” a história pode servir para perpetuação da tirania ou, ainda, provocar distorções “en la memoria y en organización posterior de la vida cotidiana”.³ (Jelin, 2002: 82). Em uma livre paráfrase do pensamento de Theodor Adorno: toda e qualquer educação deve acontecer de modo que a barbárie não se repita, e para isso, é necessário rememorar e reelaborar os sentidos dos traumas, seja em âmbito individual ou coletivo.

Não obstante, a situação da impossibilidade do testemunho é agravada em casos de genocídio, pois o “genocida sempre visa a total eliminação do grupo inimigo para impedir as narrativas do terror e qualquer possibilidade de vingança” (Seligmann-Silva, 2008: 75). Soma-se a isso a tentativa de se negar e apagar as marcas de passados traumáticos, como podemos ver no caso brasileiro das atrocidades do golpe e da ditadura militar, que frequentemente enfrenta tentativas de reescrita, como “revolução democrática”. No caso do Camboja, não é acidental a “imagem que falta”, do diretor Rithy Pahn: pouco se registrou, pouco sobrou para contar história. Assim como há a impossibilidade do relato, há, também, a impossibilidade da imagem. Qual história passa a ser contada nesses casos? Qual memória coletiva é construída? Como os sujeitos lidam e elaboram suas memórias do trauma?

Pahn, em sua trajetória como cineasta, tem se debruçado sobre (re)construir uma memória histórica e social de seu país durante e após o genocídio e ao mesmo tempo problematizar a instabilidade democrática cambojana (Ito, 2019). Nesse ce-

2. O trauma é especialmente intenso para aqueles que realmente testemunharam o genocídio, ou experimentaram suas consequências diretas. (Tradução dos autores).

3. Na memória e na organização posterior da vida cotidiana. (Tradução dos autores).

nário, o diretor coleta e produz material capaz de carregar vestígios desse passado traumático e difícil de ser acessado. Por meio de imagens de arquivo, testemunhos, relatos, documentos e revisitações a locais e pessoas de interesse para ir manufaturando memórias tanto coletivas, quanto íntimas. Podemos trazer essa ideia de documentários autorais produzidos por Pahn, cuja maioria dos filmes tem como tema central a subjetividade do diretor diante do trauma histórico, sem deixar de trazer elementos da memória coletiva dos cambojanos.

Como retratar o irretratável?

Pensando as maneiras como o audiovisual tem tentado retratar os genocídios, esses fenômenos de extrema violência e trauma, Aprea (2015) parte do pressuposto de que há sempre uma tensão entre os dramas pessoais narrados e a representação da dimensão massiva dos extermínios. O autor respalda-se no conceito de genocídio de Lemkin (1946) e reitera essa característica de uma barbárie organizada, de uma intenção de conspiração.

Genocídio, então, pode ter dois significados predominantes, sendo o primeiro a questão legal, referente aos atos que tem intenção de destruir um grupo nacional, étnico, social ou religioso, que de acordo com os tribunais internacionais seriam, no século XX, apenas cinco: o genocídio dos turcos contra os armênios (1915-1923), o Holocausto da Segunda Guerra Mundial (1941-1945), o genocídio do Kmher vermelho no Camboja (1975 a 1979), os massacres de Ruanda nos anos 1990 e os assassinatos étnicos na Iugoslávia na mesma década. Já o segundo sentido seria originário do Dicionário da Real Academia Espanhola, e refere-se ao extermínio sistemático de uma população, incluindo, aqui, para além dos motivos étnicos, nacionais ou raciais, o motivo político. Esse conceito acaba transformando a maneira de se observar esses fenômenos ao inserir o motivo *político*, muitas vezes representado por Estados nacionais, capazes de organizar e sistematizar genocídios de seu próprio povo (Aprea, 2015).

Em termos de representação visual de genocídios, Aprea (2015) destaca duas grandes formas de performance: a *mainstream* ou de narrativa clássica, como por exemplo no filme *A Lista de Schindler* (Steven Spielberg, 1993), e o cinema moderno, como no documentário *Shoah* (Claude Lanzmann, 1985). O autor faz um paralelo aos conceitos de Gilles Deleuze, quem relaciona esses dois tipos de cinema à imagens-movimento e imagens-tempo, respectivamente. No primeiro, o regime de imagem cinematográfica obedece a uma lógica causal em sua estrutura e cria um vínculo sensorio-motor com o espectador, enquanto no segundo o que predomina são situações óticas e sonoras “puras”, que convidam ao pensamento afetivo diante das imagens; nelas há um prolongamento não em ação-reação, mas em perambulação do pensamento (Deleuze, 2007).

Cada um a sua maneira, os dois tipos de cinema carregam potências de construção de uma memória social, que no caso do genocídio hora narram a morte de milhões, de forma massiva e a partir de pontos de vista diversos, hora narram a morte pessoal e íntima, que se expande para representar o todo da massa. Outro

fator que ressalta essa potência é o caráter indicial do cinema, que carrega asserções sobre o mundo histórico e, portanto, traria “ao presente algo que nele não está [e, sendo assim], a memória pode ser homologada com as imagens” (Aprea, 2015: 213), ocupando o lugar da coisa representada.

Nesse sentido, a forma de se representar os genocídios nas imagens audiovisuais e cinematográficas, são, também, escolhas políticas, pois elas são capazes de construir parte dessa memória social, que pode vir tanto do ponto de vista do opressor, quanto do ponto de vista do oprimido, do povo exterminado. Além disso, o cinema moderno, ou o cinema de imagem-tempo, acaba problematizando a representação das massas homogeneizadas, e ao fazer isso, torna evidente ao espectador, que o cinema não tem como objetivo mimetizar a vida, mas a representar de forma construída.

Para Aprea (2015), o filme *A lista de Schindler*, que se encaixa em um modelo hollywoodiano, parte da representação de dramas pessoais e individuais, com foco no protagonista, sem deixar de aludir ao todo, às massas. Já em *Shoah*, o que se tem é um movimento contrário, é a “passagem de cada caso à massividade” (p.223), pois quem recorda são as vítimas e o lugar dos repressores não é o foco. No caso de Rithy Pahn, podemos pensar que em *S21 – A máquina de morte do Khmer vermelho* (2003) o foco do relato é o algoz – como ele lida com o que fez, enquanto em *A imagem que falta* (2013) o testemunho vem justamente do íntimo, de quem sofreu o trauma, (próprio diretor), mas sem deixar de contribuir para a memória social do que teria sido a experiência da grande maioria do povo exterminado. Por fim, Aprea atesta: “são reconhecidas duas formas de construir a ideia de genocídio: a universalista, de *A Lista de Schindler*, e outra mais política, a de *Shoah*” (Aprea, 2015: 225), sendo que a primeira conecta-se mais aos conceitos legalistas do genocídio, enquanto a segunda “se relaciona com a ideia de sentido comum que apresenta tanto a perseguição e o extermínio massivos como o estabelecimento de uma ‘conspiração’, de uma trama política que possibilita o massacre”. (idem).

Documentário: do real à memória, ao afeto e ao político

O cinema documentário surge a partir da exploração, por parte dos cineastas, da capacidade indicial do cinema, ou de sua própria ontologia *realista*, como bem explorou André Bazin. Em 1922, Robert Flaherty debruça-se sobre a vida de esquimós, com *Nanook*, filme que faz 100 anos em 2022 e que ganhou destaque por fazer um “flagrante da vida” de como essa família vivia, ainda de forma “primitiva” ou considerada excêntrica. No entanto, sabemos que o real, muitas vezes, é encenado, recortado, montado.

A ideia do *real* perpassa diversas definições teóricas acerca do cinema documentário. O que se convencionou, com o avanço das discussões na academia, é pensar o documentário como capaz de causar um *efeito do real*, nas palavras de Roland Barthes, mesmo quando lança mão de recursos ficcionais para se atingir esse efeito (encenações, uso de atores, animação e outros). A partir dessa concepção, refletimos se Rithy Pahn tenta reproduzir um *efeito do real* com o uso de cenários e bonecos

de barro, com imagens estáticas, com movimentos feitos somente a partir dos movimentos de câmera. Acreditamos que o efeito desejado é mais o de *memória* que o de real, que por sua vez, aparece nas imagens de arquivo intercaladas no filme.

É sobre a capacidade do documentário como uma “atividade artesanal da memória” que Tomaim (2016) reflete. Para o autor, o documentário tem uma vocação tanto para o real, quanto para a memória, e pode ser visto como um “mediador da memória”. Tomaim (2016) argumenta que essa vocação está presente no uso de entrevistas, testemunhos, na busca pelo passado e pelos vestígios indiciais deixados: “O documentário revela-se como refúgio de uma memória viva, como um lugar de exercitar a rememoração enquanto um ato encarregado de ressignificar o mundo em sua dimensão temporal” (Tomaim, 2016: 99).

Outro elemento assíduo na composição documental é as narrativas de trauma e o olhar para a vítima. Esse tipo de documentário só acontece no trabalho da memória, na ressignificação do passado na tela, nesse trabalho artesanal e afetivo de resgate e reconstrução: “Mais do que uma ameaça ao passado recordado, o ‘documentário de memória’ constitui-se como um lugar afetivo da memória, de uma experiência perdida (ou negada)”, comenta Tomaim (2016: 100).

Esse olhar para a vítima tem início na década de 30, na Inglaterra, a partir de uma influência da narrativa poética de Flaherty, como aponta Nichols (2012). A Escola Inglesa, liderada por John Grierson passou a olhar para um tipo de “vítima da sociedade”, explorando temas de preocupação social, como moradia, escolaridade, alimentação e outros aspectos da vida dos trabalhadores britânicos. Apesar da boa intenção de uma certa denúncia social e o desejo de utilizar-se o documentário como uma ferramenta capaz de modificar realidades, essa tradição documental retratava as vítimas sociais de forma engessada e superficial.

Por mais que o documentário não seja capaz de gerar essa atitude imediata em reação a si mesmo, como um movimento revolucionário, ele carrega discursos, posicionamentos, responsabilidades, e justamente por isso, é potencialmente político. É na interação com o espectador que esse potencial se atualiza. Gaines (1994) traz Marx ao dizer que tanto a atividade humana quanto a mudança pessoal subjetiva, ambas são práticas revolucionárias.

Na década de 1990, retoma-se e solidifica-se uma tradição dos anos 1930, cunhada de modelo reflexivo (Nichols, 2012), que se preocupa com o próprio fazer documentário, convocando com muita ênfase o espectador à construção de sentidos fílmicos. Um exemplo brasileiro poderia ser o filme *33* (2002), do diretor Kiko Goifman, que, por sua vez, trabalha com uma narrativa em primeira pessoa, escancarando o processo de produção de seu filme e suas subjetividades como diretor/personagem. O diretor, aqui, é tanto personagem quanto artesão de seu próprio filme. Rithy Pahn também constrói *A imagem que falta* nesse jogo entre revelação do dispositivo fílmico, narração e memória, principalmente por não se respaldar na imagem como índice, é sua narrativa em primeira pessoa que dita o tom dos acontecimentos.

Outros exemplos brasileiros contemporâneos que seguem essa linha de narrativa em primeira pessoa são o *Mataram meu irmão* (Cristiano Burlan, 2013) e

Elena (Petra Costa, 2012). Ambos os diretores, marcados pelo trauma da perda de seus irmãos, o primeiro por um homicídio e o segundo por um suicídio, lançam-se em seus próprios afetos e memórias, em relatos e testemunhos de outros e imagens de arquivo, e podem ser considerados “documentários de memória”. Há aqui, um trabalho de resgate de memória coletiva acerca dos sujeitos em seus relatos, junto à orientação em voz over dada pelos próprios diretores, que costuram os diferentes tipos de material.

Essas transformações no fazer documentário nos ajudam a pensar como o *outro*, seja ele a vítima ou a testemunha de algo, o sujeito de interesse ou o próprio diretor como personagem, tem sido abordado pelos documentários ao longo dos anos. Em *A imagem que falta*, podemos perceber uma forte tendência para o documentário reflexivo, uma vez que Rithy Pahn narra e constrói imagens possíveis a partir de sua própria memória e de seu trauma. As imagens indiciais que aqui aparecem foram obtidas de filmes de propaganda do Kmher Vermelho. Intercalam-se a elas as imagens produzidas pela equipe autoral do filme e que pouco carregam de *efeito de real* por serem cenários e bonecos produzidos com barro, material também carregado de simbolismo afetivo.⁴

Outro caminho experimental do documentário e que é explorado por Rithy Pahn em *A imagem que falta* é a ideia da animação nesse tipo de cinema. Sobre o documentário animado, Martins (2008) ressalta o caráter comumente indicial do documentário, que o ancora e o legitima como conectado à realidade. No entanto, experimentações na linguagem documental, como a mudança do ponto de vista, a inserção do sujeito na ação, a narração em primeira pessoa, dentre outras, tem sido mais frequentes desde obras como *O homem com uma câmera*, de Vertov, que apesar de realizar, sim, asserções imagéticas sobre o mundo histórico, o faz de maneira mais artística e experimental. Nesses filmes, principalmente do cinema moderno, desfaz-se convenções de continuidade espaços-temporais, comuns ao cinema clássico ou ao cinema-movimento, como também discutiu Aprea (2015).

A partir de movimentos como o Cinema Direto americano, há um tipo filmico ancorado na invisibilidade e na não intervenção da equipe autoral: não há entrevistas, testemunhos ou voz over (Martins, 2008). Um dos primeiros filmes nessa proposta, acompanha as primárias do Partido Democrático em 1960, e trabalha com longos planos de câmera na mão, com uma proposta muito clara de registro, fugindo dos modelos mais televisivos e didáticos da época. Martins contrapõe a esse tipo de cinema o documentário animado, pois diferente do Cinema Direto, cujo mote principal é o que se transcorre diante da câmera, no mundo “real”, o processo criativo deixa de se ancorar em pretensões objetivas, mas visa revelar diferentes “subjetividades e possibilidades de interpretação da realidade” (Martins, 2008: 84).

4. O diretor conta em uma entrevista que, quando eram crianças, na ausência de brinquedos manufaturados, que construíam bonecos de barro.

Ainda para a autora:

“A técnica aqui é responsável pela simulação dos mesmos elementos encontrados na natureza, mas sem a presença de um dispositivo material (a câmera) no local dos acontecimentos. [...] temos uma representação virtual de um acontecimento que se deu no ‘mundo histórico’”. (Martins, 2008: 86).

O que se busca, então, no cinema documentário de animação não é mais o efeito do real, mas o efeito da memória, as construções subjetivas tanto de equipe autoral quanto na relação espectral, característica também presente no cinema moderno. O real no cinema documentário é muito mais um referente do que algo que transcorra diante da câmera (fotos, imagens de arquivo, voz em off ou outras formas artísticas). Sobre esse tipo de cinema, Martins (2008) aponta dois principais tipos: aquele que utiliza imagens *live-action* junto à animação e aqueles que são totalmente animados.

No caso de *A imagem que falta* estamos lidando com o primeiro tipo: há imagens de arquivo, principalmente produzidas pelo regime Khmer, bem como há imagens produzidas pelo próprio diretor e equipe autoral, destacadas no início do filme, quando temos as planos de rolos de filmes antigos, em estado deteriorado, ou de ondas do mar. Mas temos, também, aquilo que é o *core* do filme, as imagens e cenários de barro e madeira produzidos artesanalmente, que embora não sejam *animadas*, não se trabalha com *stop motion*, aparecem com vida e movimento, pelo trabalho dos movimentos e posicionamentos de câmera e da montagem, que acabam gerando um efeito de animação.

Para Machado, essa fase de grandes experimentações de hibridismo e indefinição de categorias, que tem seu auge nos anos 2000, também é caracterizada por uma “perda da inocência, uma fase de consciência de que a ‘realidade’, a ‘verdade’ e a ‘informação objetiva’, além de serem conceitos complexos [...] não poderiam ser alcançadas com métodos elementares de aproximação da realidade”. (Machado, 2011: 6).

Temos, portanto, em *A imagem que falta*, um duplo jogo de impossibilidade de imagens que retratem a realidade: não só elas não existem, como jamais dariam conta do acontecimento. Não há uma busca, nesse filme, por uma prova da verdade, característica comumente associada ao documentário clássico, busca-se, por outro lado, a memória e a subjetividade diante de um fato histórico.

Sobre essas possibilidades de formatos híbridos e diferentes intenções documentais, Machado (2011) reforça a impossibilidade de um documentário puro, pois uma obra sempre estará mediada por escolhas, seleções e cortes, que afirmamos serem escolhas políticas, por revelarem posicionamentos no mundo do sujeito que cria. Nesse sentido, é bem-vinda a autoria no documentário, como bem ressalta Machado (2011) acerca das leituras feitas da obra de Wiseman, que em *Titicut Folies* (1967) ou em *Hospital* (1970), por exemplo, opta por problematizar questões de interesse público, com a saúde mental ou questões de saúde pública. São suas escolhas estéticas que passam a pautar os filmes como *homologações* de sua visão política.

Ainda sobre a animação documental, Machado (2011) reforça a ideia de que o aparato técnico indicial do documentário não é capaz de oferecer uma representação do “real”, tampouco uma imagem objetiva. Para além dessa característica, o cinema documental lida com um repertório de “ferramentas” capazes de trazer o caráter documental ou de asserção sobre o mundo, como depoimentos, entrevistas, relatos, narrações, e outros, que podem acontecer, também, no ambiente sonoro. A imagem, então, passa a ter outras funções para além de ser “objetiva” e carregar vestígios do real.

As (im)possibilidades de se narrar o trauma: A Imagem que Falta

Souza discute, a partir do filme *Ônibus 174* (José Padilha, 2002), a ideia do trauma como “um fato inesperado e que deixa consequências indeléveis” (Souza, 2019: 2). O autor resgata as noções de trauma psicológico, ou de cunho individual, e de trauma social ou cultural, que é vivido de forma coletiva, no entanto, por vezes, no documentário, essas instâncias se mesclam, como é o caso de *A imagem que falta*. Souza (2019) afirma, também, a partir de uma perspectiva freudiana, que narrar o trauma é necessário para superá-lo, e que no documentário é necessário analisar como se dá a articulação entre narrativa, memória e trauma, uma vez que é somente no trabalho de ativação da memória que o evento pode ser lido como traumático. Se não se narra, se não se relata o trauma, como obter informações subjetivas que o definam?

Sobre os sujeitos e as histórias forjadas no trauma, Souza define a vida no trauma como uma “condição superlativa de um estado de desigualdades que escapa à racionalidade e interrompe laços sociais e pessoais, afetando os marcos referenciais do indivíduo [...]” (Souza, 2019: 15). Nesse sentido, o caráter afetivo é intrínseco à construção da memória do trauma, justamente por essa marcação referencial: a perda de familiares, de sua identidade, ou da própria ideia de sociedade e de suas estruturas, como retrata Rithy Pahn. Tomaim (2016) reforça esse aspecto ao interligar afeto, trauma e símbolo como estabilizadores das recordações.

Nos documentários que narram o trauma, e principalmente, no caso de “A Imagem que falta”, testemunho e relato são as ferramentas disponíveis para se construir o passado, sem que haja a necessidade ou a intenção de se buscar uma “imagem verdadeira do passado, mas [a busca é] por uma imagem do passado que seja verdadeira” (Tomaim, 2016: 108). O autor discute que os testemunhos que compõe os documentários de memória são formas de se atualizar o luto. No filme em questão, não existem testemunhos, a não ser do próprio diretor, a própria testemunha e uma das vítimas daquele trauma coletivo. A narração em primeira pessoa, em voz over, é um relato de uma situação coletiva pela memória de quem a viveu, intercalando-se tipos diferentes de imagem: desde a mais indicial à mais icônica.

Tomaim (2016) afirma, ainda, que diante da (im)possibilidade de se narrar o trauma, que a imagem é ressignificada ou enriquecida por afetos e sentimentos que será a matéria prima do documentário de memória. Mas, e quando não há imagens possíveis? E quando as imagens faltam? Ou, ainda, quando a imagem não é indexi-

cal – como ela se relaciona com o evento narrado? Rithy Pahn inverte essa relação ao construir as *imagens pelo afeto*, e o que dará o tom de real no documentário é, justamente, seu relato oral. O diretor se posiciona politicamente, por meio de suas escolhas estéticas, pela própria forma como constrói seu discurso fílmico, como forma de denunciar o apagamento das memórias e das imagens do trauma vivido, e reforça essa atitude ao não trabalhar com relatos de outras pessoas. Aquelas imagens não existem, a não ser na memória do diretor e na capacidade de tentar remontá-las, mas, por sua vez, são (re)criadas sem quaisquer fidelidades ao realismo. O que se traz é afeto, e em uma livre paráfrase das palavras do diretor, talvez essa seja a única forma de narrar o inenarrável, com o barro e com a lama, de forma artesanal, tanto literalmente, quanto ressaltando-se essa capacidade do cinema de construir a memória. O afeto, aqui, é o estabilizador das recordações, pois mesmo o relato em voz over busca o efeito de memória, e não um relato objetivo-histórico-indicial do que viveu.

Um outro exemplo de documentário que trabalha com traumas coletivos e impossibilidade de imagem é *Nanking* (Bill Guttentag, Dan Sturman, 2007). No filme, os diretores intercalam relatos de testemunhas da invasão japonesa à então capital da China, Nanking, com atores profissionais lendo cartas de pessoas que ali estiveram e que, de certa forma, participaram da resistência. Mais uma vez, o que importa não é o efeito de real, mas a rememoração e o relato de quem viveu o trauma, o caráter subjetivo dessa memória, ao mesmo tempo individual e coletiva.

Veiga (2020) reflete diálogos possíveis e impossíveis entre cinema e trauma. Para a autora, apesar de o cinema não poder reparar um dano social e histórico causado por um trauma, ao indagar-se o que e como filmar um passado de opressão, acaba por promover oportunidades de enfrentamento do passado. No encontro com a espetatorialidade, o cinema partilha e constrói um luto coletivo do trauma e da memória traumática, e são esses elementos os que darão o tom político à obra.

É no seio dessa reflexão que se questiona, também, quando as imagens materiais faltam e nos restam resquício imateriais do passado. Na maioria dos casos, o que nos restam são imagens de arquivo, muitas vezes filmadas pelos próprios perpetradores do trauma, como no caso das imagens de arquivo utilizadas por Rithy Pahn.

Para Veiga “os arquivos portam em si a falta, algo que se perdeu e que ali não está mais” (Veiga, 2020: 4), pois apesar de serem imagens indiciais, carregam também silêncios e representações, muitas vezes, apagamento ideológico. Podemos pensar nesse apagamento ideológico a partir das imagens de arquivo utilizadas por Pahn em *A imagem que falta*: os planos em plantações de arroz ou campos de trabalho forçado, ou mesmo imagens do Khmer Rouge são filmados pelo próprio Khmer, que praticava o genocídio em massa e ideológico de seu povo enquanto tentava retratar o “sucesso” de seu regime. Poderíamos questionar, nesse contexto que memória é carregada, portanto, nessas imagens, mesmo que sejam indiciais – seriam imagens de uma farsa? Mesmo nas imagens que “não faltam”, há, portanto, ausência de memória.

Pensar o trauma, portanto, é pensar em uma “zona do irrepresentável” (Veiga, 2020) e resta ao cinema sempre buscar imagens que – necessariamente - faltam,

sejam elas com um objetivo indicial ou de memória afetiva. Para a autora, nesse processo de busca, Rithy Pahn pauta o cinema como um dispositivo mnemônico, por meio do que vai chamar de “metodologia da falta”. O cineasta, aqui, busca essas imagens não só em arquivos, mas “na urdidura das lembranças, perseguindo as imagens que faltam (em sua presença física, em sua ‘verdade’ ou na memória que falha”. (Veiga, 2020: 5).

Essas reflexões já começam a apontar para uma busca não de *efeito de real* de um documentário, mas justamente por um *efeito de memória*, já que aquilo que é indicial, as asserções sobre o mundo histórico, já são imagens faltantes e jamais dariam conta de uma totalidade de representação. O que está em jogo aqui é a possibilidade de elaboração do trauma, do resgate da memória, e isso não é menos *real* ou *verdade*.

Veiga (2020), fala, ainda de uma dupla falta imagética, tanto das imagens que existiam quanto das que não existiam a não ser na memória de quem viveu o trauma. Nesse sentido, a autora aponta que os filmes de Rithy Pahn são “manifestos políticos”, uma vez que tratam da memória de maneira urgente e como resistência. Ressalta-se o caráter recorrente do cinema como uma ferramenta política: há, frequentemente entre cineastas, espectadores e pesquisadores a ideia de uma função política no documentário, como capaz de modificar o mundo ao elaborar um luto coletivo, obter uma reparação histórica ou, ainda, desconstruir uma história dominante e reconstruir outras narrativas. O cinema documentário passa a ocupar, então, a função desse dispositivo político e mnemônico capaz de reelaborar o passado.

No caso de *A imagem que falta*, o diretor faz o primeiro documentário declaradamente autobiográfico, como um sobrevivente do genocídio cambojano e do trauma – pessoal, mas também coletivo - vivido em sua infância. Nessa obra, afeto e memória se transformam nesse exercício político, uma vez que Pahn, em sua narração em primeira pessoa traz as memórias, mas também uma elaboração sobre elas, uma certa espessura das experiências elaboradas (Veiga, 2020). Memória e afeto, aqui se (re)transformam em política.

Em termos de análise do filme, Veiga (2020) contrapõe os tipos de montagem, ressaltando-se a função dos bonequinhos de argila de contradizer as imagens de arquivo dos filmes feitos pelo Khmer Vermelho, com o respaldo da narração em off de Pahn. Nesse sentido, a autora reforça a hipótese da busca pelo efeito de memória:

Se as miniaturas não podem trazer o que é da ordem da indicialidade, a ideia de que o real marcou a película – ou de que, como diria Jean-Louis Comolli sobre o documentário, a imagem é fruto de uma inscrição verdadeira -, é porque rivalizam com a ontologia fotográfica aos moldes bazanianos [...]. (Veiga, 2020: 10-11).

Ora, se é a própria ontologia da imagem fotográfica de Bazin a responsável por carregar o caráter indicial da imagem, se trabalhamos com memória e com constru-

ção de novas imagens, sem deixar a ideia de verdade de lado, passamos a aceitar e compreender esse regime de imagens como documental, tendo como premissa que o efeito de real foi substituído pelo desejo de memória.

Esse desejo de Pahn, como aponta Veiga (2020), não nasce a partir das imagens de arquivo ou de formatos mais clássicos documentais, também presentes em outras obras do diretor, como o depoimento e o testemunho, mas diante da imagem que falta, é construído manualmente e artesanalmente, por meio de maquetes e bonecos de barro e madeira, tal qual o trabalho de rememoração. Os bonecos, ainda para autora, reforçam a ausência das imagens indiciais ou a capacidade delas de retratar o trauma. Além disso, a opção por sua imobilidade pode, ainda, remeter à incapacidade de ação dos cambojanos frente ao autoritarismo do regime. O que se movimenta é a câmera, é o diretor, é a equipe autoral, no ato de reconstruir, por meio do cinema, essa memória que se perdeu.

As imagens que não faltam: afeto, real vs. memória e o posicionamento político de Rithy Pahn

Identificamos, na construção fílmica, três tipos de regime de imagem: um diegético, um afetivo e um indicial, composto por imagens de arquivo. Selecionaremos, para uma análise mais detalhada, uma sequência em cada regime de imagem, para observarmos, também, como cada um comporta e qual sua função discursiva.

O filme tem início com algumas imagens que podem ser consideradas diegéticas⁵, que fazem parte desse todo da situação fílmica apresentada ao espectador, remetendo, ainda, ao momento atualizado da construção fílmica, daquilo que se transcorre na tela. As imagens desse tipo são frames de rolos de filmes antigos, já bem deteriorados pela ação do tempo (Imagem 1). Aqui, o diretor apresenta o que foi, de fato, preservado materialmente, afirmando que ali busca sua infância, em uma imagem perdida. Esses rolos, posteriormente, trarão o caráter indicial do documentário, remetendo às imagens de arquivo: tanto aquelas filmadas pelo próprio Regime Khmer, quanto a de um cinema cambojano, quando há uma mulher, vestida de roupas festivas da cultura nacional, dançando diante de uma câmera. Posteriormente, saberemos que essa imagem da mulher que dança foi filmada em estúdio de cinema e que Rithy Pahn, em sua infância, estava presente durante essa gravação (Imagens 2 e 3), por meio da voz em off do diretor e da construção do cenário em barro.

5. De acordo com Aumont e Marie (2003), “É diegético tudo o que supostamente se passa conforme a ficção que o filme apresenta, tudo o que essa ficção implicaria se fosse supostamente verdadeira”. (p. 77-78).



Imagem 1 – Rolos de filmes, convite às imagens indiciais.



Imagens 2 e 3 – Frames do filme gravado em estúdio, seguido da versão construída pelo diretor em barro. De um lado, imagem indicial, do outro, imagem afetiva.

Esse posicionamento inicial de Pahn poderia revelar a busca por uma imagem objetiva e material, a busca por um efeito do real, de uma memória que ficou registrada em fita, mas aos poucos vamos observando que, diante dessa busca infrutífera, são as imagens de barro que passam a ocupar essa função. Há pautado aqui, então, o segundo e o terceiro tipo de regime de imagem, como defendemos no presente trabalho: as imagens de arquivo e as imagens afetivas. Esse último tipo, sendo as esculpidas no barro. Para Pahn, são elas que carregam o peso de atualização da memória, ou, em livre paráfrase de sua narração em voz over: “as memórias estão aqui, agora”. Podemos pensar, ainda, em relação a esse tipo de imagem, em um duplo papel de artesão do documentarista, pois tanto a produção artesanal das esculturas de barro, quanto a própria produção do documentário são responsáveis por essa reconstrução, por essa busca pela memória. Nas palavras de Pahn - livremente traduzidas e parafraseadas - “[...] do barro e da lama se faz um homem, você só tem que acreditar” (Imagem 4).

Aqui, o diretor convida o espectador a largar a característica tradicional de se lidar com o *real* como indicial e adentrar à memória artesanalmente construída e presente nessas imagens afetivas, que trarão o *efeito de memória*. Esse posicionamento de Pahn revela, ainda, que sua tomada de posição política é, também, afetiva. Uma das maneiras que o caráter afetivo se faz presente é na dimensão da primeira pessoa, já que aquele que relata, que testemunha, que narra, é aquele que viveu e presenciou o trauma, e que viu, em primeira mão, que as imagens de arquivo não eram capazes de retratar o genocídio do povo cambojano e as marcas íntimas do trauma.



Imagem 4 – Explicação do processo de produção dos bonecos de barro, revelando tanto o caráter metalinguístico, de revelação do dispositivo, quando afetivo desse regime de imagem.

Outro paralelo entre os regimes de imagem se dá, fortemente, no embate entre real e memória, entre índice e afeto. As imagens das massas de cambojanos aparecem nos dois tipos, exercendo funções diferentes. No entanto, nem o próprio uso da imagem indicial, aqui, possui a função de evocação do real, mas uma função de contraste com a memória do que realmente foi aqueles momentos: dor, tristeza, imobilização diante do horror.



Imagens 5 e 6 – A imagem à esquerda, de caráter indicial, retrata uma multidão que é filmada pelo próprio Khmer, como adorando ao líder Pol Pot. Já a imagem da direita, de caráter afetivo, evoca a memória dos rostos tristes, expressivos e imóveis da população diante do autoritarismo.

Por fim, ressaltamos uma última imagem, que combina, a nosso ver, os três tipos de regime identificados no filme: a imagem indicial, a imagem afetiva e a imagem diegética. Em um cenário de bonecos de barro, oficiais do Regime Khmer projetam em uma tela de cinema ao ar livre para os camponeses uma imagem dos próprios trabalhadores, mas sob a visão da Kampuchea: “Pol Pot cria uma realidade de acordo com seu desejo”, como narra Rithy Pahn. Essa imagem projetada tem o caráter indicial e esse caráter é reforçado em um plano anterior, no qual uma pessoa manipula rolos e filmes com imagens do Regime. O jogo de dois tipos de regime de imagem no mesmo plano remete, então, ao caráter metalinguístico do filme, ao momento da diegese, justamente por revelar o dispositivo ao realizar o embate do que foi “construído”, no caso as maquetes, versus o que “documental” (Imagem 7).



Imagem 7: frame da maquete de bonecos projetando uma imagem filmada pelo Regime Khmer.

Considerações Finais

Vemos, em *A imagem que falta*, de Rithy Pahn, a tentativa de se narrar o trauma, tanto em caráter íntimo, quanto em caráter coletivo, do genocídio cambojano durante os anos do Regime do Khmer Vermelho, comandado por Pol Pot. O diretor, por meio de um triplo jogo de regimes de imagem, revela, aos poucos, seu posicionamento político diante do trauma vivido, testemunhado e narrado por ele mesmo, mas que representa a realidade de toda uma população.

As imagens de arquivo, tradicionalmente utilizadas em documentários com o intuito de carregar o caráter indicial, de efeito do real, aqui tem sua função modificada. As imagens que carregam vestígios do real não servem para narrar o trauma: foram feitas pelo próprio Regime, de acordo com a visão de mundo que visava construir, que era de uma sociedade reformulada que estava dando certo e que seu líder era amado. Além disso, e por isso mesmo, não retratam, apesar de sua ligação ontológica com o real, o que foi vivido por Rithy Pahn, sua família e pelos cambojanos.

É nessa ausência da memória que Pahn recorre às imagens afetivas, produzidas artesanalmente por barro e outros materiais. A dimensão da primeira pessoa que narra a memória traumática junto a essas imagens estáticas e tristes geram uma carga dramática que evoca, muito mais, um efeito de memória do que um efeito do real. A partir dessa dimensão afetiva da memória é que Rithy Pahn se posiciona – revela seu ponto de vista pessoal e político. O diretor se utiliza, então, das imagens diegéticas, explicitando seu processo de levar a animação e a imagem de arquivo ao documentário, reforçando o caráter intolerável daquilo que estava ausente, da impossibilidade daquelas imagens.

Por fim, entende-se que da mesma forma em que se constrói uma tríade articulada entre imagem de arquivo, imagem afetiva e imagem diegética, há uma articulação entre memória, afeto e política, reforçando-se o caráter de que não há uma hierarquia nessas relações, mas que coexistem e que são dimensões intrínsecas a si mesmas.

Referências bibliográficas

- Agamben, G. (2004) *Estado de Exceção*. São Paulo: Boitempo.
- Aumont, J. & Marie, M. (2003). *Dicionário teórico e crítico de cinema*. São Paulo: Papirus.
- Aprea, G. (2015). A memória visual do genocídio. In: *Pensar o cinema – imagem, ética e filosofia*. São Paulo: Cosac Naify.
- Bartov, O. (2000). *Mirrors of destruction: war, genocide and modern identity*. Oxford University Press.
- Foucault, M. (2017). *Microfísica do poder*. Rio de Janeiro: Paz e Terra.
- Gaines, J. M. (1994). Political Mimesis. In Gaines, J. M; Renov, M. (orgs). *Collecting Visible Evidence*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Guarinello, L. N. (1994). *Memória coletiva e história científica*. Revista Brasileira de História. São Paulo, v.114, n.28, p. 180-193.
- Halbwachs, M. (1990). *Memória Coletiva*. São Paulo: Edições Vértice.
- Ito, T. (2019). *O testemunho do inimigo: o confronto na elaboração do passado em Rithy Pahn*. Significação, São Paulo, v.46, n.51. jan-jun.
- Jelin, E. (2002). *Los trabajos de la memoria*. Siglo XXI de España Editores.
- Jones, A. (2006). *Genocide: a comprehensive introduction*. Routledge.
- Lemkin, R. (1946). *Genocide*. American Scholar, Colume 15, n.2 (April 1946), p; 227-230.
- Machado, A. (2011). *Novos territórios do documentário*. Doc On-line, n.11, dezembro de 2011.
- Martins, Í. M. (2008). *Documentário animado: tecnologia e experimentação*. Doc On-line, n.04, Agosto 2008.
- Nichols, B. (2012). *Introdução ao documentário*. Campinas: Papirus Editora.
- Seligmann-Silva, M. (2008). *Narrar o trauma – a questão dos testemunhos de catástrofes históricas*. Psic. Clin., Rio de Janeiro, Vol. 20, n.1, p.65-82.
- Souza, G. (2019). *Trauma, narrativa e memória no documentário Ônibus 174*. Revista FAMECOS, Porto Alegre, v. 26, n.1, jan-abr 2019.
- Veiga, R. O. (2021). *Há sempre uma imagem que falta – O dispositivo mnemônico de Rithy Pahn*. Revista da Associação Nacional dos Programas de Pós-Graduação em Comunicação, v. 24, jan-dez, 2021, p.1-16.
- Tomaim, C. dos S. (2016). O documentário como “mídia de memória”: afeto, símbolo e trauma como estabilizadores da recordação. *Significação: Revista de Cultura Audiovisual, [S. l.]*, v. 43, n. 45, p. 96-114, 2016. DOI: 10.11606/issn.2316-7114.sig.2016.111443. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/significacao/article/view/111443>.
- Winston, B. (2011). A tradição da vítima no documentário griersoniano. In Penafria, M. (org.) *Tradição e Reflexões, contributos para a teoria e estética do documentário*. Covilhã, Portugal: Livros Labcom. pp. 58-81.

Filmografia

- A imagem que falta* (2014), de Rithy Pahn
A lista de Schindler (1993), de Steven Spielberg
Elena (2012), de Petra Costa.
Hospital (1970), Frederick Wiseman.
Mataram meu irmão (2013), de Cristiano Burlan.
Nanking (2007), de Bill Guttentag e Dan Sturman.
Nanook (1922), de Robert Flaherty
O homem com uma câmera (1929), de Dziga Vertov.
Ônibus 174 (2002), de José Padilha.
Shoah (1985), de Claude Lanzmann.
S21 – A máquina de morte do Khmer vermelho (2003), de Rithy Pahn.
Titicut Folies (1967), de Frederick Wiseman.
33 (2002), de Kiko Goifman.