

Há sempre uma imagem que falta

O dispositivo mnemônico de Rithy Panh

ROBERTA OLIVEIRA VEIGA

*Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte,
Minas Gerais, Brasil*

ID 2125

Recebido em

14/04/2020

Aceito em

06/09/2020

Nesse artigo, tomamos o filme *A imagem que falta* (2013) como dispositivo mnemônico que permite ao cineasta Rithy Panh reconstruir sua experiência do genocídio cambojano, através das lembranças e da falta delas. Ao empenhar-se no testemunho de um tempo de terror vivido coletivamente, Panh coloca o passado em elaboração através das imagens – seja de arquivos ou dos bonecos filmados – e alcança ainda duas questões ligadas ao cinema: por um lado, a insuficiência do mesmo frente ao processo do trauma, e, por outro, sua potência política na reparação de um dano social. Entre as singularidades dessa potência está o modo em que a infância lembrada no filme se revela como resistência.

Palavras-chave: Cinema. Dispositivo de rememoração. Trauma. Testemunho. Rithy Panh.

Siempre falta una imagen: el dispositivo mnemotécnico de Rithy Panh

En este artículo, la película *La imagen que falta* (2013) aparece como un dispositivo mnemónico que permite al cineasta Rithy Panh reconstruir su experiencia del genocidio camboyano, a través de los recuerdos y la falta de ellos. Al comprometerse con el testimonio de un tiempo de terror vivido colectivamente, y así poner el pasado en elaboración a través de imágenes, ya sean archivos o muñecas filmadas, Panh elabora otros dos temas relacionados con el cine: por un lado, la insuficiencia de incluso frente a la experiencia traumática y, por otro lado, su potencia política como una forma de reparar el daño social. Entre las singularidades de este poder está la forma en que la infancia recordada en la película se revela como resistencia.

Palabras clave: Cine. Testimonio. Trauma. Dispositivo mnemotécnico. Rith Panh

There is always a missing image: Rithy Panh's mnemonic device

In this article, the film *The missing image* (2013) appears as a mnemonic device that allows filmmaker Rithy Panh to reconstruct his experience of the Cambodian genocide, through memories and the lack of them. By committing himself to the testimony of a time of terror lived collectively, and thus putting the past into elaboration through images - whether from filmed or from filmed dolls - Panh elaborates two other issues related to cinema: on the one hand, the insufficiency of even in the face of the trauma experience, and, on the other hand, its political potency as a way to repair social damage. Among the singularities of this power is the way with the childhood remembered in the film is revealed as resistance.

Keywords: Cinema. Testimony. Trauma. Mnemonic device. Rith Panh.

Roberta Oliveira **VEIGA**

Doutora em Comunicação Social pelo Programa de Pós-Graduação em Comunicação Social da Universidade Federal de Minas Gerais. Professora do Departamento de Comunicação Social da Universidade Federal de Minas Gerais e Programa de Pós-Graduação em Comunicação da mesma instituição. Editora da Revista Devires - Cinema e Humanidades.

Universidade Federal de Minas Gerais,
Belo Horizonte, Minas Gerais, Brasil.

E-mail: roveigadevolta@gmail.com

ORCID



Introdução

Diante do trauma histórico, o cinema se indaga: para onde apontar a lente quando o que se quer filmar é uma ausência, a de um passado de violência e opressão que a narrativa hegemônica dos perpetradores, donos do poder do registro, teima em apagar? Após um acontecimento traumático, o cinema não pode reparar integralmente o dano social e histórico, mas pode conceder uma possibilidade de enfrentamento do passado. Por meio da partilha de imagens que rememoram a dor das vítimas, na experiência da espectralidade, tal sofrimento é redistribuído coletivamente. Um vínculo, um comum, é criado e, com ele, uma brecha para elaboração, para o caminho do luto coletivo, se abre. Porém, é preciso que no processo de criação cinematográfica (da concepção à montagem) a memória encontre formas de se manifestar e de existir tanto em meio aos achados materiais e imateriais do passado – os arquivos físicos e as lembranças – como frente à falta deles¹.

Sabemos com Marcel Proust e Walter Benjamin que a memória opera dialeticamente: ao lembramos, nos damos conta de que esquecemos (no processo de rememorar se faz sentir a ausência, constituinte da memória), ao mesmo tempo, para lembrar é preciso esquecer. Não por acaso, Jean-Marie Gagnebin escreve “que as formas de lembrar e de esquecer, como as de narrar, são os meios fundamentais da construção da identidade, pessoal, coletiva ou ficcional” (GAGNEBIN, 2014, p. 218, grifo nosso). É em meio ao esquecimento – essa forma exposta da falta – que outras imagens são imaterialmente criadas no sentido de preencher a lacuna mnemônica e de produzir imaginário.

Nesse sentido, quando concebemos o cinema como um dispositivo potente entre as políticas da memória – no sentido de dar voz e visibilidade àqueles que sofreram violência histórica –, é preciso esclarecer melhor uma dinâmica positiva própria ao esquecimento como condição de ser da memória e outra negativa no qual o esquecimento – nesse caso, o apagamento – é imposto por aqueles que não querem se responsabilizar.

Por um lado, na positividade não há experiência fenomênica fora do par esquecimento-lembrança, portanto, a luta contra o esquecimento vai no sentido produtivo da falta, de estimular a narrativa. Aí o esquecimento é uma possibilidade subjetiva incontestada e produtora, “fértil para o horizonte da lembrança”, possível justamente porque o lembrar é “aquela experiência que restitui ao esquecimento a última fronteira ante o desaparecimento” (ENDO, 2013, p. 47-48). Ainda na perspectiva positiva da dialética da memória, Endo (2013) afirma, na esteira de Jacques Derrida, que há um desejo de esquecer expresso na própria existência dos arquivos, na sua geração e manutenção. Os arquivos portam em si a falta, algo que se perdeu e que ali não está mais. Assim, cabe às formas de rememoração e trabalho, como o do cinema, convocá-los e, ao montá-los, possibilitar uma legibilidade do passado no presente que incorpora os vestígios, mas também as ruínas. Por outro lado, avesso a essa dimensão produtiva, estaria o esquecimento forçado, isto é, o apagamento ideologicamente fundado, operado pelo negacionismo daqueles que deveriam se responsabilizar – os culpados – pelos crimes históricos contra a humanidade.

Sabemos, em concordância com a psicanálise, que, diante do trauma, o esquecimento pode ser ainda mais severo em função do bloqueio (o temor de que, ao lembrar, o sofrimento retorne com a mesma intensidade) e, principalmente, do choque psíquico (gerador do apagamento da memória como sintoma). O medo de reviver a dor está entre as aporias do testemunho descritas por Márcio Seligmann-Silva. Segundo o autor, o testemunho é uma necessidade absoluta, uma condição de sobrevivência, uma forma

¹ “Benjamin exige, primeiro, a humildade de uma arqueologia material: o historiador deve se tornar trapeiro [...] da memória das coisas. Simetricamente, Benjamin exige a audácia de uma arqueologia psíquica: pois é com o ritmo dos sonhos, dos sintomas ou dos fantasmas, e com o ritmo dos recalques e do retorno do recalco, das latências e das crises, que o trabalho da memória se afina, antes de tudo” (DIDI-HUBERMAN, 2015, p. 117).

de renascimento para quem viveu um trauma histórico, que se realiza via narrativa. Porém, a dificuldade do sujeito de se afastar de uma experiência intensa – na qual esteve profundamente imerso – para tomá-la como objeto de descrição, pode levar à “impossibilidade de narrar” (SELIGMANN-SILVA, 2008, p. 67). Do ponto de vista da teoria freudiana, o trauma produz um impacto psíquico que impede o sujeito afetado de produzir ligações com uma representação possível. Nesse sentido, o trauma estaria na zona do irrepresentável, o que impediria o sujeito de lembrar o ocorrido que, recalcado, só apareceria na forma de repetição, ou apareceria posteriormente encoberto por interpretações fantasiosas. Caberia ao processo de análise o trabalho de busca por caminhos associativos que conduzissem a essas imagens mais primárias da experiência traumática. Contudo, leituras opostas que se debruçam sobre o trauma coletivo entendem que a memória do trauma é menos fantasiosa e extremamente clara, em função, justamente, da intensidade sensorial da experiência. Nessa abordagem, as lembranças seriam minuciosas, ricas em detalhes, cores e movimentos².

Entendemos, então, que, não se tratando de um caso de síndrome de estresse pós-traumático que emperra a memória do ocorrido, as lembranças construídas narrativamente podem levar ao processo de perlaboração, fundamental para que haja uma produção de sentido comum, de significados comunicáveis, acerca do trauma. Ainda que estejamos de acordo com a formulação psicanalítica, para a qual é impossível a recordação integral do núcleo da experiência traumática, apostamos nessa perspectiva de que é a busca por um traço, ainda retido, da imagem que falta (desencadeadora do choque traumático), que dispara o processo de análise, elaboração e luto coletivo.

O cinema aparece aí como possibilidade de transmissão de lembranças traumáticas necessárias não só para o sobrevivente, e para seu elo com a comunidade dos outros sobreviventes, como também para uma política de retratação histórica de reconhecimento por parte dos algozes da fratura moral, social e cultural³ por eles causada. Em resumo, como dispositivo de rememoração, a tarefa do cinema é possibilitar que o trauma encontre uma via para a perlaboração, isto é, para o trabalho de reconstrução do passado violento por meio de uma narrativa imagética que, comunicada coletivamente, produza sentido e viabilize meios de reparação. O cinema atua, assim, no terreno dos possíveis, e é no modo como esses possíveis se atualizam que uma política da memória tem lugar tanto por meio da lembrança quanto da criação imagética por parte do cineasta e dos espectadores.

Nesse caminho, o presente artigo toma o filme *A imagem que falta* (2013) como objeto de análise para entender como o cineasta cambojano Rithy Panh, através da consciência desse processo de busca por uma imagem sempre faltosa (a imagem do trauma) que se inscreve no filme, aponta para uma teoria geral do cinema enquanto um dispositivo mnemônico, o qual, ao se debruçar sobre a experiência de uma violência histórica, só pode acontecer nesse processo de reconstrução, criação e elaboração que, ao mesmo tempo em que evoca o passado, aponta também para a impossibilidade de retomá-lo por inteiro e, portanto, de redimi-lo.

Valemo-nos, então, de um método de análise fílmica – aqui designado como metodologia da falta – que busca localizar o dispositivo do filme na urdidura das lembranças, perseguindo as imagens que faltam (em sua presença física, em sua “verdade” ou na memória que falha) nas imagens usadas, sejam as de arquivo e ou dos bonequinhos de argila criados por Panh, em seus embates e relações, logo, através da montagem de materiais imagéticos distintos que vai se dar a contrapelo de uma produção visual “oficial”.

² “[...] experimentos demonstram que recordações verdadeiras deixam uma ‘sensory signature’, uma marca sensorial, que está ausente no caso das chamadas falsas recordações. [...] a exatidão de uma recordação muitas vezes está diretamente relacionada à excitação emocional provinda de um acontecimento. A intensidade emocional, a importância pessoal de um determinado evento bem como a surpresa e as consequências que ele envolve são determinantes nesse caso. As vivências que se caracterizam por essas condições podem ser recordadas com grande exatidão e de forma detalhada durante longos períodos, e a representação visual intensa tem um papel importante no caso. Todos esses fatores atuam de maneira ainda mais marcante no registro de vivências traumáticas, no qual as inter-relações entre evento e recordação são bem mais complexas do que em vivências emocionais que não tenham uma qualidade traumática” (BOHLEBER, 2007, p.162).

³ Cf. KEHL, Maria R. 2010.

O processo do filme e a metodologia da falta

Diante da falta fundamental que constitui a memória, o cineasta que faz de seu cinema um dispositivo de rememoração precisa lidar também com a natureza “isso foi” (passada) do acontecimento violento (do crime contra a humanidade) que quer reconstruir. Após fracassar na busca por uma imagem concreta de crianças trabalhando forçadamente nos campos liderados pelo Partido Comunista da Kampuchea (CPK), entre 1975 e 1979, no Camboja, Rithy Panh retorna a esses campos, onde, nos anos 70, viveu parte de sua infância e adolescência, submetido à repressão do regime comunista. Uma vez na aldeia, Panh não é capaz de conectar sua lembrança de um espaço povoado de terror ao território que seus pés tocam 40 anos depois. Diante dessa dupla falta de imagens – a foto das crianças e a que guarda dos campos – como manter seu projeto de filme, como filmar o evento passado e rememorar o trauma? Filmar os campos que não mais correspondem à força de seus piores afetos? Buscar outros arquivos?

Para Panh, a saída será a invenção pelo cinema. Se o espaço é só ausência, não há como encenar a terrível vivência dos cambojanos é preciso criar imagens a partir do jogo da memória entre lembrança e imaginação. O cineasta vai reconstruir o território perdido de parte de sua vida, onde sua família foi morta, povoá-lo de bonequinhos feitos de argila, e dispô-los para a câmera. Do ponto de vista dos arquivos, não é nenhuma surpresa que em meio a rolos e rolos de película (como os que vemos na abertura do filme) só haja imagens produzidas pelos ditadores do CPK, e que os arquivos sejam aqueles feitos para maquiagem o sofrimento dos cambojanos submetidos a várias formas de tortura, nos quais o trabalho forçado é exibido como o esforço de um coletivo engajado na construção de uma “sociedade igualitária”. Restam novamente ao cineasta a invenção e a resistência às formas fascistas, através do dispositivo cinematográfico, do uso dos arquivos a contrapelo⁴, ou seja, para desconstruir a história dos dominantes (os líderes do movimento comunista ditatorial do Camboja), era preciso montar as imagens com outras cenas e textos que as interpelassem em sua contradição, em seu engodo, em sua farsa e, assim, a elas resistissem.

Além dessa dupla falta imagética que move o filme, vimos que a imagem “real” de um trauma coletivo vivido na infância sempre faltará, não só aquela que é a origem de tudo – a cena primitiva irrecuperável –, mas qualquer imagem que se arrogue capaz de representar o absurdo dos fatos vividos no massacre promovido pela ditadura comunista no Camboja. Tudo se passa do modo como afirmou Robert Antelm, diante da desmesura de seu sofrimento nos campos de concentração nazistas: “parecia-nos impossível preencher a distância que descobrimos entre a linguagem de que dispúnhamos e essa experiência que, em sua maior parte, nos ocupávamos ainda em perceber nos nossos corpos” (ANTELM, 1957, p 9). Todavia, outras imagens involuntárias ou inconscientes⁵ – convocadas e desencadeadas pelo processo cinematográfico de narrar, montar e colocar em cena – vêm atender ao chamado político de Panh de reencontrar os seus pais, irmãos e companheiros mortos, e salvá-los do apagamento completo. Tais imagens só podem surgir quando a falta potencializa a imaginação. “A imaginação é chamada como arma que deve vir em auxílio do simbólico para enfrentar o buraco negro do real do trauma. O trauma encontra na imaginação um meio para sua narração” (SELIGMANN-SILVA, 2008, p. 70), tamanha a irrealidade e, portanto, o coeficiente de incomunicabilidade do vivido.

⁴ Segundo Benjamin, é tarefa do historiador materialista escrever a história a contrapelo, ou seja, na perspectiva contrária a dos vencedores, desmontando-a, e remontando a partir dos restos outra constelação que busca dar voz aos oprimidos. “Nunca há um documento da cultura que não seja ao mesmo tempo da barbárie. E, assim como ele não está livre da barbárie, também não o está o processo de sua transmissão, transmissão na qual ele passou de um vencedor a outro. Por isso, o materialista histórico, na medida do possível, se afasta dessa transmissão. Ele considera com sua tarefa escovar a história a contrapelo” (BENJAMIN, 1994, p. 225).

⁵ Imagens essas que, com vimos, Gagnebin identifica em Proust.

Nessa perspectiva, a hipótese aqui lançada é a de que imagens outras surgem na medida em que a ativação da memória e a reencenação das lembranças aconteçam através de um dispositivo cinematográfico que também parta da falta. Isto é, um cinema que se reconhece incompleto, logo, que seja suficientemente humilde para se deixar levar tanto pelos vestígios quanto pelas ruínas da memória material e imaterial. Se, como já dissemos, por um lado, a falta é a ausência da ou na imagem, por outro, é produtiva, pois pode converter o filme em devir memória.

É justamente porque a memória se constitui mesmo no processo de feitura do filme, e não como algo fora que precisa se resgatar ou se conservar como um patrimônio subjetivo, que ela não se coloca como um dever, mas como um devir, que na verdade é também um devir cinema. [...] Diferente do dever de memória – que para preservá-la a pensa como inteira – o devir memória sabe que ela já é ausência, esquecimento, por isso aposta no presente, no processo de rememoração como um ato de sempre tornar-se (VEIGA, R., 2015, p. 88-89).

Todos os filmes de Panh que conhecemos, desde *Site 2* (1989), até *A imagem que falta*, são “manifestos políticos”, que pensam a questão da “memória como urgência”, como “tão necessária quanto a resistência cotidiana” (FLORES e MAIA, 2013, p. 25), porque perseguem diretamente o genocídio de 1979 no Camboja a partir e além de sua vivência. A imagem que falta, assim como outros filmes a exemplo de *Bophana, uma tragédia cambojana* (1996), *S21, A máquina de morte do Khmer Vermelho* (2003), ou *Duch, o mestre das forjas do inferno* (2011)⁶, abordam a experiência do totalitarismo no Camboja, da tortura e do genocídio promovido pelo governo de Pol Pot, o líder máximo do Khmer Vermelho – nome dado aos seguidores do Partido Comunista da Kampuchea (CPK) ou do Angkar, a organização –, que tomou o poder naquele país do ano de 1975 até 1979. Trata-se de uma das histórias mais terríveis de ditadura violenta. Nessa época, estima-se que 1,7 milhões de pessoas foram mortas (25% da população cambojana) e que milhares foram torturadas.

No percurso de retomada dessa história coletiva do regime ditatorial comunista no Camboja, ainda que todos os filmes tratem da história de Panh e que, portanto, tragam um acento autobiográfico, *A imagem que falta* é o primeiro filme declaradamente autobiográfico, uma escrita de si no sentido em que o cineasta-sobrevivente se manifesta formalmente tanto como narrador quanto como personagem das agruras vividas (diferentemente, por exemplo, de *S21* no qual ele elege como protagonista e mediador dos algozes entrevistados o pintor Vann Nath, também sobrevivente do massacre do CPK). Em *A imagem que falta* o exercício mnemônico do dispositivo se fia fortemente ao recurso da voz over em tom confessional, narrativa quase poética em primeira pessoa, na qual Panh conta sua história – através de lembranças (umas que se apresentam como um diário de sua vida cotidiana à época, e outras que trazem a espessura de experiências elaboradas, bem como de seus sentimentos, suas dores e medos) – no tempo em que a encena numa construção fictícia de si, de seus familiares, e companheiros.

Panh conta que durante a realização de *Duch* encontrou a confissão do cinegrafista do regime⁷, Ang Sarun, de que ele teria filmado as crianças cambojanas de modo a denunciar a tortura (até então escamoteada nas filmagens) constante nos campos de trabalho, e que o desejo por essas imagens o moveu em direção ao próximo filme. Ele imaginava que alguns desses filmes velados tivessem sido guardados como

⁶ Em *Bophana, uma tragédia cambojana*, Rithy Panh investiga uma jovem torturada e executada por ter enviado cartas de amor a seu noivo que aderiu aos khmers vermelhos. Durante a filmagem de *Bophana*, acontece o encontro entre um sobrevivente do massacre cambojano, o pintor Vann Nath, e um de seus antigos torturadores, Him Houy, e é esse confronto que se tornará o projeto do próximo filme: *S21*, codinome do centro de detenção de Tuol Sleng onde 14 mil pessoas foram interrogadas, torturadas e executadas. Através de Nath, Panh solicita aos carrascos da época que reencenem suas ações contra os prisioneiros e falem de seus motivos incitados por documentos e fotografias. Em *Duch*, o mestre das forjas do inferno, de 2011, o cineasta busca entender – através de um documentário também feito de entrevistas incitadas por arquivos da época, dessa vez conduzidas por ele mesmo – o que levou um “homem culto” como Duch se tornar um dos líderes do Khmer Vermelho e chefe do centro de tortura S21.

⁷ Esse cineasta foi executado durante o regime, em função de um erro técnico no filme sobre o ditador, Pol Pot.

prova da traição do cinegrafista, assim, foi em busca de uma imagem concreta que, ao final, constituiria a falta que o levaria a se voltar para a própria infância:

Durante anos, eu busquei uma imagem que falta. Uma fotografia tirada entre 1975 e 1979 pelos khmers vermelhos, quando eles dirigiam o Camboja. É claro que, por si só, uma imagem não prova um crime massivo; mas ela dá algo a se pensar; a se meditar. A construir a história. Eu a procurei em vão nos arquivos, nos papéis, nos campos de meu país. Agora eu sei: essa imagem precisa faltar; e eu não procurava por ela – não será ela obscena e sem significação? Então eu a fabrico. O que eu dou a vocês hoje não é uma imagem, ou a busca de uma única imagem, mas a imagem de uma busca: aquela que o cinema permite. Certas imagens devem faltar sempre, sempre serem substituídas por outras: nesse movimento há a vida, o combate, a dor e a beleza, a tristeza dos rostos perdidos, a compreensão do que foi; às vezes a nobreza, e mesmo a coragem: mas o esquecimento, jamais uma única imagem, mas a imagem de uma busca: aquela que o cinema permite (PANH apud FLORES e MAIA, 2013, p. 41).

Nesse depoimento de Panh, percebemos que ele mesmo deflagra a falta, a ausência da imagem do massacre cambojano, e coloca o cinema como um processo, uma busca por outra imagem, aquela que ele “fabrica” e que o cinema “permite” como um possível. Nos termos psicanalíticos, trata-se da imagem no lugar de outra, a transcrição para um significante ou a própria relação entre eles, que expõe, mais uma vez, que é por meio dos limites da imagem, e da busca jamais realizada daquilo que foi o passado, que o cinema faz o trabalho de rememoração e entra num devir memória.

É justamente para que dessa falta surja algo, que é preciso recontar a história e, ao mesmo tempo, criar o mecanismo que a faça existir – daí a possibilidade de que vidas apagadas ressurgam, de que se possa dar voz às vítimas, e de que, por aí, seja possível elaborar um trauma vivido coletivamente. É preciso assumir a lacuna como inesgotável no próprio método. Perscrutamos dois aspectos metodológicos nos quais essa falta (e sua multiplicação, como veremos ao final) se insinua nos procedimentos fílmicos de abordagem do passado vivido, provocando uma escrita a contrapelo: 1) pelos arquivos: se durante a ditadura do Khmer Vermelho não se filmou as doenças, as torturas, as mortes, será preciso interpelar os filmes de propaganda do governo de forma que essa falta se faça sentir e que o embuste do registro seja denunciado; 2) pelas miniaturas: os bonequinhos de argila que Panh usa como personagens de sua história e que, ao preencher as ausências do povo cambojano, acenam para falta em suas diversas formas, entre elas a da infância.

Arquivos: a ausência do registro ou “a imagem que não falta”

Em *A imagem que falta* um tipo de arquivo é predominante: filmagens feitas pelo próprio governo comunista com objetivo de promover os líderes do CPK, exaltar o Khmer Vermelho e propagar o “sucesso” do regime. São arquivos de propaganda que pretendem mostrar a organização do trabalho e o engajamento dos trabalhadores numa coletividade em prol da Nova Kampuchea, uma sociedade igualitária sem ricos e sem pobres. Junto com Panh, sabemos que essa é a imagem que não falta. Trechos de filmes exibem os cambojanos trabalhando todos vestidos iguais e no mesmo ritmo, no canteiro de obras, nos arrozais, em filas e em ordem, sem nenhuma manifestação de tumulto ou insatisfação. Outros trechos exibem Pol Pot e seus companheiros acenando para os trabalhadores, que acenam de volta, cumprimentando vários deles com entusiasmo e, nos momentos de discurso, sendo ovacionado pelo povo que entoia gritos de ordem gesticulando com as mãos. Há também imagens de jovens trabalhando com os novos experimentos medicinais no que seria a universidade prática do novo país.

No início do filme, uma dançarina cambojana se apresenta mexendo delicadamente as mãos e

sorrindo com os olhos, cena que depois vamos saber é retirada de um dos filmes daqueles produzidos no estúdio em que Panh quando criança frequentava com entusiasmo, pois seu vizinho era diretor de cinema. Essa cena volta mais à frente, porém encenada pelos bonequinhos de argila enquanto ouvimos o cineasta lamentar o fim de sua experiência infantil com o cinema, e o fim dos cinemas fechados pelo partido. Eis que uma dessas imagens dos filmes de infância aparece incrustada em meio às miniaturas de barro. Nessa hora, o cinema é só um sonho distante.

Em outra significativa imagem de arquivo – recorrente em outros dois filmes do cineasta⁸ – ouvimos a narração que diz:

Eu sei que o Khmer Vermelho tirou fotos das execuções. [...] Estou procurando esta imagem. Se eu finalmente encontrasse-a, eu não poderia exibi-la, é claro. E o que faz um retrato do espetáculo da morte? Eu prefiro mostrar a imagem de uma jovem mulher desconhecida que desafia a câmera, o olho do carrasco, e ainda olha para nós.

A câmera inicia a tomada escorregando por um painel do tamanho de duas paredes de um cômodo com fotos de identificação de milhares de pessoas torturadas e mortas, ela se aproxima e no zoom a foto que ocupa toda tela é de Bophana: a mulher que fora torturada por escrever uma carta de amor.

Haverá, ainda, fotos de arquivo sugestivas dessa relação entre o que foi vivido na infância e o que dela foi retirado pela violência do Angkar. Durante cerca de três frames preto e branco de crianças subnutridas em condições miseráveis que não sabemos quem são, a narração antecipa a sequência por vir: “não desejo para ninguém ver uma criança morrer”. Após deparar com os olhos tristes e inchados de um menininho débil que os abaixa frente câmara, a voz *off* trará uma das lembranças mais duras do filme: a morte da irmã de Panh. Ela tenta roubar um milho para matar a fome, é acusada e adormece faminta. Vemos os bonequinhos secos e encolhidos através de uma câmara alta que os filma deitados na palha estendida no chão enquanto ouvimos: “ela dormia ao meu lado, com a barriga inchada e os olhos fixos. Ela suspirava. Ela chamou por sua mãe, por seu pai e então, ficou em silêncio. E nós a enterramos”.

No encontro entre os arquivos do governo comunista, o texto da narração em *off* e os bonequinhos de argila criados para o filme, há um choque e uma resignificação mútua. Pelo modo como essas imagens estão dispostas por todo filme, elas parecem mobilizar no mínimo três operações de montagem que possuem um gradiente – não claramente na sucessão em que aparecem, mas entre elas – no sentido de tornar mais ou menos claro o uso, a função, e a natureza embusteira e impostora dos arquivos dos algozes. Algumas são apresentadas com poucos comentários, ora cobertas por uma música alegre (que corrobora com a visão do partido) ora por um som agonizante (que lê as cenas com agonia). Esses comentários mais esparsos, na maioria, descrevem o que vemos. Naquelas que exibem Pol Pot, ouvimos as pregações da ideologia do partido comunista, e, em outras, que apresentam os campos de trabalho, o discurso de glorificação do Angkar como “uma organização feita para o coletivo”. Porém, o confronto maior, imagético, ainda fica por conta da *mise-en-scène* das miniaturas que irão estender o que se passa ali como que constituindo o fora de campo das imagens de arquivo e, assim, revelando aos poucos o que elas não mostram.

Entre as primeiras dessas imagens de arquivo do regime, vemos pessoas trabalhando de forma organizada, vestidas todas iguais, de preto, com chapéus, carregando areia e pedras. Em alguns momentos, não divisamos bem o rosto delas, em outros, vemos algumas, principalmente crianças, sorrindo para câmara. Porém, sem os enunciados do regime que encobertam essas imagens com dizeres que destacam os valores do partido, já informados pela narrativa anterior de Panh, é mais imediato ver nas imagens que não há prazer ou um ideal comum que engaje os cambojanos naquele trabalho, mas sim algo de

⁸ Bophana, *uma tragédia cambojana* (1996) e *S21, A máquina de morte do Khmer Vermelho* (2003).

humilhante e opressivo que conduz a uma vida desprovida e dura. A narrativa anterior da *mise-en-scène* dos bonequinhos já revelou que a deportação para os campos de trabalho foi forçada, e que lá foram arrancados os pertences, as memórias, os livros, os nomes dos cambojanos. Apesar das imagens de arquivo transmitirem muita ordenação entre os trabalhadores e certa calma, e a câmara flagrar alguns sorrisos, a montagem nos desperta para a rapidez dos movimentos repetitivos, para o excesso de crianças trabalhando e em condições precárias. Com dificuldade, jovens, adultos e crianças carregam pedras pesadas, estão descalços a se movimentar num solo árido: os pés e o corpo parecem estar sendo submetidos a um esforço maior do que podem suportar. Em seguida, a câmara nos mostra os bonequinhos em sua mudez, fragilidade e quase paralisia enfileirados à espera de comida. O som agonizante perdura e se intensifica até que a voz *off* diz: “com a fome podemos controlar um homem”. Então, sabemos que àqueles trabalhadores foi dado o mínimo do que comer e que muitos morreram de fome.

Num segundo tipo de operação de montagem texto-imagem, os trechos dos filmes de arquivo serão contestados e, em certa medida, ironizados pela narração em *off* que, sobre eles, prospectam a realidade dura que os campos guardam. “Logo, não haverá mais rostos, amigos, não haverá mais amor, nem do pai, nem mãe. Em breve, não haverá mais sentimento”. No entanto, eles não se referem diretamente às imagens, ao caráter embusteiro das mesmas, mas as alcançam, uma vez que o fora-de-campo, a narrativa e a *mise-en-scène* criada por Panh já nos dizem sobre a opressão e a violência que de fato acontecia sob os comandos do Angkar. Ou seja, do ponto de vista da narração, a estratégia contra os filmes de propaganda do CPK é tributária do tom, da cadência da voz – a repetir com calma e com uma dose de ironia as palavras de ordem (“Vida longa à nova sociedade sem pessoas ricas ou pobres!”), e a glorificar as conquistas do Khmer Vermelho (“Não há mais nenhuma propriedade individual, não há mais problemas”) –, bem como, da prospecção do terror (“O trabalho desta vanguarda de jovens significa a sua própria destruição”).

Uma terceira operação de montagem vai no sentido de clara e diretamente desdizer as imagens do regime. Elas serão colocadas em cheque de modo a levantar um questionamento direto do próprio cinema, de sua natureza enganadora. Muitas vezes, a narração em *off* será a crítica fina de Panh ao embuste do cinema. Sobre uma cena com enquadramentos mais amplos dos trabalhadores, ouvimos: “Se nós olharmos de perto, podemos ver as pessoas desabando. As pessoas estão exaustas, seus rostos estão magros, podemos ver a crueldade do cenário. No entanto, há uma câmera”. Em outra semelhante:

Nos cinemas, as colheitas também são gloriosas. Há cereais, as pessoas olham calmas e determinadas. Parece uma pintura, um poema. Finalmente, eu vejo a revolução prometida. Isso só existe nas imagens. Aqueles sacos cheios de arroz não eram para nós. Eram reservadas para os líderes? [...] Ou eram filmes para propaganda, sacos cheios de areia?

Ao final, a estratégia geral da montagem é que os bonequinhos de argila vão em sua *mise-en-scène* contradizer de frente os filmes de propaganda feitos a mando de Pol Pot, e a narração lerá as mesmas de forma a subverter o sentido por elas ambicionado. Ou seja, os arquivos que, em função de sua natureza de registro, teriam lugar de atestação histórica, serão negados pela ficção, a encenação e as palavras de Panh que, liricamente, deflagram o sofrimento. Trata-se de uma ressignificação da perspectiva histórica oficial, de uma escrita a contrapelo que se dá também pelo questionamento dos próprios procedimentos cinematográficos. O uso dos arquivos cinematográficos, que por sua força indicial poderiam atestar o real – um real em preto e branco que parece fazer o passado fulgurar na imagem –, se vê expropriado de sua legitimidade em oposição aos bonequinhos, os quais, em seu artificialismo e encenação óbvias, são alçados ao estatuto da verdade que a opressão da ditadura tentou apagar.

Se as miniaturas não podem trazer o que é da ordem da indicialidade, a ideia de que o real marcou

a película – ou de que, como diria Jean-Louis Comolli sobre o documentário, a imagem é fruto de uma inscrição verdadeira⁹ –, é porque rivalizam com a ontologia fotográfica aos moldes bazarianos¹⁰: a ideia de que o ser da imagem é o aparecer das coisas no mundo. Enquanto as imagens de arquivo fingem que o trabalho na comunidade é feito com alegria, disposição, pois será recompensado por um país igualitário, Panh em sua narração traz a confissão de outra história e com a *mise-en-scène* dos bonecos aponta para os arquivos, desmentindo seu estatuto de prova, se impondo quando a imagem da verdade falta e a da propaganda não falta.

As miniaturas: o sequestro da infância

Na ação de tentar presentificar as lembranças da aldeia na qual trabalhou e vivenciou o massacre do seu povo durante quatro anos, Rithy Panh irá construir uma espécie de maquete da casa onde morou, das estruturas mantidas pelo Angkar, dos lugares onde se refugiava e dos quais recordava¹¹, dando início ao processo de fabricação das imagens que não encontrou concretamente. Nesse processo, a memória vai sendo produzida tal qual um tecido¹² que se faz na medida de sua relação com o presente, que a convoca e a constitui. E essa relação com o presente é a feitura cinematográfica que demanda.

Para povoar o espaço feito do imaginário e das lembranças, Panh pede a Sarith Mang, companheiro de trabalho, que faça um bonequinho do tamanho da maquete para ali circular, e impressiona-se com o resultado, a miniatura em madeira. O filme nasce, então, não do achado da imagem de arquivo, tampouco de um depoimento, mas do apagamento de um povo que em sua ausência convoca a criação de um artifício que lhe conceda corpo, voz e a possibilidade de uma contra-história. Panh poderia encenar sua história com atores, mas a opção pelos bonequinhos construídos diz da necessidade de construção mesmo da memória. Onde a imagem falta, ele vai persegui-la no processo da produção manual. Ele pede a Sarith que as miniaturas sejam feitas não em madeira, mas em argila, à semelhança do “barro dos arrozais, sua água lamacenta contaminada pelo sangue de incontáveis corpos enterrados nos campos cambojanos” (EISENREICH, 2013, p. 231). Numa passagem do filme, é ele mesmo que faz referência aos seus companheiros de campo como “essas pessoas de pó e de areia” que “precisam ser monitoradas”, vigiadas, controladas pelos soldados do partido.

Há, portanto, na concretude tátil dos bonecos de argila, uma projeção material e atmosférica da

⁹ “Mais uma vez verifica-se o princípio da inscrição verdadeira como verdade de inscrição, quer dizer, ligação inquestionável entre um lugar, um tempo, um corpo, um discurso e a máquina que registra essa simultaneidade, sincronismo” (COMOLLI, 2006, p. 25).

¹⁰ “A objetividade da fotografia confere-lhe um poder de credibilidade ausente de qualquer obra pictórica. Sejam quais forem as objeções do nosso espírito crítico, somos obrigados a crer na existência do objeto representado, literalmente re-presentado, quer dizer, tornado presente no tempo e no espaço. A fotografia se beneficia de uma transferência de realidade da coisa para a sua reprodução. [...] A imagem pode ser nebulosa [...] mas ela provém por sua gênese da ontologia do modelo; ela é o modelo” (BAZIN, 1991, p. 23-24).

¹¹ “Para narrar a barbárie, o emprego dessas miniaturas ilustra, na forma de um modelo pueril, as infraestruturas idealizadas do Angkar: as estradas perpendiculares enquadrando os arrozais. As miniaturas com bicicletas, membros do partido, percorre essas rotas, enquanto nos campos abaixo trabalha os antigos cidadãos, agora uniformizados em suas vestes negras manchadas de lama” (ENSEIRECH, 2013, p. 231).

¹² “Sabemos que Proust não descreveu em sua obra uma vida como de fato foi, e sim uma vida lembrada por quem a viveu... Pois o importante para o autor que lembra, não é o que ele viveu, mas o tecido de sua lembrança, o trabalho de Penélope da rememoração. Ou seria preferível falar da obra de Penélope do esquecimento? [...] Não seria essa obra de rememoração espontânea – em que a lembrança é trama e o esquecimento a urdidura – muito mais o oposto (a contrapartida) da obra de Penélope que sua cópia? Pois aqui é o dia que desfaz o que a noite produziu. Cada manhã quando acordamos, muitas vezes fracos e dispersos, seguramos em nossas mãos apenas algumas franjas do tapete da existência vivida, tal como o esquecimento o teceu em nós. Cada dia, com seu agir intencional e, mais ainda, com seu lembrar intencional desfaz a teia, o ornamento do esquecimento” (BENJAMIN, 1994, p. 37).

memória mais corporal e sensitiva de Panh: a aridez dos campos machucando os pés descalços; o pó pairando no ar e tornando tudo cinzento; o barro dos arrozais após a chuva; a lama e a poeira da terra do canteiro de obras grudadas na pele. Tudo isso se incorpora na textura do filme e constrói a ambiência das cenas das miniaturas. A precariedade do espaço habitado, a miséria da vida junto ao Angkar, a tortura e padecimento sofrido pelos cambojanos controlados pelo Khmer Vermelho se estampam nas pequenas esculturas que tem o corpo e o rosto cheio de talhes: as imperfeições da matéria definem as expressões, a pele ocre meio amarelada tem o tom da terra, os olhos fundos e fixos pela tinta preta os tornam débeis. Seus rostos são sulcados, pequenas fissuras na face, como o chão árido no qual pisam e trabalham, e as expressões quase imperceptíveis e muito semelhantes vão da agonia do tormento à resignação de uma tristeza quase sorumbática.

Além disso, os bonecos, a não ser quando voam e se libertam dos campos pela morte ou pelo sonho – momentos em que giram, suspensos, com braços abertos sobre paisagens da maquete ou no céu azul – não se movem, é a câmera que passeia entre eles. Essa imobilidade das miniaturas atualiza no presente do filme o estupor dos cambojanos frente à opressão do regime imposto. Mudos e manipulados por uma força maior do totalitarismo ao qual se converteu o sonho da igualdade, quase iguais, com as mesmas vestes, os mesmos cortes de cabelo, destituídos da identidade, do seu mundo da vida – família, pertences, casa –, os cambojanos eram mesmo como bonecos, marionetes, miniaturizados em seus valores, destituídos de vida e dos gestos próprios ao corpo livre. As miniaturas vêm para encenar o processo de apagamento de um povo pela violência totalitária, ao encarnar os torturados, os famintos, os mortos: a mãe, o pai, a irmã e os irmãos de Panh. Vêm revivê-los para o filme não da mesma maneira como o fazem as imagens de arquivo, pois ao mesmo tempo em que as miniaturas postas em cena parecem repor a falta, elas a recordam. Como já dito, diferente do registro fotográfico ou da imagem em movimento – que graças à indicialidade (seu traço de real) leva o espectador a esquecer a ausência do sujeito registrado para compartilhar sua existência –, os bonequinhos não apagam a ausência. Trata-se de uma operação própria do contrato com o visível, portanto, uma experiência de ordem estética e, também, política. Nós, espectadores, não conseguimos negar totalmente que o que vemos: mini-esculturas fabricadas, artefatos para estarem no lugar de pessoas reais. Essa consciência do artifício – ao contrário da ilusão cinematográfica (cuja dinâmica é justamente escamotear a dimensão artificial) que os filmes produzem – aponta todo o tempo para a ausência dessas mesmas pessoas reais. Porém, essa ausência também remete ao apagamento de fato – a morte – dessas pessoas, principalmente por estar lado a lado de imagens de arquivos onde elas realmente figuram.

Em sua precariedade material, em sua condição de fabrico rústico, as miniaturas falham no realismo, sua reprodução já é, de saída, encenação. Para além dos fotogramas que, como bem sabemos, não podem mais do que representar, essas miniaturas não representam sem atestar a própria representação, sem se referir a uma falta dupla: a de um fracasso, no sentido da impossibilidade de trazer o passado; e a de outro fracasso, no sentido da miséria daquelas existências. O que há de signo indicial, o pó da terra dos campos, que se faz matéria das esculturas, tem outra natureza semiótica, diferente do fotograma no cinema. No primeiro, o pó é aquilo que remete a algo no futuro, uma associação interpretativa, enquanto no segundo, o registro de um acontecimento passado é a marca de um “isso foi”. Daí a força dessas miniaturas frente ao trauma coletivo, por encenarem não apenas uma história de genocídio, mas também a certeza de que o passado não pode aparecer ali e, portanto, as vidas não vão ser salvas naquele presente. Para o futuro, o que há é um alerta, esse que surge no instante de perigo para o qual a imagem olha: “só à humanidade redimida cabe o passado em sua inteireza” (BENJAMIN, 1994, p. 223).

Segundo Agamben (2005, p. 86), a dimensão histórica do objeto miniaturizado como os bonequinhos de Panh, ou o brinquedo, é bastante singular, pois em nenhuma outra forma é possível “captar a temporalidade da história no seu puro valor diferencial e qualitativo”, ou seja, “não em um documento de arquivo, que extrai seu valor do fato de ser inserido em uma cronologia, em uma relação de contiguidade e de legalidade com

o evento passado”; “não em um monumento, que conserva no tempo o seu caráter prático e documental”, e também “não em um objeto de antiquário, cujo valor é função de uma antiguidade quantitativa”. Se para Agamben (2005, p. 88) o brinquedo é a “cifra da história”, é justamente porque ele, principalmente a miniaturização, já não possui, como outrora possuía seu modelo, uma função prática ou sagrada no mundo. O brinquedo ainda guarda uma relação de semelhança com aquilo que já foi uma vez, porém, certo de que não o será mais, aponta sempre para mil possibilidades de vir a ser através da manipulação infantil. Nessa relação ambígua entre o ser e o não ser, a miniatura revela que tanto o diacrônico quanto o sincrônico fazem parte da experiência humana e, portanto, constituem a história uma vez que o jogo que lhe dá sentido se faz num aqui e agora que suspende (diacronia) as regras do calendário de um tempo histórico pré-determinado (sincronia) (AGAMBEN, 2005). Se as miniaturas de Panh possuem essa pureza temporal, é porque guardam algo do brinquedo, certa liberdade (liberação) em relação ao passado, permitindo assim um coeficiente de imaginação e de exercício lúdico entre elas mesmas (as miniaturas concretas) e a encenação proposta pelo cineasta que, narrativa e imaginariamente, constrói seu vínculo com o passado. Além disso, o caráter de jogo do dispositivo cinematográfico permite o corte tanto sincrônico da narrativa memorial, quanto diacrônica da montagem e das lacunas entre as imagens, das incrustações dos bonequinhos nas imagens de arquivo e da separação entre o que é ficcional e o que é documento, arquivo. Ambos os procedimentos ativam uma temporalidade suspensa como aquela que Agamben (2005) credita ao jogo.

Para Benjamin, as miniaturas colocam em jogo uma condensação temporal. Segundo Buck-Morss (2002, p. 35), o filósofo acreditava que “o significado que estava dentro dos objetos incluía, de maneira decisiva, sua história”. Em *A imagem que falta* as miniaturas são bonequinhos feitos a mão cuja história não é a de ter pertencido a uma criança que com ela brincou nos campos cambojanos, mas seu avesso. Trata-se de pôr em cena a brincadeira não realizada e a infância sequestrada de várias crianças, inclusive a de Panh que para lá foi levado aos 13 anos. “O brinquedo infantil não atesta a existência de uma vida autônoma e segregada”, escreve Benjamin (1994, p. 248), “mas é um diálogo mudo, baseado em signos, entre a criança e o povo”. Ou seja, as miniaturas de Panh, ao mesmo tempo em que evocam o passado terrível dos cambojanos – a experiência traumática da história que os produzem como personagens (bonecos controlados pelo partido comunista) –, ainda são objetos em si, manipulados no presente do filme; ainda possuem algo do fabricado da imagem, do processo de colocar uma memória em obra por meio de pequenas esculturas de argila. Essas, por sua vez, oscilam entre ser e não ser, entre o passado vivido e o presente do filme, entre Panh criança que viveu o sofrimento dos campos de trabalho e Panh cineasta que elabora, agora adulto, através de um jogo de bonecos, sua própria história.

Se as lembranças e vivências felizes da infância junto aos pais, na cidade de Phenon Phen, foram interrompidas, o que dela restava foi roubado pela violência totalitária do partido comunista: a brincadeira e os brinquedos lhes foram interditados em prol do trabalho precoce. O cineasta volta então ao passado por uma via semelhante “uma concepção lúdica do dispositivo” cinematográfico “que se relaciona evidentemente às brincadeiras de infância” (ENSEIRECH, 2013, p. 231). No entanto, esses seres miniaturizados – ao manipular objetos também minúsculos que remetem ao universo infantil e ao jogo das crianças em suas ações miméticas – também se afastam do universo lúdico (pulsão de vida infantil) por estarem ainda muito próximos à pulsão¹³ de morte que a experiência dos campos desencadeia. Contrários à brincadeira infantil, esses bonecos permanecem imóveis, com expressão sorumbática, sem a alma que a criança poderia lhes dar. O jogo, portanto, é histórico e político. Desgarrados de um passado, eles trazem a distância necessária para reconstruir o lugar do esquecimento, das vidas apagadas pelo massacre do Khmer

13 “a tarefa da pulsão de morte é o apagamento dos rastros, das pistas, das pegadas e, sob seu auspício e sob sua instrução, que se realize a ordem tirânica que conduz ao apagamento, ao emudecimento, ao desligamento e à repetição” (ENDO, 2013, p. 46).

Vermelho. Desgarrados do universo infantil, os bonequinhos reconstroem justamente um país em tudo oposto à liberdade da infância, um país totalitário. Nesse sentido, em *A imagem que falta* a infância retorna como resistência enquanto encena seu apagamento.

A infância é um país independente de tudo. [...] Por que não envelhecer e amadurecer neste país? [...] Para que se habituar àquilo em que os outros acreditam? Isso porventura tem mais verdade do que aquilo em que se crê com a primeira e forte confiança infantil? Ainda consigo me lembrar... Cada coisa tinha um significado especial, e era coisa que não acabava mais. E nenhuma tinha mais valor do que a outra. A justiça pairava sobre elas. Cada coisa podia uma vez parecer a única, podia ser destino [...] Parecia que a gente podia ficar feliz e grande com cada coisa, mas também que podia morrer em cada coisa [...] (RILKE, 2007, p. 125).

Considerações finais

O que vemos explicitado no filme *A Imagem que Falta* (2013) é a multiplicação da falta. Da mais específica, aquela que motivou uma busca concreta de Panh, a mais ampla, a da imagem do trauma, para novamente outras específicas, como aquelas vislumbradas no método de abordagem, nos procedimentos e nos recursos expressivos do filme, até, finalmente, a falta da imagem capaz de representar o real. Aqui esse espelhamento da falta em múltiplas outras – lacunas, ausências, interstícios – leva sempre ao mesmo ponto, novamente, uma única falta: a da linguagem frente a experiências dessa natureza, na qual o ser humano imputa uma dor abominável a outro ser humano e o aprisiona nessa dor. Trata-se da impossibilidade da linguagem de abrigar e, portanto, de transmitir algo vivido de forma tão intensa e visceral a ponto dos próprios sobreviventes não só não poderem acreditar no abuso e na dor que experimentam, como julgarem irreal demais para que qualquer outro acredite. Seria preciso voltar à infância da linguagem como quer utopicamente Agamben (2005). Mas, como fazê-lo se até mesmo a experiência da infância foi esvaziada? Ainda assim, é dessa falta, como condição mesma do testemunho, que o cinema pode buscar formas de reparar o dano, o silenciamento, uma injustiça feroz. O alerta aqui é para que fique o reconhecimento de que a imagem, em quaisquer circunstâncias, faltará, de que o cinema, diante de uma experiência como a do genocídio, sempre faltará, caso o contrário ele será como “a imagem que não falta”, tão totalitária quanto o regime que dizimou os cambojanos.

Referências

AGAMBEN, G. **Infância e história**. Destruição da experiência e origem da história. Tradução: Henrique Burigo. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2005.

ANTELME, R. **L'espèce humaine**. Paris: Gallimard, 1957.

BAZIN, André. **O cinema**: ensaios. São Paulo: Editora Brasiliense, 1991.

BENJAMIN, Walter. **Obras escolhidas vol. I**: Magia e técnica, arte e política. São Paulo: Brasiliense, 1994.

BOHLEBER, Werner. Recordação, trauma e memória coletiva: a luta pela recordação em psicanálise. **Revista Brasileira de Psicanálise**, v. 41, n. 1, 2007.

BUCK-MORSS, S. **Dialética do olhar**: Walter Benjamin e o projeto das Passagens. Tradução: Ana Luiza de Andrade. Belo Horizonte: Editora UFMG; Chapecó: Editora Universitária Argos, 2002.

COMOLLI, Jean-Louis. A última dança: como ser espectador de Memory of the camps? **Revista Devires – Cinema e Humanidades**, v. 3, n. 1, 2006.

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

ENDO, Paulo. Pensamento como margem, lacuna e falta: memória, trauma, luto e esquecimento. **Revista USP**, n. 98, jun./jul./ago., 2013.

ENSEIRECH, Pierre. A imagem que falta: contra a negatividade. In: FLORES, Luís Felipe e MAIA, Carla (Orgs). **O cinema de Rithy Panh**. São Paulo; Rio de Janeiro: Centro Cultural Banco do Brasil; Ministério da Cultura, 2013.

FLORES, Luís Felipe e MAIA, Carla (Orgs.). **O cinema de Rithy Panh**. São Paulo; Rio de Janeiro: Centro Cultural Banco do Brasil; Ministério da Cultura, 2013.

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

KEHL, Maria Rita. Tortura e sintoma social. In: TALES, E.; SAFATLE, V. (Orgs.). **O que resta da ditadura**: a exceção brasileira. São Paulo: Boitempo, 2010.

RILKE, Rainer Maria. **Cartas do poeta sobre a vida**. São Paulo: Martins, 2007.

SILEGMANN-SILVA, Márcio. Narrar o trauma. A questão dos testemunhos de catástrofes históricas. **Revista Psicologia Clínica**, v. 20, n. 1, 2008.

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

Informações sobre o artigo

Resultado de projeto de pesquisa, de dissertação, tese

O artigo é resultado da pesquisa “A escrita de si pela imagem: cinema, história e espetáculo”, desenvolvida no âmbito do grupo de pesquisa Poéticas da Experiência (PPGCOM-UFMG), no período de 2016-2018.

Fontes de financiamento

Não se aplica.

Considerações éticas

Não se aplica.

Declaração de conflito de interesses

Não se aplica.

Apresentação anterior

O tema do artigo foi apresentado no XXI Encontro da SOCINE, realizado na UFPB (João Pessoa, em 2017), e no GT Outros Filmes, durante o VII Encontro da AIM (Associação de Investigadores da Imagem em Movimento) na Universidade de Aveiro, Portugal, em 2018.

Agradecimentos/Contribuições adicionais

Agradeço à professora Claudia Mesquita pela parceria na disciplina “Formas e Processos da Imagem”, ministrada no PPGCOM-UFMG, em 2017 que abordou à relação entre trauma, história e cinema, e, portanto, foi fundamental para elaboração deste artigo.