

## Memória e sobrevivência em *L'Image Manquante*

**Rafael Tassi Teixeira**

Doutor; Universidade Tuiuti do Paraná, Curitiba, PR, Brasil  
rafatassiteixeira@hotmail.com

### Resumo

O artigo procura investigar sobre a representação do hediondo e a (in)traduzibilidade das representações do genocídio a partir das discussões em torno do filme *L'Image Manquante*. Utiliza, como metodologia principal, análise fílmica narrativa e estilística, observada no contexto da produção dos discursos cinematográficos e na narrativa do autor, Rithy Panh, em seu processo de construir imagens elaboradas por figurações do incomum. No filme, tais desenvolvimentos estabelecem uma relação com a questão da memória, valendo-se da animação para acompanhar a narrativa sobre o horror nos campos Khmerianos e, ao mesmo tempo, narrar a experiência individual sobre a detenção concentracionária. Como principais resultados obtidos, destaca-se, a partir da análise fílmica, os seguintes apontamentos: (a) indissociabilidade entre o fluxo fílmico e evento traumático; (b) experiência cinematográfica e narrativa pessoal; (c) construção autobiográfica e importância da criticidade da imagem no cinema do cineasta.

### Palavras-chave

Memória. Cinema. Documentário.

### 1 Introdução

O objetivo principal desse trabalho é observar as relações entre a forma narrada do documentário de Rithy Panh junto à experiência autobiográfica que particulariza história de vida e contexto cinematográfico. Utilizando um cinema em primeira pessoa, Panh promove uma leitura sobre a memória individual e os mecanismos de formação da imagem, que, na sua condição faltante, insuficiente, usurpada, estabelece o modos operandi do processo narrativo correlacionando-o ao imagético. Para tentar substituir essa falta estruturante, o cineasta empreende o método do uso da animação (figuras de argila) para acompanhar a

narrativa sobre o horror nos campos Khmerianos e, ao mesmo tempo, narrar a experiência individual da detenção concentracionária. As figuras de argila, utilizadas como em uma técnica de *sand-play*<sup>1</sup>, vertebram a experiência fílmica ao falar diretamente da reconstituição do passado e do sofrimento pessoal, substituindo as 'imagens que faltam' (aquelas que se referem a tudo o que foi roubado pelo regime do Khmer Vermelho) por representações sensíveis que entrecruzam experiência mnemônica com o processo de figuração do passado.

O barro em que estão feitas, as mãos que as criaram, moldam a experiência traumática do regime concentracionário no Camboja; e desenvolvem uma possibilidade de 'montar o passado' através da recriação dos acontecimentos, que não existem em imagens realizadas pelas vítimas do regime. Sob a rubrica da reconstituição da narrativa autobiográfica junto a memória coletiva do trauma dos campos, o elemento budista e aurístico nos moldes de barro são utilizados para conceber uma *mis-en-scène* que associa inferências orais, pensamentos posteriores, experiências de perda e tentativa de conferir corpo (barro, alma) aos processos vividos.

Pahn foi detido, no começo da adolescência, com menos de quatorze anos, pelo regime concentracionário implementado pelo Khmer Vermelho. Depois de ver a família desmembrada; e de perder o pai e a mãe durante a subida ao poder do ditador Pol Pot, passa a sobreviver nos campos de morte do regime autoritário. Quando consegue a liberdade, migra para a França, estuda cinema e desenvolve uma cinematografia voltada para a experiência do passado traumático e a memória coletiva dos campos de morte no Camboja.

Em *L'Image Manquante*, o extermínio do povo cambojano é transcrito na memória individual das perdas traumáticas do adolescente que narra a experiência opressiva a partir da tomada do poder pelo regime totalitarista. O filme inicia com a voz de Panh em um texto ao mesmo tempo poético e inferencial sobre a dor vivida, sobre a experiência da fome, sobre as marcas da despersonalização e da perda. O documentário, narrado em primeira pessoa, expõe a falsificação das imagens produzidas pela propaganda do regime do ditador Pol Pot; e o problema dos documentos do passado, do ponto de vista dos perpetradores (os cinegrafistas do regime documentavam os campos colocando ênfase na 'ressocialização' triunfalista).

Diante das discussões sobre o material fílmico como chancela da memória, Panh problematiza a densidade com que a experiência das representações sobre o horror dos

<sup>1</sup> Técnica desenvolvida pela analista junguiana Dora M. Kaff, em Zollikon, na Suíça durante a década de 1970.

campos perpassa a experiência individual, ensejada no filme em uma “imagem que falta”, ou uma imagem que está perdida, que é irrecuperável.

O artigo utiliza, como metodologia principal, algumas falas do cineasta, no corpo do filme e em entrevistas posteriores. Procura observar as formas da narração e o efeito da reconstituição da memória a partir dos moldes de barro, da vinculação artesanal e do tratamento da visualidade na *mis-en-scène* que busca a rehumanização na construção objetiva (figuras de argila) e subjetiva (voz narrada) do cineasta e a experiência do passado coletivo e individual.

## 2 A Imagem-sobrevivência em *L'Image Manquante*

No filme de Rithy Panh, encontrar a imagem justa, conseguir narrar memória e, ao mesmo tempo, não ser consumido pela impossibilidade de refletir sobre o trauma e o horror do genocídio, acontece como um gesto conceitual, biográfico, disjuntivo, necessário<sup>2</sup>.

De certa forma, *L'Image Manquante* (L'IMAGE..., 2013) recompõe a questão preponderante da ação cinematográfica contra a ‘desmemória’, a partir de um duplo aspecto: a imagem que falta, aquela que não foi registrada ou que foi transposta por uma negação ou intencionalidade dessubjetiva, e a imagem-sobrevivência, aquela que é produto de um testemunho e de uma durabilidade remanescente<sup>3</sup>.

Reabre uma das questões mais clássicas do documentário sobre as representações históricas associadas à experiência traumática e a produção do extermínio em massa desde uma singularidade elementar: a invocação da memória do genocídio perpetuado pelo Khmer Vermelho no Camboja entre 1975 e 1979, quando mais de um milhão e oitocentos mil

<sup>2</sup> Nesse sentido, *L'Image Manquante* restitui a possibilidade de plantear um dos debates provavelmente de maior envergadura ético-estético-político nas questões da visualidade e o papel do cinema em relação à memória. Desde a reverberação de um imaginário cinematográfico de Alain Resnais em *Nuit et Brouillard*, de 1955, passando pelo valor do testemunho desenvolvido pelo realizador Claude Lanzmann em *Shoah*, de 1985, e pela interposição das filmagens dos cadáveres dos campos de concentração com os rostos felizes dos protagonistas de *Um lugar ao sol*, de 1951, captadas pelo diretor George Stevens e apresentadas por Godard em *Histoire(s) du Cinéma*, de 1988, o cinema têm identificado com profundidade o debate. Mais proximamente, entre vários exemplos, têm debatido os limites das impossibilidades representacionais como, por exemplo, em relação à ‘imagem-justa’ da cineasta Chantal Akerman e o longo *travelling* sobre o asfalto em que foi brutalmente assassinado pela Ku-Klux-Klan um homem negro no documentário *Sud*, de 1999.

<sup>3</sup> Aquela, portanto, que conserva um calor, que apreende de um significado pessoal, particular, autobiográfico, imediatamente atado a um sentimento – perene - do vigor da evocação. Ou seja, a imagem que sobrevive porque é da ordem de uma permanência e de uma intraduzibilidade. Segundo o cineasta, “O totalitarismo é um sistema de destruição ideológica, mas o que não se pode eliminar é a imaginação (das imagens) nem os sentimentos (a ela) associados.” (PANH, 2014, p. 18, tradução nossa).

cambojanos foram assassinados<sup>4</sup>. E, faz isso desde o ângulo da experiência autobiográfica, metafílmica, sociocrítica: a brutalidade que o cineasta vivenciou, com treze anos de idade, quando da chegada ao poder das forças khmerianas, vendo toda sua família ser dizimada:

Precisava de uma boa distância para afrontar esse projeto, tempo para sentir-me em paz. Não queria mostrar apenas um testemunho. Cada vez que começo um novo projeto, meu objetivo é propor uma reflexão cinematográfica. Neste caso, plantei-me como materializar uma representação do genocídio. O que pretendia era encontrar uma forma que moralmente me permitisse contar minha própria história. Levei vinte anos para descobrir o ponto exato... Para mim, as figuras de argila têm alma; ainda que não se movam, seu espírito está ali [...] (PANH, 2014, p. 16, tradução nossa).

A produção de *L'Image Manquante* é realizada, portanto, com uma série de imagens de pequenas figuras de barro, feitas delicadamente à mão, com água e terra, pintadas individualmente e interpondo representações estilizadas de material modelado com imagens de arquivo produzidas pelos próprios cinegrafistas do Khmer Vermelho. Da mesma forma, como recurso estilístico, faz-se o uso da narrativa em off, sempre com a voz pausada do cineasta<sup>5</sup>.

Essa concepção fílmica enfatiza, dentro de uma experiência cinematográfica que se desenha sobre a animação petrificada – as figuras não se movem, não há utilização de técnicas como stop motion, apenas em breves trechos os modelos sobrevoam os campos de arrozais – a evocação da memória individual do cineasta. Órfão durante a chegada da adolescência, o filme, dessa forma, narra o duro processo de sobreviver em meio ao regime totalitário. Precisamente sobre a condição de uma ‘imagem que falta’, estabelecida como elo a uma paisagem anterior, que está no filme de maneira sempre sub-reptícia, a reorganização da memória pessoal é realizada a partir da figuração dos modelos de barro. Com esse efeito figuracional, respeita-se a possibilidade de fecundar aquilo que persiste a partir da necessidade de “olhar o insuportável” (COMOLLI, 2006). O cineasta obtém da modelagem uma possibilidade direta de associação com a memória fílmica que o material que resta (as imagens propagandísticas do Khmer Vermelho) não consegue traduzir.

<sup>4</sup> Quando o total da população não superava a sete e meio milhões de pessoas, portanto, significando que os Khmeres Vermelhos mataram a quarta parte dos habitantes do Camboja.

<sup>5</sup> “Antes de chegar a imagem de arquivo e a imagem de argila, flimei durante mais de um ano e meio fotógrafos e operadores de câmera do Khmer Vermelho. Queria saber como produziam essas imagens propagandísticas e totalitárias.” (PANH, 2014, p. 13, tradução nossa).

Nesse sentido, o filme de Rithy Panh explora a reconstrução visual da experiência mnemônica do próprio cineasta ao marcar uma sensibilidade - e antepor uma experiência trágica e insuportável. Sobre ausências significantes, a 'imagem que falta' é substituída pela forma anímica. Ou seja, pelo espírito dentro da pedra (referência ao budismo), que, como gesto artístico, permite ao cineasta produzir uma reconstituição e ao mesmo tempo dar significado sobre a impossibilidade de, concretamente, chegar aos corpos dos que foram mortos.

A sensibilidade da caracterização a partir das figuras de barro transpira, sobretudo, na importância da reconstituição da memória coletiva dos corpos que não estão mais. Da mesma forma, é na importância dos limites da narrativa autobiográfica que o filme se move: o desaparecimento de todos os familiares durante os anos de infância e adolescência vividos quando o regime de Pol Pot chega ao poder. O ato fílmico - escrever a narrativa a partir de modelos de barro - luta contra a implantação de uma ideologia que se baseava no refutamento de toda forma de subjetividade, presença, colorido, formação do laço familiar e social anterior<sup>6</sup>.

As feridas não cicatrizadas das mortes que foram perpetuadas pelo Khmer Vermelho são substituídas, desse modo, por uma imagem intermediária, provisória, tentativa. No gesto artístico, cinematograficamente, a 'imagem que falta' poderá ser substituída pela presença aurística - o barro irá desaparecer, mas a materialização anímica não, segundo o próprio cineasta:

Quando rezamos a Buda, não pensamos que estamos ante uma pedra, para nós é um espírito. Há outra questão importante: essas figuras foram feitas com água e terra, foram modeladas por nossas mãos, secaram-se com o calor do sol; todos são elementos naturais. Somente assim podíamos criar vida a partir delas. Um dia, talvez em dois ou três anos, essas figuras se converterão em pó, mas sua alma permanecerá no filme. (PANH, 2014, p. 13, tradução nossa).

Nesse caso, algumas perguntas centrais que ecoam no filme: 'como lidar com o extermínio que desafia todas as formas do imaginário?', ou, 'como verter sobre a imagem uma indissociabilidade entre o testemunho individual e a lembrança que a invisibilidade -

<sup>6</sup> A história pessoal do cineasta e o impacto da chegada ao poder do regime totalitário é analisada de maneira detalhada por Leandro (2016). A autora se debruça sobre a trajetória biográfica de Panh e toda sua cinematografia elaborada sobre questões da memória individual, sobretudo nos projetos que cotejam diretamente com o documentário e o uso de arquivos, fontes primárias, relações com os locais de tortura e extermínio: como o tríptico *Bophana*, de 1996, *S21: A máquina de morte do khmer vermelho*, de 2002 e *Duch: o mestre das forjas do inferno*, de 2011.

histórica, propagandística, banalizadora – causa?’, etc., estão longe da fetichização do abjeto (SÁNCHEZ-BIOSCA, 2006). Mas, também, se caracterizam pela proteção – estética, durável, sobrevivente - de uma vinculação estética que dá sentido às potências das imagens. No limite, a dimensão da ausência que ressoa por toda a diegese, e que, fantasmagoricamente, impõe uma luta do cineasta contra a perpetuidade do vácuo e do terror da presença eliminada.

A delicadeza dos pequenos bonecos de barro, a música extradiegética em ritmos cambojanos entremeada por canções de rock que afetivamente lembram o irmão músico assassinado, o colorido da infância pré-khmeriana (o pai poeta e intelectual, a mãe sensível, a existência familiar costurada em torno de uma alegria gregária), criam, no filme, uma representação sobrevivente, “apesar de tudo” (DIDI-HUBERMAN, 2012). Como escreve Didi-Huberman (2012), o que resta da imagem é um “duplo regime” que executa uma linha de força que provavelmente se situa no entremeio da experiência do reconhecimento e da impossibilidade de traduzir uma memória, situada em um momento de intimidade e estranheza.

Apesar da impossibilidade de diagramar um testemunho, a representação do passado em *L'Image Manquante* acessa aquilo que mais se deseja prolongar: a execução da imagem que resta é aquela que ainda precisa ser buscada, humana e elípticamente, sobre uma procura incessante - como dever político, como possibilidade cinematográfica, como literalidade fenomênica<sup>7</sup>.

Passando pela necessidade de tornar vívido as formas, as cores sublinhadas da infância nas imagens de barro e as costuras de uma vida feita de detalhes da memória (abundante, lúdica, perceptiva) que foi abruptamente ceifada pela chegada ao poder do regime de Pol Pot, o filme desenvolve não apenas um potente recurso estético, mas uma recriação - anímica, delicada, subjetivamente condizente com o budismo do cineasta – sobre a crônica de uma busca de sentido, particular e cinematográfico.

Pahn trabalha, diante o recurso constante de negar um emudecimento, com a presença do processo de individuação e do acolhimento familiar. Realiza seu filme junto à importância da ressubjetização: a necessidade de realimentar, animicamente, tudo aquilo

<sup>7</sup> Nesse caso, o cinema de Rithy Panh é, ao mesmo tempo, redenção e possibilidade ontológica, figuração potente, vinculação acontecimental, suficiência artístico-curativa. No belo texto filmico de *L'Image Manquante*, narrado em primeira pessoa em conjunto com o escritor francês Cristophe Bataille – e anteriormente publicado no livro *L'élimination* (PANH; BATAILLE, 2011) –, encontramos essa disposição por parte do cineasta: “Não encontrei a imagem que falta. Um filme político têm que descobrir o que há inventado. Assim, invento essa imagem. E os dou agora, para que nunca deixemos de buscá-la.” (L'IMAGE..., 2013, doc. não paginado, tradução nossa).

que o regime khmeriano procurou, a fórceps, destruir. Tenta manter o território prístino da infância e a identificação com um lugar que mantém o corpo e a mente alimentados. De certo modo, ecoa-se aqui o paradigma de Claude Lanzmann: não há nada mais falso que um filme que se constrói sobre uma fotografia, um arquivo, uma imagem que tapa um testemunho, um lugar frio e sem devires imaginários.

Não obstante, também iremos assistir a imagem como um lugar de mistério em permanente processo de criação e recriação\recreação – situação que o cinema, como dimensionado por Godard em *Histoire (s) du Cinéma*, sempre tentou colocar de forma substantiva e necessária. Ou seja, se Godard (1998) produziu uma discussão fundamental sobre a importância em situar o cinema no centro da História, e a História, por sua vez, no centro do cinema, Panh rearticula essas duas situações paradigmáticas. Como escreve Matamoros (2014), parece sugerir que ainda é possível acreditar nessa dupla característica: o cinema é a arte do presente e também do passado histórico (transformático, inevitavelmente feito de associações da memória, do posicionamento do olhar, da impressão da representação)<sup>8</sup>.

Nesse sentido, os modelos de barro não se movem, mas ressoam figurações que, apesar da profunda ausência do arquivo fotográfico, resistem como permanências duráveis em um pulsar próximo ao humano<sup>9</sup>. A 'imagem que falta', produto de uma consciência e de um testemunho, "Sei que os khmeres vermelhos fotografaram execuções." (PANH, 2006), se move então para o terreno metafílmico. Panh parece tornar claro que apenas o cinema, situando-se provavelmente entre Godard e Lanzmann, têm a condição de ser verdadeiro o suficiente (ao carregar uma intraduzibilidade, ao manter uma dilatação mnemônica) para estabelecer uma substituição necessária.

Em *L'Image Manquante*, a condição ética da imagem, paradigma situacional histórico e cinematográfico (MATAMOROS, 2014) não precisa, assim, ser 'descoberta'. Do 'encontro' com o visível não se situa o mais real: ao contrário, é a indissociabilidade da reminiscência com a importância da criação, ativa, que o processo (político, individual, coletivo, artístico) se perfaz. O ato de escrever a 'imaginação de uma' imagem é a possibilidade de restituir o domínio do figurativo. Esse processo, buscando o colorido da lembrança, a certeza da evocação e o substrato da memória, realinha a memória do cineasta com a quantidade –

<sup>8</sup> Panh pode repercutir a importância lanzmaniana do relato e do testemunho especialmente em seu evocativo final, ao fazer ressoar a questão da imagem como local de uma busca impossível; isto é, na insuficiência de sua tentativa de totalização.

<sup>9</sup> O barro, portanto, irá desaparecer, mas, feito com mãos humanas, molhados pela vontade da lembrança sensível, tentará o valor do humano: a mensagem anímica que o têm a ver com a crença budista (CONZE, 1988).



inimaginável - de corpos que foram mortos, de rostos que se estão vivos, e de vítimas que estão ausentes.

O filme, portanto, se veste de terra e pele. Mas a 'pele' é uma imagem que não pode obstruir a intimidade de uma memória. Escrita, como aponta Huyssen (2014), a partir do imaginário que a sustém - e que de certa forma bordeia o testemunho -, enuncia uma visibilidade condizente, arrisca ao inventar uma imagem mais forte, também ela insuficiente. Imagem, sempre provisória, mas profundamente necessária. Uma imagem que é significativa porque fecunda resistências, ou por que implica em uma ativação daquilo que é desafiado a ir embora (o percurso de vida descrito pela sensibilidade em agrupar memórias).

### 3 Mis-en-scène entre busca e testemunho

O filme, enquanto texto e enquanto imagem, carrega-se de coloridos. Sons lembrados, cheiros, texturas, latências fortes, abundâncias mnemônicas. Tudo aquilo que está diante do mundo que tentativamente procurou ser apagado. A questão autobiográfica (ARFUCH, 2013), em *L'Image Manquante*, é recomposta pela densificação metafílmica. As imagens de argila acompanham imagens de arquivo e se movem pelo terreno da evocação, da sensibilidade orgânica da natureza recriada naquilo que o regime concentracionário tentou expurgar: o coração, ainda humano apesar de toda tentativa de apagamento da personalidade resistente<sup>10</sup>.

Todo o relato, profundamente pessoal, ensaístico, psicanalítico (como visto no final do filme) atua como uma metamorfose curativa e também imagisticamente necessária para se percorrer, sucessivas vezes, um imaginário que não pode ser estancado. Como se a imagem, para Rithy Panh, precisasse destacar uma provisoriedade. Um elo de afeto, interminável, que iria, entre silêncio, palavra recolhida e palavra dita, compor a estética criada (figuras de argila). Sobretudo, para se narrar um lugar de ausência. E, nesse caso, nunca haverá terra suficiente – para cobrir os mortos, como diz Panh no filme – e também nunca haverá imagem suficiente, arquivo definitivo, fotografia encobridora, relação de

---

<sup>10</sup> "Eu não tenho família. Não tenho esperança. Não sou ninguém. Mas conservo um coração humano." (PANH, 2013).



morte e memória (JEUDY, 1990) que poderá tentar enterrar os rostos desses milhões de ausentes que desapareceram durante o regime khmeriano<sup>11</sup>.

Como escreve Nancy (2003), a imagem, aqui, transpassa o imaginário por que expõe uma densidade correlativa, em constante associação, em profundidade dialética. Incansavelmente, está sempre prestes a escavar o núcleo da presença. Deslocada de qualquer confinamento, como no “duplo regime” de Didi-Huberman (2012) será via de acesso e lugar de interrupção – inevitabilidade de um perturbar, porque defectiva ou excessiva, não consegue ser liberada da desestabilização relacional<sup>12</sup>.

Nas palavras de Panh (2014), não apenas uma ‘substituição necessária’ de uma imagem que não existe, ou de uma imagem que se têm acesso a partir de uma mutilação. Uma imagem, nesse caso, que conserva seu vetor de transformação na consciência da sua perda, a todo instante. Imagem que não desenvolve um imaginário, que não torna anímica uma condição resistente; e que expõe a supressão, constante, inadiável, infinita, de sua incidência (sobre um devir).

Entre os muitos esforços estéticos de *L'Image Manquante*, as figuras de argila no mesmo plano que as imagens de arquivo emulam os procedimentos godarianos da *Histoire (s) du Cinéma*. Capturam a reverberação da intranquilidade permanente de toda associação: a somatória das imagens remete à importância da união das visualidades que se vinculam por movimento, imbricação, montagem. Essa sobreposição fortalece o caráter sensório-afetivo e, ao mesmo tempo, metafílmico da ‘imagem que falta sempre’. Imagem que é, por si só, incapaz de tapar as lacunas da situação de contraste: o arquivo e as fotografias determinadas a sobrepor e apagar, insuficientes na evocação, contundentes naquilo que não deixam de simular (as imagens feitas pelo próprio regime do Khmer Vermelho). Formas visuais que nunca tocam o indivíduo, sua resistência invisível, seu desconforto aparente<sup>13</sup>.

Como escreve Leandro (2016), a narrativa em primeira pessoa na cinematografia do cineasta é fundamental para desenvolver um método de aproximação da experiência fenomenológica daquilo que mais precisa ser compreendido: a experiência histórica que dá

<sup>11</sup> Como destaca Cruz (2015, p. 18, tradução nossa) sobre a teoria do rosto nas narrativas cinematográficas: a imagem emerge como um artefato fantasmagórico ao replicar uma ambiguidade reproduzível; “Fantasmagoria sensível e máscara estética à luz da simulação significativa da materialidade cinematográfica”.

<sup>12</sup> Godard (1985, p. 348, tradução nossa) situa esse debate no trânsito entre a responsabilidade de esconder e a independência em revelar quando diz que “Não é uma imagem justa, é justamente uma imagem.”. A questão da ambivalência, portanto, vem à tona por que a imagem somente pode existir como secundarização de si mesma, em um lugar de ‘duplo faltante’, de admissão do correlato, de estruturação codependente - “Não há imagem, somente existem imagens.” (GODARD, 1998, p. 430, tradução nossa).

<sup>13</sup> “Às vezes, o silêncio é um grito... Resistimos por gestos. Mas como sublevar-se quando tudo o que se tem é uma roupa negra e uma colher de sopa? Quando tudo está perdido? Quando se têm fome?” (PANH, 2013).

acesso ao equilíbrio e ao pertencimento. Nesse sentido, Panh parte do pressuposto de que a memória nunca é suficientemente elaborada. Enfatiza que sempre existirão fissuras em sua reconstituição, e que o trabalho das imagens é vital para forjar um tempo que dê acesso a um esquecimento que é imposto por uma escrita falsa. O cinema, desse modo, é superfície e “chave imaginária” (*L'IMAGE...*, 2013) para se agrupar os testemunhos, para apoiar a revelação, para seguir entretecendo um movimento de encorajamento que parte da fala pessoal, das imagens de arquivo, da memória coletiva.

*L'Image Manquante*, pode ser entendido, desse modo, como consecução de uma trajetória de vida que, do movimento de respiração e intensidade do cinema - a partir do que ele consegue fazer fluir, ferir, interferir -, mostra o efeito da complementariedade entre memória, imagem e estranhamento<sup>14</sup>.

As imagens estranham, fazem ver o falso, colocam sua ordem discursiva como compensação ao que está perdido. De certa forma, o plano das mãos que recolhem negativos no final do filme tem a ver com as mãos que moldam a argila dos bonecos, cuidando para dar-lhes presença, figuração, rosto. São mãos que narram. Fazem o efeito da substituição necessária, conduzem ao direito do testemunho, da subjetividade que procurou ser eliminada. O cinema, então, torna-se uma junção de tempos eliminados. Afetos que precisam encontrar formas de subsistências, densidades curativas em um processo de retomada das individuações necessárias – do afastamento da anonimidade, da retenção do insuportável<sup>15</sup>.

A imagem-sobrevivente, desse modo, é aquela que, narrada em primeira pessoa, precisa encontrar seu lugar de ‘escavação’ constante da presença. No filme de Panh, permite um cotejamento com uma atividade criadora, e atua como um elo de criação sob uma homologia do pertencimento: por que reconhece seu caráter inútil quando olhada em solitário, torna-se próxima da memória histórica e pessoal quando observada na complementariedade cinemática. Como aponta Jean-Louis Comolli, ao escrever sobre o filme *Memory of the Camps* e a experiência da alteridade: “Os corpos e os olhares estão ligados. Mas o que está ligado, em consequência, é o horror e o olhar, a morte e a vida, ambas indignas.” (COMOLLI, 2006, p. 40).

<sup>14</sup> Conforme escreve Zylberman (2015), o chamado “cinema da memória” prolifera substancialmente nas últimas décadas; não obstante, como indaga o autor, a questão central está em como conseguir uma interposição necessária entre as memórias ‘íntimas e pessoais’ quando a imagem que remanesce são faltantes – e, diríamos, tentam substituir, tapar, obstruir o trabalho da imaginação.

<sup>15</sup> Como escreve Leandro (2016, p. 7): “Segundo Rithy Panh, foi preciso muitos anos, muitos encontros, muitas lágrimas e leituras, para domesticar a violência inoculada em seu corpo: ‘o mal que me fizeram está em mim. Ele está aí, potente. Ele me espreita.’ E não é por outra coisa razão que ele escolheu o cinema: ‘ele mantém minhas mãos nos bolsos’”.

O filme de Panh acompanha essa indagação fundamental ao percorrer os limites da execução entre 'morte e memória' (JEUDY, 1990). A 'imagem que falta' somente será restabelecida como 'resíduo de destruição' (COMOLLI, 2006, p. 40). O cineasta precisará conceber a imagem que resta, por que ela se situa no campo da falsificação histórica, da emulação do estranhamento, da resignação da dor. A alteridade possível, aqui, é o cinema como contraste daquilo que foi uma vez negado, ou mantido em segredo, e que dá forma fluídica a um lugar – intraduzível, insubstituível, ininterrupto - que expressa o coração de um pensamento. As figuras de argila trarão o desafio da representação que, melhor que a imagem, carrega a coragem da sobrevivência.

Os rolos de filme despedaçados que o cineasta abre no processo final da diegese tem essa qualidade da importância no enfrentamento do horror. São imagens de um mundo que traduz a encenação do regime Pol Pot. Transposto no relato fílmico de Panh, nos rostos mudos e obrigados a ver as imagens falsas, os filmes falsos, as encenações ruins, as representações não sentidas<sup>16</sup>.

As imagens do regime, precisam ser contrapostas pela delicadeza dos bonecos de argila, reconstruídas como se, em algum momento, o fantasma da ausência da figuração (os milhares de mortos pelo regime de Pol Pot) conseguisse encontrar um lócus de sobrevivência entre miniatura e animação. Segundo Panh: *"Para mim, as figuras de argila têm alma; ainda que não se movam, seu espírito está ali."* (PANH, 2014, p. 16, tradução nossa).

Isso significa manter o vestígio sob uma força de significância. Tornar habitável um lugar de ausência estruturante. Passar a enfrentar, tentativamente, aquilo que não pode ser mais recuperado (porque existe dentro de uma imagem que não se encontra). Ou, mesmo que encontrada, reconhecida como faltante e mentirosa. Em *L'Image Manquante*, o silêncio, nesse sentido, é uma resistência. Gesto de soldadura necessário, da eliminação da arbitrariedade, do investimento sobre a retirada do inumano. O filme acontece como um teor de resposta às presenças (ausências estruturantes) que precisam ser habitadas novamente (vivas pelas mãos da memória).

Fazer nascer as imagens-intermediárias. Aquelas que são compostas pela ligadura da recordação, e que trazem uma tangibilidade ao espectro remanescente é, de certa forma,

<sup>16</sup> Panh descreve a última etapa do processo de destruição que impunha o regime do Khmer Vermelho: a falsificação pelas imagens forjadas desde o registro até a vontade de qualificar um mundo irreal, suprimindo distâncias e impondo seu testemunho a partir de filmes que eram produzidos e que as pessoas eram obrigadas a assistir, depois do dia de cansaço extremo, como última etapa da dominação.

permitir que o luto consiga seu lugar de sedimentação. Seu repouso oposto àquilo que fere (mais) pela ausência indignante: o apagamento das marcas, a história enganosa das imagens khmerianas, a visualidade que não é impregnada pelas emoções. A codificação cinematográfica, no caso de *L'Image Manquante*, não tem ver, apenas, com a substituição da imagem-lacuna pela imagem que precisa sobreviver, em figuração e imaginário. As imagens renovam o encadeamento necessário para o cinema e a busca da 'imagem que falta', serve para persistir na importância ética e estética em relatar, em encontrar o testemunho, em biografar os anônimos.

O que se enxerga, o que se habita, está, justamente, na falta cinemática (AVELLAR, 2017) que produz, ao refutar a evidência - da perda dos nomes, dos milhares de mortos. Aquilo que precisa, por isso mesmo, ser ainda mais visto. Ou visto de muitas formas, sucessivas vezes, com imagens intermediárias (com a humanidade na perene importância da reconstrução).

O texto fílmico de *L'Image Manquante*, narrado em primeira pessoa, procura densificar esse repúdio: nunca substituir presenças pela execução de uma imagem que, exclusiva, se torna aleatória, fria, inominável. A alegoria, no processo fílmico, não é apenas a política da memória necessária como imagem (figuras de argila) que reestabelece, reconstrói, evoca. É, também, uma força (oculta) que encadeia imagens de 'faces que não podem ser enterradas', de enterramentos que não podem substituir, por exemplo, o colorido mnemônico dos que estão mortos<sup>17</sup>.

A imagem que falta, portanto, não significa querer ver tudo. Mas, como escreve Rimbaut (2002) sobre o cinema de Alain Resnais, que Rithy Panh tanto admira, tem o sentido na tentativa, tem o estabelecimento na proposição, tem a consciência no saber o que foi inventado.

## 4 Considerações Finais

Como filmar o infilmável? Como restituir o que já não tem mais prática, mas que ainda e sempre é da ordem da desmemória, da destinação perdida, daquilo que foi partido e que resulta, numa recuperação, tão doloroso como inadiável?

<sup>17</sup> Em *L'Image Manquante*, as figuras de barro, ao contrário que o preto-e-branco das imagens de arquivo realizadas pelo regime khmeriano, tem sobrevivência e cor. Designam pulsares, serão extintas por que são orgânicas, vindas da terra, mas poderão situar, pelo tempo que resta da humanidade que as encontrou, seu seguir narrativo: "Existem muitas coisas que a humanidade não deveria ver ou viver. Mas, se você vive nelas, então deve sobreviver para contar... invento a imagem como um rosto querido. E vos entrego, para que nunca paremos de buscá-la." (PAHN; BATAILLE, 2011).

Estas questões, candentes na história do cinema quando das representações dos genocídios, parecem ser a todo momento reorganizadas no filme de Rithy Panh. A narrativa em primeira pessoa parece contribuir, através de sucessivos gestos conceituais que aproximam e ao mesmo tempo repensam a condição com que nunca há uma única e definitiva 'imagem-justa'.

Aqui, não existe uma 'imagem-suposta' para responder uma 'imagem-lacuna'. De certa forma, o efeito da imagem que sobrevive e é ativada pela memória é uma tentativa de permanecer nessa intraduzibilidade: entre o ato de fecundar o imaginário e sobreviver à reminiscência - aquilo que, no caso do regime khmeriano, mais profundamente tentou ser apagado.

O gesto conceitual e estético das figuras de argila tramam processos de elaboração sensíveis à condição da intangibilidade dos corpos (sem lápide, sem registros das mortes, sem arquivos possíveis). Com isso, Panh interfere na própria construção da carne do filme, em suas figuras modeladas com água e terra, abertas ao entendimento budista.

Proliferando não apenas a 'imagem perdida', e tampouco a 'perda da imagem', como, também, a imagem-intermediária, o cineasta se ocupa de situar conceitual e vivencialmente o debate sobre a representação fílmica do genocídio e do horror no cinema, na memória biográfica e na condição histórica. Ou seja, a discussão sobre a imagem é situada na equivalência de um corpo-essência que permite a portabilidade apropriada para a evocação ética e narrativa daqueles que foram mortos.

Em *L'Image Manquante*, reforça-se, portanto, que o cinema tem a capacidade de transformar os espelhos falsos, de habitar os vestígios e dizer quão insuficientes são as 'capas' da história sem interpretar. Da mesma forma, dá condição de opor as fotografias sem depuração, os registros sem relativismos, os mecanismos que não se discutem.

Panh nos mostra, através da técnica de remontagem dos acontecimentos nas figuras de argila, que a memória não pode ser realizada sem a ativação do cruzamento entre história pessoal, história coletiva e reorganização da história - interrompida, eliminada. As figuras reconstroem o gesto (o grito de silêncio, a resistência silenciosa); valorizam a identificação (os nomes perdidos, os lugares destruídos); permitem a ressurreição (a lembrança dos esquecidos, a condição anímica e budista dos que não foram encontrados).

O cinema se faz documento e imaginação, responsabilidade ética e estética, recuperação humana e biográfica. Se as figuras de argila criam um contraponto à história

das ausências e ao próprio efeito documental, também se negam a deixar a memória ser soterrada, os rostos apagados, a mentira sobrevivente.

A 'imagem que falta', em *L'Image Manquante*, não é, portanto, aquela que se perdeu e que não há (como traduzir ou substituir). É aquela que sobrevive por que tem a ver com uma dignidade da representação que ainda precisa ser feita. Representação que parte de uma infância e de uma adolescência usurpadas, que atinge um núcleo introspectivo e pessoal, e, ao mesmo tempo, situa-se diante de uma catástrofe histórica: espaços, rostos, texturas, cores, sons, corpos, mundos afetivos e carregados de possibilidades que jamais puderam ser filmados.

## Referências

ARFUCH, Leonor. **Memoria y autobiografía**. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2013.

AVELLAR, José Carlos. Le cinéma, c'est ce qui ne se voit pas. **Revue Cinémas d'Amérique latine**, Toulouse, n. 25, 2017.

COMOLLI, Jean-Louis. A Última Dança: como ser espectador de Memory of the Camps. **Devires**, Belo Horizonte, v. 3, n. 1, p. 8-45, jan./dez. 2006.

CONZE, Edward. **El budismo**. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 1988.

CRUZ, José. **La inquietud del rostro**: narrativas del aparecer del rostro cinematográfico. Madrid: Plaza y Valdés, 2015.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **Imágenes pese a todo**: memoria visual del holocausto. Barcelona: Espasa, 2012.

GODARD, Jean-Luc. **Histoire (s) du cinéma**. Paris: Gallimard-Gaumont, 1998.

GODARD, Jean-Luc. **Godard par Godard**. Paris: Cahiers du Cinéma L'Etoile, 1985.

HUYSEN, Andreas. **Culturas do passado-presente**: modernismos, artes visuais, políticas da memória. Rio de Janeiro: Contraponto, 2014.

JEUDY, Henri-Pierre. **Memórias do social**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1990.

LEANDRO, Anita. A História na Primeira Pessoa: em torno do Método de Rithy Panh. **Revista E-Compós**, Brasília, v. 19, n. 3, 2016.

MATAMOROS, Carles. Historia (s) de Camboya. **Caiman Cuadernos de Cine**, Madrid, v. 77, n. 26, p. 14-15, 2014.

- NANCY, Jean-Luc. **Au found des images**. Paris: Galilée, 2003.
- PANH, Rithy. Rewinding Memory. Interview with Lekha Shankar. **Thai Day**, [s.l.], Fev. 2006.
- L'IMAGE Manquante*. Direção: Rithy Panh. França, 2013. Suporte: 35 mm (90min), som, cor.
- PANH, Rithy. Entrevista: un artesano de la memoria. **Caiman Cuadernos de Cine**, v. 77, n. 26, p. 16-17, 2014.
- PANH, Rithy; BATAILLE, Christophe. **L'Élimination**. Paris: Grasset, 2011.
- RIAMBAU, Esteve. **El cine francés 1958-1998**. Barcelona: Paidós, 2002.
- SÁNCHEZ-BIOSCA, Vicente. **Cine de historia, cine de memoria**: la representación y sus límites. Madrid: Cátedra, 2006.
- ZYLBERMAN, Lior. Ante la Imagen Ausente: exploraciones de la subjetividad en el cine de no ficción. **Revista Doc On-line**, Campinas, n. 17, p. 100-127. mar. 2015.

## Memory and Survival in *L'Image Manquante*

### Abstract

The article seeks to invest in the representation of the heinous and (in) translatability of representations of the genocide from the discussions around the film *L'Image Manquante*. It uses, as main methodology, filmic analysis in the context of the production of the cinematographic discourses and in the narrative of the author, Rithy Panh, in its process of constructing images elaborated by the unusual figurations. In the film, such developments establish a relationship with the issue of memory, drawing on the animation to follow the horror narrative in the Khmer camps and at the same time describe the individual experience of an autobiography on concentration detention. As main results obtained, the following notes stand out from the film analysis: (a) inseparability between the filmic flow and traumatic event; (b) cinematographic experience and personal narrative; (c) narrative construction and importance of the criticality of the image in the filmmaker's cinema.

### Keywords

Memory. Cinema. Documentary.

Recebido em 27/07/2018

Aceito em 11/10/2018

Copyright (c) 2019 Rafael Tassi Teixeira. 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.

