

Dioramas e fotogramas em conflito: as encenações da ausência em *A Imagem que Falta*

Márcio Henrique Melo de Andrade

Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Programa de Pós-Graduação em Comunicação, Rio de Janeiro, RJ, Brasil

ORCID <https://orcid.org/0000-0002-0909-0570>

Resumo

No documentário autobiográfico *A Imagem que Falta*, o cineasta cambojano Rithy Panh relata suas memórias sobre a instauração da ditadura comunista perpetrada pelo Khmer Vermelho no Camboja entre 1975 e 1979. Um dos atos para implementação desse regime consistiu no apagamento dos arquivos pessoais dos habitantes da cidade de Phnom Penh – álbuns de família, roupas, objetos. Ao mesmo tempo, o regime também produziu filmes de propaganda para representar a ditadura como lugar de harmonia, ordem e progresso, assim como imagens dos prisioneiros nos campos de trabalho. No filme de Rithy Pahn, o diretor retoma esses arquivos e os tensiona com a ausência de imagens que descrevam sua experiência pessoal. Nessa escrita de si alinhavada à elaboração de uma narrativa histórica, Pahn cria pequenos dioramas e bonecos de argila que funcionam como palcos e cenários de suas memórias. Nessa montagem entre fotogramas e dioramas, o diretor toma como forma o ensaio fílmico e seus recursos, como os usos poéticos dos materiais de arquivo, a dialética entre imagens de origens e estéticas distintas e a relação entre imagens factuais e discursos subjetivos. Neste artigo, analisa-se como a forma do ensaio no filme amplia os modos de interpretação da imagem documental e renegocia as formas de escrita da narrativa histórica, compreendendo como ambos se atravessam a partir da montagem.

Palavras-chave

A Imagem que Falta; Rithy Panh; ensaio fílmico; documentário; autobiografia

1 Do apagamento dos arquivos às potências do ensaio

Na história do cinema, vários filmes desafiam as convenções das classificações e taxionomias dos estudos teóricos entorno da linguagem e das interpretações, pois compõem relações entre a narrativa, a imagem e som que propõem ações desafiadoras ao espectador. Os caminhos entre o cinema documentário e filme-ensaio se cruzam e se afastam em variadas circunstâncias a partir das interpretações que determinadas obras possibilitam. Filmes como *Lost, lost, lost* (1976), *As praias de Agnès* (2008) ou *Isto não é um filme* (2011) são obras que, em certa medida, desafiam os processos de criação cinematográfica e costumam aparecer em diversos estudos sob a alcunha de ‘documentários autobiográficos’, ‘documentários subjetivos’ ou ‘ensaios fílmicos’. Nesses filmes, a vida dos cineastas se mistura à construção de uma visão de mundo que se coloca por meio da imagem, abrangendo a inscrição de subjetividade como um trabalho de escavação da própria identidade e das possibilidades formais de expressá-la por meio da linguagem cinematográfica. No entanto, acredita-se que as terminologias supracitadas, na verdade, podem designar narrativas que possuem semelhanças e diferenças entre si e promovem possibilidades distintas de engajamento do espectador diante das imagens.

Neste artigo, pretende-se abordar as relações entre as linguagens do documentário e do ensaio fílmico para a construção da narrativa histórica em um filme autobiográfico intitulado *A Imagem que Falta* (*L'Image Manquante*, 2014), dirigido pelo cineasta cambojano Rithy Panh. Esse filme retoma materiais de arquivo produzidos durante o período da ditadura comunista do regime do Khmer Vermelho no Camboja, unindo-os a seus testemunhos pessoais sobre o período. O Partido Comunista da Kampuchea Democrática governou o Camboja entre os anos 1975 e 1979, e os “soldados” do exército do partido ficaram conhecidos como khmers vermelhos. Assim como outros regimes ditatoriais que se opõem ao sistema capitalista, parte do povo cambojano (mais especificamente os camponeses) acreditava que a organização Angkar tinha por objetivo uma democracia comunitária, apoiando sua implementação¹. Além da morte de milhões de cambojanos, o terror do regime ditatorial incluiu operações de destruição dos documentos e vestígios das memórias e histórias dos habitantes da cidade de Phnom Penh, capital do Camboja. Por meio desse apagamento generalizado, os revolucionários implementavam um processo de

¹ Constituído de forma clandestina, o Partido Comunista da Kampuchea era oficialmente denominado como Angkar (algo que pode ser traduzido como ‘a Organização’) pelos revolucionários que o seguiam. Suas políticas de engenharia social resultaram em um genocídio que vitimou milhões de pessoas no Camboja.

reeducação a partir da destruição que, segundo eles, faria emergir uma sociedade mais ‘evoluída’ e ‘pura’. Para construir a imagem dessa sociedade evoluída, o regime produziu fotografias dos campos de trabalho, registros documentais dos sujeitos aprisionados e filmes que visavam construir uma propaganda do regime para a manutenção da política externa.

Nascido em 1964, o cineasta Rithy Panh habitava a cidade de Phnom Penh quando aconteceu a implementação da ditadura e sobreviveu a ela dos onze aos quinze anos de idade. No dia 17 de abril de 1975, burgueses e intelectuais foram conduzidos aos campos de trabalho para serem ‘reeducados’ ou exterminados: “A partir daquele dia, eu, Rithy Panh, de treze anos, não tinha história, nem família, nem emoções, nem pensamento, nem inconsciente. Houve um nome? Houve um indivíduo? Não sobrou nada” (PANH, 2013, p. 28). Em 1979, o cineasta abandonou o Camboja e, depois de passar alguns meses em campos de refugiados na Tailândia, seguiu para a França e permaneceu no país de 1980 a 1988. Após realizar seus estudos no Instituto dos Altos Estudos Cinematográficos (IDHEC)³, tornou-se cineasta e realizou filmes que, implicitamente ou explicitamente, abordam os contextos sociais e históricos que cercam a vida no Camboja. A partir de diferentes modos de abordagem estilísticos – como entrevistas, encenações e retomadas de material de arquivo –, Panh expõe as consequências desse trauma no país em obras como *Terra das Almas Errantes* (2000), *S21: A Máquina de Morte do Khmer Vermelho* (2003) e *Túmulos Sem Nome* (2018).

Diante de uma memória reprimida e alimentado por um desejo de reconstituir a história do seu próprio povo, com *A Imagem que Falta* (2014), Rithy Panh torna-se um dos primeiros cineastas no Camboja a realizar filmes de cunho autobiográfico. As razões que atravessam a realização desse filme parecem ir ao encontro do processo de destruição da individualidade que caracterizou a implementação da ditadura do Khmer Vermelho. Nesse sentido, os apagamentos dos arquivos pessoais dos sobreviventes se tornam o mote que colabora na construção da linguagem que o cineasta constrói no seu filme. Para alcançar esse objetivo, o diretor parte da ausência dos arquivos pessoais para explorar algumas estratégias do ensaio fílmico a fim de narrar um período histórico constituído a partir da precariedade. A partir dessa perspectiva individual em atrito com as narrativas oficiais, o diretor reconstitui os fragmentos de sua própria memória do regime totalitário, ao mesmo tempo que possibilita que o povo cambojano também reconstitua sua própria história. Para analisar esse filme, parte-se de uma pergunta: como os atritos entre memórias pessoais e reapropriações de

² No original: *A partir de ese día, yo, Rithy Panh, de trece años, no tenía historia, ni familia, ni emociones, ni pensamiento, ni inconsciente. ¿Había un nombre? ¿Había un individuo? Ya no había nada.*

³ Em francês: *Institut des Hautes Études Cinématographiques.*

documentos fotográficos e audiovisuais podem compor narrativas distintas sobre um evento e influenciar nos modos de escrita da história coletiva?

Diante desse contexto, as abordagens desenvolvidas pelo cineasta para narrar os acontecimentos de uma nação sob um ponto de vista pessoal mesclam elementos do documentário autobiográfico e do ensaísmo. Dentre os elementos do documentário autobiográfico, Panh emprega a abordagem de um acontecimento factual, com o uso de documentos e testemunhos que comprovam a veracidade dos eventos. Do ensaísmo, o cineasta usa estratégias como “[...] a autorreflexão, a metalinguagem, o uso crítico do dispositivo cinematográfico e um certo teor autobiográfico [...]” (ALMEIDA, 2018, p. 92). Essas abordagens são percebidas nos modos de apropriação das imagens oficiais dos arquivos do Khmer Vermelho e das formas de encenação da ausência dos arquivos pessoais de Panh. Nesse artigo, pretende-se abordar como esses recursos de abordagem do documentário e do ensaio constituem a experiência pessoal do cineasta sobre os eventos narrados e como matéria-prima para a narrativa histórica de um povo.

No filme de Rithy Panh, o ensaísmo se alinha à abordagem autobiográfica do documentário para constituir a história do povo cambojano a partir de atritos entre o visível e o invisível, a presença e a ausência, o documental e o testemunhal como formas de imaginação histórica. Nesse sentido, a imaginação surge como um ato que não visa alcançar ou concretizar uma verdade única ou uma narrativa totalizante desse evento. Pelo contrário, as formas do ensaio fílmico e da escrita autobiográfica se tornam essenciais no filme de Panh como uma forma de alimentar uma perspectiva contemporânea da narrativa historiográfica. Nessa perspectiva, história e memória não podem mais ser apreendidas como circunstâncias construídas ao mesmo tempo, mas devem ser “[...] construídas e reinventadas no seio de um processo imaginativo que une o testemunho e o literário, trazendo consigo uma forma alternativa de construção documental [...]” (DUARTE, 2017, p. 220). Nesse sentido, a forma do ensaio contribui com uma escrita aberta, que não encerra as ideias, mas se desdobra no exercício de (re)escrita da história. Trata-se de um ato de escrever em meio aos problemas e com os problemas que os arquivos deixam – e não exatamente para resolvê-los.

Investir no ensaio como forma de narrativa histórica implica compreender as potências da incompletude, do movimento e da falta na constituição de uma memória coletiva a partir de uma relação ativa entre imaginação e arquivo. No filme de Rithy Panh, o cineasta parte dos documentos que restaram sobre o período retratado para confrontá-los com sua própria experiência pessoal, desmontando suas ordenações discursivas e questionando suas

noções de autenticidade. Ao longo dos tópicos, desenvolveremos, inicialmente, uma discussão sobre as relações entre as linguagens do documentário autobiográfico e do ensaio fílmico e, em seguida, adentramos na análise sobre o filme de Rithy Panh. Ao final do artigo, pretende-se concluir com reflexões sobre como o cineasta investe nas potências da imaginação, da autorreflexão e do olhar crítico sobre a imagem através da forma do ensaio para construir um documentário autobiográfico que elabora uma narrativa histórica coletiva.

2 As escritas (a partir) de si: O documentário nos limites entre a autobiografia e o ensaio

A fim de compreender com mais clareza as estratégias de narrativa e de montagem propostas por Rithy Panh em *A imagem que falta* (2014), faz-se necessário contextualizar teoricamente e historicamente as reflexões entre o documentário autobiográfico e o ensaio fílmico. Emergindo entre o final dos anos 1920 e início dos 1930, a palavra “documentário” traz em sua herança significativa uma intrínseca conexão ao campo das ciências humanas e o sentido de documento como elemento de comprovação de veracidade de um fato. De um desejo de nomear uma série de experimentos realizados com o cinematógrafo que se prestavam a registrar imagens do cotidiano, essa palavra foi, aos poucos, solidificando-se como um “gênero”. Após a Segunda Guerra Mundial, a humanidade começou a repensar os excessos das ideias de uma racionalidade instrumental concebida na Modernidade e que foi levada a consequências extremas, como os abalos trazidos por governos totalitários e os traumas do holocausto. Essas reflexões de ordem social desembocaram na concepção de distintos pressupostos de narratividade documentária, concebendo movimentos que rompem com a abordagem clássica, tais como cinema direto e *cinéma vérité*.

Nos anos 1970, o documentário começa a se impregnar de uma maior interiorização das abordagens do mundo histórico, intitulada por uns de documentário performático (NICHOLS, 2005) e por outros, cinema subjetivo (em primeira pessoa) ou autorretrato (BELLOUR, 2009). A definição mais clássica de autobiografia foi desenvolvida por Lejeune (2014, p. 16) como uma “[...] narrativa retrospectiva em prosa que uma pessoa real faz de sua própria existência, quando focaliza sua história individual, em particular a história de sua personalidade [...]”. A partir dessa perspectiva, os primeiros experimentos envolvendo autobiografia e cinema não surgiram no campo do documentário, mas no ambiente do cinema

experimental. Lane (2002) aborda as relações históricas entre documentário e autobiografia a partir de um panorama histórico que forma uma miríade de influências durante décadas:

- a) nos anos 1950, os primeiros experimentos surgem no cinema *avant-garde* representado por figuras como Stan Brakhage e Jonas Mekas, que filmavam cenas domésticas com modos de produção alternativos;
- b) nos anos 1960, estas obras autobiográficas desestabilizam certo cenário de uma produção documentária predominantemente orientada para o documentário observacional do cinema direto – representado por figuras como Robert Drew, Richard Leacock e Frederic Wiseman –, que, de algum modo, repensa a presença do cineasta diante da câmera;
- c) nos anos 1970, as influências dos experimentos europeus no âmbito da reflexividade (particularmente de Jean Rouch e Jean-Luc Godard) possibilitam aos cineastas norte-americanos Ed Pincus e Ross McElwee desenvolverem ainda mais esta questão em suas obras.

A partir desse período, as narrativas de si no documentário se ampliam e se diversificam, abrangendo formas como os filmes-diário, as cartas fílmicas, as autoetnografias e, em variadas obras, os ensaios fílmicos. Para Adorno (2003, p. 17), o ensaio diz “[...] o que a respeito lhe ocorre e termina onde sente ter chegado ao fim, não onde nada mais resta a dizer: ocupa, desse modo, um lugar entre os despropósitos”. Nesse contexto, o ensaio fílmico não se restringe a uma escrita de si que envolve eventos da existência do próprio cineasta, mas funciona como um ato de escrever A PARTIR de si, em que a subjetividade e a linguagem se conectam para deflagrar uma visão pessoal sobre o mundo. Assim, as conexões entre o ensaio fílmico e o documentário autobiográfico, por sua vez, encontram-se de forma mais sinuosa, visto que suas práticas investem na apropriação de certos aspectos da vanguarda experimental e do documentário – ao mesmo tempo em que se difere de ambos. Quando Montaigne (2016) publicou seu livro *Ensaio* em 1580, deu início a uma tradição de escrita literária que aponta para a diversidade e insubordinação das formas e dilui fronteiras entre gêneros textuais e linguagens artísticas.

No cinema, essas conexões datam dos anos 1920, quando cineastas com obras ficcionais – como Sergei Eisenstein – e documentais – como Dziga Vertov – articulam princípios de montagem conceitual e experimentalismo formal que prenunciam as formas do ensaio fílmico. Em filmes como *Encouraçado Potemkin* (1925) e *O homem com uma câmera* (1929) já se percebia certa hipertrofia das capacidades da câmera em funcionar menos como

registro do mundo e mais como potência de criação de suas próprias verdades. Nas obras desses realizadores, a articulação entre os planos não se restringia a uma descrição de uma sequência de eventos e situações, mas ordenavam os signos das imagens para propor significados particulares sobre o mundo. Nesse sentido, o tipo de montagem conceitual que combina a força sensorial e a composição intelectual se aproxima da linguagem do ensaio e seu desejo de compor sentidos a partir da linguagem e da forma.

Após a Segunda Guerra Mundial, os filmes-ensaio se difundiram ainda mais no meio cinematográfico, colaborando para o questionamento social e cultural que se atravessava em outros campos de produção – como na ficção e no documentário. As feridas do Holocausto e os traumas coletivos aceleraram o desejo “[...] de questionar e debater não apenas um novo mundo, mas também os próprios termos pelos quais habitamos subjetivamente, dramatizamos publicamente e pensamos experiencialmente esse mundo [...]” (CORRIGAN, 2015, p. 65). No cinema, um panorama diverso compõe o cenário dos ensaios fílmicos, em filmes como *Noite e neblina* (1955), *Cartas da Sibéria* (1975); *Imagens do mundo e inscrições da guerra* (1989); *No intenso agora* (2018). Alguns desses filmes costumam se localizar, para alguns teóricos, na taxionomia dos documentários subjetivos ou performáticos; para outros, no campo dos filmes-ensaio. No entanto, acredito que uma das principais características que distingue ambos reside no aspecto da imagem documental e sua relação com a crença no acesso a determinadas circunstâncias da ‘realidade’. A linguagem do ensaio, por sua vez, desenvolveu uma predisposição à deriva, fundindo aspectos do documentário performático e do cinema de vanguarda, empregando recursos como:

[...] o uso alegórico de material de arquivo, montagem expressiva, a dialética dos materiais, a coexistência de imagens factuais ‘objetivas’ com um discurso subjetivo, e uma linha de argumentação experimental e não linear [...] (WEINRICHTER, 2007, p. 13).

Esses aspectos não surgem de forma estática e nem separam uma linguagem da outra, mas promovem determinados modos de leitura e engajamento diante das imagens que podem, em cada obra, distingui-los. No ensaio fílmico, a montagem se revela como uma ação fundamental para a construção dessa tensão entre os aspectos públicos e privados da experiência humana por meio da imagem. Weinrichter (2007), ao comentar sobre o papel da montagem nos ensaios fílmicos, compreende que eles demandam certo distanciamento dos materiais usados na sua composição para pensa-los criticamente: Nesse cenário, o autor

identifica três formas principais de compor a relação entre imagens: (1) a montagem da palavra à imagem, que propõe sentidos às imagens a partir do uso da palavra; (2) a montagem entre imagens, que reordena as conexões causais, espaciais e/ou temporais das imagens para conceber uma continuidade discursiva; e, por último, (3) a montagem entre materiais, que compõe traços entre materiais heterogêneos a fim de encontrar neles aberturas e conexões discursivas. A partir desse olhar de distanciamento da imagem, o autor pontua que o ensaio pode produzir uma desnaturalização da narrativa cinematográfica e de suas temáticas, para perceber as mecânicas da representação.

No filme de Rithy Panh, pretende-se analisar essas três formas da montagem a partir de três recursos: o uso de dioramas e bonecos de argila para reconstituir suas memórias; a justaposição de arquivos oficiais da ditadura para compor ideias em torno do regime; e, finalmente, a junção entre arquivos e bonecos de argila para confrontar documentos e testemunho. Nesse espectro, o filme combina aspectos do documentário autobiográfico e do ensaio fílmico para constituir uma narrativa histórica pessoal e coletiva da ditadura comunista no Camboja.

3 Experienciar lacunas, reconstituir memórias: dioramas como encenações da ausência dos arquivos pessoais

Logo nos primeiros minutos de *A imagem que falta* (2014), uma onda explode diretamente sobre a câmera e uma narração em *voice over* afirma: “Na metade da vida, a infância volta à mente. É como água doce e amarga. Eu busco minha infância como uma imagem perdida. Para ser mais preciso, é a minha infância que busca a mim”. A imagem é coberta por uma espuma branca formada pelo atrito das águas. Trata-se de uma retórica clássica do cinema para o sentimento de deriva e da consciência da própria pequenez do homem diante de forças inomináveis. Do encontro entre a água e o corpo nasce uma mistura que, por sua vez, compõe a matéria-prima que formará as peças do tabuleiro-filme: o barro. O escultor cria fisionomias, roupas e oferece nomes a bonecos de argila que, ao guardarem algo de rústico e primitivo, colaboram para que autor e espectador assumam a precariedade das narrativas do testemunho do diretor. A partir desse momento, compreendemos que os bonecos de barro se transformam nos personagens que encenarão a ausência de imagens de arquivo familiar que possam mediar a memória da experiência dos anos de ditadura.

Em seguida, as mãos de um homem – que se entende ser o próprio diretor – trabalham a argila a fim de conceber bonecos em miniatura que encarnam os personagens das memórias do próprio Panh. Em um reencontro consigo mesmo, Rithy Panh anuncia, nos primeiros minutos, que esse filme (re)elabora a experiência de sua infância ao voltar sua câmera para os rastros de sua memória. Nesse contexto, o diretor emprega como principais recursos a palavra e a encenação para reconstituir acontecimentos em torno da sua experiência pessoal na ditadura cambojana e propor uma relação particular com as imagens que compõem seu filme. Ao se deixar conduzir pelas ruínas de suas memórias de infância, o diretor Rithy Panh emula a construção do olhar de uma criança recém-nascida: seu abrir de olhos se faz enquanto cresce, ao limitar a entrada de luz e provocar uma indistinção das cores e formas dos corpos e objetos.

Os dioramas são definidos como um meio de construção artesanal tridimensional, que reconstitui de maneira realista acontecimentos com fins de educação ou entretenimento. Semelhante às maquetes, atualmente, os dioramas são comuns em museus, galerias e escolas e o primeiro deles foi criado por Daguerre e Charles Marie Bouton, na cidade de Londres, em 1823. Na construção de um diorama, as técnicas são modos de apresentar uma vista detalhada de um ambiente grande em um espaço reduzido. Enquanto os cenários são construídos como uma paisagem, incluindo terra, plantas e água etc., as cenas principais costumam envolver personagens humanos ou não-humanos, criando uma sensação de movimento e realismo. Ao esculpir bonecos de argila para criar formas humanas que serão suas personagens dali por diante, Panh emula a figura do demiurgo de um universo narrativo que comporá o cenário de suas memórias, mesclando infância e vida adulta na narração. Nesses dioramas, Panh usa primeira operação de montagem traçada por Weinrichter (2007) (montagem entre palavra e imagem) para recriar diversos eventos que sucederam antes e durante a implementação da ditadura cambojana, a partir de personagens estáticos que nos permite ver imagens através do entrelaçamento das sonoridades e narrativas das memórias do diretor.

Freire (2011) enfatiza a coexistência de duas modalidades de encenação no documentário: a auto-*mise en scène* dos sujeitos filmados – entendida como o comportamento das pessoas diante da câmera – e aquela do cineasta – os usos dos elementos da linguagem cinematográfica. Além disso, termina sendo recorrente o uso da encenação ficcional para reconstituir acontecimentos e eventos para os quais não existe possibilidades de produzir imagens. Trata-se de um recurso recorrente no cinema documentário desde filmes como

Nanook do norte (1922) – filme que inaugurou as definições clássicas de documentário –, as encenações de acontecimentos por personagens são empregadas para construção da narrativa. Nesse filme, o desenvolvimento dramático do roteiro favorecia a composição de um personagem que interpretava a si mesmo e, de certa forma, inaugurava uma construção “a quatro mãos”, feita da relação entre o diretor e seu personagem.

Na encenação documentária clássica, as imagens do mundo histórico são arranjadas para construir asserções de caráter geral e simbólico que entrelaçam questões individuais e sociais em uma estrutura dramática. Com as sucessivas progressões do documentário, essas ideias em torno da encenação foram sendo questionadas e encontrando variadas possibilidades de abordagens da realidade, como nos movimentos do cinema direto e *cinéma vérité*, por exemplo. No caso do primeiro, existe um desejo de anular qualquer possibilidade de intervenção ou ficcionalização da realidade (como nos filmes de Robert Drew) e, no caso do segundo, a encenação ficcional, muitas vezes, se torna uma ferramenta para provocar acontecimentos a serem registrados pela câmera (como em Jean Rouch). No caso das abordagens documentárias de teor reflexivo e performáticas (NICHOLS, 2005), a relação do cineasta com o dispositivo cinematográfico e a conexão pessoal com os temas ou personagens retratados influenciam diretamente nos modos de encenação. Nesses modos, a encenação convoca o realizador para uma intervenção ainda maior não somente na realidade retratada nos filmes, mas nas imagens que o filme apresenta. Ou seja, o ponto de vista do cineasta sobre as imagens termina ganhando mais relevância do que as imagens em si, o que leva o espectador a questioná-las e a perceber suas limitações em representar o mundo.

No caso de documentários autobiográficos, alguns filmes empregam a linguagem da animação como forma de encenação das memórias, tais como *Valsa com Bashir* (2008) e *Heart of a dog* (2015). Nesses filmes, as ilustrações das encenações carregam certa polidez e acabamento que não nos permite questionar a autenticidade e ou veracidade de suas possibilidades de representação. No caso da encenação proposta no filme de Panh, os recursos para reconstituir suas memórias pessoais dos eventos anteriores e durante a ditadura são estáticos dioramas e bonecos de argila inanimados. O sopro que lança vida para esses objetos são as palavras das narrações em *voice over* que descrevem os acontecimentos representados e os efeitos sonoros que emulam as ambiências dos espaços e dos personagens retratados. No entanto, a encenação investe na precariedade ao criar uma espécie de lacuna entre a sensação do movimento nas descrições das palavras e na continuidade dos sons e a sensação de imobilidade diante dos dioramas e bonecos estáticos. Em seus dioramas, Panh

(2013) constrói um panorama da morte em suas variadas formas diante de um regime em que não tinha liberdade, pensamento ou quaisquer direitos, somente o dever de se dissolver dentro da organização intitulada Angkar.

Eu me lembro dos velhos tempos em Phnom Penh, as grandes festas na nossa casa. Havia cheiro de caramelo, peixes, especiarias, manga. Costumávamos dançar, falar sem parar, com nossos tios e tias. Meus primos costumavam trazer frutas. Goiaba, jaca. (PANH, 2013, p. 161).

Enquanto ouvimos as palavras ditas pelo cineasta, vemos tonéis de água e folhagens cercado crianças que conversam, mulheres que cozinham enquanto cachorros e galinhas brincam pelo chão de terra. A conexão entre as descrições da narração em *off* e as sonoridades de músicas, os ruídos de talheres e risadas potencializam as lacunas que permitem a construção de duas imagens – aquelas que vemos junto e que imaginamos – por meio do estímulo a outros sentidos (olfato, paladar, tato). Nesse exercício imaginativo que acontece no cruzamento entre palavra, imagem e som, a efemeridade da imagem se expõe ao arbítrio do espectador.

Essa sensação de precariedade acontece, pois, esse jogo entre os recursos imagéticos e sonoros demanda do espectador um exercício de crença e de imaginação que o conecta diretamente com a memória do próprio cineasta. No momento em que imagina junto com Panh, o espectador inventa suas próprias versões das memórias do cineasta, criando uma relação com a imagem que não se subordina a uma afirmação racional sobre a ditadura cambojana. Pelo contrário, a encenação com os dioramas e bonecos de argila permite que o espectador experiencie a ausência dos arquivos pessoais por meio da imaginação e elabore uma visão crítica sobre as limitações das imagens oficiais do Khmer Vermelho em documentar a realidade. Assim, a precariedade dessa forma de encenação no filme de Panh não possui um caráter totalizante de representação, pois o espectador não se faz convocado a crer plenamente nas imagens. Ao perceber as lacunas e as arestas da imagem, o espectador percebe as consequências dos apagamentos dos arquivos e das memórias pessoais dos sobreviventes do regime.

Esse exercício de engajamento diante das imagens se relaciona diretamente com a subjetividade ensaística, visto que essa não se refere somente a um posicionamento individual ou coletivo diante do mundo. Para Corrigan (2015, p. 34), um olhar ensaístico sobre as imagens anuncia “[...] uma consciência ativa e assertiva que se testa, desfaz ou recria

por meio da experiência, incluindo as experiências da memória, do argumento, do desejo ativo e do pensamento reflexivo [...]”. Investindo nesse sentido, o ensaio pode lançar mão de recursos diversos como filmagem, entrevista, reconstruções fictícias, materiais de arquivo, presença física do autor para “[...] olhar novamente a imagem, desnaturalizar sua função original (narrativa, observacional) e vê-la como representação, não ler apenas o que ela representa [...]” (WEINRICHTER, 2007, p. 28, tradução nossa⁴). Aqui, a relação entre o autobiográfico e o ensaístico cria uma brecha, pois essa encenação não busca somente uma reconstituição pessoal e individual sobre os fatos, mas também visa convocar o espectador a pensar com as imagens, desenvolvendo sua própria interpretação sobre elas, questionando suas crenças e construindo suas próprias verdades.

4 Desmontar atos, reordenar tempos: Rithy Panh, os arquivos e os filmes de propaganda do Khmer Vermelho

Em *Mal de arquivo*, Derrida (2001) defende o arquivo não como um local de armazenamento e preservação de um passado que existiria de qualquer maneira sem ele, mas como um ato arquivístico que também produz o evento. O ato de arquivar não somente documenta um fato, mas também o constitui, lê, interpreta e classifica, destituindo uma autoridade hermenêutica original pela abertura das leituras, interpretações e classificações possíveis a partir do sujeito que lê. No caso de *A imagem que falta* (2014), a presença e ausência de arquivos da ditadura comunista no Camboja se torna uma das condições essenciais para a abordagem narrativa do cineasta Rithy Panh. Durante o período de ditadura do Khmer Vermelho no Camboja, foram produzidos filmes de propaganda do regime com o objetivo de construir a imagem da Kampuchea Democrática como um lugar harmônico e ordenado e do ditador Pol Pot como um líder estratégico, culto e organizado.

Filmadas por soldados khmer, essas imagens registram os campos de trabalho forçado, em que os prisioneiros precisam plantar sementes e carregar sacos de arroz, enquanto são vigiados por outros soldados. Segundo Sánchez-Biosca (2017), as imagens de arquivo que registram a implementação e continuidade da ditadura comunista do Khmer Vermelho no Camboja durante os anos 1970 (assim como outros regimes totalitários) podem ser caracterizadas como *imágenes de perpetradores*. No caso, seriam imagens concebidas

⁴ No original: “volver a mirar la imagen, desnaturalizar su función originaria (narrativa, observacional) y verla en cuanto representación, no leer sólo lo que representa”.

como parte de uma engrenagem de atos criminais, violências e destruições em suas mais variadas configurações e contextos, geralmente destinadas “[...] idealmente para o consumo dos próprios perpetradores ou, em qualquer caso, daqueles que compartilham a mesma ideologia e sentimentos daqueles que os executam [...]”⁵ (SÁNCHEZ-BIOSCA, 2017, p. 43, tradução nossa).

Nessas imagens, trabalhadores do campo movimentam-se num ritmo cadenciado que não cria lugar para individualidades. Os soldados khmer saúdam efusivamente seu líder e, em outras imagens, os trabalhadores caminham de maneira uniforme e mecânica. Dessa forma, a conjunção entre imagens que foram produzidas em momentos distintos nos possibilita constatar que as ideias do Irmão Número Um⁶ não permitiam espaço para quaisquer dissonâncias, pois se constituíam a partir da projeção de uma imagem de harmonia e coletividade. Nas imagens, o automatismo dos gestos é percebido nos sorrisos e nos aplausos ao líder Pol Pot e nas formas carregar grandes sacos de arroz. Ao funcionar como cúmplice desses objetivos, a câmera registra as encenações da criação do mito do ditador, construído como único protagonista possível do regime.

Nenhum sujeito, atrás ou diante de suas câmeras, sobreviveu, mas foram muitas imagens que permitiram que os testemunhos sobrevivessem. Nesse exercício, entende-se a imagem não somente como um meio que oferece acesso a um registro de um evento do mundo, mas como resultado do próprio ato de fotografar, que revela as intencionalidades em torno de um olhar sobre um acontecimento. Nessas imagens do Khmer Vermelho, a própria existência de muitos desses vestígios aponta para uma engrenagem que legitima um procedimento de fotografar um sujeito não somente ‘antes’ de morrer, mas ‘porque’ vai morrer e ‘para’ morrer. Ao se constituírem a partir desse ato, as *mug shots* realizadas pelo Khmer Vermelho, mais do que um registro imagético, compõem-se como um ato performativo que:

[...] ao invés de descrever um inimigo, ele [o ato performativo] o cria, confirmando os parâmetros de sua determinação; em vez de abrir um registro de detido, ele o condena à morte no mesmo momento em que sua

⁵ No original: [...] *idealmente al consumo de los propios perpetradores o, en todo caso, a aquellos que comparten la misma ideologia y sentimientos de quienes los ejecutan [...]*.

⁶ Assim como Pol Pot era conhecido como Irmão Número Um, os outros líderes khmer tinham outras nomenclaturas, tais como Nuon Chea (Irmão Número 2), Ieng Sary (Irmão Número 3), Ta Mok (Irmão Número 4), Khieu Samphan (Irmão Número 5) e assim por diante.

imagem é tirada dele [...]”⁷ (SÁNCHEZ-BIOSCA, 2017, p. 206, tradução nossa).

Nos anos 1980, após o período da ditadura, muitas dessas imagens foram descobertas e muitos autores de livros, exposições e filmes se interessaram em contar os eventos desse período. Dentre eles, temos o livro-catálogo *The killing fields*, publicado em 1996, que terminou se desdobrando no filme homônimo de Rolland Joffé; a exposição *Facing death – Portraits from Cambodia’s killing fields*, realizada em 1997 na Gallery Three del MoMA; e o espetáculo *Photographs of S-21*, escrito pela dramaturga franco-americana Catherine Filloux. Contudo, o modo como algumas dessas obras se apropriavam desses arquivos construía uma leitura abstrata e distante do horror do regime, pois convertiam as pessoas representadas em números e seus rostos, em ícones do sofrimento humano. Para Sánchez-Biosca (2017), os modos de representar a tragédia cambojana apresentados nessas obras supracitadas se distinguem bastante dos atos de um sobrevivente do regime, Rithy Pahn.

Nesse sentido, a segunda operação de montagem traçada por Weinrichter (2007) (montagem entre imagens) surge no olhar de Panh diante dessas imagens, que constitui a autoridade de uma subjetividade apagada pelo regime e promove resistência à uma violência sofrida anteriormente. O modo como o cineasta recorta e reordena os filmes de propaganda do Khmer Vermelho expõe as formas como elas se contrapõem à sua experiência individual do regime. A forma como ele as reordena em seus contextos de produção nos permite observar os gestos padronizados dos personagens e os movimentos de câmera estáveis como imagens resultantes de um ato de cumplicidade, de comunhão com o sistema. A combinação dessas imagens revela, por sua vez, uma encenação harmônica daquele mundo e a cumplicidade dos sujeitos que filmam com os ideais da Kampuchea Democrática. Produzidas ao longo de quatro anos da ditadura cambojana, muitas dessas imagens registram situações de trabalho forçado e de recepção efusiva ao ditador Pol Pot. Quando Panh as reúne no seu filme, ele constrói a visão do regime como um espaço em que o individual se diluía diante do coletivo.

Diante desse contexto, compreende-se como as condições que atravessam a disseminação da forma do ensaio no cinema se relacionam com um período de questionamento em torno das experiências do mundo e das formas expressá-la por meio da imagem. Para Starobinski (1993), as formas do ensaio se aprofundam na transitoriedade e na

⁷ No original: [...] *más que describir a un enemigo, lo crea al tiempo que confirma los parámetros de su determinación; más que abrir una ficha de detenido, lo condena a muerte en el mismo instante en que le arrebató su imagen [...]*.

fragmentação da noção de subjetividade e nas relações de alteridade entre os sujeitos e as coisas em um gesto que “[...] inclui e mantém a diferença, o risco do parecer, do devir e da linguagem [...]” (STAROBINSKI, 1993, p. 36). Nesse sentido, entender a imagem a partir do desvelamento dos mecanismos e agências que possibilitam sua existência se torna motor para questionar as verdades ao seu redor. Aos poucos, os arquivos e os documentos deixam de ser compreendidos como fontes de acesso autênticas e irrestritas à uma verdade, mas se tornam agentes subjetivos que elaboram modos de perceber e interferir nas maneiras de narrar a experiência. A partir dos modos como se retomam e se lançam outros olhares às imagens, pode-se desestabilizar as ideias de ‘real’ e propor outros conflitos na esfera pública.

Como dito anteriormente, a história do ensaio fílmico faz-se atravessada por eventos como a crise posterior à Segunda Guerra Mundial, pós o Holocausto e a iminência da Guerra Fria, que solidificaram a emergência da forma do ensaio por investirem no ato de problematizar “[...] e debater não apenas um novo mundo, mas também os próprios termos pelos quais habitamos subjetivamente, dramatizamos publicamente e pensamos experiencialmente esse mundo [...]” (CORRIGAN, 2015, p. 66). Enquanto ainda se vivia a ressaca depois desse período, o mundo teve contato com imagens produzidas nos campos de concentração e as rotas do projeto de humanidade precisaram ser recalculadas. Nesse sentido, repensar o mundo a partir das imagens desses períodos também possibilita repensar os modos de produzir imagens.

Em *A imagem que falta* (2014), a forma do ensaio possibilita ao autor explicitar um olhar pessoal sobre as imagens de arquivo oficiais como uma forma de, simultaneamente, reconstituir historicamente o evento e questionar as formas de produzir imagens sobre si próprio. Aqui, a relação entre as linguagens do documentário autobiográfico e dos filmes-ensaio se atravessa, visto que o cineasta descreve uma experiência pessoal, mas não se restringe às circunstâncias de sua própria vida. Ele cede seu olhar pessoal sobre acontecimentos históricos para confrontar a imagem e sua possibilidade de representar o mundo. Nesse sentido, os registros fotográficos e fílmicos do Khmer Vermelho carregam em si os reflexos de um ato de concordância com o regime e não podem ser considerados falsos ou ficcionais, mas carregam as autenticidades e as verdades vinculadas às condições de sua emergência. Quando essas imagens são revistas por cineastas em busca de novos modos de olhá-las, as instâncias técnica e estética se atravessam para desvendar as motivações em torno desses documentos. Diferentemente de outras obras que usaram os arquivos da ditadura cambojana, no filme de Panh, eles se tornam ponto de partida para que os

confrontemos diante de uma experiência pessoal que existe fora (ou ao redor) deles, explorando a contradição entre legitimar um testemunho sem negar a autenticidade dos registros.

5 Fotogramas de arquivo, dioramas de argila: o ensaio como forma da narrativa histórica

Além do processo de retomada de imagens de arquivo e filmes de propaganda e da criação de dioramas e bonecos de argila para reconstituição de suas memórias, neste tópico, abordar-se-á um terceiro recurso empregado por Rithy Panh ao cruzar as materialidades desses elementos. Em sua busca entre as imagens de arquivo oficiais da Kampuchea, Panh certamente encontrou milhares de documentos, mas nenhum deles completou a imagem que ele tinha em suas memórias. O diretor testemunhou a morte de crianças como ele que, padecendo de fome, não podiam roubar espigas de milho e precisavam comer sal para sobreviver. Carregando por anos as imagens dessas crianças, o diretor finalmente as devolve em *A imagem que falta* (2014) a partir de um olhar infantil desesperançado: “eu não quero mais ver essa imagem da fome. Então, eu a mostro para vocês”. Em seu ato autobiográfico, o diretor comunga conosco a construção de uma imagem como a elaboração de uma verdade possível (sensível, corporal, particular) e deliberadamente desajustada em relação aos ideais de racionalidade do homem moderno. Ao nos convocar numa procura por sua própria infância, o diretor parte do desejo de, mais do que falar sobre as faltas nas imagens, fazer dessa falta uma experiência sensível.

A partir desse anseio, a forma do ensaio se torna essencial para que o diretor busque nessas imagens as experiências que constituam seu testemunho, mas que não se encontram registradas nas fotos e nos filmes produzidos pelo regime. Aqui, a forma do ensaio se combina à narrativa histórica, borrando as fronteiras entre a narrativa individual e coletiva e uma tendência a dispersar esse desejo por um único olhar sobre os eventos. Para Starobinski (1993), o ensaio se compõe como um movimento de transformação, em que pintar “[...] a passagem é ao mesmo tempo aceitá-la e transportá-la para uma obra, e é, ao mesmo tempo, ao representá-la, inevitavelmente a modificar” (STAROBINSKI, 1993, p. 210). Na forma do ensaio, autor e obra se criam no mesmo momento, descobrindo sua identidade enquanto ela se transforma em seu próprio fazer, em um ato de, continuamente, experimentar consigo mesmo. Mais do que um valor informativo ou um conteúdo objetivo, o olhar que Panh lança

sobre as imagens oficiais do Khmer Vermelho nos possibilita perceber suas ações documentais para além de seu uso denotativo. Rithy Panh nos exhibe a busca por imagens da sua infância durante a ditadura do Khmer Vermelho, como um jogo de escavar suas memórias a partir da ausência de arquivos pessoais.

A terceira operação de montagem delineada por Weinrichter (2007) compreende a montagem entre imagens de origens, fontes e materialidades distintas a fim de elaborar uma visão subjetiva de mundo. No caso de *A imagem que falta* (2014), as matérias-primas que compõem os arquivos oficiais da ditadura cambojana são os fotogramas das fotos e filmes de propaganda e dos dioramas e bonecos das memórias do diretor, a argila. Em algumas cenas, vemos como o cineasta usa os arquivos do Khmer Vermelho como cenários para encenações com bonecos de argila. O diretor inclui sobre as imagens de arquivo personagens executando ações que, segundo seu testemunho, estariam ausentes das situações registradas nos arquivos, conforme aparece na Figura 1.

Figura 1 - Bonecos de argila adicionados em imagens de arquivo



Fonte: *A imagem que falta* (2014).

Em outras cenas, vemos montagens na direção oposta: o cineasta inclui recortes de fotografia de arquivo em cenários de escolas construídos como dioramas. Em ambas as operações de montagem, as materialidades dos fotogramas e da argila expõem as violências epistêmicas e simbólicas de um regime em que os arquivos pessoais foram apagados, mas as memórias não foram destruídas.

Ao usar o choque entre as imagens de arquivo e os dioramas, Panh se interessa pelo potencial de imaginação histórica de suas memórias pessoais do que pelo uso pragmático e informativo dos documentos. Ainda assim, não é possível afirmar que suas intenções residam

em envolver seu espectador em uma atividade de imaginação supositiva, em que a “crença” em uma proposição permanece no campo da hipótese. As memórias de Rithy Panh têm um caráter testemunhal legitimado pela experiência que se distinguem dos índices de autenticidade evocados pelos arquivos. No campo do documentário, características formais ou estilísticas (como *flashback*, montagem paralela, uso do campo e contra-campo) são empregadas como estratégias narrativas (como reencenação, animação, materiais de arquivo etc) para construir afirmações sobre o mundo. Retomando as afirmações de Corrigan (2015) sobre o olhar ensaístico como “[...] uma consciência ativa e assertiva que se testa, desfaz ou recria por meio da experiência [...]” (CORRIGAN, 2015, p. 34), percebemos que a linguagem do ensaio aparece no filme de Rithy Panh como um confronto diante das imagens e da própria experiência.

A relação entre os fotogramas dos arquivos e os dioramas e bonecos de argila, nesse caso, mais do que se constituir como um recurso de encenação, eles colaboram para um questionamento das noções de arquivo como acesso às verdades únicas e do artifício como sinônimo de falseamento. A partir de rearranjos das imagens e de suas construções, as operações de Panh compõem relações entre o que ele vê e o que diz sobre o que vê, entre os acontecimentos que vivenciou e o que imagina a partir dessa vivência. O cineasta se encontra com a diferença ao se lançar em uma busca por uma imagem que se faria ilegível e inexprimível enquanto não fosse confrontada com outro modo de configurar as narrativas da existência. Nesse sentido, o autobiográfico funciona como um exercício de imaginação política diante de um processo de elaboração histórica – ao mesmo tempo pessoal e coletiva.

6 Atritar matérias, acarear histórias

Nas conexões entre o documentário autobiográfico e o ensaio fílmico, as experiências pessoais e individuais de Rithy Panh se tornam ponto de partida para propor interpretações sobre as instâncias públicas e coletivas. Do documentário, o cineasta absorve a concretude das fontes dos documentos e o desejo de constituir uma narrativa histórica sobre seu povo. Do ensaio, ele toma a montagem como uma operação que questiona as causas e as finalidades dessas imagens, assim como os regimes que atravessam sua existência e possibilidades de ruptura. Na tensão entre duas formas que a escrita da memória assume (arquivo e testemunho), Panh cria uma versão fugidia e rasurada da história que se abre para outras tantas que podem existir.

Nesse artigo, analisou-se o filme de Rithy Panh a partir de operações de montagem essenciais nos ensaios fílmicos designadas por Weinrichter (2007) (montagem entre palavra e imagem, montagem entre imagens e montagem entre materialidades distintas). Nessas operações, o diretor tensiona palavra e imagem, documentos e testemunhos, fotograma e argila de modo a compor uma visualidade virtual que torna as ausências formas de discurso. Nesse sentido, os aspectos precários da reconstituição parecem tomar a concretude dos cenários e bonecos de barro para nos convocar ao vazio dos apagamentos dos arquivos e memórias. Essas figuras partem do visível para evocar o não-visto para inquietar nosso ver e nossos modos de olhar, transformando objetos minúsculos em testemunhas gigantes da história e tomando o invisível e o inaudito para elaborar modos de narrar que se constituem como experiências em si. Se a urgência da vida contemporânea potencializa a excitação e a sensação de perda de controle, as relações que as imagens podem constituir oferecem ao sujeito a oportunidade de agir e se reconhecer a partir do pensamento sobre a experiência.

Pensar nossa relação com a imagem na contemporaneidade implica considerar que essas possibilidades coabitem sem que uma anule a outra, permitindo que relacionemos esses conceitos de acordo com a forma que nos interessa narrar nossa experiência. Assim, o ensaio pensa a memória como um espaço e um tempo em constante movimento que, ao mesmo tempo, busca recuperar aquilo que está perdido e dá a ver as arestas da busca. Assim, ele nos permite compreender que, em certa medida, algo sempre permanecerá faltante, incompleto e ausente, colocando em protagonismo à deriva das subjetividades, a impermanência da linguagem e a instabilidade das ideias.

Referências

ADORNO, Theodor W. **Notas de literatura I**. São Paulo: Editora 34, 2003.

A IMAGEM QUE FALTA. Direção: Rithy Panh. Produção: Catherine Dussart. França, Catherine Dussart Productions (CDP), 2014. 1 DVD (92 min.), color. L'Image Manquante.

ALMEIDA, Gabriela Machado Ramos de. Ensaio fílmico, eterno devir: projeto de filme inacabado e de um cinema futuro. **Revista Doc On-line**, Covilha, n. 24, p. 91-111, set., 2018.

AS PRAIAS DE AGNÈS. Direção: Agnès Varda. Roteiro: Agnès Varda. França, Ciné-tamaris, 2008. (112 min.), color. Les Plages d'Agnès.

A TERRA DAS ALMAS ERRANTES. Direção: Rithy Panh. Produção: Cati Couteau. França, Institut National de l'Audiovisuel (INA), 2000. 1 DVD (100 min.), color. La terre des âmes errantes.

BELLOUR, Raymond. **Entre Imágenes**: foto, cine, video. Buenos Aires: Colihue, 2009.

CARTAS DA SIBÉRIA. Direção: Chris Marker. Produção: Anatole Dauman. França, Argos Films, 1975. 1 DVD (62 min.), p & b. Lettre de Sibérie.

CORRIGAN, Timothy. **O filme-ensaio**: desde Montaigne e depois de Marker. Campinas, SP: Papirus, 2015.

DERRIDA, Jacques. **Mal de arquivo**: uma impressão freudiana. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2001.

DUARTE, Miguel. O (ir)representável da História: o cinema e o arquivo do Holocausto. **Doc On-line**, Portugal, n. 22, p. 216-242, set., 2017.

ENCOURAÇADO POTESKIN. Direção: Sergei Eisenstein. Rússia, Mosfilm, 1925. 1 DVD (75 min.), p & b. Bronenosets Potemkin.

FREIRE, Marcius. **Documentário**: ética, estética e formas de representação. São Paulo: Annablume, 2011.

HEART OF A DOG. Direção: Laurie Anderson. Rússia, Lenfilm Studio, 2015. 1 DVD (136 min.), mono, p & b. Sobachye serdtse.

IMAGENS DO MUNDO E INSCRIÇÕES DA GUERRA. Direção: Harun Farocki. Berlin, Harun Farocki Filmproduktion, 1989. 1 DVD (75 min.), mono, p & b. Bilder der Welt und Inschrift des Krieges.

ISTO NÃO É UM FILME. Direção: Mojtaba Mirtahmasb; Jafar Panahi. Irã, Jafar Panahi Film Productions, 2011. 1 DVD (75 min.), color. In Film Nist.

LANE, Jim. **Autobiographical Documentary in America**. Madison: University of Wisconsin Press, 2002.

LEJEUNE, Philippe. **O pacto autobiográfico**: de Rousseau à internet. 2. ed. Belo Horizonte, Editora UFMG, 2014.

LOST, LOST, LOST. Direção: Jonas Mekas. Nova Iorque, Kino Lorber, 1976. 1 DVD (178 min.), color.

MONTAIGNE, Michel de. **Ensaio**. São Paulo: Editora 34, 2016.

NANOOK DO NORTE. Direção: Robert Flaherty. Produção: Robert J. Flaherty; Thierry Mallett; John Révillon. França, Les Frères Révillon, 1922. 1 DVD (78 min.), p & b. Nanook of the North.

NICHOLS, Bill. **Introdução ao Documentário**. Campinas: Papirus, 2005.

NOITE E NEBLINA. Direção: Alain Resnais. Produção: Anatole Dauman; Samy Halfon; Philippe Lifchitz. França, Argos Films, 1955. 1 DVD (32 min.), mono, p & b. *Nuit et brouillard*.

NO INTENSO AGORA. Direção: João Moreira Salles. Produção: Maria Carlota Fernandes Bruno. Rio de Janeiro, Videofilmes Produções Artísticas Ltda., 2018. 1 DVD (127 min.), color.

PANH, Rithy. **La eliminación**. Barcelona: Editorial Anagrama, 2013.

S21: A MÁQUINA DE MORTE DO KHMER VERMELHO. Direção: Rithy Panh. Produção: Cati Couteau; Dana Hastier. França, Arte France Cinéma, 2003. 1 DVD (101 min.), color. *S-21 - La machine de mort Khmère rouge*.

SÁNCHEZ-BIOSCA, Vicente. **Miradas criminales, ojos de víctima**: imágenes de la aflicción em Camboya. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Prometeo Libros, 2017.

STAROBINSKI, Jean. **Montaigne em movimento**. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

TÚMULOS SEM NOME. Direção: Rithy Panh. Produção: Catherine Dussart. França, Catherine Dussart Productions (CDP), 2018. 1 DVD (115 min.), color. *Les tombeaux sans noms*.

UM HOMEM COM UMA CÂMERA. Direção: Dziga Vertov. Ucrânia, Vseukrainske Foto Kino Upravlinnia (VUFKU), 1929. 1 DVD (68 min.), p & b. *Chelovek s kino-apparatom*.

VALSA COM BASHIR. Direção: Ari Folman. Produção: Ari Folman; Yael Nahlieli. Israel, Bridgit Folman Film Gang, 2008. 1 DVD (90 min.), color. *Vals Im Bashir*.

WEINRICHTER, Antonio (Org.). **La forma que piensa**: tentativas en torno al cine-ensayo. Pamplona: Gobierno de Navarra, 2007.

Conflicting dioramas and frames: the reenactments of absence in *The Missing Picture*

Abstract

In the autobiographical documentary *The Missing Picture*, the Cambodian filmmaker Rithy Panh tells his memories about the start of communist dictatorship commanded by Khmer Rouge in Cambodia between 1975 and 1979. One of the measures undertaken by the regime was the eradication of personal archives of the inhabitants of the city of Phnom Penh - photo albums, clothes, objects etc. At the same time, the regime produced propaganda movies to represent the dictatorship as a way to convey harmony, law and progress, as well as pictures of prisoners in concentration camps. In Rithy Pahn's movie, the director goes after these archives and contrasts them with the absence of archives which could describe his personal experience.

In this writing of himself, connected to the creation of a historical account, Pahn creates small dioramas and clay dolls which work as sets of his memories. In this mix of dioramas and film frames, the director chooses the form of the essay film for his movie, using resources such as the poetic use of the archival materials; the dialectic between images of different aesthetics and origins; and the relation between factual images and subject discourses. The essay film helps Pahn to retrieve his personal experience and to analyze the dictatorship archives and also as material to propose an imaginative collective and historical account of a nation. In this article, I analyze how the essayistic look expands the ways of interpreting a documental image and re-negotiate the ways of historical account, understanding how both cross each other out setting.

Keywords

The Missing Picture; Rithy Panh; essay film; documentary; autobiography

Autoria para correspondência

Márcio Andrade
marcioh.andrade@gmail.com

Como citar

ANDRADE, Márcio Henrique Melo de. Dioramas e fotogramas em conflito: as encenações da ausência em *A Imagem que Falta*. **Intexto**, Porto Alegre, n. 53, e-119976, jan./dez. 2022. DOI: <http://doi.org/10.19132/1807-8583202253.119976>

Recebido em 12/11/2021
Aceito em 11/05/2022

Copyright (c) 2022 Márcio Henrique Andrade. Creative Commons License. Este trabalho está licenciado sob uma licença Creative Commons Attribution-NonCommercial 4.0 International License. Os Direitos Autorais dos artigos publicados neste periódico pertencem aos autores, e os direitos da primeira publicação são garantidos à revista. Por serem publicados em uma revista de acesso livre, os artigos são de uso gratuito, com atribuições próprias, em atividades educacionais e não-comerciais.

