

UNIVERSIDADE FEDERAL DE JUIZ DE FORA
INSTITUTO DE ARTES E DESIGN
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES, CULTURA E LINGUAGENS

Andressa Caires Pinto

Imagens de uma Busca:
Genocídio e Representação nos Documentários de Rithy Panh

Juiz de Fora
2020

Andressa Caires Pinto

**Imagens de uma Busca:
Genocídio e Representação nos Documentários de Rithy Panh**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes, Cultura e Linguagens, da Universidade Federal de Juiz de Fora, como requisito para obtenção do grau de Mestra em Artes, Cultura e Linguagens. Área de concentração: Teorias e Processos Poéticos Interdisciplinares. Linha de pesquisa: Cinema e Audiovisual.

Orientador: Prof. Dr. Felipe de Castro Muanis

Juiz de Fora

2020

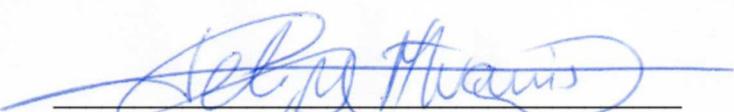
Andressa Caires Pinto

Imagens de uma Busca: Genocídio e Representação nos documentários de Rithy Panh

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes, Cultura e Linguagens da Universidade Federal de Juiz de Fora como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Artes, Cultura e Linguagens. Área de concentração: Teorias e Processos Poéticos Interdisciplinares. Linha de Pesquisa: Cinema e Audiovisual.

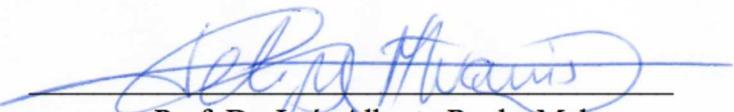
Aprovada em 09 de setembro de 2020.

BANCA EXAMINADORA



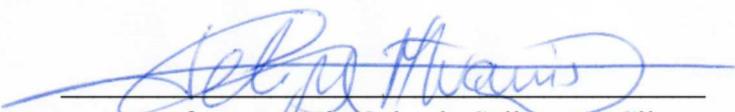
Prof. Dr. Felipe de Castro Muanis - Orientador

Universidade Federal de Juiz de Fora



p.p. Prof. Dr. Luís Alberto Rocha Melo

Universidade Federal de Juiz de Fora



p.p. Prof. Dr. Marcio Orlando Seligmann-Silva

Universidade de Campinas

Ficha catalográfica elaborada através do programa de geração automática da Biblioteca Universitária da UFJF, com os dados fornecidos pelo(a) autor(a)

Caires Pinto, Andressa .

Imagens de uma Busca: : Genocídio e Representação nos documentários de Rithy Panh / Andressa Caires Pinto. -- 2020.
210 p. : il.

Orientador: Felipe de Castro Muanis

Dissertação (mestrado acadêmico) - Universidade Federal de Juiz de Fora, Instituto de Artes e Design. Programa de Pós-Graduação em Artes, Cultura e Linguagens, 2020.

1. genocídio. 2. representação. 3. Rithy Panh. 4. cinema asiático. 5. metaimagem. I. de Castro Muanis, Felipe, orient. II. Título.

AGRADECIMENTOS

Aos meus pais e irmão por incentivarem meu interesse pela docência, por assegurarem minha liberdade de escolha e pela resiliência às intempéries que acompanharam a conquista desta titulação;

Aos queridos amigos Cleber e Dona Meire, que me auxiliaram e me acolheram desde o princípio, aliviando o desconforto de estar longe de casa através do aconchego de me reencontrar em família, em Juiz de Fora;

Às colegas de mestrado pela orientação, pelas palavras de apoio e por me oferecerem amizades genuínas;

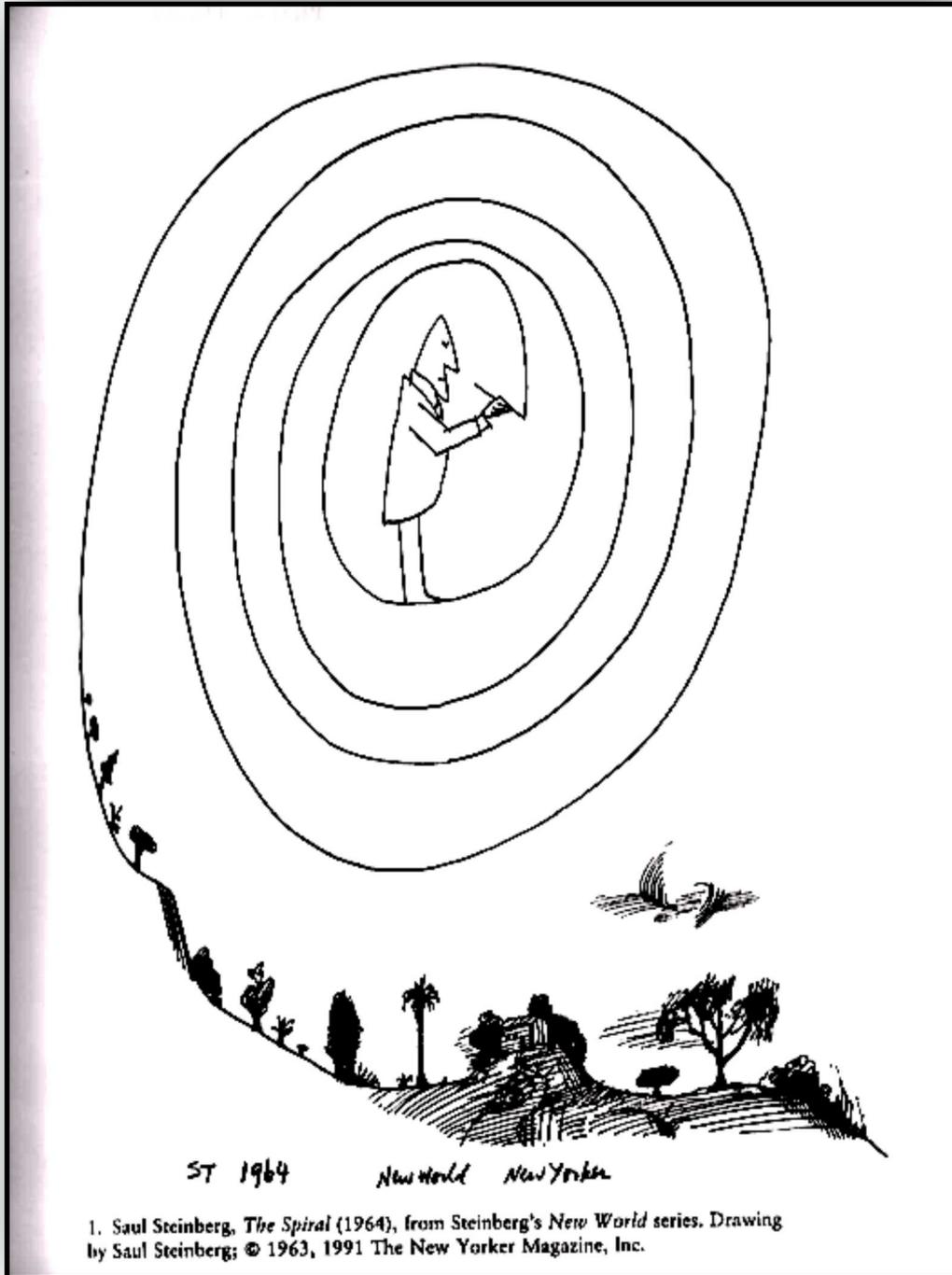
Ao meu orientador e estimado amigo Felipe de Castro Muanis pelo zelo e diálogo, por abrir novos caminhos com o Programa IMACS, por me acompanhar pelos corredores das três universidades que integram este trabalho de pesquisa, a quem devo toda a profundidade de minhas reflexões;

Ao meu companheiro Max pelo apoio firme e silencioso, pela dedicação cotidiana mesmo à distância;

Aos demais professores do Instituto de Artes e Design da UFJF, da Ruhr Universität/Alemanha e da Université Paris Nanterre/França por promoverem a troca intercultural e por enfatizarem a importância da ética, da responsabilidade cívica e da interdisciplinaridade na pesquisa científica;

À gratuidade da universidade pública no Brasil e às bolsas de fomento à pesquisa, sem as quais este projeto jamais seria concretizado, principalmente no contexto atual no qual a liberdade de cátedra, o financiamento à educação e a qualidade do Ensino Público estão sendo constantemente atacados pelas políticas institucionais do Governo Bolsonaro;

Por fim, dedico esta obra a todas as formas de resistência às políticas autoritárias, segregadoras, discriminatórias, misóginas, homofóbicas e racistas que somente aprofundam as desigualdades, enfraquecem o potencial humano e destroem a capacidade de articular, de celebrar as diferenças e de evoluir com elas, de mãos dadas.



1. Saul Steinberg, *The Spiral* (1964), from Steinberg's *New World* series. Drawing by Saul Steinberg; © 1963, 1991 The New Yorker Magazine, Inc.

RESUMO

Revisitar o passado, buscar por vestígios, permitir ressignificar experiências dolorosas, aprender com elas, retomar a palavra, o gesto, a sensibilidade. Ao longo deste processo de ruptura cheio de dificuldades, o resultado é a construção de uma nova morada e a abertura para novas possibilidades. Esta é a mensagem de Rithy Panh em suas narrativas cinematográficas nas quais realiza todas estas coisas e ainda deixa um legado de resistência ao autoritarismo e ao cerceamento das liberdades a partir da instituição do Eu, da perseverança em reencontrar-se por outros caminhos e da concepção de que a realidade pode ser o que se faz dela. O objetivo desta pesquisa é acompanhar esta trajetória através dos documentários *S21 - A Máquina de Morte do Khmer Vermelho* (2003) e *A Imagem que Falta* (2013), do realizador, com o intuito de investigar as condições determinantes do regime totalitário do Khmer Vermelho (1975-79) e os impactos do genocídio para as representações cinematográficas. Ao seguir as transgressões do diretor, este trabalho busca discutir a respeito da eficiência do arquivo, do testemunho e da imagem para a inscrição das catástrofes históricas de forma a conceber uma compreensão ética sobre o contexto de aniquilação, o irrepresentável, os traumas e sobre o acúmulo de violência nos modos de representação. Assim, diante do tema das catástrofes históricas, visa-se, por fim, analisar conceitos como metaficção, metaimagem e reflexividade - por serem resultantes do caráter de interrupção que constitui tal contexto. Parte-se do entendimento de que tais conceitos fundam-se epistemologicamente a partir da hibridização entre ficção e realidade nas representações cinematográficas, e que, por conseguinte, traduzem a forma com que o realizador elabora o passado totalitário e a dinâmica da experiência no sistema carcerário e concentracionário. Genocídio e representação são, assim, tomados como partes interdependentes nos revisionismos históricos através do dispositivo cinematográfico.

Palavras-chave: genocídio; representação; Rithy Panh; cinema asiático; metaimagem

ABSTRACT

Revisit the past, search for traces, reframe painful experiences, learn from them, resume the word, the gesture, the sensitivity and, throughout this process of rupture filled with difficulties, the result is the construction of a new home and the opening for new possibilities. That is the message of Rithy Panh in his cinematographic narratives that accomplishes all of those things and still leaves a legacy of resistance against authoritarianism, against the retrenchment of freedoms through the institution of the self, the perseverance of encountering into another paths and the conception that reality can be what one makes out of it.

The purpose of this research is to accompany his trajectory through the documentary films *S21 - The Killing Machine of the Khmer Rouge* (2003) and *The Missing Picture* (2013) produced with the intent of investigating the determining conditions of the Khmer Rouge totalitarian regime (1975-79) and the genocide impacts to cinematographic representations. By following the filmmaker transgressions, these discussions will address to the efficiency of the archive documents, the testimony and the image to inscribe historical catastrophes as a way to conceive an ethical understanding about its annihilation context, the unrepresentable, the traumas and the accumulation of violence in his representational methods.

Thus, in reviewing the theme of historical catastrophes, this thesis aims to analyze concepts such as metafiction, metaimages and reflexivity due to the interruption conditions that constitute its context. It departs from the notion that such concepts are founded epistemologically by the hybridization between fiction and reality in cinematographic representations, and therefore, translates the strategies with which the director elaborates on the totalitarian past and the dynamic experience in prison and concentration camps. Genocide and representation are taken as interdependent parts in historical revisions through the cinematographic device.

Keywords: genocide; representation; Rithy Panh; asian cinema; metaimages.

SUMÁRIO

1. INTRODUÇÃO	10
2.1 Linguagem é Poder? : os princípios nacionalistas e a ascensão de Pol Pot	33
2.2 A Construção do Inimigo e a hostil presença estrangeira no Sudeste Asiático	47
2.3 Ideologia e Terror: as diretrizes de ação totalitária no Camboja de Pol Pot	57
3. A CRISE DA TOTALIDADE NO PÓS-GUERRA: DOCUMENTO, TESTEMUNHO E IMAGEM	70
3.0.1 - A Cinefobia	82
3.1. A falência do documento e a “invenção” do genocídio em S21 (2003)	86
3.3 A Visualização do Trauma e os limites da imagem em A Imagem que Falta (2013)	102
3.3 Imagem e Imago: O dilema das evidências	117
4. COSMOPOLITIMO NO CINEDOCUMENTÁRIO: UM HÍBRIDO REFLEXIVO ENTRE FICÇÃO E REALIDADE	132
4.1. Metaficção: um híbrido narrativo	145
4.2 Metaimagem: uma visualidade híbrida	160
4.3. Reflexividade: a autorreferência cinematográfica	177
5. CONSIDERAÇÕES FINAIS	195
6. BIBLIOGRAFIA	204

1. INTRODUÇÃO

Esta pesquisa acadêmica visa discorrer sobre a relação entre genocídio e representação nos documentários *S21 - A Máquina da Morte do Khmer Vermelho* (2003) e *A Imagem que Falta* (2013), de Rithy Panh. Parte-se da noção de que uma análise conjunta de tais documentários permite explicar as características do regime totalitário do Khmer Vermelho no Camboja, e também as implicações que as catástrofes históricas inseriram nos modos de representação cinematográfica. Entende-se que os revisionismos pós-Holocausto determinaram uma conduta ética nos dispositivos de inscrição e registro, principalmente no que se refere à composição da imagem filmica, diante da necessidade de circunscrever o horror do fora-campo, frequentemente negligenciado pelas imagens de arquivo.

A questão apresentada é sobre o irrepresentável na imagem filmica e de que modo o realizador, na elaboração de seus filmes, desterritorializa o teor do horrível e do assombroso nas imagens de morte e extermínio, a partir da criação de um regime de imageria próprio que redireciona a atenção do espectador para as formas estéticas assumidas - tanto no estilo da narrativa quanto em sua composição imagética, trabalhados aqui a partir dos conceitos de metaficção e metaimagem. Assim, avalia-se ao longo desta dissertação o potencial das metaimagens para falar da relação entre genocídio e representação; ou, mais ainda, uma análise cíclica e autoreferencial sobre como estas imagens foram capazes de representar a experiência traumática através da forma estilística resultante entre história e discurso que circunscrevem o campo e o fora-campo cinematográfico.

Através do revisionismo proposto pelo documentário *S21* (2003), expõe-se a ideologia do regime e os procedimentos de tortura em prática pelo Khmer Vermelho através de uma narrativa híbrida que se realiza através do diálogo entre os algozes e os prisioneiros e vítimas do regime. O nome do documentário faz referência ao edifício S21, onde foi realizada a aniquilação sistemática dos cambojanos considerados inimigos da Organização de Angkar, órgão responsável por executar as ordens do ditador. O campo de batalha no documentário instaura-se a partir da confrontação da documentação histórica oficial contra o caráter discursivo do testemunho. Neste filme, Panh localiza alguns dos ex-oficiais que trabalharam no centro de tortura durante o regime e convida-os a lembrarem sobre o cotidiano do cárcere, tendo Heng Nath, pintor e vítima do regime, como peça-chave para a condução das entrevistas.

Neste projeto, Nath utiliza sua familiaridade com o edifício S21 para diagnosticar o discernimento ético dos ex-oficiais que executaram o massacre e viveram segundo a ideologia. O documentário visa reelaborar e encenar o cotidiano totalitário com o intuito de atenuar, através de uma perspectiva humanista, o horror das atrocidades realizadas durante o regime e o contexto de aniquilação – causados pela ideologia. Tudo isso culmina numa homenagem significativa aos que morreram torturados no centro de extermínio. É a história a contrapelo do que anuncia Walter Benjamin, em que a distância temporal faz emergir uma nova concepção do evento com base na interpretação dos documentos, na legitimidade do testemunho e no redimensionamento das imagens, os quais tornam possíveis a identificação das vítimas para, então, restituir sua existência através da memória.

Por sua vez, no documentário *A Imagem que Falta* (2013), a situação totalitária é abordada de maneira diferente. Se em *S21* (2003) o objetivo era ressignificar a memória coletiva atribuída ao período do Khmer Vermelho, esse outro projeto é centralizado na memória individual do cineasta, muito embora o testemunho ainda seja uma das ferramentas fundamentais para a desconstrução gradual do totalitarismo. Diante de uma coletividade uniforme forjada pelo regime, o qual havia aniquilado de maneira sistemática as individualidades, Panh, então, apropria-se de toda liberdade criativa que uma vez fora-lhe negada para reascender a potência do ‘Eu’ – a qual havia sido banida durante o regime. Assim, institui-se o documentário através de uma narrativa autobiográfica na qual ficcionaliza a si mesmo, ao mesmo tempo em que institui a existência dos demais que viveram com ele em campo.

Com este intento, o desenvolvimento do documentário retoma tal perspectiva unitária como inseparável das narrativas de divulgação produzidas pelo comitê de propaganda. Ao endereçar produções com conteúdo crítico, de viés ideológico, Panh acentua a individualidade e a abertura para o diálogo com o espectador a partir de sua busca pela infância perdida e pela antiga casa onde morava, na qual se reunia com os familiares antes da insurgência totalitária. Isso acentua, nesse processo, o respeito às diferenças em contraposição aos processos de desumanização engendrados pela revolução de Pol Pot. Os mecanismos de ficcionalização, na imagem e na narrativa, reapresentam o cotidiano concentracionário, já que eles são imprescindíveis para restaurar o sensível em seu diálogo com as imagens de arquivo.

O filme é, portanto, uma contra-narrativa que se engaja na disputa pelo discurso do que foi o Camboja durante o Khmer Vermelho. A questão que ora se apresenta é a capacidade

do ‘eu’ de agir sobre aquilo que se vê, que vive e testemunha. O documentário é enfático nesse sentido por trazer, nesta trajetória cinematográfica de resgate do ‘Eu’, a metodologia do regime, a dinâmica das relações humanas nos campos de concentração, a exploração do trabalho, a fome e os mecanismos utilizados visando a aniquilação do próprio grupo. Fabricar estas imagens é, acima de tudo, trazer materialidade ao genocídio que, em tese, destrói qualquer indício ou evidência de sua organização sistemática.

A princípio, toma-se como premissa a concepção de que falar sobre o cinema de Rithy Panh é falar, inevitavelmente, sobre o regime de Pol Pot no Camboja, suas particularidades, seus desdobramentos e suas formas de resistência. Percorrer tal trajetória é, também, trazer essas discussões para o âmbito da pesquisa acadêmica brasileira. É por esse motivo que no primeiro capítulo desta dissertação, o objetivo é reconhecer as condições determinantes internas e externas do país rumo à ascensão totalitária a partir do que é dado a saber através da análise dos filmes.

Ao retomar as aproximações entre Arte e Estado, na primeira metade do século XX, busca-se elucidar como a produção cinematográfica desse período foi largamente utilizada pelas políticas institucionais por sua capacidade de disseminar valores e condutas sociopolíticas. Em conformidade com Richard Taylor (2009), estadistas como Hitler e Stalin centralizaram, em seus respectivos governos, a produção cinematográfica por sua habilidade de disseminar valores ideológicos; com isso, almejavam reascender os princípios nacionalistas entre as massas. Assim, cabe então observar o cinema propagandístico do Khmer Vermelho e de que forma ele se engajou na ascensão do ditador. Estes regimes totalitários somente encontraram legitimação na esfera pública através do emprego exacerbado da propaganda, uma vez que a facilidade de acesso ao cinema e sua distribuição na sociedade são questões modernas.

Com o intuito de reconhecer suas características, as análises realizadas no primeiro capítulo têm como diretrizes três conceitos políticos importantes para a compreensão da influência do Estado na mentalidade social e nas disputas sociopolíticas. Deste modo, foram feitas investigações sobre o conceito de nacionalismo (ANDERSON, 1989; HOBSBAWN, 1990), anticomunismo (RODEGUERO, 2002) e totalitarismo (ARENDR, 1989), com o objetivo de conceituar e compreender a natureza do medo no qual se fortalecem, para, então, discernir suas repercussões socioculturais e sua reverberação na sociedade cambojana. Ao reavaliar os conceitos sobre nacionalismo, as proposições de Eric Hobsbawn (1990) permitem di-

agnosticar o perfil do ditador Pol Pot e a maneira como ele legitimou, através dos filmes de propaganda, sua posição como estadista. Analisam-se, com isso, os três critérios estabelecidos por ele (para uma definição objetiva de nação que, conseqüentemente, opera através do discurso político) estão representados nas narrativas fílmicas elaboradas pelo comitê de propaganda.

Por outro lado, segundo Benedict Anderson (1989) e suas investigações sobre o capitalismo editorial, foi possível contemplar as inúmeras aporias institucionais postas em prática pela colonização francesa - no que tange a ascensão da língua vernacular, a falta de um sistema educacional moderno e a ausência de uma mídia impressa que, segundo ele, são instrumentos essenciais para o desenvolvimento de uma corrente nacionalista popular capaz de emancipar as nações potenciais sul-asiáticas da influência colonial. Se, por um lado, algumas destas nações ergueram-se vitoriosas em sua emancipação como nação moderna, por outro, algumas atravessaram regimes ditatoriais e totalitários - assim como o Camboja, países da África e das Américas sofreram com a influência imperialista e eurocêntrica em suas políticas internas e externas, não somente em referência ao período colonial e neocolonial, mas no contexto do pós-guerra durante o qual emergem movimentos nacionalistas de emancipação nestes continentes.

Para compreender os fatores externos à insurgência totalitária, toma-se como premissa as investigações de Carla Rodeguero (2002) sobre a ideologia do anticomunismo. Diante do contexto da Guerra Fria e das duas grandes potências que surgem no pós-guerra - Estados Unidos e União Revolucionária Socialista Soviética (URSS) -, conflitos entre comunismo e anticomunismo irromperam justamente no Sudeste Asiático devido à depressão do pós-guerra na Europa. Ainda segundo Rodero (2002), a emergência da ideologia anticomunista durante a Era McCarthy constituiu-se como um desvio anticonstitucional que tinha o intuito de impedir a expansão comunista, não somente em território estadunidense, mas também através de uma série de ofensivas militares na Ásia, iniciadas com a Guerra da Coreia.

De forma prolongada, esta ideologia acentuou a instabilidade política nos países sul-asiáticos, favorecendo, com isso, a legitimação do inimigo capitalista, previsto na ideologia de Angkar, e a ascensão do ditador. Entende-se que a construção do inimigo estrangeiro e capitalista, elaborada por Pol Pot, foi resultante desta disputa entre os regimes econômicos, de forma a conduzir e instrumentalizar o medo e o terror contra a população cambojana. Em segui-

da, com o intuito de finalizar algumas considerações sobre essa trajetória histórica, visa-se discorrer sobre a tipologia do regime totalitário engendrado pelo Khmer Vermelho. Toma-se como método de abordagem a teoria política sobre as origens do totalitarismo elaborada por Hannah Arendt (1989), muito embora ela nunca tenha publicado qualquer observação a respeito do regime de Pol Pot no Camboja - já que Arendt sempre orientou suas reflexões dentro do contexto nazista.

Entretanto, ao aprofundar sobre tais elaborações, pode-se perceber que as formas de instituição totalitária no Camboja aproximam-se muito da corrente intencionalista elaborada por ela, em contraposição à teoria clássica que havia alargado o sentido do termo para, com isso, abarcar outros regimes autoritários que não necessariamente correspondiam à aniquilação da ação social defendida por Arendt. A instrumentalização da ideologia, a metodologia de coerção através da violência e do terror, a incapacidade do homem de agir conjuntamente: todos esses fatores foram observados nas situações propostas pelos filmes, denunciando, assim, as particularidades do regime revolucionário do Khmer Vermelho. Assim, mesmo que esta pesquisa, num primeiro momento, esteja focada no contexto histórico cambojano, fica nas entrelinhas um elo de identificação que trasborda para além das fronteiras e particularidades do país. A filmografia de Rithy Panh instaura-se justamente diante do distanciamento entre sociedade e Estado - que se desdobra no alargamento da condição de refugiado na contemporaneidade, bem como na intensificação de insurgências autoritárias e nacionalistas numa escala global.

Já no segundo capítulo, a proposta é tomar como base as repercussões do pós-guerra e os revisionismos históricos impostos pelo Holocausto para refletir sobre o Khmer Vermelho, visto que ambos aproximam-se enquanto totalitários. Discutir sobre eles é, de sobremaneira, lidar com o contexto de aniquilação e com a incessante busca por vestígios, exigindo, assim, novos métodos de se repensar e inscrever a história. Nesse sentido, ambos os documentários problematizam as três dimensões discursivas imprescindíveis para a produção de narrativas históricas através do cinema documentário. A primeira delas é o documento ou a pesquisa arquivística e de que modo ele auxilia na interpretação do regime; a segunda é a palavra ou o testemunho na medida em que insere a possibilidade de verificação dos fatos na esfera pública e restabelece a ética da representação sobre as catástrofes históricas; por fim, a terceira é a

imagem e o que é dado a saber sobre o regime a partir de sua capacidade de registro e simbolização.

A crise da totalidade refere-se aos suportes de informação que serão abordados a partir da desconstrução da hegemonia do documento (DERRIDA, 2001), do caráter de possibilidade do testemunho (WIEVIORKA, 2006) e da capacidade de identificação da imagem (DIDI-HUBERMAN, 2012). A crise do documento surgiu em função da evidência de que os regimes totalitários desenvolveram-se a partir dos aparatos técnico-jurídicos que os legitimaram na esfera institucional. Derrida (2001) fala de uma pulsão da morte do documento em referência a sua incapacidade de atualização mediante o reconhecimento de outras fontes contestatórias. Neste sentido, diante das circunstâncias de investigação, como relembra Marc Bloch (2011), o historiador ou enunciador que busca registrar os eventos de natureza histórica está condicionado às fontes materiais as quais tem acesso no presente, encontrando-se, por fim, numa situação de exercício do poder por sua capacidade de instituir a memória.

Outro detalhe importante elucidado é o sujeito historiador, que segundo ele, é historicamente localizado, não havendo, portanto, neutralidade em tal ofício. Assim, as discussões sobre memória e testemunho inaugurada pela Escola dos Annales firmam-se pela necessidade de institucionalizar uma base teórica capaz de abarcar o aspecto lacunar do testemunho, que visa traduzir e registrar a dinâmica viva da experiência, constituindo-se, portanto, como uma chave-ética para inscrever o trauma e o acúmulo da violência resultantes do pós-guerra. Por outro lado, como afirma Annette Wieviorka (2006), a expressão imaginativa do testemunho causou uma série de questionamentos sobre a metodologia com a qual a comunidade acadêmica buscava render conta do evento, culminando, assim, no que ela determina como sacralização do testemunho. O que fora a princípio uma descrença com relação à sua potencialidade de descrever os fatos evoluiu a tal ponto que tornou o testemunho mediatizado, ou seja, capaz de oferecer uma imagem mental (MITCHELL, 1986) sobre os eventos de modo a perturbar a mentalidade social em vigência.

Questiona-se, por conseguinte, as limitações do documento enquanto fontes primárias do historiador para então adentrar na necessidade de circunscrever a experiência em razão da emergência do testemunho mediatizado. Através das análises filmicas, buscou-se reconhecer o testemunho e sua capacidade de descrever e dar a imaginar o cotidiano do massacre e, ao mesmo tempo, a forma com que estas imagens mentais foram elaboradas a partir do dispositi-

vo cinematográfico. Estas imagens tanto mentais quanto cinematográficas auxiliaram na visualização das circunstâncias que registram e, ao mesmo tempo, trouxeram novos indícios sobre a temática a partir do diagnóstico de sua própria constituição (DIDI-HUBERMAN, 2010).

Nestas análises, abordam-se principalmente os impactos que recaem sobre a imagem, já que o foco deste trabalho é rever essas questões sob a ótica da pesquisa cinematográfica. Consagrada em sua aura ou fetichizada, a imagem cinematográfica, desde o início do século XX, foi alvo de certa cinefobia justamente no período em que buscava legitimar-se enquanto expressão artística (SOUDAY, 1927). Desde então, ela vem sendo abordada por parte dos pesquisadores e críticos como um suporte de idolatria na sociedade moderna (MITCHELL, 2005). Diante deste contexto, a análise e interpretação das imagens também foram repensadas em seus vieses metodológicos, uma vez que as evidências denunciadas nem sempre se manifestam de maneira única e determinada, pois ela tem tanto uma expressão documental, quanto uma dimensão simbólica que a torna instável e imprevisível.

Neste dilema das evidências (DIDI-HUBERMAN, 2010), a imagem parece apresentar-se por aquilo que encerra em seu volume, mas é também dotada de uma expressão imagi-
nativa que se concretiza para além do visível. Assim, esta ênfase no caráter lacunar da imagem cria uma cisão na abordagem e na interpretação destas representações imagéticas, uma vez que, em se tratando da experiência genocida, a imagem visa render conta do visível, mas também do irrepresentável; ou, melhor ainda, do que está representado na imagem e do contexto de elaboração determinado para além de suas composições formais. Jean-Louis Comolli (2004) trabalha essas questões a partir do corpo da matéria - que permite identificar sujeitos no fora-campo - e do corpo da representação instituída pela sua função na diegese.

Já Serge Daney (1992) reflete sobre a imagem em contraposição ao *visuel* - eles se diferenciam no ato de representar. A imagem, segundo ele, utiliza do visível em sua composição imagética para dar a pensar o invisível; já o *visuel* é diferente no que diz respeito ao contexto no qual é empregada a publicidade e a propaganda. Em contrapartida, George Didi-Huberman trabalha sobre a mesma questão a partir daquilo que ele chama de pungência psíquica da imagem, ou seja, do caráter indissociável entre a substância material da imagem e o *pathos*, que, segundo ele, é o sintoma, a encarnação ou a sobrevivência das motivações intelectuais advindas daquele que a fabrica. Todavia, todas estas reformulações inserem-se num

contexto de investigação da memória a partir da imagem e do efeito que elas trazem para sua abordagem e interpretação.

Em suma, todas elas visam abarcar as questões referentes aos limites de representação da imagem que, por sua vez, são pertinentes quando relacionados à análise dos filmes de Rithy Panh visto que ele explora essa natureza figurativa e metafórica das imagens e o grau de interrupção que elas manifestam justamente pelos empréstimos que realiza em sua composição plástica. Rosalind Krauss (1990), por outro lado, retrata o caráter não-figurativo da imagem; já Susan Sontag (2003) analisa o fator mnemônico da fotografia já que, para ela, a memória individual e coletiva pode perder-se e tornar-se, portanto, inacessível. No entanto, ao adotar a teoria pictórica elaborada por John Mitchell (1986), defende-se que a imagem está mais próxima da dinâmica do pensamento, não cabendo, portanto, acentuar a polarização entre o testemunho - que, em tese, visa dar a imaginar - e a imagem - que, por sua composição formal, apenas permite ver.

Parte-se do entendimento de que o testemunho filmado é também uma imagem, sendo essa também capaz de dar a imaginar já que se manifesta a partir da capacidade cognitiva do espectador. Acima de tudo, cabe levar em consideração o ineditismo das narrativas teatrais de Antonin Artaud e Bertold Brecht que causam sérios efeitos nos modos de representação cinematográficos. Tanto o dramaturgo francês quanto o alemão problematizam a mimesis e a forma de imersão do espectador na narrativa (RANCIERE, 2010), ambas com o intuito de acordar o espectador para um senso de realidade fora-campo, ou, mais precisamente, para a interdependência entre a ficção da diegese narrativa e a realidade autônoma fora dela. Nesses dispositivos inaugurados por eles, narrativa e elementos cênicos passam a ser imprecisos, incongruentes, emancipando o espectador para fora da ilusão teatral. Estes mecanismos também repercutiram na elaboração das narrativas cinematográficas pelo modo como dialogam com a dinâmica social contemporânea.

Por fim, o terceiro capítulo introduz as teorias cinematográficas contemporâneas e como elas se engajaram diante do contexto de ruptura, descentralização, hibridismo e temporalidades - os quais o cinema documentário incorpora para retratar as experiências humanas em situações de conflito. Se, no capítulo anterior, procura-se refletir sobre os métodos de representação ao avaliar o aspecto lacunar do documento, do testemunho e da imagem, bem como, as formas de engajamento e imersão do espectador na narrativa, o que se debate em

seguida são as potencialidades do cosmopolitismo que emerge, com o intuito de trazer uma linguagem diferenciada para tratar da interdependência entre ética, política e estética nas representações cinematográficas.

O termo cosmopolitismo decorre desses imperativos, pois leva em consideração a dinâmica da sociedade contemporânea a partir de conceitos como transnacionalismo e diáspora (FAIST, 2010), hibridismo (NEWMAN, 2009) e pós-colonialismo (MBEMBE, 2001). Embora essas concepções sejam muito diversas entre si e, em algumas situações, até antagônicas, todas elas se firmam epistemologicamente a partir de uma noção fluida de fronteira e do contexto de deslocamento e migração da sociedade contemporânea (ROVISCO, 2013). Ao tomá-las como fundamentais para uma análise sobre Rithy Panh, busca-se esclarecer as formas de diálogo que o realizador estabelece em seus filmes, não somente com o contexto histórico do genocídio, mas com outras perspectivas adicionais - tais como as testemunhas, os personagens, a história hegemônica, o espectador -, criando, assim, uma obra aberta que privilegia a imersão, o interesse estético pela diferença e a interconectividade entre os povos (PAPAS-TERGIADIS, 2012).

O cinema de Rithy Panh, neste sentido, é tanto história como discurso já que a dialética organizada por ele transita entre realidade e ficção com o intuito de abarcar um maior número de informações e pontos de vista sobre o período totalitário. Ao adotar as perspectivas de leitura ficcionalizante e documentarizante elaboradas por Roger Odin (1984) sobre os filmes - *S21* (2003) e *A Imagem que Falta* (2013) -, opta-se por abordar as diferentes significações possíveis no que se refere à narrativa, à imagem e ao cinema. Parte-se da noção de que ambos os filmes são exemplos daquilo que Silvio Da-Rin (2004) designa como metafilmes, ou seja, filmes que não somente narram sobre os fatos e percepções dos seus temas de abordagem, mas também expõem os bastidores de sua elaboração discursiva.

Desde modo, analisa-se por fim a expressividade e o desempenho dos recursos *meta* nas representações filmicas de genocídios a partir de conceitos como metaficção, metaimagem e reflexividade, já que todos eles expõem o caráter discursivo do cinema através da interdependência entre ficção e realidade, do hibridismo ou *impureza* das composições formais imagéticas e da sobreposição entre o campo e fora-campo da elaboração cinematográfica. No terceiro capítulo, aborda-se o conceito de metaficção, dado que ele é definido por um híbrido entre a ficcionalidade e a factualidade (WOLF, 2008) na composição de um discurso decor-

rente dos recuos de memória ou das transgressões realizadas pelo enunciador de forma a elucidar situações marcantes na experiência de seus personagens.

Subentende-se as funções dos personagens em cena; além disso, sua capacidade de agir sobre aquilo que é apresentado na/pela narrativa. Num certo sentido, nas narrativas meta-ficcionais são confundidos os personagens com os indivíduos, mesclando realidade e ficção de tal maneira que eles se tornam inseparáveis. Ao encenar a si mesmos, compreende-se a função dos sujeitos na narrativa - e também como personagens que encenam o próprio 'eu'. Nessas transgressões do tempo, o cineasta expõe a si mesmo como enunciador, e também como parte condicionante da narrativa a qual conduz. Se por um lado ele enfatiza sua posição hegemônica na narrativa, por outro ele também expõe o contexto ao qual ele e seus personagens/sujeitos foram subjugados.

Em contrapartida, as metaimagens instauram-se a partir de duas instâncias que, segundo John Mitchell (1995), consistem discursos de primeira e segunda ordem, através dos movimentos de abertura em sua linguagem, estabelecendo assim, analogias que são estritamente pictóricas. Ao tomá-las como artefatos vivos que apresentam vontade e, portanto, desejam algo do espectador, as metaimagens manifestam-se a partir da alternância entre regimes de visualidade distintos, relacionando a concepção de realidade das imagens de arquivo àquela elaborada pelo realizador que visa resgatar o sensível e a existência póstuma dos personagens. Os estudos sobre autorreferencialidade permitem, com isso, diagnosticar o contexto o qual documentam, mas também, a simbolização resultante da sobreposição entre seus arranjos composicionais.

Discutir metaimagens é também considerar o campo da experiência no discurso hegemônico, implodindo suas significações para, com isso, instaurar contra-narrativas em sua relação dialética com outros suportes de informação, profundamente impactados pelas repercussões das catástrofes históricas nos modos de representação pictórica. O grau de interrupção que elas manifestam é justamente em analogia ao caráter de ruptura que a experiência traumática e o resgate da memória impuseram nas estratégias de composição da imagem, acumulando cargas expressivas que as tornam imprevisíveis, abstratas e ornamentais. Desta maneira, o horror não é representado através da alteridade ou da identificação com os personagens, mas pela alusão ao invisível ou nos componentes estruturais do regime de imageria elaborado pelo próprio realizador.

Por último, trabalha-se com o conceito de reflexividade no cinema documentário (STAM, 1992) já que ambos os filmes de Rithy Panh expõem inevitavelmente sua presença como enunciador e questões do fazer e do fora-campo cinematográfico. As citações propostas na reflexividade da narrativa cinematográfica são justamente maneiras de fazer referência à trajetória dele como cineasta a partir da intertextualidade com outros filmes produzidos por ele, que também remetem à experiência totalitária. Ao fazer isso, Rithy Panh consolida sua autonomia e capacidade de registrar e circunscrever a memória do genocídio pela possibilidade de tal passado ser reincidente. Por outro lado, tais citações também fazem referência a outros cineastas, como os irmãos Lumière, e desdobram-se, por consequência, no reconhecimento da França em sua relação colonial com o Protetorado Francês.

Em efeito, a reflexividade trouxe para ambos os filmes imagens inovadoras no que se refere aos enquadramentos e perspectivas que são intrínsecas à elaboração cinematográfica. Ela possibilita ao espectador um lugar na representação, uma vez que consiste em possibilidades técnicas de inclusão do espectador na elaboração da cine-escritura (CLEDER, 2017; DARIN, 2004). Assim, ao longo desse capítulo, as fronteiras entre documentário e ficção, ou entre o campo da representação e o fora-campo, vão tornando-se cada vez mais fluidas de tal maneira que a relação entre objeto filmado e sujeito que filma tornam-se cada vez mais instáveis e interdependentes. Todos estes conceitos requerem um posicionamento mais ativo do espectador na narrativa, vista a ambivalência e imprevisibilidade que são assumidas pela narrativa, pela imagem e pelo caráter reflexivo dos documentários.

Estes conceitos, por sua vez, afetam o processo de construção discursiva dos filmes, problematizando seus limites, suas fronteiras, no que diz respeito à memória e ao tempo vivido, mas, acima de tudo, a realidade autônoma e imprevisível. Compreender regimes totalitários e seus impactos na narrativa cinematográfica não perpassa objetividade e linearidade em suas reconstruções, mas inclui a própria ética e subjetividade que se encontram em jogo na análise de seus fatores. Desse modo, o cuidado aqui, enquanto pesquisa acadêmica, é prover informações que auxiliem a redescobrir de que maneira o cineasta transforma a realidade a partir da produção de discursos sobre ela. O que permanece é uma espécie de lamento e esperança de que, ao esclarecer suas nuances, o espectador possa reconhecer o trabalho de composição na elaboração de um discurso fílmico e, ao mesmo tempo, a realidade intempestiva a qual insistentemente se busca capturar.

2. O OPORTUNISMO DE POL POT: COLONIALISMO, ANTICOMUNISMO E TOTALITARISMO

Muitos dos estudos sobre Poder vão argumentar convincentemente que ele é indispensável a qualquer sistema, pois é ele que garante o bom funcionamento da sociedade como um todo, e sem ele o mundo se desintegraria ou cessaria de operar de forma eficiente. De Platão (2002) a Thomas Hobbes (1997), de Nicolau Maquiavel (2010) a Boris Fausto (2001), de Karl Marx (1982) a Antonio Gramsci (1982): todos elaboraram teorias fundamentais para o entendimento da natureza do poder, seus atores e seus mecanismos. Entretanto, parece que o poder impõe uma atitude ambivalente com relação a si mesmo: ora atrai, ora repele; da mesma forma que fascina, abomina.

Enquanto alguns cientistas acreditam que a política deve ser pensada como forma de instituir os semelhantes, para outros ela deve estar orientada com base na articulação entre seus diferentes (ARENDDT, 1989). A organização política, em geral, é um assunto que concerne a todos, e poucas histórias são mais interessantes ou vendem mais jornais do que a de um político que, em pleno exercício do poder, favorece a si mesmo contra seus opositores. Ou ainda, poucos indivíduos são mais fascinantes do que aqueles que personificam um poder absoluto e não têm medo de usá-lo de maneira inescrupulosa. Basta lembrar de Napoleão Bonaparte, Joseph Stalin, Adolf Hitler, Pol Pot - todos considerados heróis pela cultura e mentalidade de seus dias. Estas figuras públicas exerceram um enorme fascínio durante seus respectivos governos, ao ponto de incitaram credibilidade nas pessoas.

Muito embora indiferentes à fragilidade humana, foram reconhecidos e aclamados como líderes revolucionários que centralizaram e conduziram, com o apoio da opinião pública, a nação a um futuro glorioso. No entanto, cabe elucidar que, desde o início do século XX, as catástrofes históricas engendradas por tais ditadores foram temas recorrentes na indústria cinematográfica. No início da I Guerra Mundial, os ingleses fizeram do militarismo um espetáculo para as massas e do cinema seu veículo de propaganda. Em seguida, instigados pelo General Erich Ludendorff¹, os alemães fundaram a *Universum Film Aktiengesellschaft* (UFA),

¹ O General Erich Ludendorff foi líder supremo do exército alemão durante a Primeira Guerra Mundial. Disponível em https://www.filmothek.bundesarchiv.de/contents_wwi, acessado em 08 de agosto de 2019.

em decorrência das inúmeras restrições governamentais contra a importação de filmes pela Alemanha naquele período.

O general decidiu criá-la como forma de centralizar a produção cinematográfica e institucionalizar o cinema como o principal veículo de propaganda das conquistas militares. Durante a República de Weimar (1919-1933), a organização financiou a produção de uma série de filmes de cunho ultrapatriótico e fascista. Já os russos, interessados em seu caráter pedagógico, perceberam que o cinema poderia ser eficaz na distribuição de conteúdos propagandísticos, trazendo densidade à Revolução Bolchevique de 1917. A consciência revolucionária e o conhecimento marxista precisavam estar acessíveis ao povo para prosperar e o cinema era visto como um eficiente meio para explicar o programa do Partido Socialista Soviético para as massas. Como argumenta Richard Taylor, "um bom propagandista, acima de tudo, vai onde seu público está" (2009, p. 28).

Logo, em Maio de 1918, o governo soviético cria a Dimitrii I², que visava não apenas controlar toda a produção de filmes financiada pelo estado como também coibir a produção de filmes privados, estabelecendo, assim, o controle absoluto dos meios de produção e distribuição cinematográficas. Assim, logo na primeira metade do século XX, o cinema constituiu-se como um instrumento de normatização do Estado, cujos roteiros eram elaborados como forma de justificar e mobilizar a opinião pública em favor de uma determinada política do Estado-Nação. O fazer cinema, neste período, estava intimamente relacionado aos financiamentos públicos, e conseqüentemente submetido à concepção política em exercício.

Para John Grierson, por exemplo, o cinema deveria exercer uma função social, ou seja, a de informar a sociedade sobre os desafios da vida moderna. Para ele, a indústria cinematográfica deveria estar subordinada aos órgãos governamentais para que estes cumprissem tal responsabilidade. Entretanto, como nas situações alemã e soviética, este vínculo com órgãos governamentais não foi de todo satisfatório, já que, ao invés de educar como propunha Grierson, o cinema foi largamente empregado como instrumento de coerção estatal. Se tais discursos totalitários, nos exemplos supracitados, foram tão popularmente aceitos no âmbito social, foi porque seus respectivos líderes fizeram uso em massa de propaganda, na qual o cinema teve inegável protagonismo.

² Produtora estatal criada para centralizar a produção cinematográfica russa, regulamentar suas formas de distribuição, fiscalizar a linguagem narrativa e, acima de tudo, coibir a importação de filmes chamados dissidentes da mentalidade comunista do regime.

A ex-URSS, bem como a Alemanha nazista, tinham seus respectivos ministérios cujo dever era controlar toda a produção de conteúdo a ser veiculada na mídia impressa, no rádio, no cinema. Assim, toda e qualquer narrativa era submetida ao revisionismo do órgão administrativo correspondente³. Aldous Huxley, numa entrevista concedida a Mike Wallace em 1958⁴, já vinha alertando sobre a iminência de regimes autoritários ao longo do século XX ao observar as iniciativas governamentais de assumir controle sobre os meios de comunicação. Segundo ele, as ditaduras do futuro só teriam chances de prosperar se os governantes assegurassem o consentimento dos governados; isso seria possível apenas através das novas técnicas de propaganda.

George Orwell, em *Politics and the English Language* (1950)⁵, preocupado com a mesma questão, falou da urgência de proteger a linguagem, pois é dela que advém a habilidade de pensar e comunicar livremente, e é ela que nos separa de um mundo onde guerra é paz e liberdade é escravidão. Todavia, esta relação entre Arte e Estado fica muito bem esclarecida a partir da análise de Howard Becker (2010). Ele observa que o governo de uma sociedade industrializada, por exemplo, tem a tendência de disseminar valores como a ordem e a harmonia, além de instigar o ardor pelo trabalho e o rigor moral, por julgar estes valores indispensáveis ao crescimento econômico.

Por outro lado, esta relação também pode incitar a distribuição de produções artísticas que evocam a mistura de raças, o respeito à diversidade, com o intuito de harmonizar conflitos entre grupos, tornando assim, a liberdade, os valores democráticos e a importância da cidadania aceitáveis na esfera pública. De acordo com o autor, mesmo que o Estado não estabeleça medidas de controle sobre a produção artística a ser desenvolvida, ainda assim está a exercer uma intervenção no mundo da arte, onde cada instituição - Estado e Arte - inevitavelmente age em função de seus interesses.

Tal análise traz inúmeros indícios sobre a concepção política em exercício, bem como, sobre os ideais de soberania e os valores de determinada nação. Segundo Siegfried Kracauer (1988), os filmes de uma nação trazem os exemplos mais nítidos do convívio social pois o

³ Andrei Tarkovsky, por exemplo, no início de sua carreira fez inúmeros filmes com financiamento público, mas ao final, acabou marginalizado e tido como dissidente pelo governo russo por não aceitar mais atender as normativas impostas pelo Estado. Ver. Bird, Robert. *Andrei Tarvovsky: Elements of cinema*. Chicago: Chicago University Press, 2008.

⁴ Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=alasBxZsb40>, acessado em 21 de abril de 2019.

⁵ Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=oe64p-QzhNE>, acessado em 21 de abril de 2019.

cinema é o meio artístico mais próximo da dinâmica despercebida das relações humanas. Entretanto, o que será trabalhado ao longo deste capítulo é justamente essa relação indissociável entre a produção cinematográfica e a política, partindo da evidência de que o controle da linguagem e, conseqüentemente, a produção de discursos e representações sobre as relações humanas foram utilizadas como forma de exercer domínio sobre a mentalidade das pessoas e sobre os assuntos pertinentes ao contexto sociopolítico.

O cinema foi um instrumento largamente utilizado para adquirir o consentimento popular apontado por Huxley. Controlar a linguagem é, acima de tudo, uma forma de moldar pensamentos e ações sobre como a sociedade reage a determinadas questões de natureza sociopolítica. Tal controle, como será tratado nos subcapítulos a seguir, condicionou o entendimento que a sociedade elaborava sobre a sua própria história. Se um filme é um pretense discurso sobre a realidade, cuja conduta do olhar está sob controle do cineasta, logo, o cinema tem esta propriedade de criar novas formas de interpretação e reflexão sobre a realidade, o qual, dentro de uma situação totalitária, encontra-se a serviço de uma construção fictícia e ideológica elaborada pelo Estado.

Ao contar com generosos financiamentos de seus respectivos estados, inúmeras obras cinematográficas, ditas experimentais à época, foram tornadas realizáveis justamente por esta aproximação entre Arte e Estado. Na República de Weimar, por exemplo, o mundo era povoado por injustiças e traições. Fritz Lang, em *A morte de Siegfried* (1924), narra a história de um herói que é derrotado precisamente por sua habilidade em confiar e acreditar no outro. Em *O Anjo Azul* (1930), de Josef von Sternberg, o professor Immanuel, símbolo do academicismo e dos valores morais, perde toda sua reputação conquistada por amor à Lola, dançarina de um cabaré e personagem de Marlene Dietrich.

Em *O Gabinete do Doutor Caligari* (1920), de Robert Wiene, a obra-prima expressionista foi construída como um delírio projetado em tela, de modo que o filme intensifica o horror ao incompreensível. Por sua vez, em *O Triunfo da Vontade* (1935), Leni Riefenstahl faz uma verdadeira ode ao nazismo através das imagens que descrevem a popularidade de Hitler em sua visita a Nuremberg, as tradições culturais alemã e o nível de organização do estado e do exército nazista. O filme também apresenta imagens sobre a reunião dos principais líderes

nazistas, entre eles o próprio “Führer” Adolf Hitler e outros ilustres, como Joseph Goebbles⁶, Heinrich Himmler⁷, Hermann Göring⁸ e Julius Streicher⁹.

Entre as obras de Sergei Eisenstein, por outro lado, *Outubro* (1927) narra a derrubada do monumento em homenagem ao czar, simbolizando assim, uma espécie de revolta contra o antigo regime. Em *Alexander Nevsky* (1938), é retratada a história de um príncipe que expulsa o exército alemão da Rússia em 1242 - quase uma anunciação do que ocorreria anos mais tarde, quando da vitória do Exército Vermelho sobre a Alemanha de Hitler (TEIXEIRA, 2004). O cinema tem então esta propriedade: trazer materialidade a concepções até então abandonadas no subconsciente. E foi diante deste cenário político restritivo que as inovações de linguagem, as soluções formais e a montagem possibilitaram a criação de situações ficcionais capazes de incutir certos valores ideológicos ao espectador, devido à interdependência psicológica que ele assume com os personagens.

Há, portanto, uma interdependência a ser avaliada sobre como a imagem cinematográfica e a mente do sujeito moderno interagem, ou mais precisamente, sobre como a filmografia deste período tem como objetivo estreitar as relações de alteridade entre espectador e personagem, no sentido de extinguir a distância e garantir a transferência total dos pensamentos e sensações entre eles. Segundo Colin McGinn (2005), que aborda justamente esta convergência entre o personagem do filme e o subconsciente do espectador, assim como o mecanismo do sonho seleciona um conteúdo sensorial específico com o intuito de provar um ponto emocional, assim também o faz o cineasta, que seleciona sua imagem com o mesmo objetivo em mente.

Em sua análise sobre a imagem surrealista, McGinn defende que a imagem é simplesmente o lugar de encontro, uma vez que “o objeto não precisa estar lá para que você tenha uma representação visual dele” (2005, p.12). Esta é, de fato, a particularidade mais importante deste período, ou seja, trazer materialidade a situações que subvertem a lógica da realidade,

⁶ Ministro da Propaganda Nazista.

⁷ Comandante do Exército da Schutzstaffel ou, mais conhecido como SS.

⁸ Líder do Partido Nacional Socialista. Diante da derrota iminente, Göring foi enviado para a Inglaterra para negociar os acordos de paz.

⁹ Foi o fundador do jornal antisemita *Der Stürmer*, que tinha o objetivo de veicular a ideologia nazista, bem como líder responsável pela mobilização nazista em Nuremberg e pelo distrito da Baviera.

intensificando uma moral ideológica e segregacionista que vai se tornando habitual ao espectador.

De tão bem construídas e didáticas, estas narrativas também consagraram o eurocentrismo e sedimentaram as bases do imperialismo ocidental. Como relembra Robert Stam (2003), os primórdios do cinema coincidiram justamente com o apogeu do imperialismo, e portanto, dificilmente as narrativas cinematográficas seriam indiferentes a ele. O cinema emergiu precisamente num momento de entusiasmo com o projeto imperial, já que os países mais prolíficos na produção cinematográfica eram justamente aqueles que haviam se lançado à empreitada colonialista, tais como Inglaterra, França, Alemanha e Estados Unidos.

A primeira projeção de Lumière e Edison em 1890 aconteceu logo depois da repartição da África em 1870; da ocupação do Egito pela Inglaterra em 1882; e o massacre em Sioux em 1890. Segundo Ella Shohat, o cinema serviu para neutralizar as disputas sociais através da transformação de uma solidariedade de classe por uma solidariedade centralizada na nação e na raça. Entretanto, estas narrativas colonialistas só se transformaram em regimes a partir do momento em que as instituições socioculturais se tornaram suscetíveis a elas, as legitimaram e as autorizaram no âmbito político - como os casos da URSS e Alemanha.

Theodor Adorno (2002), ao tratar sobre o tema da indústria cultural, fez inúmeras observações sobre o caráter hegemônico do discurso durante a primeira metade do século XX, trazendo assim uma visão concreta e pessimista sobre a relação desigual entre indústria cultural e sujeito moderno. Sua análise está localizada nas relações mercantis atribuídas ao conjunto da vida social, ou mais especificamente, nas técnicas de difusão cultural. Segundo ele, a circulação de produtos e mercadorias culturais correspondiam às estratégias de controle social, profundamente alicerçada na ideologia, na propaganda, nos filtros publicitários, e intimamente relacionada à monopolização do capital - todos estes elementos estabelecidos pelo Estado.

Entretanto, o que ele definitivamente não aborda é o processo de concepção da narrativa cinematográfica neste mesmo período, ou sobre como elas foram elaboradas com o intuito de aniquilar qualquer protagonismo do espectador como elemento participante da narrativa. Quando ele discute um espectador passivo, ele o faz tendo como referência a incapacidade do homem moderno em contestar o regime vigente, sem levar em consideração que este sujeito, atado às restrições governamentais, dificilmente seria representado no cinema como elemento

ativo das narrativas em vias de elaboração naquele período. É válido salientar que esta concepção de um espectador passivo é reconhecida como inconsistente visto que não houve uma pesquisa qualitativa sobre as formas de espetatorialidade assumidas neste período.

Siegfried Kracauer (1995), em contrapartida, aprofunda melhor sobre a mesma questão. Kracauer investiga sobre o culto da distração num momento em que o cinema havia adotado o estilo hollywoodiano de espetáculo. Partindo do termo alemão *Gesamtkunstwerk* que significa uma 'expressão artística total dos efeitos', o cinema da primeira metade do século XX visava apenas entreter, através de espetáculos grandiosos e da manipulação das emoções, o trabalhador fatigado pelo excesso de trabalho, exausto demais para refletir sobre seu próprio estilo de vida.

As salas de teatro passaram a funcionar como salas de cinema neste período, de modo que a própria experiência do espectador se fez limitada, num certo sentido. A exibição do filme era integrada a uma sucessão de eventos artísticos que eram concretizados em conjunto nos edifícios conhecidos como palácios de distrações. Segundo Kracauer, quando finalmente a tela branca desce para apresentar o filme, os eventos tridimensionais - tal como o teatro e a pantomima - se confundem com a bidimensionalidade do filme, tornando quase imperceptível a diferença entre espetáculo e cinema¹⁰. A tridimensionalidade da sala de cinema sucumbe, ao ponto de ser reduzida à bidimensionalidade ilusória da narrativa cinematográfica.

Como resultante, esta "bidimensionalidade do filme produz a ilusão de um mundo físico sem qualquer necessidade de suplementação." (KRACAUER, 1995, p. 328)¹¹. E assim se instaura o homem/espectador tautológico do início do século, que encontra satisfação no volume ou naquilo que está evidente. Com isso, a experiência visual nestes palácios de distrações não estabeleceram qualquer distanciamento que permitissem uma distinção entre ficção e realidade, não somente por abolir as contradições intrínsecas ao tema de abordagem - como por exemplo, as batalhas de guerra - como também por intensificar o ilusionismo na narrativa cinematográfica, salvo raras exceções.

No curta-metragem de Edwin Porter, *Uncle Josh at the Movie Picture Show* (1902), tio Josh sai de seu assento e sobe ao palco para interagir com a imagem em movimento. Ao

¹⁰ É daí que se inicia a crise do realismo, que será abordado no capítulo seguinte.

¹¹ "The two-dimensionality of film produces the illusion of the physical world with any need for supplementation." (KRACAUER, 1995, pg. 328)

fazer isso, ele aponta a tridimensionalidade da narrativa em questão, ou seja, o campo e o fora-campo cinematográfico. Outro exemplo categórico é o *Sherlock Jr* (1924), de Buster Keaton, que ao cair no sono dentro da sala de projeção, por algum motivo surpreendente, torna-se personagem do filme em exibição. Keaton, neste sentido, reforça no espectador a cumplicidade que existe entre o campo e o fora-campo da narrativa, algo que seria desenvolvido mais tarde, pelo legado brechtiano.

A contribuição de Bertold Brecht é de extrema importância neste sentido, pois somente através do rompimento com a estética totalizante da *Gesamtkunstwerk* e do estilo hollywoodiano de espetáculo é que o espectador encontra espaço para transitar na narrativa, adotando assim, diferentes posições e perspectivas visuais. Ao invés de simplesmente endossar a posição difícil e austera de Adorno no que se refere à passividade do espectador, Brecht se alinha às teorias da Escola de Frankfurt - ou seja, na sua crítica à estrutura industrial e orientada ao lucro - mas retransforma as relações de produção, cultivando com isso, um espectador crítico em oposição ao caráter contemplativo e dormente engessado pelo sentimentalismo burguês do teatro wagneriano¹².

É através destes mecanismos como o culto da distração, o cinema de espetáculo, a narrativa clássica, os personagens estereotipados, a bidimensionalidade ilusória, que os discursos hegemônicos se propagaram na indústria cultural, estabelecendo assim, vantagens ao colonizador e firmando as bases de uma configuração discursiva imperialista e eurocêntrica. É precisamente diante destes elementos discursivos que se percebe na indústria cinematográfica uma série de narrativas orientadas a partir desta atuação autoritária do Estado. A propaganda é, de fato, parte integrante desta ‘guerra psicológica’, tão familiar ao espectador do início do século e que, no trabalho que ora se desenvolve, deve ser entendido para além destes limites temporais, já que estes métodos de representação ainda persistem na contemporaneidade.

Assim como nas situações totalitárias anteriormente citadas - a alemã e a soviética - que utilizaram o cinema como forma de governar a opinião pública através da manipulação das emoções, pode-se observar também que os materiais produzidos pelo comitê de propaganda do regime do Khmer Vermelho no Camboja não estão muito distantes desta concepção estética. Ao observar três discursos hegemônicos nesta dissertação - nacionalismo, anticomu-

¹² Ver Stam, Robert. *The Brechtian Legacy*. IN: *Keywords in subversive film: Media Aesthetics*. Sussex: Wiley and Sons, UK, 2015.

nismo e totalitarismo - considera-se não somente o que eles manifestam, mas também seu princípio de exclusão. A provocação para discutir tal tema surgiu em resposta à observação feita por Robert Stam (2003) sobre uma certa escassez, àquela altura, de pesquisas que tratam da história hegemônica na produção cinematográfica.

Diante dessa trajetória de discursos hegemônicos, observa-se que “o discurso não é simplesmente aquilo que traduz as lutas ou os sistemas de dominação, mas é aquilo pelo qual e com o qual se luta, é o próprio poder de que procuramos assenhorear-nos.” (FOUCAULT, 2012, p. 2). Logo, os discursos sobre as relações de poder nada mais são do que o exercício do poder em si. Ao engajar-se em criar narrativas sobre o genocídio do Khmer Vermelho, o realizador visa, portanto, prover um registro do acontecimento e restitui seu caráter histórico.

Ella Shohat (2006), que investiga os impactos do eurocentrismo na abordagem das narrativas hegemônicas, alerta que existem duas posições que ilustram a perspectiva ideológica de distinção entre Oriente e Ocidente: a primeira consiste no apagamento do Oriente, e a segunda é calcada no relativismo ou na classificação da complexidade oriental frente à ocidental. Com relação ao apagamento da história oriental, o genocídio cambojano ainda enfrenta sérias dificuldades em manter-se na memória. Resistir a este apagamento é, portanto, criar uma série de narrativas com o intuito de instituir este passado, de reconduzir os esforços para uma compreensão das relações de poder levando em consideração a perspectiva das vítimas ou dos sujeitos que sofreram as políticas institucionais, traduzindo, assim, numa nova ética, um novo ponto de vista para que sejam pensadas a humanidade e as relações humanas.

Para aqueles ainda não familiarizados com a filmografia de Rithy Panh, a catástrofe do genocídio e o totalitarismo engendrado por Pol Pot estão presentes na quase totalidade dos seus filmes¹³. Quando o regime ascendeu em 1975, Rithy Panh tinha apenas treze anos. Ainda jovem, o realizador testemunhou a morte de quase um terço da população cambojana em um período de quatro anos. Perdeu sua casa, seus pertences, seus familiares, sua dignidade e trabalhou incessantemente nos campos de arroz - termo análogo aos campos de concentração no contexto nazista. Panh é, portanto, vítima e sobrevivente deste regime. Falar sobre o genocídio é falar sobre suas perdas, suas fissuras, sua nostalgia em relação ao lar.

¹³São eles: Site 2 (1989), Condenados à esperança (1994), Bophana (1996), Uma noite após a Guerra (1998), A terra das almas errantes (2000), S21: A máquina de morte do Khmer Vermelho (2003), Uma barragem contra o pacífico (2008), Duch, o mestre das forjas do Inferno (2011), A imagem que falta (2013), Exílio (2016). Somente dois filmes não tratam diretamente, embora, ainda assim, justifiquem a miséria pela qual ainda passam os cambojanos: Os artistas do teatro queimado (2005) e Papel não embrulha brasas (2007).

Após sobreviver à opressão e à tortura do regime, abrigou-se num dos campos de refugiados da ONU na Tailândia até chegar na França, onde concluiu seus estudos sobre cinema em Paris. Quando retornou ao Camboja, em 1990, decidiu criar uma escola de documentário como forma de resistência. “Além dos massacres e sofrimentos, os khmers vermelhos estabeleceram uma máquina de apagar a memória, uma máquina totalitária delirante. Nós (que sobrevivemos a este período) e os jovens que vieram depois não tínhamos mais memória.” (PANH, 2013, p.75). Numa entrevista concedida a Nick Bradshaw, do British Film Institute, quando indagado sobre o motivo de se fazer filmes sobre o regime do Khmer Vermelho no Camboja, o cineasta afirma:

Eu quero ser um diretor de filmes – porque isto significaria que permaneço vivo. E porque um artista traz mais do que testemunho: ele traz imaginação, criação, a ideia de como lutar contra o autoritarismo. Isto é um artista. E eu fiz o filme "A imagem que falta" porque quero que esta história pertença a todos. É a minha história, eu tenho que filmá-la, mas o que aconteceu no Camboja aconteceu em toda parte. (BRADSHAW, 2017, p. 5)

Nesses filmes, recompõe-se a dinâmica totalitária a partir do compromisso do cineasta com a verdade, ou aquilo que os gregos chamavam de *parrhesia*. O termo traduz uma atividade verbal na qual o enunciador expressa sua relação pessoal com a verdade a partir da franqueza, e não da persuasão. Designa aquele que toma a responsabilidade de confrontar o poder com a verdade; alguém que conquistou as qualidades morais necessárias para dizê-la, mesmo que para isso tenha sido necessário contrapor-se à crença da maioria das pessoas. É a partir desse complexo político que novos pactos de responsabilidade precisam ser firmados.

Nos subcapítulos seguintes, a abordagem será conduzida primeiramente a partir das imagens do comitê de propaganda do Khmer Vermelho no Camboja, no que concerne à história oficial no Sudeste Asiático, e às inúmeras aporias impostas pela administração colonial francesa com o intuito de prolongar tal regime e impedir o domínio da linguagem pelos cambojanos - e seu decorrente impulso nacionalista. Evidencia-se aqui que a falta de um sistema educacional moderno, o revisionismo do vocabulário vernacular khmer¹⁴, e a falta de uma mídia impressa eticamente comprometida com a sociedade foram os três fatores preponderantes que afastaram os cambojanos do engajamento político necessário à empreitada nacionalis-

¹⁴ Durante a administração colonial francesa, o vocabulário vernacular khmer foi revisionado com o intuito de aproximá-lo do sânscrito, que era popularmente usado nos ritos budistas. Entretanto, como será abordado no capítulo seguinte, a empreitada apenas reduziu as capacidades de expressão, tornando a língua khmer ainda mais inacessível ao cambojano.

ta rumo à libertação. Algo muito similar ao que George Orwell tenta esclarecer a partir do romance distópico *1984*.

É importante ressaltar, também, no mesmo material fílmico, o anticomunismo enquanto ideologia, o qual legitimou a ofensiva capitalista estadunidense rumo aos países do Sudeste Asiático a partir de 1950, e que resultou na Guerra do Vietnã, em 1955. Esse período correspondeu justamente ao estreitamento das relações diplomáticas entre o ditador Pol Pot e as lideranças comunistas chinesas. O objetivo desta ideologia era criar um imaginário de oposição a partir de um conjunto de representações que, durante a Guerra Fria, tinha a intenção de depreciar a posição econômica oposta àquela - enfatizada pelo capitalismo ocidental. Tal como fizeram com os judeus na Alemanha nazista, o discurso atribui ao comunismo a doença, o estrangeiro, a traição, a ilusão (RODEGUERO, 2002). E, assim, estes discursos polarizaram as relações sociais e acentuaram a desigualdade e a segregação entre os grupos envolvidos.

Todos estes fatores interferiram diretamente na instabilidade política do Camboja, não somente facilitando a ascensão de Pol Pot ao poder em 1975, mas também aumentando a aceitabilidade do discurso arbitrário intrínseco à Ideologia de Angkar. Ao tomar o Khmer Vermelho como exemplo de regimes totalitários, visa-se investigar as narrativas do comitê de propaganda e como elas foram orientadas no sentido de impor o silêncio, forçar lealdade e obediência, doutrinar, tornar o argumento independente de verificação no presente, e com isso firmar os méritos da revolução num lugar onde somente o futuro poderia esclarecer (KIERNAN, 2004).

Como defende Marc Nichanian (2009), o genocídio não é um fato histórico, mas a destruição mesma de sua factualidade. Ou seja, quando se fala em genocídio, a grande dificuldade é circunscrever o evento, não somente como fato histórico, mas confrontando o negacionismo de seus atores diante da legitimidade do que aconteceu, justamente pela falta de materialidade resultante de seu processo de aniquilação. Cabe salientar, contudo, que esse trabalho acadêmico não pretende tratar especificamente sobre essa relação num contexto mais amplo, mas investigar a influência das narrativas hegemônicas enquanto discursos secundários na filmografia de Rithy Panh, ou, mais especificamente, nos filmes *S21* (2003) e *A Imagem que Falta* (2013).

Por um lado, se as narrativas propagandísticas do comitê de propaganda do Khmer Vermelho estão presentes nos filmes supracitados enquanto discursos de primeira ordem¹⁵, por outro, observa-se o realizador Rithy Panh tentando restaurar suas contradições a partir do acréscimo de outras fontes contestatórias, advindas de sua experiência fenomenológica. Faz-se necessário, portanto, elaborar uma forma de refletir sobre o passado alicerçada na inclusão, na responsabilidade ética, comprometida com o cuidado, com a fragilidade do corpo humano, e não aquela forjada pelos grandes ditadores e pelo rigor da técnica e da ciência.

É, portanto, uma batalha discursiva e simbólica contra o passado e o discurso hegemônico. Ao mesmo tempo em que estes discursos foram reforçados por toda uma espessura de práticas institucionais, eles também podem ser reconduzidos pela maneira como o saber é distribuído na sociedade (FOUCAULT, 2012). Diante deste desafio, ao descrever atores, ações, sons, lugares, símbolos e situações, os filmes de Rithy Panh recriam uma representação da realidade capaz de apontar desigualdades, conflitos, batalhas e formas de resistência.

2.1 Linguagem é Poder? : os princípios nacionalistas e a ascensão de Pol Pot

Nos últimos duzentos anos, testemunhou-se o ressurgimento de inúmeros estados nacionais e regimes políticos, cuja aspiração maior entre seus líderes era concretizar uma nação centralizada numa nacionalidade específica. Desde o século XVIII, observou-se a chegada da modernidade a partir de configurações geopolíticas que visavam celebrar esta construção forjada, imaginada e ideológica, da qual surge o conceito de nacionalidade que, vinculada a uma área territorial específica, conquista o status de nação. A própria concepção de ‘terra nacional’ está enraizada no princípio antigo de pátria, de ‘terra paterna’, e conseqüentemente alicerçada no mito de origem em comum.

O termo ‘nacionalidade’ implica em sua elaboração um conjunto de fatos políticos, econômicos, religiosos, técnicos, morais e sociais que expressam valores, costumes, leis e comportamentos. As nações desenvolveram-no com o intuito de reunir, validar e instituir uma concepção etnocultural, calcada numa língua nacional específica, tida como normativa em

¹⁵Os discursos de primeira ordem, segundo a teoria pictórica de W.J.T. Mitchell, referem-se ao objeto do qual se descreve a imagem. São os fatos, os traços de um real evento, o qual espectador assimila imediatamente ao deparar-se com a imagem. Nas imagens do comitê de propaganda, os discursos de primeira ordem encerrariam-se na representação do partido alicerçada na ideologia de Angkar. O que o realizador buscará fazer é elucidar os discursos de segunda ordem. Cabe, portanto, buscar os discursos de segunda ordem, que requer uma outra interpretação e assimilação do regime totalitário do Khmer Vermelho.

uma determinada extensão territorial (FISHMAN, 1972). Alguns historiadores preferem compreendê-la enquanto consciência, já que a própria natureza do termo está mais associada a um sentimento, a um pertencimento a ser compartilhado, e que parte da iniciativa de seus membros de submeter-se ideologicamente a tais conjuntos como forma essencial à condição de ser e estar no mundo.

O termo 'nação', entretanto, não é uma entidade social originária e imutável. A 'nação' pertence exclusivamente a um período histórico recente, e sofreu inúmeras transformações no que concerne a seu conceito. As nações não formam os Estados ou nacionalismos, mas sim o inverso. Para haver nação é necessário, antes disso, a insurgência do nacionalismo, ou uma consciência nacional entre seus grupos. Na análise de Eric Hobsbawn (1990) sobre nações e nacionalismos, fala-se dessas transformações num contexto pós-revoluções - tendo como base o continente europeu após as Revoluções Industrial e Francesa - que segundo ele, sedimenta a chegada da Era Moderna na Europa.

No entanto, ao falar de nacionalismo num país asiático como o Camboja, entende-se como contexto pós-revoluções o período após a libertação colonial (1954) e a iminência de modernização enquanto Estado-Nação. De acordo com Joshua Fishman (1972), enquanto a Europa aniquilou os excessos e incongruências culturais com o intuito de assimilar todos a um mesmo conjunto cultural, sob a urgência de constituir-se como nação, os países não-ocidentais tiveram que lidar com as diferenciações étnicas e religiosas e, não obstante, submergir seus nacionalismos após sofrer durante séculos com a política imperialista.

Outro fator importante é que a formação dos estados nacionais europeus aconteceu antes da intensa industrialização e deslocamento das populações modernas, diferentemente dos países não-ocidentais cujos nacionalismos tiveram que ser despertados em favor da reunificação. Assim, os impulsos nacionalistas dos países chamados de Terceiro Mundo foram tidos como tardios, se comparados às nações europeias. No entanto, segundo Hobsbawn, existem três critérios que autorizam um povo a ser classificado como nação: I) sua associação histórica com um Estado existente; II) a existência de uma elite cultural longamente estabelecida; e por fim III) sua capacidade comprovada para a conquista.

Por outro lado, segundo Benedict Anderson (1989), as nações modernas emergiram no cenário geopolítico mundial através daquilo que ele chama de capitalismo editorial. Os livros, a imprensa ilustrada, as narrativas seriadas, os jornais diários, todos estes elementos foram

empregados com o intuito de narrar o caos cotidiano e, conseqüentemente, de criar uma concepção de tempo unificada. Através da distribuição dessas narrativas, cada nação desenvolveu um senso de realidade próprio, designadas por ele como comunidades imaginadas. Em tese, o historiador defende que a circulação de ideias a partir da distribuição destes produtos do capitalismo editorial definiram a “aparência moderna” que essas sociedades assumiram no processo de emancipação dos reinos dinásticos e das comunidades religiosas.

Entretanto, para que houvesse leitores dessas narrativas, era necessário haver um sistema educacional moderno, fundamentado na língua vernacular. De acordo com Anderson, a consciência nacional só poderia ser concretizada a partir de uma sociedade letrada, informada sobre os acontecimentos cotidianos – sendo a unificação e o domínio da língua imperativos para a emergência das nações modernas. No continente europeu, segundo Ben Singer (2004), ao analisar exemplares da imprensa ilustrada, esta concepção da modernidade ganhou força a partir do final do século XIX com o fenômeno do sensacionalismo popular.

Já no Camboja, é preciso analisar essas questões a partir da administração colonial francesa no Sudeste Asiático. Após séculos de reinos dinásticos, os territórios dos atuais Laos, Camboja e Vietnã, a partir da segunda metade XIX, faziam parte da colônia francesa de Indochina, como resultado da expansão colonial europeia na Ásia. Desde esse período, tais nações potenciais vizinhas¹⁶ sempre realizaram empréstimos entre si, seja na cultura, na língua ou nos modos de conduta sociopolítica. Entretanto, em 1863, diferentemente dos outros países, o Camboja tornou-se Protetorado da França.

Isso significou uma forma específica de organização política na qual o governo francês manteve a figura do poder real com o intuito de evitar mobilização de natureza popular e nacionalista e, assim, governar a colônia indiretamente - ocultando a discrepância entre nação e reino dinástico (ANDERSON, 2008).¹⁷ Ainda segundo Anderson (2008), essas novas formas de governabilidade eram historicamente impossíveis antes do surgimento de nacionalismos populares, pois, no fundo, "foram reações dos grupos de poder ameaçados de exclusão ou marginalização das comunidades imaginadas populares". (ANDERSON, 2008, pg. 160).

¹⁶ Refiro-me no texto a Laos, Vietnã e Tailândia. Segundo Ernest Gellner, o conceito designa os estágios embrionários destas nações, que até aquele presente momento, ainda eram unidades territoriais complexas e altamente heterogêneas. Ver. Definições. Nação e nacionalismo.

¹⁷Essa forma de governo foi largamente implementada por colonizadores em territórios asiáticos e africanos no decorrer do século XIX - como é o caso da Botswana, antigo protetorado britânico (Anderson, 2008)

Como medidas administrativas, o Protetorado ocupou-se majoritariamente em redesenhar as fronteiras territoriais como desdobramento das sucessivas disputas entre as nações potenciais vizinhas. Para exemplificar estas iniciativas, em 1907, a França obrigou a Tailândia a devolver a região noroeste do Camboja, que era governada por Bangkok desde 1794. Em 1914, recuperou o Templo de Angkor do Vietnã, o maior e mais representativo templo budista do mundo e que, segundo o historiador Ben Kiernan (2004), foi o maior legado da colonização francesa. Esta reanexação territorial do Templo de Angkor não somente reacendeu o orgulho pela cultura e conquistas do passado, mas também aproximou os cambojanos dos movimentos de libertação colonial já em vigência nas nações vizinhas.

Todavia, esta concepção de realidade cotidiana e imaginada, já em vigência no continente europeu, era praticamente inexistente no Camboja devido à falta de um sistema educacional moderno, da escassez de leitores da língua vernacular e da ausência do capitalismo editorial no Protetorado Francês. Segundo dados levantados por Ben Kiernan (2004), em 1870, houve uma tentativa de introduzir um sistema público de ensino no Camboja; porém, em 1888, havia apenas 23 professores; em 1900, havia 7. Em 1903, houve uma nova tentativa pelo Protetorado Francês. Em 1925, havia 160 escolas públicas no país, aproximadamente 10 mil estudantes. Somente então os cambojanos passaram a ter acesso à leitura e aos livros - mesmo assim, em língua francesa.

Além de os programas de alfabetização do Protetorado serem ínfimos, eram produzidos em língua francesa, propiciando o surgimento de uma classe, uma pequena elite letrada da qual fazia parte o ditador Sroth Sar - conhecido como Pol Pot - e, também, o realizador Rithy Panh. Para que tenhamos uma ideia sobre a ausência da unidade linguística e da fragmentação cultural dos cambojanos, o primeiro jornal em língua khmer só começou a ser publicado a partir de 1936. Se comparado a outras nações vizinhas, na Tailândia isto ocorreu em 1864; no Vietnã, em 1901; em Burma, em 1911: 'A própria concepção do jornal supõe a refração dos "fatos do mundo" numa certa dimensão imaginada de leitores do vernáculo e quão importante para esta comunidade imaginada é a ideia de uma simultaneidade sólida e constante ao longo do tempo' (ANDERSON, 2008, pg. 104).

Com isso, é válido salientar que o Camboja da segunda metade do século XX ainda era um Estado majoritariamente agrário, iletrado e fragmentado social e culturalmente. Ao desenvolver-se o conceito de nacionalismo neste subcapítulo, busca-se compreender as inú-

meras relações que o filme *A Imagem Que Falta* (2013) estabelece ao longo da narrativa. Tratar do Camboja e do regime do Khmer Vermelho é discutir a insurgência nacionalista que culminou em um regime totalitário e que, acima de tudo, está frequentemente expressa nas imagens de arquivo que participam da tessitura narrativa do filme.

Feitas essas análises sobre o arcabouço teórico do nacionalismo, em uma perspectiva historiográfica, torna-se claro que partir do capitalismo editorial (ANDERSON, 1989) para entender o Camboja pode não ser uma discussão profícua pelas razões apresentadas anteriormente, tais como a escassez de leitores do vernáculo, ausência de uma mídia impressa e de um sistema educacional eficiente. Logo, parte-se, então, dos três critérios elucidados por Hobsbawn, com o intuito de compreender como o nacionalismo pode ser identificado através das imagens de arquivo.

Este episódio da história cambojana tem início no dia 17 de abril de 1975, quando os oficiais do Khmer Vermelho¹⁸ invadiram a capital Phnom Penh e iniciaram o processo de deportação dos cambojanos das cidades para o eixo rural. Ao ignorar completamente as diferenças étnicas e religiosas características do Sudeste Asiático, o regime do Khmer Vermelho forçou a população a deixar suas casas, seus objetos pessoais, suas memórias, seus laços familiares e sua religião para, então, impor sobre eles a ordem, o progresso e a ideologia como meios para concretizar os anseios de uma nação unificada, centralizada politicamente e em vias de modernização.

Ao investigar sobre o regime do Khmer Vermelho, entende-se que, enquanto organização política, ele está intimamente alicerçado no conceito de nação - ou seja, na organização de um estado centralizado num território com fronteiras bem delimitadas -, bem como, no mito de origem em comum, forjado por um princípio de exclusão racial, cultural e étnico. Na imagem de arquivo (figura 1), observam-se cinco cambojanos alinhados lado a lado, segurando em cada mão longas varas de madeira, arando a terra nos campos de trabalho forçado. Essa imagem foi filmada pelo comitê de propaganda do regime. Em voz over, o narrador descreve: “O Irmão Número Um foi inspirado pela tenra humanidade. Pela população original, os Jarai, os Cuoi, os Bunong. Algumas famílias aqui e ali que compartilhavam tudo.” (PANH, 2013, 38:01).

¹⁸ Khmer Vermelho representam as forças armadas de proteção ao Estado Kampuchea Democrática, tal como o SchutzStaffel (SS) no contexto nazista.



FIGURA 1 - A IMAGEM QUE FALTA (2013): 37:51

Essa associação histórica com os povos primitivos sinaliza o primeiro critério apontado por Hobsbawn. A nova nação cambojana, reconhecida como Kampuchea Democrática, foi fundada pelo ditador Pol Pot a partir de um discurso de reelaboração dos mitos do passado, com o intuito de enfatizar traços genuinamente homogêneos na sociedade cambojana, reascendendo o orgulho do povo com relação à sua ancestralidade. Ao adaptar estas antigas narrativas sobre os povos primitivos, o ditador estabelece autoridade como descendente direto desses povos, manipulando, assim, o sentimento de pertencimento nacionalista a um "Estado de passado recente e razoavelmente durável" (HOBSEBAWN, 1990, p. 49)

Ao fazer isso, o ditador reivindica uma consciência nacional como algo originário dos povos primitivos, concedendo protagonismo a seus feitos e registrando-os na memória histórica do Camboja. Pol Pot havia nascido em uma família rica de fazendeiros, e se reivindicava descendente desses povos, ao mesmo tempo em que fazia parte de uma pequena elite cambojana educada em língua francesa. Durante seus estudos em Paris na década de 1940, ele alistou-se ao Partido Comunista Francês e, com isso, adotou uma visão mais extrema da corrente marxista-leninista. Assinou inúmeros artigos sobre o mito do 'Khmer de Origem' que traziam esses povos como exemplos de sociedade, nos quais os cambojanos deveriam inspirar-se, fazendo, com isso, paralelos entre os khmers de origem e a concepção do *bon sauvage*, de Jacques Rousseau.

Em 1953, ele filiou-se à organização socialista contra o rei Sihanouk e, logo no ano seguinte, o Camboja finalmente conquistou sua emancipação da metrópole francesa. "O Khmer Vermelho foi inspirado por Marx e Rousseau, e pela ideologia comunista e o límpido mundo das origens." (PANH, 2013, 38:23). Nessa trajetória pessoal, o ditador apresenta-se

como parte de uma elite cultural da época, diretamente envolvida nos movimentos de libertação - tanto da colônia quanto da monarquia. Pertencer a uma pequena classe letrada certamente facilitou o enxugamento do aparelho estatal, com o objetivo de concretizar os impulsos de modernização almejados pelas elites cambojanas.



FIGURA 2 - A IMAGEM QUE FALTA (2013); 37:37

Na imagem de arquivo (figura 2), observa-se Pol Pot com dois de seus assessores formulando estratégias de combate, em pleno exercício de sua função enquanto estadista. Nessa sequência, pode-se perceber outro critério nacionalista apontado por Hobsbawn: sua capacidade para conquista. Mesmo habituado aos centros urbanos, o ditador migra para a região rural e, assim como os demais, passa a viver numa cabana de madeira na selva, iluminada à luz de lamparina (PANH, 2013, 37:20). Não somente ele elabora e personifica a ideologia, mas vive de acordo com ela. A sociedade perfeita, então, seria viver tal como os povos primitivos, longe dos excessos e da vida corrompida dos centros urbanos.

Outro fator indicial desse princípio nacionalista intensificado pelo ditador é a criação de uma bandeira para simbolizar a nova nação. Na imagem seguinte (figura 3), a bandeira da nação Kampuchea Democrática tem fundo azul opaco, cuja ilustração representa uma fábrica em pleno vapor ao centro, margeada por campos de arroz que são atravessados ao meio por um canal de água, e ornamentados ao redor com duas folhagens repletas de grãos. Segundo a descrição do realizador: “Uma fábrica com fumaças perturbadoras, diques de concreto e campos de arroz. Sem homens.” (2013, 10:19).

A formação do Estado Nacional Kampuchea Democrática refaz, portanto, num curto prazo, a trajetória dos países que buscam autonomia e independência dos reinos dinásticos.

Entretanto, como representada, a bandeira simboliza o condicionamento das instituições políticas e o adestramento dos sentidos do homem, sob a premissa de determinar a identidade particular de um grupo, que seria, então, tomada como normativa. Com isso, o Camboja recria a modernidade por vias totalitárias, fundamentada na exploração do trabalho, na negação do humano e cuja ascensão ao progresso, à ciência e à industrialização só se concretizaram a partir da exploração da coletividade e da fidelidade a Angkar¹⁹.



FIGURA 3 - A IMAGEM QUE FALTA (2013); 10:16

Elias Noberto (1994) relembra que todos os estados que visavam constituir-se enquanto nação moderna precisaram desenvolver modos de conduta sociopolítica, de maneira a unificar suas formas de convívio e comportamento social. Tais processos, contudo, jamais foram naturais ao *modus operandi* das sociedades modernas, requerendo, com isso, ser forçosamente impostos. Se, nas nações europeias, os nacionalismos foram paulatinamente desenvolvidos através da educação e do capitalismo editorial que promove a circulação de ideias adotadas pelas comunidades imaginadas, no Camboja, essa concretização do estado nacionalista foi forçosamente imposta, sem qualquer engajamento das camadas mais populares e, acima de tudo, através da aniquilação das diferenças.

Como relembra Ernest Gellner, nem todos os nacionalismos podem ser concretizados, pois 'uma unidade política territorial só pode tornar-se etnicamente homogênea quando mata, expulsa ou assimila todos os não-nacionais' (1983, p. 13). Este caráter normativo anunciado por Norberto foi progressivamente imposto à sociedade cambojana a partir da coerção estatal

¹⁹ O termo Angkar refere-se à união entre estado e ideologia. Ou seja, termo análogo ao nazismo no contexto alemão durante o regime de Hitler.

e ideológica denunciada por Gellner. Na imagem a seguir (figura 4), observa-se uma imagem fabricada em bonecos de argila na qual o realizador representa crianças, mulheres e homens sendo separados de seus familiares logo na chegada aos campos de trabalho forçado, organizados em fila e desapropriados de seus pertences.



FIGURA 4 - A IMAGEM QUE FALTA (2013); 09:21

Em voz *over*, o narrador discorre sobre os modos de conduta a serem tomados como normativos com a emergência da nova nação:

Quaisquer lembranças ou objetos pessoais são proibidos. De repente, não há mais indivíduos, apenas números. Nosso cabelo é cortado. Relógios, óculos, brinquedos, livros são apreendidos. Nossas roupas são tingidas de preto e nossos primeiros nomes são alterados. Nós somos o Novo Povo. Pessoas de classe média, intelectuais, capitalistas a serem reeducados ou destruídos (PANH, 2013, 09:59).

Com isso, ao invés de assimilar os não-nacionais, a nação Kampuchea optou pelo extermínio sistemático, culminando no genocídio de quase um terço da população do país entre 1975 e 1979. Isto quer dizer que o regime de Pol Pot não foi orientado no sentido de assimilar a todos os não-nacionais através da implementação de um sistema educacional moderno, que firmaria as bases de uma língua vernacular, como previa Gellner. Mas, ao contrário, isso se deu através da aniquilação da diferença ou de todos aqueles que, por algum motivo arbitrário, traziam em seus comportamentos traços heterogêneos.

Logo, a construção da nação e a emergência do Novo Povo certamente foram influenciadas pelos princípios nacionalistas constitutivos das nações modernas, muito embora tenha manifestado-se - apesar do processo gradual pelo qual passaram as nações ocidentais. Ao per-

ceber os anseios de modernização das elites cambojanas, o ditador ascende ao poder a partir de um discurso ideológico que prioriza a elaboração de um projeto revolucionário de governo que supostamente endossariam as necessidades de infra-estrutura e o progresso econômico almejados pelas elites do período. A imagem (figura 5) apresenta um pronunciamento público de Pol Pot em 1977, filmado pelo comitê de propaganda do regime.



FIGURA 5 - A IMAGEM QUE FALTA (2013); 1:02:45

Sentado em uma mesa de conferência com plateia lotada, o ditador anuncia: "Atualmente nossas cooperativas já são unidades sólidas de coletivismo, politicamente e espiritualmente falando, capazes de alcançar todas as directivas de Angkar²⁰. No campo, elas alcançaram com sucesso todas as tarefas revolucionárias". Assim, o ditador singulariza os meios de comunicação, estabelecendo, com isso, a forma com que o cambojano compreendia a revolução, narrando esses processos de unidade coletiva de modo a acentuar a doutrinação, justificar a exploração do trabalho e o distanciamento de tudo o que é da ordem do sensível.

Ao enxugar o aparelho estatal e tomar para si a responsabilidade de anunciar sobre as medidas do governo, Pol Pot isola o Camboja de qualquer relação diplomática com os países vizinhos, bem como internacionalmente. Como relembra Rithy Panh, "era uma guerra contra a natureza, contra as palavras, contra o inimigo". (2013, 45:58). O ditador, ao demonstrar-se indiferente à multiplicidade de idiomas, culturas, religiões e etnias do povo khmer, inicia por-

²⁰ Angkar significa Organização na língua khmer.

tanto uma batalha contra o próprio povo, incitando o ódio e a intolerância à qualquer dissidente da Organização de Angkar.

O revisionismo linguístico é outro aspecto importante elucidado pelo realizador no filme *A Imagem que Falta*. Entretanto, o realizador refere-se estritamente à segunda reforma ortográfica autorizada por Pol Pot sob o comando do Khmer Vermelho²¹. Sob a prerrogativa de que era necessário estabelecer uma identidade nacional do Novo Povo, assumiu-se a ideologia previa não somente de que os cambojanos deveriam abdicar da religião budista, mas também, de que deveriam adotar uma língua vernacular própria, que, de certa maneira, distinguiria a população das demais nacionalidades que coabitavam o Sudeste Asiático (KIERNAN, 2004). Esse revisionismo linguístico, contudo, reduziu as capacidades de expressão e de questionamento e empobreceu linguisticamente as camadas mais baixas da sociedade.

Nesse episódio orwelliano, é evidente a preocupação totalitária com a língua pois a falta de domínio do vernáculo entre os membros de uma comunidade impossibilitou que eles articulassem-se e engajassem-se politicamente. Em *Politics and the English Language* (1968), George Orwell afirma que, em muitas situações autoritárias, as palavras deixam de ser empregadas com o intuito de transmitir sentido para subverter precisamente os significados aos quais fazem referência, tornando-os, assim, atrocidades aceitáveis. Através de uma desestruturação linguística, os impulsos nacionalistas deixaram de privilegiar a ascensão popular que os definem para tornarem-se instrumentos de subordinação.

Para Hobsbawn (1990), determinar o Estado-nação a partir do domínio da língua não é um método de classificação suficiente para estabelecer quais das coletividades podem ser consideradas como uma forma de designação *a priori*. Definir uma nação pela língua adotada por seus membros é uma categorização tautológica e fornece apenas um aspecto sobre o que de fato constitui uma nação. Segundo ele, a língua e a etnicidade são tão ambíguas e mutáveis quanto opacas e inúteis para fins de tal orientação. A língua não é um indício objetivo e infalível para designar a nacionalidade de um grupo.

Muito embora ele mesmo elucide que a língua *mater* pode não corresponder à língua nacional, em alguns momentos, esta escolha é política e traz implicações óbvias. Ao analisar esses apontamentos quanto aos idiomas adotados nos filmes de Rithy Panh, *S21* (2003) é todo em língua khmer, por exemplo. O filme não atingiu tanta popularidade como *A Imagem que*

²¹A primeira havia ocorrido em 1915, quando o rei Sisowath criou uma comissão de doze monges budistas para fazer uma série de reformas conservadoras no sistema ortográfico khmer (KIERNAN, 2004).

Falta (2013), mas enfatiza de maneira eficiente seu objetivo principal, que é propor um diagnóstico sobre o entendimento dos cambojanos a respeito do regime do Khmer Vermelho.

Em contrapartida, em *A Imagem que Falta* (2013), a narrativa é em primeira pessoa e, portanto, ao mesmo tempo em que é um testemunho autobiográfico, pode ser considerada também como obra literária. Diante desse impasse, fazê-la em língua francesa é também uma alusão direta à relação colonial com a metrópole francesa e encerra, com isso, uma crítica ao colonialismo europeu e à pequena elite letrada que participou deste embrião nacionalista que resultou no regime totalitário. Daí a importância da língua, da educação e do capitalismo editorial para o desenvolvimento das democracias modernas, uma vez que elas promovem a liberdade de expressão, a articulação das ideias coletivas e, acima de tudo, restauram o caráter subjetivo das relações humanas.

Por fim, são esses os efeitos dos princípios de exclusão intrínsecos aos princípios nacionalistas das nações modernas, que no caso do Camboja rumo à modernização, resultou numa insurgência totalitária. Ao negligenciar elementos considerados cruciais para o desenvolvimento da nação moderna, o ditador Pol Pot centraliza o poder; ele elimina os pequenos esforços de narrar os *faits divers* com a perseguição sistemática dos intelectuais - que, por ora, fomentaram uma leitura crítica acerca dos processos nacionalistas no Sudeste Asiático. Como relembra Hannah Arendt (1989), o bacilo do totalitarismo só se torna atraente em uma sociedade completamente subjugada; logo, era necessário rever o Camboja diante destas condições.

Na imagem (figura 5), observa-se um boneco de argila apresentado em primeiro plano, um oficial khmer vermelho portando uma arma, olhando direto para a câmera, rompendo com a quarta parede. Numa imagem de fundo, autônoma, observa-se uma imagem de arquivo que representa cambojanos sendo desapropriados de suas casas e fugindo dos bombardeios na região. Essa imagem denuncia, contudo, a instabilidade política do Camboja como desdobramento dos inúmeros bombardeamentos nas fronteiras nacionais - o que favoreceu, consequentemente, a popularidade e ascensão de Pol Pot.

Essa constituição das fronteiras nacionais do Camboja sempre foi problemática, primeiro porque era alvo recorrente de disputas entre as nações vizinhas, como Tailândia e Vietnã; segundo porque qualquer conflito armado iniciado por essas mesmas nações acabava atingindo também as fronteiras cambojanas. O restabelecimento das fronteiras nacionais, segundo

Pol Pot, era de extrema importância para os processos de modernização do Camboja (KIER-NAN, 2004), visto que, sendo uma sociedade majoritariamente agrária, o país precisava garantir que a agricultura pudesse prosperar.



FIGURA 5 - A IMAGEM QUE FALTA (2013); 05:51

Segundo Fishman (1972), sobre os impulsos nacionalistas nos países chamados de Terceiro Mundo, observa-se uma enorme dificuldade em unificá-los enquanto nação, já que eles marcam, em primeiro plano, a necessidade de integração sócio-cultural e, em segundo, a necessidade de constituir suas fronteiras. Ao garantir o sucesso destas cooperativas em seu discurso, Pol Pot reforça a integração social pela ideologia, bem como encerra a problemática de que as fronteiras não estão seguras contra invasores ou contra os inimigos do regime - ou seja, as nações vizinhas. Entretanto, ainda segundo Fishman, ambos trazem um fator em comum.

Se, na Europa, o projeto nacionalista foi arquitetado pelas elites e *intelligentsia* da época, na Ásia e na África, muitos dos líderes dos movimentos nacionalistas também vieram de um movimento elitista-intelectual. "Não é acidental, portanto, que muitos dos movimentos nacionalista, indigenista e socialista do terceiro mundo foram, como o foram mais cedo no Leste Europeu, movimentos da juventude educada"²² (FISHMAN, 1972, pg. 33-34). Certamente consciente sobre as pressões neocoloniais que estes países suportam ao relacionarem-se economicamente numa escala global (SHOHAT, 2006), a saída encontrada por Pol Pot foi ex-

²² "It is no accident, therefore, that so many of the nationalist and indigenized socialist movements of the third world were, as they had been earlier in Eastern Europe, movements of the educated young."

tinguir o mercado, fechar empresas, migrar para o campo e concentrar os esforços na produção de arroz, principal atividade econômica do país.

Funda-se, entretanto, uma nação sem moeda, sem capital interno, sem submeter-se às opressões neocoloniais e sem qualquer abertura para o diálogo internacional, exceto com a China. Os chineses, de certa maneira, inspiraram a ideologia de Angkar pela aproximação com a filosofia comunista de Mao Tse Tung. Tal como denunciado na imagem (figura 6), a relação é bastante amistosa entre os dois países. De um lado, Pol Pot aguarda a chegada da comitiva chinesa no aeroporto, que vem para reconhecer o sucesso da ideologia de Angkar e do regime comunista cambojano.

Em primeiro plano, vê-se o ditador aproximando-se da escadaria do avião por onde descem Zhang Chunqiao e Geng Biao. Eles se cumprimentam com enorme satisfação, ansiosos por causar uma boa impressão ao bloco comunista. Como relembra Panh, "esta imagem de fraternidade não está faltando." (2013, 1: 05: 29)



FIGURA 7 - A IMAGEM QUE FALTA (2013); 1:05:19

Assim, é possível concluir que o embrião nacionalista da nação Kampuchea Democrática repercutiu na esfera pública, social, cultural e política de tal maneira que desdobrou-se numa série de retaliações com relação à liberdade individual, às relações de trabalho, às atividades econômicas do país e culminou, por fim, num embrião totalitário que dizimou um terço da população cambojana em quatro anos. Ao interromper os processos naturais de formação dos estados nacionais e da consequente sociedade moderna, Pol Pot disseminou ódio e intolerância, mesmo vindo de uma elite letrada e devidamente educada.

O regime totalitário de Pol Pot, portanto, foi marcado: pelo fechamento das instituições democráticas após o golpe de estado ao governo de Lon Nol, ex-membro do judiciário e presidente da República Khmer até 1970; pelo rompimento diplomático com as nações vizinhas como Laos e Vietnã, devido às frequentes disputas territoriais desde à colonização francesa na região; e por fim, pela oposição econômica e política ao bloco capitalista chefiado pela França, mas com o devido apoio dos Estados Unidos, aliados desde o período da libertação colonial em 1954, já que os estadunidenses já tinham iniciado a primeira guerra contra o comunismo na região sul-asiática com a Guerra da Coreia em 1950.

2.2 A Construção do Inimigo e a hostil presença estrangeira no Sudeste Asiático

A experiência totalitária do Camboja não pode ser compreendida apenas como um evento isolado e autóctone. No subcapítulo anterior foi analisada a situação debilitada da sociedade cambojana a partir do desdobramento dos princípios nacionalistas - fragmentada social e culturalmente, iletrada, distanciada das questões políticas devido a uma falta de articulação entre seus membros. Assim, enquanto nação, somente conquistou soberania tardiamente e por curtos períodos de tempo, já que, logo em seguida à emancipação da metrópole francesa em 1954, o país foi assolado pela insurgência da guerra civil em 1970 contra o então Presidente da República Khmer e ex-membro do judiciário, Lon Nol.

Contudo, faz-se necessário também reconhecer o Camboja dentro de um cenário geopolítico internacional compreendido como Guerra Fria - a popularidade do comunismo após a União Soviética ter vencido a batalha contra o nazismo e a conseqüente presença estadunidense no Sudeste Asiático (Hobsbawn, 1994). Logo após a Segunda Guerra, as duas grandes potências econômicas - URSS e os Estados Unidos - atuaram na região a partir de posições econômicas bem distintas. A primeira defendia que todo país deveria ocupar-se em estabelecer seus próprios regimes políticos, o que atraía inúmeros países que buscavam reestabelecerem-se para além da política colonialista.

Já a segunda defendia ferozmente que os países capitalistas deveriam engajar-se na luta contra a expansão comunista, uma vez que os países da Ásia começaram a aderir aos ideais marxistas graças à influência da URSS que, naquele período, buscava expandir seu sistema econômico no Sudeste Asiático. Após a Ásia ter sofrido durante séculos com a colonização e a presença estrangeira em suas políticas internas, a URSS fomentou a criação de parti-

dos comunistas na região, bem como apoiou militarmente as ofensivas em favor dos ideais nacionalistas de libertação, acentuando, assim, os malefícios do modelo capitalista enquanto sistema econômico (KIERNAN, 2004).

O que se pretende avaliar ao longo deste subcapítulo são as implicações desta disputa econômica entre os dois grandes blocos - Estados Unidos e URSS - no Sudeste Asiático, já que os Estados Unidos propuseram-se a coordenar uma série de ataques estratégicos contra a expansão do chamado “perigo vermelho”. Segundo Carla Rodeghero (2002), o anticomunismo como ideologia intensificou-se em território estadunidense a partir da década de 1940 com o Macarthismo. O termo se refere ao monitoramento das práticas políticas individuais, promovido pelo senador republicano Joseph McCarthy, que outorgou como prática institucional a acusação de subversão e traição aos membros da população civil que se alistaram aos partidos comunistas em emergência nos EUA.

Essa prática anticonstitucional, uma vez absorvida pelas instituições americanas - com a criação do House Committee on Un-American Activities (HUAC) - , autorizava o governo a intimidar e sentenciar membros de partidos comunistas à prisão nos EUA. Segundo Rodeguero (2002), a ideologia anticomunista diz respeito a uma postura de oposição sistemática ao comunismo ou àquilo a ele atrelado, uma oposição que se adapta a diferentes realidades e se manifesta por meio de práticas diversas. Para que tenhamos uma ideia da distribuição dos conteúdos propagandísticos acerca do medo do comunismo, Rodeguero faz uma análise sobre o ramo editorial estadunidense durante a Guerra Fria:

A publicação de livros, que se tornavam *best-sellers* ou que tinham seus capítulos publicados em centenas de jornais por todo o país, a transformação dos mesmos em filmes pelos estúdios de Hollywood ou em programas de televisão foram elementos extremamente eficientes para a divulgação do medo do comunismo e para a conformação de um clima de vigilância, por um lado, e para a aceitação desse quadro como algo natural, por outro (RODEGHERO, 2002, p. 469)

O anticomunismo é, portanto, uma ideologia que se orienta por meio de atividades relacionadas à produção de propaganda, à estratégias educacionais, ao controle e ação policial, à atuação no Legislativo, criando todo um aparato jurídico e administrativo para coibir a ascensão do comunismo dentro e fora das fronteiras estadunidenses. Segundo Rodeghero, a Era McCarthy e sua cruzada anticomunista formam um conjunto de práticas e narrativas que visavam desviar a atenção das companhias já em vigência em favor da igualdade racial. Nessas

circunstâncias, o medo do comunismo foi forjado com o intuito de destruir organizações, acusar e forçar ativistas a focarem em suas próprias defesas, e acima de tudo, reduzir o escopo das preocupações, no que concerne às reformas sociais daquele período.

Enquanto discurso, o anticomunismo passou a ser veiculados nos mais diversos meios de comunicação, sendo empregado durante a Era McCarthy como um instrumento coercitivo para impedir que o comunismo ascendesse em território estadunidense. Todos esses elementos forjados especificamente para atacar e combater qualquer indivíduo ou instituição que flertasse com políticas voltadas à justiça social e aos direitos civis (LIEBEMAN, 2009). No que se refere ao imaginário anticomunista, Rodeghero (2002) defende que esse “fantasma” adquiriu um poder, sem precedente, de amedrontar os setores mais conservadores da sociedade.

Logo, o macarthismo caracterizou-se por uma acentuada repressão ao comunismo que, dentre outros desdobramentos, foi responsável pela perseguição e prisão de líderes de organizações civis, artistas, acadêmicos, produtores e roteiristas cinematográficos²³ que haviam se alistado aos partidos comunistas nesse período - surtindo efeitos, inclusive, na política externa estadunidense ao legitimar a presença contínua e nociva dos EUA contra a expansão comunista no Sudeste Asiático. Essa ofensiva anticomunista firmou-se como uma tendência autoritária no contexto da Guerra Fria que se define por aquilo que é contra, ao invés de se concretizar por aquilo ao qual defende, ou seja, reforçar a influência imperialista na Ásia.

O anticomunismo tornou-se um medo forjado sem qualquer evidência concreta, visando apenas prolongar a atmosfera bélica e a influência colonial nos países sul-asiáticos, sob a justificativa de combater a expansão da URSS no pós-guerra e de retomar a influência capitalista num período posterior à libertação colonial. Por outro lado, como alerta Hobsbawn (1994), essas disputas geopolíticas entre estes dois blocos econômicos trazem outras particularidades. Após o fim da Segunda Guerra Mundial, o historiador explica a situação da Europa naquele período e a emancipação pós-colonial em vigência nos países do Terceiro Mundo:

A situação fora da Europa era menos definida, a não ser pelo Japão, onde os EUA desde o início estabeleceram uma ocupação completamente unilateral que excluía não só a URSS, mas qualquer outro co-beligerante. O problema é que o fim dos velhos impérios coloniais era previsível e, na verdade, em 1945, considerado iminente na Ásia, mas a futura orientação dos novos Estados pós-coloniais não estava nada clara. Como veremos (...), foi nessa área que as duas superpotências continuaram a competir, por apoio e influência, durante toda a Guerra Fria, e por isso a maior zona

²³ Carla Rodeguero também relembra de duas instituições estadunidenses - a Harvard University e a Massachusetts Institute of Technology - penalizadas por não terem suspendidos os professores do seu quadro docente que foram considerados como comunistas (2002, pg. 469).

de atrito entre elas, aquela onde o conflito armado era mais provável, e onde de fato irrompeu” (1994, p. 225).

Assim, a situação econômica indefinida na Ásia tornou-se terreno de disputa logo após a Segunda Guerra. A Europa ainda se recuperava da depressão, diferentemente da Ásia que começava a engajar-se numa esfera política transnacional após emancipar-se das políticas colonialistas. A resposta militar estadunidense veio logo em seguida com a Guerra da Coreia em 1950. Como aponta James Patterson (1967), a presença armada na Coreia foi vista como o primeiro conflito declarado das tropas estadunidenses contra a ascensão do comunismo no Sudeste Asiático. O conflito durou três anos sem qualquer resolução vitoriosa, já que o objetivo principal da guerra era unificar a Coreia como um país capitalista, o que não ocorreu.

Depois da Guerra da Coreia, a política externa estadunidense descobriu Vietnã, Laos e Camboja e, com isso, a guerra contra o comunismo alastrou-se ao longo de duas décadas. A Guerra do Vietnã, em 1955, foi o segundo evento desastroso que contribuiu para o fortalecimento da hostilidade contra os capitalistas na região. Contudo, em 1968, a guerra contra o comunismo já dava indícios de que a vitória estava cada vez mais distante, fazendo emergir, nos EUA, uma série de movimentos anti-guerra devido às atrocidades cometidas pelas tropas no Sudeste Asiático. Um ano depois, os EUA invadem o Laos. Estima-se que dois milhões de toneladas de bombas foram despejadas no Laos neste período²⁴. Em 1970, estes bombardeios chegam à fronteira com o Camboja, o que intensificou a atmosfera de instabilidade durante a guerra civil contra o então Presidente Lon Nol.

Como é possível perceber, os acúmulos de violência resultante da guerra anticomunista nesses países estão profundamente entrelaçados. Um dos desdobramentos desses conflitos foi o envio de tropas estadunidenses ao Camboja, com o intuito de romper com a Trilha Ho Chin Minh, nomeada em homenagem ao líder do exército vietnamita. (Figura 8)²⁵. É nessa dicotomia entre comunismo e anticomunismo que os sul-asiáticos sucumbem aos desastres que se desdobraram a partir do momento em que as duas grandes potências do pós-guerra decidiram entrar em conflito para defender seus respectivos regimes econômicos. Se o medo dos estadunidenses era que o comunismo se espalhasse, tal como fez o nazismo (RODEGHERO,

²⁴ Dados disponíveis em <https://www.aljazeera.com/indepth/features/laotians-killed-50-years-bombing-campaign-181121000620903.html>, acessado em 08 de agosto de 2019.

²⁵ Disponível em <https://www.pinkbike.com/photo/14953598/>, acessado em 08 de agosto de 2019.

2002), seria contraditório esperar que essa mesma nação fosse capaz de engendrar uma ofensiva tão destrutiva na região. Portanto, parte-se do princípio de que a instabilidade política causada no Sudeste Asiático pela hostil ofensiva anticomunista, de maneira direta, intensificou o cunho xenofóbico da revolução comunista de Pol Pot.



FIGURA 8

Essa presença estrangeira no Sudeste Asiático foi um fator contribuinte para a construção do inimigo na ideologia de Angkar. Na cena descrita (figura 9) retirada do filme *S21: A Máquina de Matar do Khmer Vermelho* (2003), o realizador investiga a documentação salva-guardada pelo Museu do Genocídio, localizado atualmente no mesmo edifício onde funcionou o centro de tortura S21. Nele, Rithy Panh confronta o testemunho dos perpetradores diante da coletânea de arquivo. O personagem à direita na imagem, então, narra sobre sua biografia escrita durante o interrogatório sistemático organizado como prática institucional do Khmer Vermelho. Diante dele, o ex-oficial argumenta:

Em meus motivos para me juntar à Revolução, escrevi: 'O Angkar elevou minha consciência política e sinto dor e ódio por causa da classe inimiga e dos capitalistas'. Mas meu real motivo para me juntar a Revolução foi que em 1970, o grupo de Lon Nol depôs o Príncipe Sihanouk. Então o Príncipe fez um apelo para que nossos irmãos e irmãs se unissem aos 'maquis' para libertar nosso país. Em minha vila, as forças revolucionárias disseram: 'Libertaremos nosso país durante uma semana'. Foi por causa do apelo do Príncipe Sihanouk e meu ódio por causa dos bombardeios americanos que me uni à Revolução (PANH, 2003, 45:32)

Referenciados como a classe inimiga, a hostil presença estadunidense na região acentuou as crises políticas em curso no Camboja, desencadeando, com isso, uma maior aceitação do discurso totalitário de Pol Pot e que, em decorrência dos bombardeios, fez do inimigo capitalista o fantasma mais temido em todo o Sudeste Asiático. No entanto, em se tratando do Camboja especificamente, a participação dos EUA na Primeira Guerra de Indochina (1946-1954) limitou-se exclusivamente a endossar o apoio às tropas francesas que buscavam perpetuar sua política colonial. Em contrapartida, o apelo do Príncipe Sihanouk viria a motivar o engajamento dos cambojanos na revolução contra a iminência da expansão capitalista.



FIGURA 9 - S21 (2003); 45:31

Assim, no testemunho do ex-oficial, a ideologia elaborada por Pol Pot certamente alimentou-se deste ódio contra os capitalistas. Nos centros de tortura engendrados pelo Khmer Vermelho, a procura constante do inimigo orientava-se em reconhecer agentes infiltrados da CIA que, segundo a Organização de Angkar, trabalhavam e agiam em favor do governo estadunidense em solo asiático. A atmosfera de medo que assolava os cambojanos por causa dos bombardeios massivos nas regiões fronteiriças do Camboja intensificou a atmosfera de instabilidade no país, justificando a prática da tortura e a licença para o massacre de dois milhões de cambojanos, entre 1975 e 1979.

Todavia, essa permanência hostil estadunidense por duas longas décadas garantiu a ascensão do Presidente Lon Nol ao poder, deposto por Pol Pot em 1970 (KIERNAN, 2004). Como elucidado pelo narrador no documentário *A Imagem que Falta* (2013): “Então, veio a guerra.

Os bombardeios ficaram mais próximos nos anos 70. Lembro-me das primeiras vítimas, do nosso medo e da minha tristeza infantil”. Ao analisar a figura 10, vê-se numa imagem de arquivo árvores e coqueiros em chamas, certamente fazendo referência aos bombardeios estadunidenses durante o governo de Lol Nol. A selva em chamas remete não somente às fronteiras cambojanas, mas ao que de fato estava acontecendo ao redor de todo o Sudeste Asiático, onde as tropas estadunidenses mantinham-se empenhadas em espalhar destruição por toda parte.



FIGURA 10 - A IMAGEM QUE FALTA (2013); 05:18

O som da cena alude a helicópteros sobrevoando a área em que lançaram os bombardeios e, logo em seguida, o espectador observa imagens de soldados encaminhando civis em direção às rotas de fuga. O problema de um inimigo sem face, camuflado e escondido na selva, é que ele pode adotar a face de qualquer um. Essa atmosfera de terror e ódio aos capitalistas desdobrou-se na face invisível ou irreconhecível do inimigo, podendo ser encontrada, inclusive, entre os membros de uma mesma comunidade. Na iminência de impedir uma possível invasão dos agentes da CIA nos trâmites da política interna do Camboja, o ditador então cria uma série de procedimentos de tortura com o intuito de localizar e punir os traidores, polarizando ainda mais, as oposições entre comunismo e anticomunismo, e estabelecendo, assim, um ódio endêmico que colocou uns contra os outros.

Por outro lado, ao romper com as instituições democráticas após a deposição do Presidente Lol Nol, o estado revolucionário de Pol Pot toma a liberdade de acusar livremente qualquer indivíduo. Toda a dinâmica cotidiana do centro de tortura S21 narra essa conduta autocrática e desenfreada do Khmer Vermelho, já que não havia mais qualquer instituição reguladora das decisões tomadas pelo ditador e seu partido único. A perspectiva mais atroz nesta

construção do inimigo é que, não somente homens e mulheres foram apreendidos e torturados neste período, mas crianças, inclusive. Logo, toda forma de resistência ao regime era solucionada através de execuções arbitrárias, deportações, exploração do trabalho, desnutrição, ou tortura física e moral.

Para citar um exemplo emblemático sobre essa construção arbitrária do inimigo, o realizador deixa emergir à superfície a história de Bophana em meio a outras tantas que sofreram no centro de tortura S21. A história dessa cambojana foi elucidada em ambos os filmes, como mostrado nas figuras 11 e 12 a seguir. Na língua khmer, Bophana significa “flor”, e, aos vinte e cinco anos de idade, ela foi vítima do Khmer Vermelho por ter escrito uma carta de amor ao seu marido, Ly Sitha, que havia tornando-se monge para evitar o alistamento militar na Organização de Angkar contra o governo de Lon Nol.

Ela foi capturada e estuprada pelos khmers vermelhos e acabou ficando grávida nesse período. Tentou suicídio inúmeras vezes até ser salva pelos médicos ao dar à luz a um menino, em 1971. Em 1975, por ser alfabetizada, Bophana foi forçada a trabalhar nos campos de arroz pois, segundo a ideologia, todos os cambojanos letrados precisavam ser reeducados. Esse inimigo sem face, então, toma proporções ainda maiores já que o Khmer Vermelho passou a perseguir inclusive aqueles que usavam óculos, sob o preceito de serem escolarizados e, portanto, capazes de denunciar as atrocidades do regime.



FIGURA 11 - S21 (2003); 1:26:00



FIGURA 12 - A IMAGEM QUE FALTA (2013); 21:33

Sitha, neste momento, havia tornado-se soldado do Khmer Vermelho, passando a adotar o nome de Camarada Deth. Assim, seu marido passa a usar sua influência como oficial para reencontrar Bophana; porém, família, amor e vida pessoal eram proibidos durante os

anos da revolução. Com isso, eles decidem trocar cartas de amor em segredo, mas acabaram sendo desmascarados pelos oficiais khmers. Sitha foi executado, enquanto Bophana foi interrogada durante meses até confessar, sob tortura, que era agente da CIA. Em suas páginas de confissão, ela então decide assinar como “Sedadeth” - que significa Sedas de Deth -, como um ato de resistência e amor ao marido executado.

Dentre os arquivos produzidos durante os anos de tortura em S21, o relato testemunhal de Bophana foi um dos mais robustos e significativos documentos sobre os procedimentos de tortura engendrados pelo Khmer Vermelho. Em 1977, ela foi executada e seu corpo foi jogado, em meio a outros tantos, no túmulo coletivo de Choeung Ek. O Instituto Bophana, criado por Rithy Panh, na capital Phnom Penh, leva esse nome em homenagem a ela, como símbolo de resistência e memória do massacre perpetrado pelo Khmer Vermelho, culminando na realização de seu documentário *Bophana: Uma tragédia Cambojana* (1996).

Diante de tal exemplo, pode-se perceber que o Khmer Vermelho representava o pior que a emergência comunista tinha a oferecer: tornou prática institucional os procedimentos de tortura; forçou a evacuação das cidades; obrigou civis a viverem em comunas; perseguiu as pessoas letradas com um ódio declarado ao conhecimento e à ciência, que, segundo o ditador, era herança capitalista; dizimou populações inteiras; e o fez de maneira tal que culpabilizou a influência estadunidense e imperialista no Sudeste Asiático. Assim como Bophana, inúmeras pessoas passaram por tais procedimentos. Enquanto prática recorrente, a tortura executada pelo Khmer Vermelho aniquilou as diferenças e marcou o ineditismo do modelo revolucionário comunista organizado por Pol Pot.



FIGURA 13 - S21 (2003); 34:18

De acordo com a cena (figura 13), o ex-oficial encena sobre os métodos para escrever um documento, tal como impunha o regime do Khmer Vermelho:

Façam com que descrevam cenas de suas vidas traiçoeiras. Ler isto revelará a história secreta. O reconhecimento e a nitidez perfeita fazem com que a espionagem nos coma por dentro de acordo com seus planos. É melhor que eles mesmos escrevam usando suas próprias palavras. Procedimentos de interrogação, há dois métodos: Pressão política deve ser exercida constantemente. Tortura é um procedimento complementar. Tendo em base experiências passadas, os camaradas recorrem a ela com muita facilidade lhe dando mais ênfase do que a pressão psicológica. É um erro do qual devemos estar sempre cientes. O inimigo não confessa para nos ajudar. A confissão por pressão política é feita no nível mais baixo. A tortura é inevitável. A questão é: pouca ou muita (PANH, 2003, 34:37).

O caráter descritivo dessa cena certamente comprova o cunho documental dos testemunhos e, num contexto de julgamento, releva a arbitrariedade do Khmer Vermelho e a forma como atuava nessa busca pelo inimigo. A espionagem a qual anunciam está profundamente relacionada aos agentes da CIA em território sul-asiático, alimentando o medo e a desconfiança entre os próprios civis. As experiências passadas as quais fazem referência acontecem em detrimento da presença estadunidense tanto na luta contra a emancipação do Protetorado Francês quanto na ascensão de Lon Nol ao cargo de Presidente da República Khmer.

Como ele mesmo descreve, independente do contexto, a tortura do inimigo nunca traz resoluções satisfatórias, uma vez que, mesmo confessando, a tortura era exercida de forma continuada. Não há redenção para os prisioneiros e não há vida após o centro de tortura S21. A cadeira mostrada na cena era colocada com o intuito de iniciar os procedimentos para extração destas cenas traiçoeiras de uma existência marcada pela obediência total à Organização de Angkar. E foi diante desta documentação que o realizador, assim como os ex-soldados khmers vermelhos, elucidaram a prática de tortura e o consequente massacre organizado no centro. Na sequência, um dos oficiais anota na mão o número da cela e do prisioneiro, e o encaminha à mesma sala onde todo o procedimento descrito acima começa novamente. E, com isso, os oficiais são orientados a destruí-lo, assustá-lo e aterrorizá-lo. (PANH, 2003, 35:58).

No que concerne ao Camboja e o regime de Pol Pot, o massivo bombardeio e a paranoia de um inimigo invisível - conhecido como fantasma capitalista rodando suas fronteiras - foram razões suficientes para reforçar a ideologia de Angkar e, conseqüentemente o regime comunista e totalitário. Já para os Estados Unidos, o resultado foi a mácula de perder em todos os conflitos anticomunistas no Sudeste Asiático, mesmo com todo o seu poderio bélico e

econômico, mostrando, ao mesmo tempo, a verdadeira face de um militarismo que, ao invés de honroso, foi simplesmente sórdido. Como relembra Kosal Path “(...) em uma extremidade do espectro (...) o comunismo do Khmer Vermelho não tem paralelo e deve ser considerado como um fenômeno *sui generis*” (PATH, 2015, pg. 304)

Por fim, enquanto o comunismo deve ser entendido como uma doutrina econômica e política que prevê uma transformação revolucionária da sociedade com base numa utopia igualitária que visa libertar o homem das opressões de classe, raça, etnicidade, nacionalidade, superstição e ignorância, a ideologia de Angkar, embora embasada no comunismo, fez justamente o contrário pois acentuou as desigualdades para, então, justificar os massacres. Por outro lado, o anticomunismo é, acima de tudo, uma ideologia sem qualquer lógica factual, uma inclinação, uma estratégia discursiva forjada com o intuito de combater o comunismo através de uma prática institucional arbitrária que visa assegurar sua sistematicidade e eficiência.

2.3 Ideologia e Terror: as diretrizes de ação totalitária no Camboja de Pol Pot

Em 12 maio de 1923, num artigo intitulado “Maioria e Minoria” publicado pelo jornal italiano *Il Mondo*, o jornalista e político italiano Giovanni Amendola utilizou pela primeira vez na história o termo ‘totalitário’ para comparar o Fascismo na Itália e o Bolchevismo na URSS. O emprego da palavra neste artigo visava contemplar uma série de transformações ocorridas nas instituições públicas sobre a vida dessas mencionadas nações, que haviam se alicerçado a essa concepção a partir da década de 1920. Neste sentido semântico totalitário adotado por Amendola, a palavra dizia respeito à multiplicação e sobreposição das funções e competências das instituições políticas para criar um emaranhado organizacional confuso que dificulta o desempenho dos organismos estatais.

Para explicar um pouco sobre e exemplificar essas transformações por elucidadas Amendola, uma das iniciativas de um governo totalitário é a extinção dos demais partidos políticos que endossam ou fazem oposição ao governo. Aniquilar as diferenças e polarizações tornara-se então prática institucional para limitar tanto a participação política popular quanto os modos de coabitação no âmbito cívico. Sem o devido equilíbrio entre os poderes, o regime totalitário transforma-se num epicentro de imprevisibilidade, já que ele se volta para as vontades fluidas e pessoais de um mesmo chefe de Estado, ou seja, do ditador. Esse chefe - tal

como Mussolini e Stalin – torna-se a personificação do poder e depositário da ideologia elaborada e interpretada somente por ele, segundo suas conveniências.

A personificação do poder é, portanto, um aspecto crucial dos regimes totalitários; a combinação entre propaganda e terror transformou-se no único instrumento de mobilização social, tornando-se, assim, um fenômeno historicamente único. De acordo com Bruno Bongiovanni (2005), esse foi o cerne de um destino semântico fadado a consolidar o conceito político mais importante do século XX, a saber: a verdadeira natureza de um sistema eleitoral no qual o vencedor leva tudo. O conceito, acima de tudo, havia de ser inventado devido ao ineditismo das experiências políticas do século XX que, conseqüentemente, exigia um novo vocabulário para o arcabouço teórico da Ciência Política.

Ainda nesse início de século, o que esses regimes consolidaram foi o reconhecimento de um novo paradigma cujo resultado era altamente retrógrado em suas formas civis e políticas de coabitação. No entanto, foi somente 1926, num Congresso em Lyon, que Antonio Gramsci reformulou conceitualmente o termo 'totalitário' através de um estudo de caso sobre o regime fascista de Mussolini, incubindo à palavra as formas de governabilidade que consistiam em apagar todas as contradições inerentes à esfera pública e social. Nesse contexto de reavaliação teórica do vocábulo, o totalitarismo passou a designar, portanto, uma circunstância política na qual ideologia e terror tornam-se instrumentos responsáveis por exercer a mais absoluta transformação da natureza humana, mediante uma combinação especificamente totalitária.

O conceito de totalitarismo não se limitava apenas a destruir as capacidades políticas do homem como faziam as velhas tiranias e os velhos despotismos, mas traduzia uma tendência em "destruir os próprios grupos e instituições que formam o tecido das relações privadas do homem, tornando-o estranho assim ao mundo e privando-o até de seu próprio eu" (BOBBIO, 1998, pg. 1248). No que diz respeito à instrumentalização da ideologia totalitária, subentende-se que ela visa explicar de maneira total e absoluta o curso da história. Isto significa que o entendimento dos eventos históricos que constituem a origem e o desenvolvimento dessas nações foram fundamentados dentro de uma perspectiva singular, independente de verificação factual.

A ideologia, subordinada a um regime totalitário, constrói um mundo fictício cuja lógica deformada orienta-se a partir de uma construção arbitrária e permanente do mundo, cal-

cada no isolamento do indivíduo. Por sua vez, o terror totalitário serve para traduzir esse mundo fictício da ideologia e confirmá-lo, sobretudo, na realidade. Em sua fase extrema, o terror é o que agrupa a massa de indivíduos isolados, sendo o instrumento de coerção mais proeminente para a perpetuação do totalitarismo engendrado não somente contra os inimigos 'objetivos' do estado, mas inclusive contra vítimas escolhidas ao acaso e sem qualquer culpabilidade sobre as acusações governamentais.

O regime totalitário se orienta, portanto, e se alimenta da total insensibilidade ao direito de defesa do indivíduo, e conseqüentemente, a insensibilidade a todos os outros direitos adjacentes, os quais passam a ser suplantados ou tornados irrelevantes. Outro conceito importante nesse início de século é 'genocídio', que também necessitava ser inventado uma vez que o evento até então não contava com qualquer registro na história da humanidade. O que não quer dizer que ele, em prática, já não houvesse ocorrido. Como relembra Franz Neumann²⁶, basta recordar a hegemonia do Império Romano para imediatamente compreender que tribos e populações inteiras foram dizimadas em prol de sua prodigiosa extensão territorial.

Todavia, foi somente após a experiência do genocídio judaico, com a Segunda Guerra Mundial, que o termo foi devidamente consolidado como crime no sistema internacional de leis criminais. De acordo com a Convenção de Prevenção e Punição de Crimes de Genocídio, de 1948²⁷, para que um crime seja identificado como genocídio, quatro ações devem ser observadas: a) matar membros do mesmo grupo; b) causar sérios danos físicos e mentais aos membros do grupo; c) infringir deliberadamente condições de vida capazes de desdobrarem-se na destruição física do todo ou da parte; d) impor medidas para impedir nascimentos dentro do grupo; e) transferir forçosamente as crianças de um grupo para outro.

Segundo Farhad Malekian²⁸, o fato da convenção não especificar na legislação a definição de 'intenção' ou 'intenção de destruir', e tantos outros termos como 'infringir deliberadamente', dificulta a aplicação legal desse conceito de crime. Outra questão importante para o qual ele alerta é a negação dos atos de genocídios perpetrados inclusive por países membros

²⁶ Franz Leopold Neumann foi um jurista alemão, tornado cientista político no exílio e conhecido por sua análise sobre o nazismo. Nasceu em Katowice, na Polônia, onde foi construído os centros de tortura e extermínio de Auschwitz I e II, e Birkenau.

²⁷ Nota vazia

²⁸ Farhad Malekian é um especialista em direito penal, direito penal internacional, direito penal internacional comparativo e justiça criminal. Disponível em <https://www.cambridgescholars.com/meet-our-authors-farhad-malekian-june-2019>, acessado em 08 de agosto de 2018.

desta mesma convenção, como Iraque e Turquia que foram signatários do evento, muito embora tenham cometido crimes de genocídio ao longo de sua história - como o caso do genocídio armênio engendrado pela Turquia em 1918. Como ele mesmo relembra, “um claro exemplo disso é a comissão do genocídio durante a Guerra do Vietnã pelos Estados Unidos” (2011, p. 238), que também deveriam fazer parte dessa lista de países signatários da convenção.

Entretanto, esses termos, embora forjados no início do século XX, só se tornaram populares e excessivamente utilizados pela mídia impressa e pelos meios de comunicação em 1934, um ano após a ascensão de Hitler ao poder. Essas novidades históricas, se é que podemos nos referir a elas dessa maneira, surgiram em decorrência de uma monopolização de todos os poderes no seio da sociedade, sendo exemplos paradigmáticos dessa intromissão os campos de concentração, os centros de tortura e os extermínios em massa de civis que tipificaram as operações militares modernas. Foram nesses lugares que o terror sistêmico atuou, sendo prática essencial a este tipo de regime político, uma vez que ele traduz a ação coercitiva imposta contra o sujeito para que este se submeta aos valores e à verdade ideológica estabelecida pelo Estado.

A instrumentalização do medo passa a ser empregada sistematicamente para submeter o ser humano a toda e qualquer circunstância através da violência e do terror policial, modificando-se de acordo com o comportamento irregular e imprevisível do ditador e atribuindo pouca importância, portanto, à distinção tradicional entre Estado e sociedade (BOBBIO, 1998). No plano organizacional, a sincronização ideológica é ampliada a todos os tipos de grupos e instituições sociais, sendo empregada inclusive no processo de politização das áreas mais remotas da política, como o esporte e as atividades livres.

Quando Leni Riefenstahl realiza o filme *Olympia* (1938), no qual documenta os Jogos Olímpicos de Verão de 1936, na então Alemanha Nazista, percebe-se, nesta narrativa documental, a extensão da ideologia a tais áreas. Através de uma montagem paralela à narrativa, a realizadora alemã faz analogias sobre as performances esportivas e a raça ariana como forma de representar o mais alto desempenho da evolução humana. O filme representa o propósito da ação estatal em regimes totalitários, que deseja fabricar uma narrativa que visa ludibriar, confundir, para então estabelecer sua própria verdade. É precisamente neste senso de desorientação que o totalitarismo emerge.

Entretanto, para Hannah Arendt (1989), violência e poder são termos extremamente opostos pois a afirmação absoluta do primeiro significa a ausência total do segundo. É a desintegração do poder que enseja a violência, pois quando os comandos não são mais acatados - por falta de consenso ou opinião favorável - é que a violência instaura-se. Regimes totalitários destroem o poder, e não efetivamente o perpetua. O poder advém da capacidade de agir em conjunto diante da vulnerabilidade do sistema político, seja pela monopolização do poder, seja pela burocratização da vida pública, e está intimamente relacionado à frustração da faculdade individual de agir no mundo contemporâneo.

Feitas as descrições iniciais sobre o que constitui o totalitarismo e como ele opera, cabe lembrar também que muitos cientistas políticos discordam no que se refere aos regimes considerados totalitários pela comunidade acadêmica. Para Arendt, somente o regime stalinista e o nazista constituem regimes totalitários pois, segundo a cientista política, a finalidade do totalitarismo é reduzir os homens à autômatos obedientes, sem qualquer capacidade de defesa ou reflexão crítica. No livro²⁹ em que ela trata do Julgamento de Jerusalém, cujo acusado era Adolf Eichmann, um dos mais representativos generais da *SS-Obersturmbannführer*, Arendt faz uma referência direta sobre em qual sentido ele, então, considerava-se culpado. Esta finalidade, calcada na bestificação do ser humano, foi então muito bem representada por Eichmann, já que, para ele, a acusação de assassinato e crimes contra a humanidade havia sido equivocada:

Com o assassinato dos judeus não tive nada a ver. Nunca matei um judeu, nem um não-judeu - nunca matei nenhum ser humano. Nunca dei uma ordem para matar fosse um judeu fosse um não-judeu; simplesmente não fiz isso, ou, conforme confirmaria depois: "Acontece [...] que nenhuma vez eu fiz isso" - pois não deixou nenhuma dúvida de que teria matado seu próprio pai se houvesse recebido ordem neste sentido (ARENDR, 1999, pg. 33)

A finalidade do massacre, tão importante para a teoria política de Arendt, fica então expressa no exemplo de Eichmann que a refuta constantemente. Apesar de todos os acúmulos de violência engendrada pelo regime nazista, a impugnação do medo em seu processo de defesa, visando anular seus efeitos, representa uma visão de poder e de política oposta àquela que Arendt, em sua análise, buscou elucidar. Ela fala, com isso, de uma banalização do mal mediante a postura de Eichmann sobre a evidência concreta do genocídio judaico. Para a cien-

²⁹ Ver. ARENDR, Hannah. Eichmann em Jerusalém: um relato sobre a banalidade do mal. Tradução José Rubens Siqueira. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

tista política, a constatação do medo da morte não é a categoria central da política, mas a natalidade, ou a esperança do novo, que anima e perpetua o poder e a vida ativa representada pela resiliência do povo judaico.

Por outro lado, a segunda teoria clássica defendida por Carl Friedrich e Zbigniew Brzezinski considera, além dos regimes nazista e soviético, o fascista italiano, o comunista da China e do Leste Europeu, já que, para esses teóricos, o totalitarismo não tem uma finalidade específica, tal como exemplificada por Arendt. Eles limitaram-se a designá-lo enquanto “síndrome totalitária”, que seria observado em maior ou menor grau dependendo das circunstâncias de cada regime. Respeitando essas distinções na análise que por ora é desenvolvida, a vertente que mais se aproxima do regime totalitário engendrado por Pol Pot é a concepção elaborada por Hannah Arendt.



FIGURA 14 - A IMAGEM QUE FALTA (2013); 31:44

Na imagem em cores representada na figura 14, mostra-se a fachada da biblioteca de Phnom Penh. Ao ser evacuada durante o regime, observa-se os porcos em pleno pasto, sem sequer um indivíduo fazendo uso dela, deslocada de seu propósito. Segundo o relato do narrador:

Aqui, as escolas tornam-se centros de extermínio. Aqui, os porcos são leitores porque os leitores eram porcos. Aqui, cada soldado tem uma caneta no bolso. Às vezes, um relógio em seu pulso. É proibido para nós, mas é um sinal, uma distinção em um país que odeia o conhecimento. A pá é a sua caneta, o campo de arroz é o seu papel (PANH, 2013, 32:11).

Logo, os processos de desintegração social sistemática, organizados pelo Khmer Vermelho no Camboja, não somente seguem as características comuns a ambas as correntes teóricas, mas empregam inegavelmente a finalidade de desumanizar, desorientar, deteriorar e bestificar a população cambojana. A evidência mais essencial a ser considerada aqui é a de que, se o ódio e o terror nazista foram orientados a partir da religião judaica e, portanto, do 'outro', o ódio e o terror da ideologia de Angkar eram atribuídos inclusive aos membros de sua própria religião, nacionalidade e etnia.

Não havia, como houve no nazismo, uma diferenciação elementar e incontornável. O oponente, ou inimigo do estado, poderia assumir as mais variadas faces tal como descrito no subcapítulo anterior com o exemplo de Bophana. A obsessão e a paranoia eram tão pungentes e desterritorializadas que um terço da população cambojana morreu nessa busca por capturar o inimigo, sem qualquer razão aparente. A ideologia de Angkar, portanto, fundamentada na figura do ditador Pol Pot, apresenta esta finalidade de bestificação apresentada por Arendt e denunciada no filme pelo realizador.

Como relembra Kosal Path (2015), para os estudiosos sobre o tema do genocídio cambojano, o sucesso do Khmer Vermelho enquanto regime totalitário somente foi alcançado a partir da fusão entre as ideologias comunistas estrangeiras - tais como Marxismo, Leninismo, Stalinismo e Maoísmo - com os traços culturais da etnia Khmer e da religião budista. Segundo ele, as categorias budistas foram largamente utilizadas em função de assimilar o marxismo a uma população iletrada e confusa, visando purificar a sociedade cambojana através de um controle das mentalidades.

Enquanto o regime comunista chinês tratou de uma ideologia que tinha como bases fundacionais o conceito confuciano de auto-cultivação³⁰, os líderes do Khmer Vermelho partiram do conceito budista de auto-renúnciação como princípio moral e ideológico de seu processo de reeducação. A partir do método denominado de "reforma do pensamento" (PATH, 2015), a ideologia de Angkar suprimiu a necessidade de família, de liderança e de fé como forma de estabelecer uma coletividade com base no isolamento individual. Ao descrever o cotidiano do regime, Panh em inúmeros momentos narra sobre o caráter incontornável desse isolamento.

³⁰ Este conceito se refere a ideia de que o homem pode e deve refazer a si mesmo. De acordo com o filósofo chinês Confúcio, os líderes deveriam depender menos de punições e poder militar em seus governos, estressando que um bom líder deveria inspirar os outros a seguir-lo espontaneamente, a partir da virtude de seu carisma ético. VER: https://www.youtube.com/watch?v=wFt_VGG0kJU, acessado em 08 de agosto de 2019.

Diante dessa sequência (figura 15), Panh descreve o cotidiano em campo. O sino bate anunciando a hora da refeição. Todos a postos, em fila, em direção ao refeitório, onde sopa de arroz será distribuída. Em sua descrição, ele faz menção a este isolamento com base na coletividade fundamentada pela ideologia:

O coletivismo é o fertilizante na cozinha³¹. Doravante, uma panela é individualista. É proibido possuir uma. Então, nós compartilhamos tudo. O nosso único bem é a nossa colher. (...) Com a fome, podemos controlar um homem. Nós controlamos todos eles, vivos ou mortos. Os doentes e aqueles que não obedecem não são alimentados, ou recebem apenas meia ração. Nós somos os únicos que experimentamos a fome. A fome é como uma arma. O Novo Povo é uma planta parasita” (PANH, 2013, 18:05)



FIGURA 15 - A IMAGEM QUE FALTA (2013); 16:38

A sequência certamente narra sobre o caráter de submissão imposta ao Novo Povo que, segundo a ideologia, deveria ser reeducado. A fome, neste sentido, é um instrumento de tortura na medida em que ela passa a ser instrumentalizada como forma coercitiva de controle social. Sem posses ou meios de defenderem-se da opressão, os prisioneiros em campo são privados de sua autonomia enquanto indivíduos, são explorados e tratados como animais, dado a referência semântica da expressão *à l'engrais*. Por outro lado, ao fazer uma análise dos slogans da ideologia de Angkar, outros indícios vêm à tona.

³¹ O termo francês 'à l'engrais', refere-se a um produto químico que deve ser espalhado a comida ou no solo para fazê-lo fértil. Proveniente do termo "engraisser", designa algo destinado a fazer engordar animais. Na tradução em português, esta nuances não ficam evidentemente claras. Com isso, a crítica implica num processo de desumanização presente na própria comida distribuídas aos prisioneiros em campo.

O slogan por excelência do Khmer Vermelho era “Angkar tem os olhos de um abacaxi”³². A expressão refere-se metaforicamente ao poder supremo de um deus budista representado no Templo de Bayan, localizado a 10km ao norte de Siem Reap. Sua cabeça apresenta quatro faces, que observam simultaneamente todas as direções cardinais - Norte, Sul, Leste e Oeste – ilustrando, assim, a onipresença de Angkar para o futuro da nação Kampuchea Democrática (PATH, 2015). Outro slogan importante para a compreensão da ideologia é “Vida Longa aos justos e extremamente clarividentes líderes do Partido Comunista da Kampuchea!”³³. Assim como os reis Khmer, Pol Pot evocou o tradicional conceito de realeza budista como forma de legitimação ao poder e infinito esclarecimento dos líderes da revolução.

Desta forma, o Khmer Vermelho instituiu uma nova fé auto-impositiva que buscava substituir o arcaico budismo por uma nova moralidade enquanto preservava elementos que serviam ao seu plano letal, a saber: condicionar e monitorar a mais absoluta obediência ao Partido através da dominação psicológica. Path (2015) chama o fenômeno de práticas de reformas do pensamento, já que as sessões de estudo político regular funcionavam como meio para os líderes reeducarem e moldarem ideologicamente seus seguidores, treinando-os para educar os demais, e assim por diante.

Segundo ele, o modelo de totalitarismo descrito por Hannah Arendt encaixa-se perfeitamente sobre o regime do Khmer Vermelho no Camboja, por sua tentativa de reescrever a história, de criar novas instituições, monopolizar o poder e redirecionar a glória Khmer para a Organização de Angkar. Entretanto, a discussão sobre a finalidade, tão marcante na teoria arendtiana, ainda assim divide opiniões. Para os funcionalistas, como Steve Heder, o genocídio emergiu de um processo de decisão caótico devido aos assassinatos improvisados pelos oficiais locais. Já para os intencionalistas, como Ben Kiernan, o genocídio foi um resultado direto da coerência e consistência ideológica.

No que concerne aos filmes aqui analisados, a vertente intencionalista certamente se aproxima melhor do que foi representado em ambos - *S21* (2003) e *A Imagem que Falta* (2013) - de Rithy Panh. Em *S21*, filmado inteiramente dentro do centro de tortura de mesmo nome, é possível observar como a ideologia de Angkar foi executada sistematicamente dentro

³² "Angkar has the eyes of a pineapple" (PATH, 2015, pg. 310)

³³ "Long live the correct and extremely clear-sighted leadership of the Communist Party of Kampuchea!"(PATH, 2015, pg. 3010)

do prédio, descrevendo a metodologia e a organização do massacre, tais como as alas em que as vítimas ficaram encarceradas; alas de solitárias, alas onde a medicina revolucionária estava sendo desenvolvida – bem como os regulamentos a serem seguidos pelos oficiais do regime. Tudo muito bem distribuído e arquitetado. O que se observa é justamente o extermínio sendo organizado a partir de centros de tortura como S21.

Já em *A Imagem que Falta* (2013), num outro extremo, o espectador acompanha os processos de exploração cotidiana nos campos de concentração. Ao analisar as características elaboradas pela Convenção de 1948 sobre genocídio dentro deste passado revisitado por Rithy Panh, as condições de vida nestes campos de concentração, descritos ao longo do filme, previam justamente a destruição mesma da integridade física de seus habitantes através da fome extrema, da tortura física e psicológica com as sessões de reforma do pensamento, da transferência de crianças de um grupo familiar para o cárcere, da destruição das relações familiares, e o conseqüente extermínio.

O método desenvolvido pelas lideranças do Khmer Vermelho dificilmente poderia ser compreendido como um processo caótico de decisão, como afirmou Steve Heder (HEDER apud KOSAL, 2015). O período que conta com o maior número de assassinatos aconteceu justamente entre 1977 e 1978, momento este em que as sessões de criticismo e auto-criticismo começaram a ocorrer sistematicamente em campo. Ao fazer isso, esses líderes deram ênfase a doutrina marxista-leninista como modelo de regime. Nessa doutrina, os recém-convertidos exercem este papel de denunciar, caçar e punir dissidentes, o que está intimamente relacionado ao hábito de acusar uns aos outros arbitrariamente durante estas reuniões.

Em uma das cenas de *A Imagem que Falta* (2013), o realizador ilustra este hábito e os efeitos que ele causou nas relações familiares entre mãe e filho. Em uma dessas sessões de reforma do pensamento, exemplificada pela imagem (figura 16), um garoto de nove anos localiza no meio-se, denunciando a mãe a três oficiais khmers por ter roubado mangas, tendo toda a comunidade, que coabitava o mesmo campo, como testemunha.

Com os demais prisioneiros reunidos e aglomerados atrás da mãe, os oficiais ouvem a denúncia e sentem-se autorizados de imediato a darem seu veredicto. A criança, então, inocente e bestificada, grita: “A camarada reconheceu o seu crime!” A mãe chora suavemente. Quando você admite uma coisa, você concorda em morrer para a justiça da revolução (...). Mal sabia o filho que isso o tornava órfão. A reflexão, então, feita pelo cineasta, orienta-se em

torno da questão da justiça: "Quando os homens forem tão livres e iguais, eles vão continuar a serem homens?" (PANH, 2013, 42:27).



FIGURA 16 - A IMAGEM QUE FALTA (2013); 42:07

Ao deixar essa questão, o cineasta reflete sobre a relação paradoxal entre justiça e igualdade. Para alguns, esta relação pode ser diretamente proporcional, na medida em que a justiça deve assegurar que todos sejam iguais perante à lei, sem qualquer discriminação sobre as faculdades de cada um. Mas o que ela quer dizer é justamente o contrário. A igualdade só ocorre quando a justiça leva em consideração o fato de que nem todos são iguais em suas faculdades. Portanto, a função da justiça é justamente garantir que, diante destas singularidades e deficiências, todos possam encontrar uma certa igualdade na relação com os demais. Em outras palavras, a justiça só ocorre quando constata a desigualdade entre seus semelhantes.

Após 1977, essas sessões começaram a ir além de seus três temas principais - política, consciência e deveres - e a caçada tornou-se generalizada. A reeducação foi substituída pelas acusações indiscriminadas e transformou-se no terror cotidiano. A partir daí, a situação tornou-se cada vez mais insustentável. A palavra 'eu', por exemplo, foi erradicada com o sentido de abolir a individualidade. Expressões como "levados para serem reeducados", na verdade, compreendia "levados para serem exterminados". Progressivamente, todos estes fatores transformaram-se no mais terrível pesadelo, aos quais foi submetida uma massa anônima, indefesa e iletrada.

Ao serem repetidos, ao longo de todo regime, todo dia e constantemente, a doutrinação foi completa. Foi a partir dessa vulnerabilidade que o bacilo totalitário, como anuncia Arendt, encontrou meios de propagar-se, desdobrando-se no genocídio em vias de fato. Ainda

não satisfeito, o ditador buscou também reinterpretar o passado, o presente e o futuro através de narrativas que remetiam ao período imperial com o intuito de conduzir o Novo Povo a uma nova concepção de tempo unificado, onde tudo que estivesse em desacordo com a ideologia deveria ser ressignificados ou destruídos.

Segundo ele, somente assim, a sociedade caminharia em direção a um futuro reconfortante. Dessa forma, o ditador Pol Pot e seu partido único Khmer Vermelho apropriaram-se de certos elementos culturais e ideológicos tradicionais à cultura Khmer para converter uma população subjugada à estrangeira ideologia marxista, o que culminou numa construção ideológica cujo resultado foi a sua própria auto-aniquilação. Quando Panh resolveu reavaliar esse passado em *S21* (2003), foi essa doutrinação que ele buscava desconstruir. Com o intuito de compreender sobre esta iniciativa do ditador de reavaliar o passado a partir da ideologia de Angkar, a reflexão feita por Hannah Arendt sobre a parábola de Kafka certamente oferece meios de compreender a relação temporal entre passado e futuro a partir do presente, capazes de levar a uma discussão sobre a intencionalidade do ditador, bem como do cineasta.

Ele tem dois antagonistas: o primeiro [futuro] empurra-o de trás a partir da origem. O segundo [passado] veda o caminho à frente. Ele [presente] luta com ambos. Na verdade, o primeiro lhe dá apoio na luta contra o segundo, pois ele quer empurrá-lo para frente; e, da mesma forma, o segundo apoia-o na luta contra o primeiro, pois ele empurra-o para trás. Mas isso é assim apenas teoricamente. Pois não somente os dois antagonistas que estão lá, mas também ele; e quem conhece realmente suas intenções? Todavia, o seu sonho é que, em um momento de desatenção - e isto, é preciso admitir, exigiria uma noite tão escura como nenhuma já foi - ele pulasse para fora da linha de batalha e, graças a sua experiência em lutar, fosse promovido à posição de árbitro da luta de seus adversários entre si (ARENDR, 1991, pg.153).

Nesta situação, passado e futuro são igualmente presentes, criando um campo de batalha onde uma força choca-se com a outra. Sendo estes antagonistas e, de certa forma, inerentes ao presente, aqueles já teriam anulado reciprocamente, não fosse este. É este ego pensante que institui e organiza tudo. O passado pode ser retransformado - como o fizeram Pot e Panh. Assim como o futuro, que sempre o empurra para trás. Na solução proposta por Márcio Seligmann³⁴, a humanidade deveria caminhar de costas para o futuro. Somente assim ela reconheceria a sucessão de “agoras”, e o que ela exige do tempo. Logo, pactos de responsabilidade éticos precisaram ser repensados.

³⁴ Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=08RKcZ5qfx8>, acessado em 08 de agosto de 2016.

Ao compreender que a história não consiste em um processo linear e que ela precisa ser reformulada, levando em consideração a crise da técnica, a crise da ciência que vem com o pós-guerra e a crise do documento absorvido por estas ideologias, novas metodologias precisaram também serem reelaboradas. Ao investigar crimes contra humanidade, massacres, genocídios, os elementos para uma fundamentada reconstrução historiográfica não podem mais negligenciar outras fontes, como o testemunho e a imagem. Ambos manifestam-se como categorias que buscam ampliar os pontos de vista sobre o passado, e que não se difere nas suas responsabilidades para com o futuro.

Se o tempo é sempre uma construção relativa, segundo Albert Einstein, para o filósofo Paul Ricoeur, é preciso que o tempo seja vivido - do contrário, deixa de existir. E, com isso, toda catástrofe costuma trazer em si o problema da representação para vias de orientação nessa trajetória de sucessivos eventos. Busca-se, por conseguinte, uma nova concepção de representação desse evento que admita a descrição por elementos relativos aos fatos. A crítica que se instaura é a possibilidade de reconstruir a realidade a partir da descrição - em sua dimensão narrativa e discursiva.

Portanto, o que por ora fica comprovado, é que essas concepções de tempo precisam ser pensadas de forma a responder os imperativos de uma história "narrada a contrapelo", como já dizia Walter Benjamin, capaz de desenterrar fantasmas e fazer emergir uma nova ética humanitária moldada pelo zelo à fragilidade humana.

3. A CRISE DA TOTALIDADE NO PÓS-GUERRA: DOCUMENTO, TESTEMUNHO E IMAGEM

Na primeira metade do século XX, como retratado no capítulo anterior, observa-se uma proliferação de narrativas propagandistas que visaram representar o tema da guerra em sua versão bélica e heróica. Repetida inúmeras vezes através dos meios de comunicação, essas narrativas naturalizaram o conflito como um evento glorioso que se consistiu, acima de tudo, em sacrificar o valor singular do indivíduo em detrimento da construção de uma nação e de uma coletividade. As grandes obras da humanidade, as grandes construções, as grandes batalhas: todas foram frutos da negação da esfera individual que ganhou força graças à circulação dos discursos de legitimação nacionalista, eurocêntrica e totalitária na sociedade moderna, sendo o cinema a mídia mais importante por sua capacidade de propagação ideológica.

Nesse centenário de conflitos, que se inicia com a Primeira Guerra Mundial (1914-1918) e o Genocídio Armênio (1918), a maioria das narrativas que relatavam os processos de destruição, de violência e de desumanização da guerra ficaram isoladas no campo da literatura enquanto romance histórico, e poucas foram aquelas que, fora dela, realmente abordaram o tema de modo a expor o que de fato significava o conflito³⁵. Um dos poucos exemplos que merece ser lembrado, a título de ilustração, foi *WestFront 1918 - Vier Von Der Infanterie* (1930), realizado por Georg Wilhelm Pabst. O filme³⁶ conta a história de um grupo de militares alemães que, em suas trajetórias individuais, tentaram manter os laços familiares, os divertimentos e as relações amorosas, mas acabaram inevitavelmente avassalados pela miséria do serviço militar, pelas mortes repentinas dos colegas e pela precariedade da vida nos acampamentos.

Entretanto, somente após a Segunda Guerra Mundial (1939-1945) e o genocídio judaico na Europa Nazista é que essas formas de representação foram questionadas e encontraram-se fundamentalmente em vias de reavaliação. O Holocausto apresentou uma enorme dificuldade no campo das artes, das ciências humanas e do pensamento filosófico de circunscrevê-lo

³⁵ Jean Norton Cru foi um dos pioneiros nesta investigação acerca dos testemunhos sobre a Primeira Guerra Mundial. Em *Témoin* (1929), Cru organiza uma enorme bibliografia de quase trezentos autores que narram as histórias de batalha e violência do conflito.

³⁶ Em 1933, Joseph Goebbels proíbe a circulação do filme na Alemanha. Primeiro pela proposta pacifista do filme, já que no final, dois soldados agonizados, dão-se as mãos antes de morrer. E segundo pela cartela final onde Pabst propõe a reflexão: “Será que ainda não terminamos com isso?”

enquanto evento. O próprio termo hebraico 'Shoah' - que significa "sacrifício pelo fogo" - traduz um processo de aniquilação absoluto do qual o que restou foram apenas vestígios ou a negação do fato histórico. Inscrevê-la, portanto, significava recuperar seus indícios que, uma vez encontrados, exigem um certo posicionamento crítico daquele que o investiga no sentido de desvendar suas camadas de significação.

O primeiro desdobramento da Shoah repercutiu no campo da historiografia. A crise da totalidade do documento consistia em observar que todo arquivo produzido durante o período nazista traduzia uma reformulação das leis, que tinham como intuito tornar as atrocidades do regime aceitáveis na esfera política. Tudo foi organizado e executado de acordo com a lei. Neste processo legislativo e reducionista do arquivo, a documentação descrevia, com uma certa riqueza de informações, a influência do nazismo sobre as instituições e, ao mesmo tempo, a deficiência enorme no que se refere à sua compreensão ética. Como já vinha alertando Walter Benjamin, "os fatos já nos chegam acompanhados de explicações (...) quase nada do que acontece está a serviço da narrativa, e quase tudo está a serviço da informação" (2000, p. 203).

No caso da Shoah, a historiografia teve que redescobrir sobre o que compete o arquivo e, acima de tudo, de que forma ele narra aquilo a que se propõe a narrar. A metodologia clássica haveria então de ser repensada no sentido de dar conta das particularidades e do estado de exceção instituídos pelo Holocausto. Jacques Derrida, em seu livro intitulado *Mal de Arquivo* (2001), vai ao cerne da questão e critica veemente a interdependência entre técnica, política e ética jurídicas, como abertura para que seja repensada a emergência de regimes totalitários durante o século XX. Segundo ele, todo o processo técnico de documentação do arquivo está inevitavelmente condicionado aos códigos de leis em vigência e, assim, todo documento reflete o aparato jurídico que legitima o programa político em exercício.

Isto quer dizer que todo governo ou regime político é instrumentalmente colocado em prática a partir de uma legislação que o assegura na esfera pública. O mal do arquivo é a sua relação próxima com os propósitos do Estado, pois todo arquivo é instituidor e, ao mesmo tempo, conservador. Ao fazer uma análise psicanalítica do arquivo, Derrida fala de uma pul-

são de morte que seria intrínseca ao próprio documento³⁷. Tal pulsão refere-se àquilo que arruína, desvia ou destrói o princípio do arquivo que é o próprio saber. O que ele elucida, especificamente, é sobre a incapacidade do arquivo de atualizar-se, de uma pulsão que trabalha em silêncio e que aniquila a experiência espontânea, viva e interior que é originária e estrutural da dinâmica social. A crítica de Derrida refere-se ao arquivo em particular e de sua incapacidade de diálogo com outras fontes contestatórias, mas não das imagens de arquivo que podem ser manipuladas e ressignificadas.

A crítica de Derrida é pertinente uma vez que ela desloca a centralidade do documento na historiografia clássica para focalizar nos estudos sobre memória e testemunho, fundamentada anteriormente pela metodologia da Escola dos Annales.³⁸ Segundo esta última, ao invés de adotar a metodologia clássica positivista, focada na história cronológica dos eventos, as investigações historiográficas deveriam estar orientadas a responder uma questão-problema levando em consideração os grupos marginalizados do discurso histórico, como os indivíduos e as vítimas dos acontecimento e suas particularidades.

A contradição é que, como alerta Jean-Marie Mondzain, a Shoah - ou os genocídios de uma maneira geral - não podem ser entendidos como problema, pois o próprio sentido da palavra 'problema' visa uma solução, uma reparação ao dano causado. A Shoah deve ser pensada como uma questão, já que ela assume uma evolução histórica e uma relatividade das respostas encontradas. "Uma questão conhece apenas o regime de partilha e ignora o que seria uma 'última palavra'. (...) neste caso presente, não há solução a encontrar. Não há especialistas suscetíveis a impor um termo aos resultados da memória e às formas de transmissão"³⁹ (2007, p. 30).

³⁷ Na análise de Derrida, a palavra 'arquivo' apresenta dois sentidos distintos. De um lado, o arquivo como instituição ou órgão, responsáveis por legitimar e salvaguardar a documentação produzida pelo Estado. De outro, o arquivo como unidade, como documento e como suporte de informação. Ao falar em arquivo nesta dissertação, entende-se a instituição, diferentemente do documento que é unitário. Imagens de arquivo correspondem a um outro domínio que não deve ser confundido, já que as imagens podem ser um subconjunto do arquivo.

³⁸ A Escola dos Annales (1929-1989) foi fundada pelos historiadores Marc Bloch e Henri Lefebvre, que insatisfeitos com a história política focada nos jogos de poder, figuras políticas e nações, resolvem dar primazia à atuação das camadas subalternas da sociedade como método para entender a história da sociedade. Rompendo com o historicismo alemão de Leopold Ranke, que tinha como base o documento e o arquivo como fontes historiográficas, este movimento histórico substituiu a história narrativa que visava contar os eventos de maneira sucessiva e cronológica por uma história problema, que visa responder um problema que ela mesmo propõe, tomando em consideração os imperativos do tempo presente.

³⁹ "Une question ne connaît que le régime du partage et ignore ce que serait un 'dernier mot'. (...) Dans le cas présent il n'y a pas de solution à trouver, il n'y a pas d'experts susceptibles de mettre un terme au déchirement de la mémoire et aux formes de la transmission."

A questão que se desdobra, portanto, é sobre como investigar os fatos diante da escassez de vestígios e diante da insuficiência do arquivo. Ou como interpretá-los tomando como perspectiva suas testemunhas ou aquilo que elas descrevem. E mais ainda, como os representar de forma a restabelecer o individual no coletivo a partir de uma narrativa mais inclusiva e pluralizada, que inclui a experiência das vítimas no processo, e nega aquela formalizada pelo próprio Estado e pela figura dos grandes ditadores. É claro que o arquivo não se tornou obsoleto nessa procura pela materialidade do Holocausto, mas é preciso abordá-lo e entendê-lo de forma diferente.

Marc Bloch⁴⁰ reclama que o próprio ofício do historiador se encontra na impossibilidade de ele mesmo constatar os fatos que estuda. Na situação de investigador, ele deve se esforçar para reconstruir um crime do qual não assistiu, de modo que ele só poderia falar segundo testemunhas. As aproximações que serão feitas durante este capítulo é que, assim como o historiador, o cineasta também busca, em situações de genocídio, inscrever, refletir e registrar testemunhos que auxiliam na compreensão histórica do evento. Os historiadores, assim como a disciplina história, também são testemunhas e partes integrantes da civilização, não estando, portanto, restritos à observação distanciada dos fatos, à moralização e à ornamentação ao compor narrativas de cunho histórico.

Diante desta ineficiência do arquivo, tanto o testemunho quanto a imagem tornaram-se fontes inexoráveis da experiência, de maneira tal que ambos passam a ser reconhecidos pela historiografia em sua potencialidade de oferecer outros elementos para a reconstituição das narrativas históricas. O contexto do pós-guerra implica que esse termo 'narrativas históricas' deva estar sempre orientado em seu sentido plural, visto que a interpretação de um evento parte também da perspectiva tomada por aquele que investiga. Neste sentido, a história como objeto passa a ser entendida como história-disciplina, formulada acerca do conhecimento que os homens constroem coletivamente e cujas características epistemológicas situam-se na noção de que o sujeito interfere no objeto que busca conhecer. Como aponta o historiador *Ciro Cardoso*:

O passado só pode ser entendido a partir do presente: o historiador pertence à sua própria época, à qual está vinculado, e seu instrumento de trabalho mais evidente ao

⁴⁰ Fundador da Escola dos Annales, Bloch era judeu e parte da resistência durante a ocupação francesa. Em 1944, Bloch foi detido, torturado e fuzilado pela Gestapo. Ele reflete sobre a Shoah ainda no calor dos acontecimentos, e o analisou praticamente sem dispor de qualquer arquivo. Ver: Bloch, Marc. *A Estranha Derrota*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2011.

construir suas teses, isto é, a linguagem natural, na forma em que a emprega, também pertence inescapavelmente à sua época, ou seja, o uso da linguagem nega-lhe, então, a “neutralidade”, razão pela qual não existiria uma verdade histórica de todo “objetiva” (CARDOSO, 2012, p.5)

Assim como não há neutralidade daquele que busca recompor as lacunas de um genocídio, não pode haver também uma leitura objetivada das narrativas que são feitas sobre ele. O caráter de possibilidade⁴¹ que define o testemunho não corroborava com o tipo de representação única e inquestionável marcada pela historiografia clássica. Annette Wieviorka (2006) relembra que, a princípio, o ofício do historiador estava profundamente direcionado a buscar fatos, datas, lugares e participantes como elementos cruciais na composição do evento e, diante disto, a comunidade acadêmica tratou o testemunho com considerável desconfiança, já que a tradição oral, até então, não havia sido abordada em seu potencial histórico. O que não deixa de ser um contrassenso, uma vez que a história nasce com a tradição oral de Herótodo.

Foi somente a partir da década de 1970, é que os estudos sobre memória iluminavam e transformaram estes paradigmas, de tal modo que, a própria testemunha - e a diversidade de perspectivas que ela assume - virou expressão máxima da história. Entretanto, vale salientar que os estudos sobre testemunho também não utilizam dessa lógica objetivada, no que se refere ao que visa descrever. A possibilidade de rescrever a própria história, de instituir a própria individualidade é o que constitui o ato de testemunhar sendo, portanto, uma prática que emerge para instaurar a pluralidade de sentidos e experiências que mudam de acordo com o indivíduo.

Como relembra Wieviorka, as categorias do testemunho precisavam ser elaboradas nesse período pois havia a necessidade de firmar uma certa base teórica e metodológica capaz de abarcar os estudos sobre memória, que visam compor as lacunas do tempo histórico. Isso não quer dizer que ele seja inquestionável no que tange à ordem descritiva dos fatos. É justamente a partir desta dinâmica viva da memória que são narrados os traumas e os acúmulos de violência da sociedade moderna de modo a subverter o sentido com que estas narrativas históricas vinham sendo elaboradas, e de modo a restabelecer uma representação pacifista sobre como a sociedade entenderia o genocídio:

⁴¹ Segundo Jacques Derrida, o testemunho se define por seu caráter de possibilidade. Se o testemunho desde logo se tornasse prova, informação, certeza ou arquivo, perderia sua função de testemunho. “Para permanecer testemunho, ele deve portanto deixar-se assombrar.” Ver: DERRIDA, Jacques. Morada: Maurice Blanchot. Lisboa: Edições Vendaval, p. 25, 2004.

(...) tudo depende daqueles que transmitirão nossos testamentos para as gerações futuras, daqueles que escreverão a história deste período. (...) Se nossos assassinos forem vitoriosos, se forem eles que escreverão a história da guerra, nossa destruição será apresentada como uma das mais bonitas páginas da história mundial, e as futuras gerações renderão homenagem à coragem destes guerreiros⁴² (WIEVIORKA, 2006, p. 18).

O potencial dessa observação apresenta de maneira eficiente o revisionismo imposto pelo Holocausto, já que todo o processo civilizatório europeu foi forjado sobre esta égide. As prodigiosas empreitadas colonialistas, as invasões no continente africano, asiático e americano, são motivos de celebração em monumentos europeus ao narrar em tom épico suas conquistas bélicas. Entretanto, a mesma observação acarreta outra significação importante: inscrever historicamente o evento da Shoah significava, ao mesmo tempo, constatar o desastre da técnica e da ciência neste processo. O testemunho, com isso, abre uma enorme ferida no que se estende para além do contexto da Shoah, e ataca diretamente as bases discursivas que forjaram a civilização europeia⁴³.

Ao buscar inscrever a própria história, tomando como perspectiva a experiência singular e intransferível do testemunho, a historiografia moderna legitima a possibilidade de confrontar a racionalidade europeia - que se deteriora junto com a insuficiência do arquivo e sua lógica universalista marcada fundamentalmente pela escassez ética. O testemunho é de extrema importância porque instaura essa responsabilidade que precisava ser retomada ao pensar-se o modelo de civilização. Mas, antes disso, era necessário entendê-lo para além de sua significação pessoal já que a memória firma-se a partir de um compromisso entre o entendimento que o indivíduo forma em sua esfera individual e aquele construído na esfera pública pela coletividade.

Na definição de Maurice Halbwachs (1997), o testemunho também corrobora com a noção apresentada por Derrida, na medida em que ele visa fortificar, instituir e complementar dados sobre aquilo que já se sabe de um evento, mas que, a princípio, permanecem obscuros. A própria dinâmica da memória não se manifesta isoladamente, já que ela consiste numa par-

⁴² "(...) tout dépend de ceux qui transmettront notre testaments aux générations à venir, de ceux qui écriront l'histoire de cette époque. (...) Si nos assassins remportent la victoire, si ce sont eux qui écrivent l'histoire de cette guerre, notre anéantissement sera présenté comme une des plus belles pages de l'histoire mondiale, et les générations futures rendront hommage au courage de ces croisés."

⁴³ Ella Shohat em *Crítica da Imagem Eurocêntrica* (2006) relembra que todo o poderio da civilização europeia teve como base o domínio da técnica, da ciência e dos modos de produção. Na antropologia, as narrativas evolucionistas também tinha como método a classificação das comunidades nativas em termos de instrumentalização. Diante da destruição causada pelo rigor da técnica, o caráter de hegemonia é desconstruído, e assim, observa-se em escala global a descentralização destes discursos a partir da década de 1970.

tilha que é circunstancial, contextual e temporal no que tange o individual e o coletivo. No exemplo trazido por Derrida, aquele que testemunha presentifica não apenas aquilo sobre o que lembra e reflete em si mesmo, mas sobre como a própria reflexão a qual é extremamente interdependente e imbricada pelas ideias trazidas por outros e que circulam na esfera pública.

A testemunha manifesta-se, portanto, por um ser material que se localiza num tempo-espaço, mas também por um ser sensível que assimila e faz conjunturas a partir das informações oferecidas a ele, condensando, assim, não somente os imperativos do contexto histórico, mas as inquietações sofridas por outros. Nessa busca pelo passado, a memória é extremamente social e não age sozinha. Isto significa que a testemunha apresenta de forma material e sensível os diversos níveis de significação que consiste um mesmo evento - por mais díspares que as experiências pessoais possam ter sido.⁴⁴

O que é inegável, diante das postulações de Halbwacks é que ambas as esferas da memória - individual e coletiva - são interdependentes, sendo, portanto, impossível de instituí-las separadamente. É como se uma rede fosse criada, onde jaz "todas as noções que são comuns a seus membros."⁴⁵Nessa dinâmica fenomenológica, e por assim dizer, acumulativa do testemunho, a descrição de um fato só traz reconhecimento se, e somente se, um determinado dado é elucidado por membros desta mesma comunidade. Existe um elo entre o grupo e o contexto histórico que é, por consequência, irrefutável visto que existe uma temporalidade e um espaço que devem ser assumidos.

Entretanto, o caráter de possibilidade do testemunho é tido como imaginativo pela comunidade acadêmica, visto que o que resulta dos regimes totalitários é justamente a perda de referenciais básicos – ele é marcado pela ausência de normas. Contudo, como já alertava Marc Bloch (2011), é a partir do que é lembrado pela testemunha que a história pode ser feita. Um sujeito, ao retomar seu próprio passado, o faz de tal maneira que o passado dos outros também se faz presente, já que tanto a memória quanto o passado não são isolados ou herméticos. A memória coletiva que é tecida pelos testemunhos envolvem memórias individuais, mas não se confundem com elas.

⁴⁴ Segundo Halbwacks, se, ao contrário, um fato ou momento particular não for elucidado no próprio ato de relembrar, ou em todo caso, se a ausência de testemunho não suscitar qualquer descrição perdida na amálgama do esquecimento, tanto a memória individual quanto a coletiva, conseqüentemente, se tornam incapazes de participarem na reconstituição de elementos válidos sobre o acontecimento ao qual se quer relembrar.

⁴⁵ "...toutes les notions qui sont communes à ses membres." (HALBWACKS, 1997, p.56)

A questão é que, ao participar de diferentes esferas de memória, membros de uma mesma comunidade podem adotar diferentes atitudes, muitas vezes contraditórias. “Ela [memória coletiva] evolui de acordo com suas leis, e se certas lembranças penetram também, de certa maneira, nela, elas [memórias individuais] se transformam assim que são substituídas por um conjunto que não é mais uma consciência pessoal.” A memória coletiva, segundo Halbwachs, engaja-se nas circunstâncias que existem fora da experiência pessoal e que são fixados pela sociedade.

Assim, a memória coletiva só é possível através desses instrumentos ou localizadores, os quais constituem as ideias, as palavras, os espaços e temporalidades, ou seja, aquilo que o indivíduo é incapaz de inventar diante de um contexto. É possível dizer, portanto, que existem dois tipos de memória: aquela interior, pessoal, que rende conta daquilo que o afeta diretamente; e aquela que recolhe e condensa a ordem social, e conseqüentemente histórica, regida por suas próprias leis. Quando a temporalidade histórica não mais existe, a única investigação capaz de reconstituí-la é aquela efetuada através das temporalidades individuais⁴⁶.

O segundo desdobramento decorrente da crise do documento no pós-Guerra está relacionado à imagem. Se o testemunho são imagens mentais⁴⁷ as quais os sujeitos elaboram numa dialética individual mas, acima de tudo, histórica, as imagens, indubitavelmente, são elaboradas em detrimento disso, no sentido de reunir motivos para, assim, simbolizá-los. Ao analisar o testemunho filmado durante o processo de Adolf Eichmann, Annette Wieviorka (2006) explica que pouco importou o papel da palavra no testemunho ou se aquilo que a testemunha narrou corroborava com a narrativa dos outros que também buscavam descrever a experiência nos campos de concentração. Segundo ela, o que a sociedade espera do testemunho é que ele consiga perturbar aqueles que o escutam.

Assim, ela designa tal fenômeno de “sacralização do testemunho” que se torna veemente a partir da década de 1970, uma vez que o testemunho não é elaborado com o objetivo de ser entendido por aquilo que ele descreve, narra ou difunde enquanto saber, mas com o objetivo de equipá-lo em sua versão mediatizada, ou seja, em sua capacidade de oferecer uma

⁴⁶ Um exemplo disso, é o filme *SHOAH* (1985) de Claude Lanzmann. A diversidade de perspectivas individuais que é assumida no filme através dos testemunhos traduz não somente o caráter indubitável do extermínio judaico mas, acima de tudo, compõe de maneira ampla as inúmeras performances individuais que foram admitidas ao longo do próprio regime nazista.

⁴⁷ De acordo com o historiador da arte John Mitchell, imagens mentais estão elencadas na estrutura do pensamento, de forma que elas resultam de um processo de reconhecimento que a mente dispõe ao buscar descrever algo a si mesma, com o intuito de desenvolver uma consciência sobre algo ao rerepresentar sensações concretas a si mesmo. Ver Mitchell, J. *Iconology: Image, Text and Ideology*, 1986, p. 14-19.

representação visual daquilo que narra.⁴⁸ O registro integral do processo de Eichmann inscreve bem essa lógica de espetacularização, mas, em contrapartida, instaura também a capacidade da imagem, ou, mais precisamente, do cinema de "descrever durante"⁴⁹, como já dizia o historiador Michel de Certeau (RESENDE, 2005).

Nesse sentido, os testemunhos passam a ser filmados sob o intuito de serem redigidos, reelaborados e, portanto, mediatizados. Os filmes *S21* (2003) e *A Imagem Que Falta* (2013) de Rithy Panh são partes dessa trajetória por inúmeras razões. Primeiro, porque o exemplo da Shoah aproxima-se em muito do genocídio do Khmer Vermelho no Camboja no que diz respeito à reconstituição do passado e da necessidade de criar narrativas históricas que inscrevam o trauma daqueles que sobreviverem, e nomeiem os responsáveis pelas atrocidades cometidas. E segundo, porque essa crise historiográfica afeta todo trabalho de investigação e registro, transformando a metodologia histórica, mas também colocando o cinema numa posição vantajosa na busca pela inscrição da história.

Por fim, porque nesta reconstituição do passado, o cinema e o testemunho filmado tornam-se expressões adequadas e oportunas na busca por evidências e na tentativa de representar a dinâmica cotidiana dos campos. A imagem, nesse sentido, vai além daquilo que o arquivo ou o testemunho seriam capazes de representar, na medida em que ela presentifica locais, denuncia figuras responsáveis, narra sobre como os massacres foram organizados. Diferentemente do julgamento de Eichmann, os filmes de Rithy Panh consistem em imagens que se utilizam da mesma lógica de espetacularização mencionada por Wieviorka (2006) mas, ao contrário, elas agem de maneira favorável à revitalização da responsabilidade ética perdida durante o regime e imperativa às demandas do pós-guerra.

Nessa iniciativa de cunho arquivista e documental, o realizador não somente inscreve essa memória como age a partir de uma metodologia que é também historiográfica. Entretanto, a concepção de tais imagens enfrenta sérios problemas no que se refere aos limites de re-

⁴⁸ É importante salientar, a título de orientação, que foi a partir do documentário *Crônicas de um Verão* (1961) de Jean Rouch e Edgar Morin que esta centralidade do testemunho foi inaugurada na narrativa cinematográfica. Entretanto, não cabe aqui acentuar a discussão sobre o *cinema vérité* visto, em que o foco de análise é o potencial do testemunho de dar vazão à experiência concentracionária - presente no documentário a partir do testemunho da Marceline. O que o filme anuncia é justamente a complexidade do eu, a ambivalência da vida nas grandes cidades e os obstáculos enfrentados pelos moradores de Paris num contexto pós-guerra, e não necessariamente sobre a exigência de visualidade através das narrativas sobre a dinâmica de campo. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=yQUMFJh3bw>, acessado em 11 de janeiro de 2020.

⁴⁹ O termo se refere ao entendimento do um evento a partir de sua dinâmica processual. Certeau, também membro da Escola dos Annales, fala da necessidade de interpretar a histórica como algo contínuo, por seus desdobramentos e consequências. Experimentar durante é dar a entender a partir de algo ainda em curso, logo intimamente imbricado num determinado tempo e espaço. Ver. CERTEAU, Michel de. *A Escrita da História*. Rio de Janeiro: Forense-Universitária, 1982.

apresentação apresentados por Claude Lanzmann. Existe um código moral que, de acordo com o cineasta, precisa ser respeitado no que concerne àquilo que pode ser mostrado ou não sobre o cotidiano em campo. A interdição de Lanzmann refere-se especificamente às representações sobre as câmaras de gás, claramente influenciado pela sacralização citada anteriormente. A imagem passa então a reverberar esse cunho de sacralização pelo qual passou - e ainda passa - o testemunho.

Segundo Lanzmann (FRODON, 2006), existe uma vulgaridade presente na imagem fotográfica ao representar os processos de desumanização pelos quais judeus passaram durante o Holocausto, muito similares àqueles atribuídos aos cambojanos durante o regime do Khmer Vermelho. A disputa consiste na ilustração do testemunho, ou seja, justamente na passagem entre o testemunho - como imagem mental ou imaginativa - e sua imagem ilustrada, que vem no sentido de traduzir e simbolizar o fato ao ser narrado. Essa preocupação do cineasta certamente institui uma moral da filmagem, mas também uma moral da montagem ao produzir filmes sobre o Holocausto. Incomodado com as entrevistas e debates realizados pelos canais de televisão no pós-guerra, Lanzmann reclama que “a utilização da câmera vídeo é em si potencialmente dotada de grandes mudanças, mas assim que usamos quatro ou cinco câmeras, é a temporalidade da palavra que nós assassinamos.”⁵⁰ (FRODON, 2007, p. 113).

Nessa mesma entrevista realizada por Jean-Michel Frodon, o cineasta afirma que é justamente esse assassinato do tempo que é imoral. Ao descrever suas escolhas na realização do filme *Shoah* (1985), Lanzmann relembra que evitou os planos de corte porque a cada pausa nas entrevistas, a testemunha, em algumas situações, mudava seu comportamento diante da câmera, ora sorrindo, ora buscando dar um ar natural ou grave à cena. Ele reitera, inclusive, que em nenhum momento do filme a imagem deixa de estar acompanhada do som registrado no mesmo momento da filmagem, desdobrando assim uma série de exigências formais assumidas por ele com o intuito de trazer uma certa harmonia à narrativa, onde o tempo é uma dimensão essencial.

No filme *Shoah* (1985), há dois personagens centrais que narraram de maneira enfática o esquema de execução no cotidiano em campo: o general alemão anônimo, logo na abertura do filme, que narra sobre os vagões que chegavam a Treblinka e a geografia do sistema concentracionário; e o testemunho do Filip Müller, que descreve a batalha por sobrevivência

⁵⁰ L'usage de la caméra vidéo est en elle-même potentiellement porteuse de grands changements, mais dès lors qu'on utilise quatre ou cinq caméras, c'est la temporalité de la parole qu'on assassine.

dentro das câmaras de gás. Foi diante dessa demanda em descrever a especificidade da experiência em campo, e das atrocidades narradas pelas testemunhas, que essa cautela com relação à imagem imiscuíram nos processos de produção cinematográfica.

Entretanto, num artigo publicado por ele no jornal *Le Monde*, de 1994, Lanzmann afirma que recebeu uma carta de um jornalista da *Evening Standard* interpelando-o sobre sua influência no filme de Steven Spielberg [*A lista de Schindler*, 1993], que se localiza no extremo oposto da estética defendida por ele. O filme de Spielberg, ao contrário, apresenta todo o processo de desumanização sofrida pelos judeus nos campos de concentração, exceto sobre as circunstâncias na câmara de gás:

Eu o respondi que eu não vejo onde está minha influência. É o contrário absoluto, minha influência foi negativa. Eu tive o sentimento do que ele fez uma Shoah ilustrada, ele colocou as imagens lá onde não há a Shoah, e as imagens matam a imaginação, permitindo através de Schindler, "héros" por meios discutíveis, uma consolante identificação.⁵¹ (LANZMANN, LE MONDE, 3 de março de 1994).

Assim, Lanzmann evidentemente não ficou satisfeito com o resultado do filme de Spielberg. Para ele, a ficção é uma transgressão a qual deve ser interdita na representação do Holocausto. Rithy Panh, de uma certa maneira, adota esses limites fazendo inclusive uma menção explícita a Lanzmann no filme *A Imagem Que Falta* (2013):

Eu sei que o Khmer Vermelho tirou foto das execuções. Será que eles precisavam de provas, tinham um dossiê a ser concluído? Qual homem que tirou fotos deste evento gostaria que estas imagens não estivesse faltando? Estou procurando esta imagem. Se eu finalmente a encontrasse, eu não poderia exibí-la, é claro (2013, 21:16).

Para ambos, estas imagens documentais da morte e do extermínio não devem ser mostradas pelo fato de que podem tornar-se incompreendidas. No entanto, mesmo respeitando esses limites, o cineasta cambojano desenvolve outras técnicas formais de representar o genocídio tal como Spielberg; ou seja, através de um regime de imageria (RANCIÈRE, 2010) no qual ele pudesse mediar a experiência do espectador. Neste sentido, Rithy Panh toma de Lanzmann esse respeito com relação ao tempo da palavra e da testemunha, mas refuta a não manipulação da imagem e do som. As testemunhas narram suas experiências, mas em diálogo

⁵¹ Je lui a répondu que je ne vois pas où est mon influence. C'est le contraire absolu, mon influence a été négative. J'ai le sentiment qu'il a fait un Shoah illustré, il a mis des images là où il n'y en a pas dans Shoah, et les images tuent l'imagination, permettent à travers Schindler, "héros" pour le moins discutable, une consolante identification.

com uma imagem que também descreve e com um som que não necessariamente foi captado no momento da filmagem.

O som é utilizado por Panh como forma de aclimatar a recepção da imagem pelo espectador, e isso não necessariamente resulta numa postura imoral com relação ao tema. A influência de Spielberg também se faz presente em seus documentários, na medida em que seus personagens não apenas prestam testemunhos, mas o encenam; isso de modo a prover uma imagem não apenas mental mas visual da dinâmica do cárcere - como no filme *S21* (2003) - e do cotidiano nos campos de concentração - como no filme *A Imagem que Falta* (2013). Logo, ao propor essas interdições, Lanzmann visa incentivar uma certa ética da representação ao documentar o Holocausto, mas tal método não deve ser tomado como uma prerrogativa incontornável.

Assim, em se tratando de filmes sobre genocídio, o que se observa é que há neles uma ênfase considerável no tempo da palavra. Annette Wieviorka (2006) relembra que durante o julgamento de Adolf Eichmann⁵² houve uma procura por testemunhas cujas circunstâncias a serem narradas foram elaboradas de forma a perturbar a mentalidade social em vigência. No depoimento dele não havia nada de imoral no cumprimento de seu ofício. Logo, procuravam-se testemunhas para participar do processo, cuja perspectiva adotada confrontava direta e evidentemente a prática ideológica de aniquilação engendrada pelos nazistas - estratégia essa também adotada tanto por Claude Lanzmann quanto por Stephen Spielberg e Rithy Panh.

A questão encontra-se, portanto, no que há de incompreensível sobre as catástrofes históricas. Segundo Marcio Seligmann (2000), a catástrofe, a partir do momento em que se torna compreensível, perde sua especificidade pois não existe e nem pode existir uma transferência absoluta da experiência em campo. Logo, o que se quer dizer aqui é que, mesmo mostrando estas imagens da morte e do extermínio, a gravidade do que foi a Shoah ou os genocídios do século XX não pode ser compreendida apenas pela visão dessas imagens, uma vez que entender os processos de desumanização não quer dizer que o espectador experimentou de fato o que significa estar em campo. Sendo tal propriedade característica de toda e qualquer ordem da representação.

⁵² Adolf Eichmann foi tenente-coronel da Schutzstaffel (SS) e um dos principais organizadores do Holocausto. Ele era responsável por gerir a logística das deportações dos judeus para os guetos e, conseqüentemente, para os campos de extermínio no Leste Europeu. Em 1960, foi capturado na Argentina pelo serviço secreto de Israel, e levado a julgamento por crimes contra a humanidade.

No caso de Rithy Panh, a preocupação e o cuidado encontram-se em outro lugar. No filme *A Imagem que Falta* (2013, 21:02), ele reflete sobre a questão e aponta, em sua autobiografia, que quem quer que tenha feito essas imagens do extermínio cambojano quer inevitavelmente que elas sejam vistas. Ou seja, assim como Lanzmann, Panh não confia e não utiliza as imagens de arquivo; não porque elas mostram algo que não deveria ser mostrado, mas por entender que existe um mercado de imagens que remuneram os fotógrafos do regime - tal como aquele que participa do filme S21.

O próprio título do filme *A Imagem que Falta* é um verdadeiro paradoxo. Essas imagens documentais existem para narrar o tempo histórico; a questão é de que maneira ou sob quais contextos elas são utilizadas, pois, ao invés de desmistificar a violência e atribuir um certo respeito e valor à humanidade, tais imagens, devido a sua ambivalência ou cunho ideológico, também têm o mesmo poder de fazer justamente o contrário.

3.0.1 - A Cinefobia

A polêmica, por fim, não é sobre aquilo que deve ou não ser representado, mas de que forma essas imagens são introduzidas na circulação em massa. É importante lembrar que, desde o início do século XX, a imagem tem sido alvo de uma certa *cinefobia*. O termo apareceu pela primeira vez em jornais franceses por volta de 1908 sendo, portanto, anterior ao termo *cinefilia*, que nasce em contraposição a ele em 1912. A cisão ocorre justamente com a emancipação do cinema. Alguns adotavam uma posição favorável e em defesa da imagem cinematográfica, traduzindo, assim, o conceito de cinefilia; em contrapartida, outros manifestaram uma aversão ou desconfiança com relação ao meio, cuja rejeição instituiu-os como cinefóbicos.

Ambos os termos, entretanto, foram forjados diante de uma catástrofe específica, a saber: um incêndio durante a projeção de um filme no Bazar de la Charité, em Paris, em 4 de maio de 1897, quando 120 pessoas foram mortas, dentre elas membros da elite francesa, a maioria mulheres (GOSSER, 1998). O incêndio havia sido causado por uma negligência do projetorista mas, a partir daí, jornais e membros da mídia impressa incutiram no imaginário coletivo da época a ideia de que o cinema era algo perigoso. Diante da catástrofe, o cinema passou a enfrentar uma série de questionamentos no que concerne à sua legitimidade como

expressão artística. De acordo com Paul Souday, que expõe suas observações cinefóbicas na revista *La Dépêche de Toulouse*, em 29 de maio de 1927:

[...] o cinema não é outra coisa que a pantomima, mais ou menos adaptada à uma ótica especial, e sobretudo, ao gosto de um público de algumas dezenas de milhões de seres humanos. Necessariamente limitado e superficial por seus meios, o cinema é inevitavelmente vulgar por suas destinações. Os mesmos filmes são representados nas vilas menores nas cinco partes do mundo, não apenas em frente aos Europeus e aos Americanos sem cultura intelectual, mas em frente aos amarelos, aos negros, aos Botocudos e aos Papous.⁵³ (SOUDAY, 1927, p. 1).

O caráter ofensivo e racista que compõe a afirmação cinefóbica de Paul Souday certamente denuncia o horror contra o caráter democrático do cinema e sua livre circulação. Formulada sob o título *O Cinema não é uma Arte*, o artigo apresenta o cunho moralizador dos cinefóbicos, ao mesmo tempo em que nega ao cinema uma linguagem própria, diferentemente da pantomima (linguagem do gesto), da literatura (fundamentada no texto) e do teatro, que seria, por fim, a interlocução entre os dois. Segundo Souday, a imagem não traduz um pensamento e, portanto, não deve ser considerada enquanto arte. A universalidade do cinema, para ele, era indissociável de uma certa vulgaridade com a qual o cinema se expressa. Essa concepção foi, anos mais tarde, retomada por Joseph Goebbels, Ministro de Propaganda do III Reich, quando o governo deveria ser o responsável por trazer singularidade e elegância ao meio cinematográfico.

Desde então, a imagem enfrentou uma série de empecilhos na conquista por sua autonomia enquanto arte, linguagem e documento. O termo cinefobia acabou desaparecendo do vocabulário das críticas francesas uma vez que a legitimidade do cinema não poderia mais ser contestada. Ao contrário: seu sentido ainda persiste na sociedade contemporânea, manifestando-se através da censura no que concerne a imagem cinematográfica, podendo corresponder a um projeto político, mas também àqueles que adotam uma posição exclusivista no que se refere ao cinema e seu regime de imageria. A vulgaridade, que inicialmente foi feita com relação ao acesso pelo público, desdobrou-se paulatinamente sobre aquilo que representa, até o

⁵³ Or, le cinéma n'est autre chose que la pantomime, plus ou moins adaptée à une optique spéciale, et surtout au goût d'un public de plusieurs dizaines de millions d'êtres humaines. Nécessairement borné et superficiel par ses moyens, le cinéma est inévitablement vulgaire par sa destination. Les mêmes films sont représentés dans les moindres villages des cinq parties du monde, non seulement devant des Européens ou des Américains sans culture intellectuelle, mais devant des jaunes, des nègres, des Botocudos et des Papous.

revisão imposto pelo Holocausto. Sem ele, dificilmente a imagem se libertaria da discriminação que foi constantemente projetada contra ela.

O cineasta Claude Lanzmann, por exemplo, pode ser visto sob a influência de tal conceito uma vez que ele adota uma posição extremamente contrária ao princípio da imagem e, por assim dizer, ao princípio constitutivo do cinema. Existe uma ética que precisa ser preservada sobre os filmes de arquivo, mas existe também o meio cinematográfico que nasce inevitavelmente para mostrar o que a palavra ou gesto são incapazes de fazer. Quando George Didi-Huberman defende as imagens, apesar de tudo, ou quando o próprio Rithy Panh encontra maneiras figurativas de descrever o extermínio e o cotidiano nos campos, ambos asseguram esse status de autonomia da imagem, ao mesmo tempo em que legitimam o lugar que ela ocupa na sociedade contemporânea.

A imagem não pode ser um problema ao produzir filmes, uma vez que ela traz consigo inúmeros elementos que permitem compor as lacunas do próprio tempo histórico. De acordo com Marcel Ophüls, realizador de *Le Chagrin et La Pitié* (1969), que também parte do testemunho para investigar a influência da ideologia nazista durante o período da ocupação francesa, esses limites impostos por Lanzmann nada mais são que uma maneira elitista e tristemente *'rive-gauche'*⁵⁴ de interditar o tema do Holocausto a partir de um provincialismo literário. Para ele, nenhum filme, incluindo *A Lista de Schindler*, e mesmo a *Shoah* de Lanzmann, podem render conta do que significou, em sua totalidade, o Holocausto.

Sob essa afirmação, é possível questionar e até mesmo dizer que esta sacralização da imagem é, sobretudo, absurda e deve, portanto, ser desconstruída. Na opinião de Brian Winston (2012), o suposto *Bilderverbot*⁵⁵ provocou um profundo dilema diante das representações sobre genocídio porque as fotografias encontradas precisavam corresponder aos parâmetros de uma prova ou evidência criminal, sendo essa outra exigência colocada sobre o caráter constitutivo da imagem. Isso quer dizer que o que Annette Wieviorka chama de sacralização, e que se desdobrou numa situação de testemunho filmado, aproxima-se conseqüentemente daquilo que Winston observa sobre a autenticidade da imagem de arquivo. Nesse contexto, a imagem, não encontrando estes parâmetros legais, é novamente acusada de abrir precedente

⁵⁴ O termo em francês discorre sobre uma posição de extrema-esquerda tomada por Lanzmann, mas traduz também um tom jocoso com o qual um cineasta se refere à outro.

⁵⁵ O termo em alemão refere-se à proibição em produzir imagens. No contexto da Shoah, ele se refere à interdição das imagens de arquivo na representação do horror do Holocausto.

para errôneas interpretações sobre o que, enquanto arquivo, ela visa representar. Para ele, a solução orientou-se em evitar completamente a utilização das imagem de arquivo⁵⁶.

Assim, segundo Winston, a única alternativa viável para endereçar genocídios sem incitar as críticas com relação aos limites de representação seria através da animação, ou a partir da redução dessas imagens fotográficas à sua expressão figurativa. Ele fala também da possibilidade de utilizar imagens de arquivo feitas pelas próprias vítimas antes mesmo da experiência em campo. No entanto, ao invés de blindar a imagem, como se ela fosse irredutivelmente sacralizada naquilo que visa representar, Rithy Panh encontra maneiras de narrar o trauma e as atrocidades desse período sem que tais limites precisassem ser desrespeitados.

No regime imagético de Panh, as imagens são trabalhadas em cima da ausência que, no caso de Lanzmann, reduziu os potenciais de sua narrativa. Num primeiro momento, as imagens no filme *S21* partem da encenação do cárcere como forma de aludir às imagens mentais que instauram o testemunho. Assim, visualizam-se os corpos das vítimas em cárcere sem que eles, de fato, estejam lá. A locação do espaço do centro de tortura no qual a narrativa se passa, o confronto dos perpetradores frente ao arquivo que reúne documentos e imagens, a condução desse confronto organizado pelas vítimas, toda a dinâmica cinematográfica é feita de tal maneira que permite ao cineasta conceber um registro documental no qual, inclusive, aqueles que não sobreviveram também participam do documentário.

Dez anos mais tarde, em *A Imagem que Falta* (2013), Panh toma para si o direito de testemunhar, de forma que, concomitantemente, o realizador apresenta as cenas de arquivo produzidas pelo comité de propaganda em sua interação com as imagens artesanais criadas por ele, como método de circunscrever a experiência individual em campo. Nessa interação hipotética, imaginativa e instável, imagem e testemunho produzem uma narrativa híbrida em que a história e a ideologia de Angkar dialogam simultaneamente com a memória e o testemunho autobiográfico. Suas vantagens, portanto, só se tornam possíveis a partir de um regime próprio de imageria.

É necessário enfatizar, portanto, que, no que se refere aos filmes de Rithy Panh, a metodologia de investigação traz um profundo viés histórico, na medida em que ambas as circunstâncias enunciativas transitam entre história e memória, arquivo e testemunho, arquivo e

⁵⁶ Segundo Winston (2012), a estratégia de Claude Lanzmann foi evitar as cenas da liberação em favor da austeridade das declarações das testemunhas como resposta à ausência de imageria, determinado tanto pela necessidade quanto por um auto-impositivo *Bilderverbot*.

imagem, imagem e testemunho. Nesse sentido, parte-se do conhecimento de que, no que se refere à síntese e à explicação de eventos históricos, a reconstrução do passado mediante a investigação imparcial dos documentos não existe. O conhecimento histórico é compreendido como um reflexo do mundo exterior na consciência humana. As imagens ou formas de representação do mundo surgem não a partir de esquemas universais, mas como formas de determinação socio-histórica.

A materialidade que constitui a imagem não é, e nem será, a própria ideia, e sim sua forma de expressão pelo indivíduo que a constrói com o apoio da linguagem, da palavra e dos projetos que o cerca, transformando-o assim em prática; e mediante tal prática, em coisa. Nos dois subcapítulos seguintes, o propósito será redescobrir, partindo da narrativa, como cada filme foi elaborado no que tange essa relação fluida e fenomenológica entre as duas esferas: ciência e experiência; tempo histórico e tempo vivido; palavra, narrativa e imagem.

3.1. A falência do documento e a “invenção” do genocídio em *S21* (2003)

A circunstância de elaboração de filme *S21: A Máquina de Morte do Khmer Vermelho* (2003) está intimamente relacionada aos trâmites do julgamento contra os líderes da Organização de Angkar⁵⁷. Lançado em 2003, mesmo ano em que o Governo Real do Camboja e as Nações Unidas assinaram um pacto que visava estabelecer o corpo judicial que presidiria as audiências e investigações sobre os crimes contra a humanidade, o filme se passa exclusivamente no centro de tortura e extermínio S21. Como pode-se perceber, o próprio nome ‘S21’ foi dado ao documentário em homenagem ao centro localizado na capital Phnom Penh, onde dezenas de milhares de pessoas foram mortas ao longo dos quatro anos do regime. Segundo dados do Museu do Genocídio Tuol Sleng, S21 foi apenas um dos 150 centros de extermínio estabelecidos pelo Khmer Vermelho - embora outras fontes indiquem que havia por volta de 196 centros em atividade durante o mesmo período.

De escola, no período anterior, ao atual Museu do Genocídio⁵⁸, o centro foi utilizado por Rithy Panh como forma de potencializar os processos de rememoração sob o intuito de

⁵⁷ Membros do Partido Único Kampuchea Democrática, responsáveis pelo massacre de um terço da população cambojana entre 1975-79

⁵⁸ Localizado na capital Phnom Penh, sua missão é salvaguardar toda a documentação produzida durante o totalitarismo do Khmer Vermelho, incluindo imagens, documentos, testemunhos escritos, entre outros.

reconstituir o tempo histórico totalitário do Camboja durante o governo de Pol Pot. A proposta do documentário parte do confronto entre aqueles que sobreviveram ao regime e a releitura da documentação salvaguardada pelo museu. De um lado, os antigos inimigos do partido e, portanto, prisioneiros do regime; de outro, os oficiais doutrinados que trabalharam no centro de extermínio. Esses grupos então, reunidos num mesmo lugar de memória⁵⁹ e com acesso aos vestígios de documentos, testemunhos e imagens de arquivo, vão reencenar a dinâmica do cárcere.

Através de um exercício de memória, esses personagens vão reavaliar a experiência totalitária a partir de uma situação anacrônica criada pelo realizador. Diante desta situação hipotética e ideal, Panh coloca em jogo diversas fontes historiográficas para interagirem num mesmo espaço, o que traz um efeito substancial à narrativa, na medida em que aquele lugar de memória facilita a emergência do testemunho e daquilo que houve de mais doloroso para aqueles que sobreviveram à máquina da morte do Khmer Vermelho: os traumas decorrentes dos processos de tortura.

No entanto, para adentrar nas questões intrínsecas ao documentário, faz-se necessário introduzir, antes de tudo, o personagem Heng Nath, cuja participação no documentário foi fundamental para estabelecer o diálogo entre vítimas e perpetradores. Foi ele quem conduziu todo o processo de entrevista no antigo centro de tortura, já que, além de ter sido prisioneiro, ele também foi pintor do regime escolhido pelo General Duch. Nath, indubitavelmente, também foi vítima do Khmer Vermelho.

Preso na província de Battambang⁶⁰, Nath foi levado à força pelos soldados khmers para o centro de tortura S21, onde viveu dois meses em cárcere até chamar a atenção do general Duch por sua competência na pintura. Na sequência (figura 17), o realizador introduz Nath, a partir do que esse relembra sobre as condições em que foi dada sua apreensão. De acordo com seu testemunho, logo no início do documentário, ele havia sido interrogado e torturado com eletricidade e, após uma semana, ele e outras 30 pessoas foram colocados em dois caminhões com os pés algemados.

⁵⁹ Segundo Pierre Nora, lugares de memória se referem aos lugares onde se cristalizam e refugiam os momentos particulares da história de uma república, ou estado. Em sua reflexão, estes lugares são elaborados com o intuito de representar a memória coletiva, pois sendo a memória fluida e consagrada por movimentos vívidos, faz-se necessário portanto criar espaços que imprimem os gestos cotidianos e a identificação de seus sentidos. Ver. NORA, Pierre. *Les lieux de la Mémoire: La République*. Paris: Gallimard, 2007.

⁶⁰ Até então território inimigo por fazer fronteira com o Vietnã e alvo de inúmeras disputas desde o império. Ver Capítulo 1.

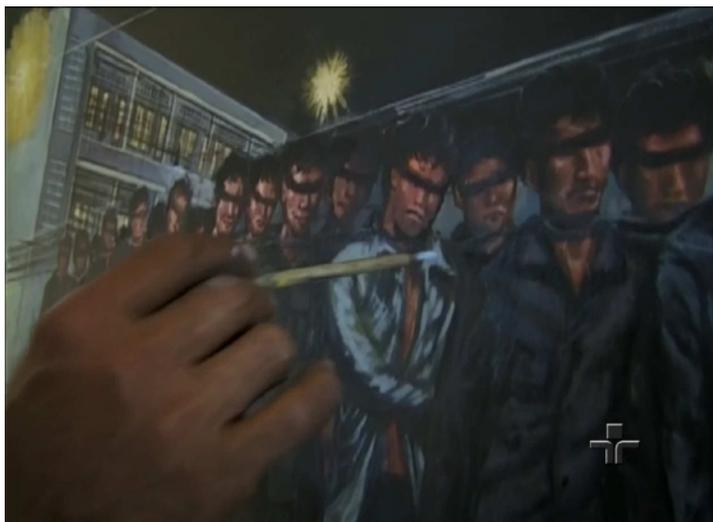


FIGURA 17 - S21 (2003); 08:04

Após o trajeto, estes dois caminhões com prisioneiros chegam à Phnom Penh e os entregam às autoridades de S21. Logo na chegada, os prisioneiros foram registrados, tiraram fotos, e responderam às três questões propostas pelos oficiais khmers: de que região vinham, qual cidade e que tipo de profissão exerciam. Feito isso, os soldados pegaram tiras de tecidos e vendaram a todos. Em seguida, uma corda única foi enrolada no pescoço de cada um, bem como em seus pés, e assim, foram conduzidos ao cárcere. O testemunho continua no filme: Nath, ao mesmo tempo em que descreve sua experiência em campo, traduz o testemunho em uma imagem física através de sua pintura, onde estes detalhes ficam ainda mais descritivos. No campo superior e esquerdo da pintura, vê-se a fachada do edifício de S21. Na parte central, observa-se Nath e outros tantos formando filas, de olhos vendados, pés amarrados e dois soldados khmer: o primeiro era responsável por puxar a corda; já o segundo, armado e um pouco mais à frente, garantia que as ordens fossem executadas. Nessa cena, o testemunho é indissociável da imagem, na medida em que a dimensão da palavra e da imagem são visivelmente distintas, mas complementares. Estas "imagens mentais"⁶¹ de acordo com Jonh Mitchell (2010), possibilitam que as experiências sejam compartilhadas não somente pelo espectador, mas pelos oficiais que trabalharam no centro de tortura, de modo a reconhecer o que significou para os prisioneiros a experiência carcerária.

⁶¹ Ao tomar a definição do conceito feita por Jonh Mitchell, as imagens mentais possibilitam unificar o reconhecimento do que implicou os processos de tortura durante o regime, já que elas estão mais próximas da dinâmica do pensamento. O efeito que isto causa na narrativa é que, ao invés de assimilar estas imagens a partir de uma perspectiva distanciada que a compreende enquanto metáfora, estes testemunhos atacam a consciência dos oficiais e do espectador a partir das descrições físicas e psicológicas daqueles que vivenciaram a tortura.

A palavra ou o testemunho transforma-se em imagem, mas a dimensão desta é outra e inevitavelmente maior. A palavra institui o modo operacional das reminiscências, mas é na pintura que a narrativa encontra sua elaboração prática, traduzindo o testemunho em matéria e, portanto, em coisa. E assim, Rithy Panh dá uma pequena mostra metafórica do que se passará ao longo de todo documentário: a atualização dos documentos que serão, mais uma vez investigados, o confronto deles com o testemunho advindo de ambos os grupos que compõem o regime para, assim, fazer um registro imagético dos elementos que podem ser suscitados durante esse exercício no centro de tortura.

A primeira crítica que surge no documentário, entretanto, é no que se refere à veracidade do testemunho ou às circunstâncias das quais ele emerge, o que faz referência, também, de certa maneira, ao ceticismo da comunidade acadêmica com relação ao quão objetivo o testemunho consegue ser na busca pela reconstituição dos fatos. No entanto, tal busca por uma leitura e reconhecimento objetivado da história representa justamente aquilo sobre o qual o testemunho funda-se e busca desconstruir. O testemunho instaura-se na historiografia para certificar, fortalecer ou não um dado histórico, e não para responder ou criar dados específicos sobre determinadas presunções levantadas pelo pesquisador em seu processo investigativo.

O primeiro confronto conduzido por Nath com relação ao testemunho estabelece-se a partir do caderno de testemunho de uma das vítimas - Chum Mey - encontrado na documentação do museu. Nath observa que o testemunho de Mey documentado pelos oficiais é longo, delirante, e nomeia mais de 60 pessoas que, de acordo com a vítima em cárcere, também eram inimigos da Organização de Angkar. Mey então interfere, desculpa-se e acrescenta o contexto no qual ele testemunhou todas aquelas acusações: havia sido brutalmente torturado. De acordo com ele, narrou todas aquelas coisas de forma a convencer os oficiais a deixá-lo em paz. Em seu testemunho - e que vinte anos mais tarde em papel, tornou-se documento -, Mey deu o nome de todas as pessoas que conhecia, e não necessariamente julgava que elas seriam culpadas por qualquer crime.

A discussão sobre a veracidade do testemunho instaurada pela cena desvela duas questões importantes. A primeira delas é com relação ao seu contexto. Segundo Mey, aquele testemunho redigido pelos oficiais era mentiroso, uma vez que a denúncia daquelas barbaridades foi feita por ele para ganhar a confiança dos oficiais e, com isso, aliviar os dois meses que havia passado na ala dos procedimentos destinados à tortura. Entretanto, mesmo que ele [teste-

munho] seja, em seu sentido bruto, falso ou não condizente com a verdade, ainda assim revela uma outra face irreconhecível do documento: o processo auto-punitivo e doutrinador fundamentado pela ideologia, a violência absurda dos oficiais nos centros de extermínio e, consequentemente, os impulsos de sobrevivência daqueles que passaram por S21.

Logo, mesmo que o arquivo - ou o registro do testemunho feito durante o regime - seja inconsistente em termos de informações ou fatos importantes à reconstrução do genocídio, ele atua como um negativo sobre o qual a memória age. Há uma aproximação dos fatos a partir da tomada de consciência de que o arquivo também apresenta um contexto de elaboração. Assim, é válido perceber que a própria elaboração de narrativas históricas traz consigo esta problemática, ou seja, o que é dado a saber diante de um arquivo e o que a memória revela uma vez diante dele.

Assim, as narrativas históricas só podem ser elaboradas a partir desse desempenho da existência póstuma e linguística do arquivo e do testemunho. As proposições do historiador e arqueólogo Roger Collingwood (1981) endossam tal perspectiva da história que compõe a narrativa de *S21* (2003). Segundo ele, a história não existe, o que existe é o presente, ou o historiador tentando construir uma ideia plausível da história, com base nos dados recolhidos por ele. Na busca por reconhecer o passado, a história se faz a partir do estudo do arquivo, do contexto no qual foi elaborado, do que as testemunhas anunciam como legítimo e/ou das informações coletadas por outras fontes historiográficas.

Como, neste caso, fala-se sobre uma narrativa histórica que é também cinematográfica, defende-se, portanto, a percepção de que a história, assim como o cinema, estuda e registra o passado a partir dos vestígios recuperados e do que é imperativo ao presente. Claro que essa história não é construída de modo aleatório, como poderia-se pensar de um filme, por exemplo. Entretanto, fica fundamentada a ideia de que, assim como o historiador, o cineasta está tentando construir um sentido plausível da história a partir das fontes encontradas por ele no presente, em seu processo de investigação histórica.

Entretanto, de acordo com a Escola de Collingwood⁶², se não há qualquer vestígio que possa trazer à superfície dados sobre um determinado fato histórico, tal evento certamente não

⁶² Segundo esse movimento histórico fundado pelo historiador britânico Roger Collingwood na primeira metade do século XX, o passado não existe. Logo, a disciplina histórica e as narrativas históricas são formas de investigação do presente. Segundo ele, é a partir da matéria encontrada no presente - como arquivo, artefatos, imagens, inscrições - que a histórica inscreve, representa e reencena este passado. Não há formas de verificação de como o evento aconteceu ou repercutiu no passado, o que há é apenas uma ideia de história feita pelo próprio historiador, ou pela forma como ele, diante destas fontes do presente, reelabora sobre o passado. Ver COLLINGWOOD, Roger. *A ideia de História*. Lisboa: Presença, 1972.

poderia tornar-se objeto de uma pesquisa historiográfica. No caso do genocídio judaico, há inúmeras evidências, testemunhas, documentação e narrativas que conduzem as investigações historiográficas da Shoah. Na situação cambojana, vê-se Rithy Panh engajado na atividade de registrar as narrativas das testemunhas e, conseqüentemente, criar um banco de dados com o intuito de preservar essa memória. Diferentemente dos estudos sobre o Genocídio Armênio (1918), as investigações historiográficas estão majoritariamente centralizadas no campo da teoria literária já que a Turquia continua negando o massacre e tampouco facilita o acesso aos arquivos deste período.

É justamente diante dessa ineficiência que a Escola de Collingwood perde sua força, pois defende que determinados acontecimentos históricos tornariam-se inabordáveis, uma vez que seu método depende inevitavelmente da matéria arquivística e, quando não encontrada, a inscrição enquanto evento ficaria, portanto, debilitada. Em contrapartida, o que ela instaura inevitavelmente é a necessidade de ampliar a concepção e os parâmetros da metodologia historiográfica, ainda na primeira metade do século XX. Somente com o revisionismo da historiografia moderna pós-Shoah é que essa face testemunhal, que foi ocultada como parte constitutiva do documento, é legitimada, já que ela é imperativa às demandas investigativas do pós-guerra.

Como relembra Carlo Ginzburg, “de acordo com a prática historiográfica normal [positivista], o valor de cada documento será testado a partir de uma comparação - ou seja, a partir da construção de uma série que inclui ao menos dois documentos”⁶³ (GINZBURG, 1992, p. 85). Diante da afirmação de Ginzburg, é possível perceber que todo procedimento historiográfico, portanto, dependia de uma política de preservação arquivística, e que em situações políticas excepcionais, como o caso dos regimes totalitários, tal metodologia centralizada no arquivo não daria vazão àquilo as testemunhas seriam capazes de denunciar sobre a natureza do evento.

Segundo a cena (figura 18), essa situação de crise com relação à totalidade do documento, bem como a emergência do testemunho, é representada em partes iguais. Para Rithy Panh, não foi suficiente apenas confrontar a veracidade do testemunho a partir da perspectiva das vítimas - como o caso de Mey -, mas também, a experiência dos oficiais no centro. Reunidos em torno de uma mesa, onde parte da documentação foi então produzida por eles mes-

⁶³ “According to normal historiographical practice, the value of each document will be tested by way of comparison - that is, by constructing a series including at least two documents.”

mos no centro de tortura, estes ex-oficiais investigam o documento e trazem novas formas de reflexão e abordagem à compreensão de suas informações. O oficial Houy, localizado na extrema direita da imagem, lê em voz alta seu testemunho escrito durante o período totalitário.



FIGURA 18 - S21 (2003); 42:22

Nele, o oficial explica sobre suas motivações ao se engajar na Revolução liderada por Pol Pot. Segundo ele, o motivo de juntar-se à Revolução foi por ter sofrido muito "nas mãos dos colonos, tanto antigos quanto novos, nas mãos dos capitalistas, dos senhores feudais, dos reacionários, e dos imperialistas que oprimiam o povo". Na opinião de Houy, sua lealdade e obediência à ideologia foi no sentido de lutar contra o imperialismo americano⁶⁴, libertar as classes e o povo de qualquer influência exterior à Organização de Angkar.

Houy, então, justifica suas ações pois, de acordo com ele, queria ser reconhecido como um filho da Organização, e só assim poderia então garantir sua sobrevivência. Nos momentos seguintes, os demais oficiais engajam-se na discussão e defendem a si mesmos. Segundo eles, a obediência era por medo, e tudo que eles haviam dito em suas autobiografias tinha como intuito agradar o Khmer Vermelho, ao utilizar intencionalmente uma linguagem que fosse o mais próximo possível da ideologia de Angkar. Com tais exemplos, fica evidente o caráter condicionante do documento. Se, por um lado, sua veracidade pode ser desconstruída, por outro, denuncia uma deficiência ética daqueles que o documentam, correspondendo assim à influência ideológica nas instituições socio-jurídicas.

⁶⁴ Ver capítulo 1: A guerra civil cambojana como extensão da Guerra do Vietnã contra o anticomunismo estadunidense.

Na sequência seguinte, Nath e Mey comentam sobre uma possível reconciliação no contexto de julgamento, e assim a compreensão ética entra novamente em questão. De acordo com o que foi exasperado por Nath, “até agora alguém já disse que as atitudes do passado foram erradas, que os dois milhões de mortos do Khmer foi errado? Alguém implorou por perdão?” (S21, 2003, 47:57). A questão, talvez a mais primordial de todo o documentário, continua a divagar a esmo, já que todo o trabalho de reconstituição do passado e do exercício em prol da humanização através da memória, não mudou o fato de que os ex-oficiais não se sentem culpados pelo que aconteceu no Camboja sob o comando do Khmer Vermelho.

Até agora, a presente análise foi orientada a partir do confronto entre arquivo e testemunho. No que se refere a este primeiro, denuncia o caráter lacunar do documento, constitui-se como um testemunho *a priori*, elucida a discrepância no que concerne ao contexto em que foi elaborado e evidencia o quão suscetível ele está às ideologias impregnadas pelas instituições de registro (DERRIDA, 2001). No que se refere ao testemunho, fica comprovado o seu domínio: ele é também um instrumento historiográfico pertinente à investigação do passado. É, com isso, capaz de revelar novos sentidos e interpretações de um mesmo arquivo e é, por fim, um indicador consistente daquilo que reverberou na esfera pública a partir das políticas ideológicas presentes no arquivo.

Assim, o arquivo, em circunstância de testemunho, instaura um profundo revisionismo na medida em que ele estabelece um plano de fundo, um recorte espaço-temporal cujo testemunho visará refletir e averiguar - conferir se tais informações realmente tiveram prática ou comprovação no âmbito coletivo, uma vez que ele alerta para outros contextos e situações que coexistiram simultaneamente num mesmo acontecimento. No que diz respeito à memória coletiva, por exemplo, todas as memórias individuais confirmaram a suposição de que naquele centro a tortura e o extermínio tornaram-se práticas institucionalizadas.

Em contrapartida, tratando especificamente das memórias individuais, se, no caso das vítimas, elas fazem emergir o contexto do qual o testemunho foi formulado no sentido de alterar e atualizar o que ele significou num determinado momento, no caso dos perpetradores, o testemunho também deu voz às inúmeras justificativas de suas autobiografias bem como denunciou sobre como a ideologia ainda persiste na mentalidade daqueles que executaram os procedimentos de tortura contra os demais. O campo da memória instaura-se justamente nesse

hiato: um mesmo acontecimento pode assumir diferentes significações para aqueles que a ele sobreviveram.

Assim, parte-se do entendimento de que existe um juízo de valor, uma ética que acompanha o sujeito que investiga e repensa sobre o passado e como suas suposições podem ser justificadas ou não no embate com o testemunho. As memórias individuais podem revelar-se, portanto, contraditórias, mas a memória coletiva, ou seja, a de que milhares de cambojanos foram mortos durante o regime naquele mesmo centro de tortura onde se realiza tal reaviso-nismo, é inquestionável. Se o documento, sob diferentes perspectivas, foi inconsistente e muitas vezes paradoxal no que se refere à forma como se deu o extermínio em S21, a imagem, por outro lado, narra com clareza os instrumentos de tortura utilizados pelos oficiais khmers.

A cena seguinte apresenta um diferencial importante. Encontrada e salvaguardada no mesmo arcabouço arquivístico do Museu do Genocídio, a imagem manifesta-se, diante nesse contexto e no confronto com o testemunho, menos contraditória que o documento. No teste-munho de um dos guardas de S21 (58:23), o trabalho de investigação trouxe como objeto a imagem de arquivo. O guarda, então, fez uma leitura das circunstâncias apresentadas pela imagem, ao mesmo tempo em que descreveu e complementou detalhadamente os tipos de tor-tura empregados contra a vítima, levando em consideração apenas a forma como o corpo e os demais elementos foram apresentados pela imagem.



FIGURA 19 - S21 (2003), 58:20

Segundo ele, a sala representada era onde normalmente os prisioneiros eram interro-gados. Com base na imagem, ele passa então a descrever os métodos de tortura aos quais o sujeito havia sido submetido: “Acorrentávamos suas pernas. As prendíamos à mesa. O papel

era para a confissão do prisioneiro. Ele [prisioneiro] precisava escrevê-lo nesta mesa”, complementa ele sobre a figura 19. Diante da figura 20, o guarda descreve mecanismos outros de tortura. De acordo com ele, a tortura consistia em bater e sufocar o prisioneiro com um saco, localizado a esmo, um pouco mais abaixo do corpo apresentado pela imagem.



FIGURA 20 - S21 (2003), 58:36



FIGURA 21 - S21(2003), 58:56

As bolas de papéis localizados no canto superior esquerdo representam os papéis desperdiçados na medida em que o interrogador não se encontrava satisfeito com o testemunho sob tortura do prisioneiro em questão. Já na figura 21, por fim, vê-se claramente o estado lastimável de prisioneiro apresentado nas imagens. O guarda relembra que o prisioneiro exalava um odor desagradável, porque as feridas começavam a gangrenar e, assim, o testemunho prolonga-se a partir de observações feitas apenas sobre o quanto aquele sujeito era odioso, justamente por causa de seu odor. Segundo ele, os guardas de S21 continuavam a açoitá-lo, até a chegada do médico para enfaixá-lo.

A análise das imagens de arquivo certamente é delicada, mas consistente em sua capacidade de denunciar os horrores do regime. Essa cena, ao mesmo tempo em que descreve de maneira enfática e precisa os procedimentos de tortura, suscita no espectador um certo desgosto diante do que é apresentado. O testemunho em confronto com a imagem não revela situações contraditórias intrínsecas à própria circunstância do material, tal como revelou o documento, mas insere inevitavelmente um aspecto tenebroso e desumano em sua análise. Dificilmente um espectador ingênuo ou desinformado poderia desvendar o que a imagem diz sem o esforço da testemunha para contextualizá-la.

Esses “durantes”, como já dizia Michel de Certeau, só encontraram representação em cena graças à narrativa testemunhal do guarda, que os reconhece. Sem esse movimento atri-

buído pelo testemunho, as imagens de arquivo ficam, portanto, encerradas em si mesmas. Lidar com a imagem de arquivo é perceber os diferentes níveis de significação que a imagem pode assumir, que, de maneira simplificada, instaura duas instâncias imagéticas: o que a imagem documenta, bem como o que a imagem simboliza. O historiador Peter Burke (2004) lembra que, na Roma antiga, as moedas comemorativas produzidas em série pelo Estado frequentemente aludiam aos acontecimentos históricos e, algumas vezes, seus indícios sobre os eventos foram as únicas provas materiais que restaram quando fontes literárias remanescentes eram escassas.

Na Europa dos séculos XVI e XVII, segundo ele, as moedas eram distribuídas aos embaixadores pelos governos e além de suas inscrições, elas ofereciam aos seus leitores as diretrizes sobre como lê-las e interpretá-las, ao mesmo tempo em que possibilitavam aos historiadores acesso à maneira como o regime que as produziu via a si mesmo. Essas imagens eram, portanto, agentes históricos, uma vez que não apenas registravam o evento, mas influenciavam também a maneira como eles seriam vistos na mesma época. É preciso, portanto, pensar na autonomia da imagem já que os testemunhos, ao longo do tempo, desaparecerão; em contrapartida, o saber que carregam não devem encontrar o mesmo fim.

Nesse jogo das evidências⁶⁵, tal como denuncia Didi-Huberman (2010), uma mesma imagem encerra dois tipos de leitura e interpretação: o que ela apresenta enquanto volume de um corpo, negando assim sua existência extra-corpórea, mas também sua capacidade de significação, ou seja, o horror e a tortura traduzidos na narrativa sobre os eventos. No exemplo trazido pelas figuras 19, 20 e 21, esses dois tipos de interpretação ficam ainda mais compreensíveis. Existe uma posição tautológica adotada pelo ex-oficial khmer diante do assassinato daquele indivíduo anônimo, na qual aquele recusa a aura deste no ato de reler e descrever as circunstâncias apresentadas pelas imagens, já que aquele ostenta uma indiferença ao que está por baixo, escondido - ou seja, a existência humana e espiritual deste - encontrando satisfação apenas no volume, num corpo em decomposição.

Mas há, em contrapartida, uma outra posição diante da imagem orientada pela crença, na qual se busca observar aquele indivíduo assassinado para além do que está posto, ou para além do odor que ele exalava após jornadas intensas de tortura. Neste exercício fixado pelas reminiscências do sistema concentracionário, o realizador busca fazer com que esse mesmo

⁶⁵ Ver Didi-Huberman, George. *O que vemos, o que nos olha*. Tradução Paulo Neves. São Paulo, Editora 34, 2010.

oficial, ao descrever a cena, exerça uma certa empatia com o que aquele corpo havia sofrido, de maneira tal que essas imagens foram produzidas com o intuito de informar sobre os temores e os traumas daqueles que vivenciaram e não sobreviveram aos centros de tortura em atividade naquele período e a necessidade de restabelecer a importância do individual para o respeito à coletividade humana.

Não se pode questionar, contudo, sobre a potência dessas imagens dos corpos no centro de tortura S21 e sobre como elas auxiliam nos processos de contabilização e identificação das vítimas, cuja *mise-en-scène*, elaborada pelo realizador, não foi feita de maneira isolada do contexto narrativo - a imagem foi apresentada em mãos pela testemunha, que corresponde consequentemente ao arquivo salvaguardado pelo Museu do Genocídio. A cautela com relação ao uso das imagens de arquivo pode ser analisada em decorrência da experiência de *Noite e Neblina* (1956) de Alain Resnais.

O filme de Resnais seria impraticável atualmente porque, através de um processo de remontagem, ele não apenas reutiliza como ressignifica as imagens da liberação, adicionando novos sentidos, mas também ocultando identidades. O filme revelou “(...) um estado de saber historiográfico e da memória, mas também, a natureza do comércio social e simbólico⁶⁶, tão diferente da nossa, que entreteria a época com as imagens dos campos”⁶⁷ (LINDEPERG, 2007, p. 86). Como relata Sylvie Lindeperg, a primeira crítica com relação ao filme foi quanto à reutilização das imagens filmadas em Westerbock na Holanda em 1944, sob a ordem do comandante nazista Albert Konrad Gemmecker.

Segundo os propósitos do comandante, as imagens deveriam compor uma narrativa sobre as atividades artísticas e esportivas da vida em campo, representada como uma cidade oferecida por Hitler ao Povo Judeu. Logo, para chegar lá, narrava-se a organização dos comboios em direção à Auschwitz. Entretanto, nessa reinvenção do olhar feita pelo realizador francês, as imagens que inicialmente mostravam - com uma certa tranquilidade aparente e sem qualquer violência visível - os comboios holandeses em direção ao campo, transformou-

⁶⁶ A referência da autora é com relação ao capital simbólico da imagem, uma vez que ela pode adotar diferentes contextos por sua capacidade associativa, distanciando-se daquilo que ela documenta para assumir apenas a sua iconicidade. O termo pode ser associado também às proposições de Pierre Bourdieu, na medida em que retrata a livre circulação das obras de arte no início do século XX, e como isso foi benéfico para as políticas públicas e a democratização do saber. Entretanto, em se tratando da imagem genocida, a análise bourdieuniana não considera a necessidade de uma ética por trás do comércio simbólico, e um cuidado com a forma com que ela circula na sociedade contemporânea. Ver: Bourdieu, Pierre. *Razões práticas: sobre a teoria da ação*. Tradução de Marisa Corrêa. Campinas: Papyrus, 1997.

⁶⁷ “(...) un état du savoir historiographique et de la mémoire, mais aussi la nature du commerce social et symbolique, si différent du nôtre, qu’entretenait l’époque avec les images des camps.”

se, após a remontagem e a edição do som de Alain Resnais, numa violência dissimulada do evento, ao introduzir nas imagens, por um processo de decupagem e narrativo, o horror do contexto fora-campo.

Tal atitude não apenas corroborou a ideia de que o acontecimento do genocídio judaico foi uma narrativa forjada pela imagem cinematográfica, como também coadunou com a cautela de que tais imagens também manifestavam certa inclinação à ideologia nazista daquelas que as filmaram. Certamente, a história que envolveu o processo de captura de tais imagens tornou-se um argumento consistente para aqueles que defendiam - e ainda defendem - que o genocídio jamais existiu, visto que tais imagens, em versão original, não denunciavam as atrocidades as quais Resnais procurava circunscrever - advindas do fora-campo. É importante enfatizar que isso não quer dizer que mostrar as imagens tal como apresentadas por Resnais favoreceu o negacionismo, uma vez que tal conduta já existia independente do filme.

O segundo problema que emerge da remontagem de Resnais, é a identificação das vítimas. O problema só surgiu anos mais tarde, quando o cinema e a televisão passaram a ressignificar exaustivamente as mesmas imagens, diante de contextos diferentes e segundo propósitos determinados. A garotinha holandesa Anna Maria Steinbach, que aparece no filme, virou símbolo da resistência judaica, uma vez que a sua participação na cena apresentada no filme ilustrava a entrada dos judeus nos comboios em direção à Auschwitz. A questão é que, na remontagem do realizador francês, ela tornou-se ícone da deportação judaica sem sequer ser judia. Nos mais diferentes contextos do pós-guerra, as imagens dessa cigana foram ressignificadas inúmeras vezes, mesmo após assassinada⁶⁸.

Entretanto, a identificação de Anna Maria comprova que não somente os judeus foram vítimas do regime totalitário nazista. Assim, ambas as imagens tornaram-se icônicas no que se refere ao comércio social e simbólico. Não se questiona, neste trabalho, entretanto, que a imagem de arquivo deva ser poupada por conta da experiência de Resnais, ou da reflexão de Winston, ou pela defesa feita por Lanzmann. A argumentação que por ora se desenvolve é que a imagem de arquivo, preto e branco, sem movimento e encerrada em seu suporte fotográfico, restringe as possibilidades da imagem de narrar perspectivas outras que estão para além daquela para a qual foi forjada.

⁶⁸ A garota havia sido assassinada entre julho e agosto de 1944 em Birkenau, e, desde então, ela jamais cessou de assumir identidades outras através deste método de ressignificação inaugurado por Resnais.

Como ilustrou o caso de *Noite e Neblina* (1956), os limites de representação que a imagem assume e os processos de significação que partem de sua montagem e manipulação, são precisamente seu diferencial perante os demais suportes - como o documento ou o testemunho. Primeiro porque o documento é historicamente localizado e, com isso, abarca apenas a própria temporalidade; segundo porque o testemunho é atemporal, uma vez que ele se atualiza na medida das circunstâncias. A imagem, nesse sentido, localiza-se na ambivalência, uma vez que traduz uma temporalidade, mas também pode ser atualizada e ressignificada. A cautela de cineastas, principalmente aqueles que passaram pela experiência em campo, portanto, localiza-se justamente nesses limites aos quais a imagem pode corresponder.

Ao pensar nos limites da imagem, assim como numa ética da representação em filmes que trabalham inevitavelmente com o tema do genocídio, é necessário perceber o que é possível lembrar ou simbolizar a partir da imagem e o que ela narra enquanto documento. Por exemplo, de acordo com Jean-Louis Comolli (2004), não somente existem semelhanças entre o real e a imagem, mas existe também entre o corpo da representação e o corpo da matéria. Comolli, nesse sentido, engaja-se diante da questão a partir destas duas instâncias da imagem: a primeira é aquela dada a ver através do corpo da representação, ou seja, o corpo do personagem que representa um indivíduo no âmbito da narrativa; e a segunda refere-se ao corpo da matéria, que diante de uma certa fatalidade analógica do cinema - como desdobramento da imagem fotográfica - viria a ser o corpo real de um ser identificável na esfera pública.

Isso quer dizer que, no caso da figura 17, onde Nath narra as circunstâncias de sua apreensão e a forma brutal como foram conduzidos ao cárcere, as imagens dos corpos seriam apenas corpos da representação, visto que aqueles indivíduos representados na pintura não podem ser identificados em sua existência fora dela. Comolli, com isso, determina-se por uma postura voyerista diante da imagem, na qual o espectador somente é capaz de fazer deduções em relação ao corpo da representação presente na imagem cinematográfica. Em outras palavras, nessa sequência de Rithy Panh, aquelas pessoas representadas por Nath não existem porque, sendo pintura, o 'corpo matéria', de acordo com Comolli, não existiu. Aquele sujeito sem nome representado na imagem, então, jamais viu, sentiu e viveu tal como o espectador, tornando assim sua existência póstuma sem valor na narrativa.

Serge Daney, em contrapartida, defende que existe uma potência imaginativa não representada advinda do fora-campo da imagem. Segundo ele, a imagem utiliza o visível para

dar a pensar o invisível, diferentemente do *visuel*⁶⁹, muito utilizado pela propaganda e pela publicidade, que reduz essa potencialidade da imagem de se fazer imaginar para além daquilo que é observado, na medida em que a própria circunstância discursiva já impõe o que deve ser imaginado. A análise de Daney (1992), entretanto, parece estar mais ocupada sobre aquilo que a imagem é capaz de mostrar, seja como *imagem* ou como *visuel*. Com isso, o que o crítico francês institui, definitivamente, são esses limites da imagem, não em referência ao documento ou testemunho como descrito anteriormente, mas com relação ao próprio ato de representar que compõe o propósito da imagem.

E é justamente em função de tal limite que ela se adequa frequentemente àquilo a que ela faz referência, por sua capacidade associativa. Assim, a imagem sempre pode exprimir algo que não é do campo do visível justamente por haver um limite intrínseco, como ficou exemplificado com o caso de *Noite e Neblina* (1956) de Alain Resnais. Segundo Daney, a partir do momento em que se constata que há um limite na imagem, é que se instaura consequentemente a problemática do que é mostrado pelo *visuel* - ou o que ela simboliza -, mas também, o que é materialmente evidente na *imagem*, ou seja, o que ela documenta a partir de sua indexação.

Há, portanto, um paradoxo entre esses conceitos tal como apresenta Serge Daney. Se, na elaboração de Comolli, o corpo matéria está intimamente relacionado à imagem fotográfica, já que ele é forjado pela luz e portanto existe, o *visuel* de Serge Daney também encontra-se mais próximo de uma imagem fotográfica, visto que a iconicidade⁷⁰ alimenta-se daquilo que a imagem busca simbolizar por referência ou aproximação. Assim ela pode, portanto, mudar de contexto por ser metafórica na situação em que é empregada. Em contrapartida, o corpo da representação de Comolli nega existência aos personagens de Nath, ao contrário da *imagem* de Serge Daney que faz alusão ao que não existe, por dar a pensar o invisível.

⁶⁹ Apresenta-se o termo em francês visto que a palavra 'visual' em português não pode abarcar ou representar, por tradução, esse aspecto diferenciado no tocante à propriedade da imagem. Segundo Daney, o *visuel* foi instituído para designar uma situação de sacralização ou de ícone que também é proposto diante da análise e interpretação da imagem.

⁷⁰ De acordo com Ismail Xavier, a iconicidade é estabelecida, a princípio, por uma imagem que denota alguma coisa pelo fato de que, ao ser percebida visualmente, apresenta algumas características em comum com a coisa denotada. Ver: XAVIER, Ismail. O discurso cinematográfico: opacidade e transparência. São Paulo: Editora Paz e Terra, 2005.



FIGURA 22 - S21 (2003), 28:05

Contudo, somente na situação elaborada por George Didi-Huberman é que esta análise sobre a imagem vai definitivamente aproximar-se do propósito apresentado por Rithy Panh. Didi-Huberman faz uma leitura e interpretação da imagem diferente dos estudiosos da imagem supracitados. Tendo como base a sequência representada (figura 22), Nath elabora uma imagem figurativa - uma pintura - com o intuito de descrever sua experiência em cárcere para os oficiais do regime. A imagem feita pelo realizador se refere, portanto, à imagem feita por Nath ao lembrar o cárcere. Assim, encontram-se numa mesma imagem suas formas primitivas de *pathos* - que traduzem um sentimento ou empatia com relação à dor do cárcere e da tortura - e sua sobrevivência moderna, na imagem cinematográfica de Rithy Panh.

De acordo com o conceito de imagem-lembrança de Richard Semon, reelaborado por Didi-Huberman (2012), ambas as formas são sintomáticas dessa investigação da memória através da imagem. O que o historiador francês defende é que existe na forma moderna de imagem uma matriz primitiva, cuja dinâmica é designada por ele como gesto memorativo da imagem. Os corpos emergem dos movimentos contraditórios ao conflito, tal como apresentado em cena - a narrativa de um prisioneiro que confronta a razão dos algozes – quando, pelo remorso do tempo, ressurgem então numa imagem reformulada.

Esta memória do cárcere traduz, portanto, o que Didi-Huberman chama de sintoma, na medida que a força traumática da experiência manifesta-se de forma anacrônica na memória de Nath e na temporalidade do espaço de S21. É desta forma que a memória, assim como a imagem, atravessa ao longo do tempo. A diferença é que a imagem tem uma indexação, tem um contexto, tem uma propriedade que a materializa num espaço-tempo determinado. Ao

contrário da memória, que é viva, que atualiza, que elimina, que reconstitui, que perde, e que pode localizar-se em diferentes tempos e espaços simultaneamente. Entretanto, o que é preciso ter em mente é que essa autonomia da imagem foi conquistada a partir da capacidade de fazer referência a outras imagens, que vieram antes dela.

É neste sentido que a imagem é extremamente vantajosa ao se tratar de genocídios, pois ela não apenas registra ou documenta dentro de um tempo e espaço determinado, tal como o documento, mas também se atualiza, reformula-se, reinventa-se; recria-se, muda de sentido, de espaço, de contexto; cita outras imagens, condensa o testemunho em matéria. Ela apresenta limites mas, justamente por isso, novos discursos podem ser acrescentados a ela. E assim é dinâmica, instável, metafórica, metamórfica, selvagem e autorreferente - pois segundo Didi-Huberman (2002), a imagem também sofre de reminiscências.

3.3 A Visualização do Trauma e os limites da imagem em *A Imagem que Falta* (2013)

Antes de *A Imagem que Falta* (2013), Rithy Panh já havia produzido uma série de filmes nos quais era abordado o tema do genocídio ou seus efeitos colaterais. Sobre o seu primeiro filme *Site 2* (1989) - que narra sobre o campo de refugiado da Tailândia, onde havia passado alguns meses após o regime do Khmer Vermelho -, o realizador observa que "a palavra [de Yim Om - narrador e testemunha do campo] não servia para reforçar a imagem, às vezes, chegava mesmo a contradizê-la". (MAIA; FLORES, 2013). Ao comentar sobre *Condenados à Esperança* (1994), ele afirma em entrevista que para descrever a estrutura dos seus filmes, seria necessário pensar a imagem como uma roda, já que ao mesmo tempo em que ela avança, ela gira sobre si mesma.

Anos depois, com *Bophana* (1996), Panh defende que ser político é aproximar-se das pessoas filmadas com respeito e que seria muito fácil, segundo ele, deduzir a ética de uma posição política ou ideológica, mas que ele, propriamente, tenta filmar de outra maneira. Sobre *Uma Noite Após a Guerra* (1998), em entrevista, o realizador diz que nunca faz filmes de ficção pura pois, justamente por haver feito inúmeros documentários, seus personagens sempre foram inspirados em encontros com outras pessoas, que viriam posteriormente a alimentar suas ficções. Já em *Duch - O Mestre das Forjas do Inferno* (2011), Panh relembra que o general havia aceitado fazer o exercício de refletir sobre a história do Camboja pois, de certa maneira, isso serviria de ensaio para ele em ocasião de seu julgamento. Entretanto o *Duch* tam-

bém havia o desafiado durante as entrevistas: "Senhor Rithy, juntos nós buscaremos a verdade". O realizador então exaspera: "Ele realmente acreditava nisso?" (MAIA; FLORES, 2013).

De uma maneira sintética, esses pequenos fragmentos de citações de Rithy Panh, no que se refere aos seus filmes, conduzem um curto esboço de sua trajetória como cineasta. No subcapítulo anterior, fala-se de um testemunho que acompanha e materializa-se na imagem, mas, segundo ele sobre *Site 2* (1989), existe também ressonância a palavra que contradiz. Basta lembrar que o período do genocídio teve diferentes significados entre as testemunhas ou que, em muitas situações, a palavra contradizia o arquivo. Nos exercícios de memória conduzidos em *S21*, a palavra - ou o testemunho - resultou numa imagem, seja ela mental ou uma pintura pelas mãos de Nath; seja complementando a análise do arquivo ou recusando sua significação.

Assim, no processo de tradução imagética, a imagem avança ao mesmo tempo em que faz referência a outras imagens e, somente a partir daí, ela é capaz de firmar o propósito ao qual foi concebida. No curso desta prática, o cineasta manifesta-se político a partir do respeito com o outro, mesmo em situações em que o outro ainda se recusa a reconhecer as atrocidades que cometeu sob ordem da ideologia, ou os malefícios que ela acarretou para a história do Camboja e, sobretudo, para ele. Quem quer que tenha passado pela experiência em campo pode reconhecer muito bem o quão insignificante uma existência pode ser para ideologias que anulam o valor individual, a esfera privada ou a liberdade em fazer suas próprias escolhas.

Fica evidente também, nos fragmentos supracitados, que as fronteiras entre ficção e documentário, para ele, são extremamente fluidas e interdependentes, na medida em que toma notas do comportamento humano das pessoas entrevistadas em seus documentários para, então, fomentar a elaboração de seus personagens ficticiais. Diante dessa posição, pode-se deduzir portanto que não somente seus personagens fictícios são inspirados em pessoas as quais conhece, mas também que tais pessoas estão presentes em seus filmes em sua versão ficcional. Existe uma tendência crescente na produção cinematográfica contemporânea em utilizar métodos do documentário em ficções e vice-versa.

Anita Leandro (2007) relembra que Serge Daney, ainda nos anos 1970, discutiu sobre a importância de tomar a ideia de corpo no cinema, diante da crise política e da emergência de discursos militantes em narrativas engajadas no contexto do pós-guerra. Observa-se, a partir deste período, ficções passando a adotar métodos documentários. No exemplo trazido por ela,

cineastas asiáticos como Tsai Maing-Liang em *Et là-bas, quelle heure est-il?* (2001) colocam os personagens em teste no instante presente. O que certamente pode ser notado no neorealismo de Rossellini⁷¹ ou, ao recuar um pouco mais no tempo, faz-se necessário lembrar também de Robert Flaherty com *Nanook do Norte* (1922), que dramatiza suas cenas perdidas pelo fogo,⁷² bem como em *O Homem de Aran* (1934) e *Moana* (1926).

No caso de Rithy Panh, tal posição com relação às fronteiras entre documentário e ficção também são permeáveis. Entretanto, para afirmar isso, é necessário constatar que suas propostas enunciativas são diferentes, mas que essa diferença localiza-se a partir da visão do espectador, ou na estratégia enunciativa determinada pelo próprio realizador pois, no que se refere à produção, ambos fazem uso da montagem, ambos trazem em si um público-alvo, ambos manipulam o personagem ou a testemunha, embora cada forma enunciativa tenha a sua especificidade própria.

A diferença notada aqui é na forma como esses discursos lançam-se ao espectador: o documentário traz uma implicação corporal do sujeito que filma: a construção do espaço, do discurso e das relações afetivas não são determinadas. A elaboração do enunciador deve estar situada no mesmo mundo do espectador (ODIN, 1990). Diferentemente da ficção, que não tem enunciador, somente enunciado, e cuja narrativa é predeterminada, os personagens só existem no universo diegético, a construção cenográfica, as relações afetivas, o figurino, são elementos controlados e concebidos pelo realizador. Entretanto, quando se fala que estas fronteiras são permeáveis, isso quer dizer que tanto o documentário quanto a ficção podem fazer uso de certos mecanismos enunciativos que pertencem ao outro.

No caso de *A Imagem que Falta* (2013), Rithy Panh é o narrador e testemunha da própria história. Quer dizer que, em seu próprio ato de narrar, o realizador ficcionaliza a si mesmo. Ele não somente existe no universo do espectador, tal como propõe o documentário, mas encontra uma existência que é inseparável daquilo que narra, tal como a ficção. A metáfora que anuncia isso encontra-se logo no início do filme. Na imagem cinematográfica, as mãos de um artesão trabalha e esculpe a miniatura de um homem. Em seu testemunho, o narrador

⁷¹ Em vários de seus filmes, Roberto Rossellini selecionou atores não profissionais para dar um aspecto mais surpreendente e fluido às inconstâncias do contexto histórico em jogo, como por exemplo, em *Roma, Cidade Aberta* (1945).

⁷² Já no momento de decupagem, montagem e edição, Flaherty perde grande parte do material filmado devido a um incêndio do material fílmico. A alternativa encontrada pelo documentarista foi reencenar o que havia filmado.

anuncia: "Com terra e água, com morte e campos de arroz, com mãos vivas, nós podemos construir um homem". (2013, 03:00)

É a partir desse posicionamento diante da imagem que o narrador conta a própria história. Tanto o testemunho quanto a imagem são ficcionalizados, e é diante de tais circunstâncias que um homem, após a experiência em campo, decide rever seu passado na busca da infância perdida. Marc Bloch, por exemplo, faz inúmeros paralelos entre o ofício do historiador e do artesão, já que o historiador também "deve prestar contas" (LE GOFF, 2002). Ao apresentar-se em primeira pessoa na narrativa, o realizador estabelece uma conversa que lança-o diretamente a um fora-campo, a um espectador abstrato que passa a acompanhar imediatamente a sua história.

O próprio Walter Benjamin também havia endossado esse paralelo ao estabelecer as duas tipologias de narradores, ilustrando-os através de representantes arcaicos como o camponês sedentário e o marinheiro comerciante. Para ele, o sistema corporativo medieval contribui para a interpenetração entre os dois, por trabalharem juntos numa mesma oficina. Em suas palavras, "se os camponeses e os marujos foram os primeiros mestres da arte de narrar, foram os artífices que os aperfeiçoaram" (2000, p. 199). Nesse sistema corporativo das relações de trabalho nas oficinas, o saber das terras distantes trazido pelos marinheiros comerciantes arranja-se com o saber do passado herdado pelo trabalhador sedentário.

De acordo com Roger Odin, não se pode estudar documentário sem antes mesmo perceber as estratégias de ruptura com ele mesmo, bem como seus desejos e modalidades de ficção. Entretanto, o foco de análise, por ora, são as teorias do testemunho, a forma com que o realizador elabora uma visualização do trauma a partir dele. Após o exercício com o general Duch, o realizador percebeu que a interpretação ética sobre o evento do genocídio jamais aconteceria, mesmo através de testemunhas como a do general. E com o filme *S21* (2003), o realizador chegou à constatação de que a busca incessante por uma imagem que comprove o genocídio não poderia ser encontrada nos arquivos. Numa observação sobre o filme *A Imagem que Falta* (2013), Panh afirma:

Durante anos, eu busquei uma imagem que falta. Uma fotografia tirada entre 1975 e 1979 pelos khmers vermelhos, quando eles dirigiram o Camboja. É claro que, por si só, uma imagem não prova o 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 do meu país. Agora eu sei: essa imagem precisa faltar; e eu não procurava por ela - não será ela obscena e sem significado? 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 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 (PANH apud MAIA; FLORES, 2013).

A proposta do documentário parte dessa reflexão, ou seja, formular uma imagem ou a imagem de uma busca que permita repensar sobre o genocídio a partir da perspectiva individual. Cabe então fazer uma análise sobre o testemunho autobiográfico dentro do arcabouço teórico daqueles que categorizaram o testemunho como fonte histórica. Refletir sobre *A Imagem que Falta* (2013), sem abordar tais contribuições da autobiografia para a reconstituição histórica, é também negligenciar que vários elementos apresentados no filme só foram possíveis graças à perspectiva intimamente individualizada que caracteriza essa forma narrativa.

Se, na análise anterior de S21 (2003), o testemunho foi abordado em seu caráter historiográfico, visto que a situação criada pela narrativa correspondia à especificidade de confrontar a documentação reunida pelo Museu do Genocídio de Phnom Penh, percebe-se aqui o testemunho em sua versão literária. Dito de outra maneira, o conceito de testemunho, aqui, não será tratado como um aglomerado resultante das memórias individuais, coletivas e consequentemente históricas - que confrontam, por conseguinte, a validade do documento ou da imagem de arquivo, como feito anteriormente em sua perspectiva historiográfica. Será tratado enquanto narração em primeira pessoa por um narrador que é protagonista em seu próprio relato.

Segundo Alfredo Alzugarat (1994), o testemunho autobiográfico pode ser entendido a partir de dois eixos centrais: o primeiro refere-se ao nível do enunciado, e o segundo a partir de suas características de produção. No que concerne ao nível do enunciado, é a partir da memória individual que outros personagens ressurgem na história. Rithy Panh é o único personagem e protagonista da história, visto que os demais participantes não sobreviveram para corroborar ou não sua narrativa. Não há modos de verificação sobre aquilo que conta e, em inúmeras situações do filme, é a imaginação que preenche as lacunas num momento em que a memória individual lhe falha. Além de ser um narrador literário, o realizador é, acima de tudo, um narrador imagético; logo, assim como não há regras impostas ao primeiro, seria um contrassenso exigir métodos específicos de representar pelo segundo.

Os testemunhos autobiográficos no contexto pós-guerra emergiram da necessidade de narrar o acúmulo de violência pelo qual passaram indivíduos e do qual dependem suas sobrevivências. Assim, as experiências traumáticas transformaram as testemunhas em sujeitos literários

que, em suas narrativas, refletem sobre as lutas sociais mas, acima de tudo, refazem seu trabalho de religamento ao mundo, como um trabalho de reconstrução de sua própria casa. Tal busca do narrador por sua infância, sua família, sua casa é justamente o impulso do sobrevivente de renascer através do exercício de enfatizar as aporias que o marcam.

É justamente enquanto sujeitos literários que a imaginação apresenta-se como um meio para enfrentar a crise do testemunho⁷³. É precisamente em função da imaginação que o testemunho enfrenta sérias acusações. Como relembra Márcio Seligmann:

Da *Iliada* a *Os Sertões*, de *Édipo Rei* (Sófocles, [500 BC.] 1982) à *Gernica* (Picasso, 1937), de *Hamlet* (Shakespeare, [1602] 1936) ao teatro pós-Shoah de um Beckett, podemos ver que o trabalho de (tentativa) introjeção da cena traumática praticamente se confunde com a história da arte e da literatura. A teoria freudiana da tragédia como ritual de exorcismo do assassinato do pai pela horda primeva é apenas uma das inúmeras versões da teoria estética que vê as artes como uma espécie de escudo de Perseu. (...) Para muitos sobreviventes, como é o caso de George Semprun (1994), a pessoa que melhor pode escrever sobre os campos e concentração é quem não esteve lá e lá entrou pelas portas da imaginação (SELIGMANN, 2008, p.71)

Ou seja, negar ao testemunho a possibilidade de ver através da imaginação é negar também sua ligação indissociável com a vida e, portanto, em seu compromisso com o real. Logo, todo produto da cultura pode ser lido em seu teor testemunhal. No tocante às características de produção, ao personificar a narrativa e construí-la, tendo em vista um receptor abstrato, ele a elabora tendo como objetivo seu valor didático e assim o narrador aproxima-se dos espectadores fora-campo e facilita a difusão daquilo que conta. Ao cativar o espectador por uma visão subjetiva da história, o realizador “põe atenção à função da testemunha, e o papel que exerce o testemunho, sem que importe em demasia a forma discursiva que o cumpre⁷⁴.” (ALZUGARAT, 1994, p. 177).

É através a abertura que o realizador amplifica a potência de seu testemunho, traçando paralelos na narrativa que alargam e acentuam os limites entre aquilo que é testemunhal e o que é imaginativo na narrativa em curso. Para trazer um exemplo, a sequência (figuras 23, 24 e 25) faz esse paralelo entre testemunho e imaginação, e denuncia, ao mesmo tempo, a crise

⁷³ Segundo Seligmann, esta crise tem inúmeras origens, tais como: a incapacidade de se distanciar, a incapacidade de narrar a partir de um senso prático tal como alertava Walter Benjamin, a incapacidade de imaginar o lager, do elemento inverossímil daquela realidade atroz pela qual a testemunha passou, e a vital necessidade de verossimilhança do universo concentracionário como meio de sobrevivência. Ver SELIGMANN, Marcio. *Narrar o trauma - A questão dos testemunhos de catástrofes históricas*, 2008.

⁷⁴ "(...) pone la atención en la función del testigo, en el papel que ejerce el testimonian, sin que importe demasiado la forma discursiva en que lo cumple."

do testemunho ou a dificuldade de narrar pelo realizador, apresentando, assim, de maneira rebuscada, os elementos que estão em jogo na narrativa.

A primeira cena (figura 23) mostra o campo, durante a noite, com redes atreladas entre duas árvores, onde o narrador, sentado, conta aos demais prisioneiros sobre o foguete Apollo que se apressa em direção à Lua. Logo na cena seguinte (figura 24), a imagem mostra uma família reunida na sala de estar, ao lado da varanda, onde assistem na televisão o foguete sendo lançado. A partir daí, várias imagens compõem a trajetória desses homens prodigiosos que, tal como Neil Armstrong, pisaram na Lua pela primeira vez na história da humanidade. No testemunho de Panh, ele sonha também em caminhar sobre ela em passos leves e infantis.



FIGURA 23 - A IMAGEM QUE FALTA; 23:00



FIGURA 24 - A IMAGEM QUE FALTA; 23:37

A crítica que ele faz na narração é que o grande salto da humanidade não está na propaganda capitalista, ou nos estadunidenses que pisam na Lua, mas neles - cambojanos -, que durante o mesmo período padecem de fome sob o regime do Khmer Vermelho. Seu testemunho continua: “Na nossa terra não há nada. Esta rachada e árida terra sepulta tudo. Levei anos para aprender a andar descalço sobre os espinhos.”. A sequência então continua apresentando uma região árida na qual uma boiada é conduzida em campo por auxiliares de um trabalho exaustivo e árduo realizado pelos prisioneiros do campo de concentração. O som que acompanha as imagens remete a uma atmosfera deplorável e lúgubre, que traz inevitavelmente à cena a alusão a um fora-campo lamuriante e totalitário.



FIGURA 25 - A IMAGEM QUE FALTA, 26:37

Contudo, somente na cena seguinte ele apresenta uma das circunstâncias mais traumáticas da experiência em campo. Não somente a fome, mas também a sede avassalavam os prisioneiros. Na cena representada pela figura 25, o narrador conta sobre seu estranhamento em beber lama. Entre os búfalos que o observam, a testemunha espelha a condição animal com a dele e narra, ao mesmo tempo, os processos de desumanização aos quais ele foi submetido pelo regime do Khmer Vermelho. Sem dúvida, essa cena, por fim, reflete de maneira rebuscada, a relação entre o teor testemunhal e a imaginação problematizadas acima.

É a partir dessa sequência de quase cinco minutos que o narrador compartilha algo de muito peculiar em sua existência em campo: o grau de miserabilidade em seu teor testemunhal, o paralelo imaginativo entre o momento histórico em que Neil Armstrong pisa na lua e a emergência da ideologia de Angkar, cujo "salto prodigioso da humanidade" consistia em oprimir os demais através da fome. Em detrimento disso, o narrador expõe o desespero intrínseco às situações às quais teve que se submeter para sobreviver em campo, e acima de tudo, o seu desempenho estóico em superar as incapacidades que assolam a crise do testemunho. Seu ponto foi buscar uma imagem reflexiva através da palavra, capaz de induzir o espectador a meditar sobre o acontecimento, ao representar os efeitos do genocídio em sua própria existência.



FIGURA 26 - NEIL ARMSTRONG NA LUA EM 1969.

É importante enfatizar neste ponto que não se trata de que o narrador sabia, naquele momento, da chegada dos estadunidenses na Lua. Inclusive, o próprio momento em que Neil Armstrong chegou à Lua foi questionado mundialmente, devido às imagens da bandeira estadunidense ter sido apresentada movimentando-se na lua como se houvesse ar⁷⁵. A questão é que há, em ambos os casos, o caráter de possibilidade já que a chegada do homem na lua foi devidamente comprovada posteriormente. Retomando mais uma vez o conceito de história de Roger Collingwood (1981), ambos os fatos históricos mencionados acima apresentam evidências de terem ocorrido e, portanto, não seria prudente desconsiderá-los por completo. É desta maneira que o narrador amplia o seu discurso para além da esfera individual.

O exemplo da sequência supracitada refere-se, portanto, a um diálogo entre o testemunho autobiográfico atrelado a um contexto histórico bem determinado, localizando, consequentemente, o espaço-tempo da narrativa. Por um método aproximativo, o narrador, como o historiador, contextualiza a sua história tendo um outro fato histórico como referente, de tal modo que se seu testemunho pode ser questionado, assim também deve ser o fato histórico com o qual se relaciona. Por outro lado, o narrador também apresenta circunstâncias vividas por outros personagens que estão em jogo pela representação, mesmo que representados em sua versão ficcional.

De narrador, Panh passa então a testemunha ocular de certos acontecimentos, que não necessariamente o envolvem, mas que ele presenciou durante os anos que passou em campo. Ao narrar a sua história, em muitas situações, outras pessoas também fizeram-se presentes ou

⁷⁵ Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=We1HqGQRXkE>, acessado em 22 de junho de 2020.

parte daquilo que viveu. É assim, contando partes da história de outros personagens, que o realizador, de certa maneira, traz-nos de volta à vida. Estas oscilações entre memória individual e coletiva vão ocorrendo no curso da narrativa, atribuindo uma certa densidade sobre aquilo que ele relembra do cotidiano do campo. A narrativa transita constantemente entre estas esferas da memória, bem como, entre imagens fabricadas em argila e as imagens de arquivo.

Para exemplificar tais diálogos, é importante lembrar da cena elaborada pelo narrador em que uma menina, durante a noite, resolve ir ao campo para roubar um milho. A escolha dessa cena em particular pode corresponder à uma questão subjetiva, mas representa, de certa maneira, as transgressões entre memória individual e coletiva sem estar intimamente relacionadas com o narrador ou a história particular de sua própria família. A cena narra a história de uma menina que, tremendo de fome durante a noite, decide ir sozinha ao campo para roubar uma espiga de milho. Logo em seguida vê-se, durante a sequência, que o oficial khmer a conduz pelo braço para a casa onde o narrador morava com o resto da família, acusando-a de crime.

Sua avó, então, como forma de punição por ter roubado o milho, a proíbe de comer milhos. No argumento dela: “Não somos ladrões, somos pessoas de orgulho” (PANH, 2013, 47:27). Momentos mais tarde, naquela mesma noite, a fome avassalava a todos. A mesma menina dormia ao lado de Panh. Com a barriga inchada e os olhos fixos, ela suspirava. Ela clamou pelo pai, pela mãe, e não encontrando socorro, ficou em silêncio. Segundo o narrador, as outras duas crianças que moravam na casa morreram também logo em seguida. Em seu testemunho, ele afirma: “Eu não quero ver mais esta imagem de fome. Então, eu a mostro pra vocês” (2013, 48:26).

Neste paralelo entre as duas imagens - a da esquerda (figura 27) fabricada pelo artesão, e a da direita (figura 28) uma imagem fotográfica -, o narrador intensifica o teor testemunhal de sua narrativa por apresentar a imagem fotográfica da menina sobre a qual ele narra. Nesta situação específica, a imagem de arquivo corrobora com o testemunho por seu caráter de indexalidade⁷⁶, pois é somente através dela que o espectador encontra sua identificação. A forma com que a imagem de arquivo é mostrada no filme dificulta também que ela seja reuti-

⁷⁶ O termo se refere ao caráter de índice da imagem. Segundo Ismail Xavier, “o índice é um signo que se refere ao objeto que ele denota em virtude de ter sido realmente afetado por este objeto.”. Em outras palavras, esta indexalidade é favorável à identificação de um criança, por exemplo.

lizada com outros propósitos, posteriormente. É por isso que ele a mostra: justamente por estar em controle daquilo que ela documenta e/ou simboliza.



FIGURA 27 - A IMAGEM QUE FALTA (2013), 48:11



FIGURA 28 - A IMAGEM QUE FALTA (2013), 48:28

Nesta cena em particular, o conceito de indexalidade é favorável para reforçar o teor documental da história contada pelo realizador. Entretanto, o mesmo não se aplica aos demais personagens, não havendo, portanto, uma indexalidade referente às imagens fabricadas. É desta maneira que o realizador redistribui este valor testemunhal àqueles que não são identificáveis, o que comprovaria a existência dos demais em campo. Logo, a presunção de que certos personagens jamais existiram por uma questão do registro do dispositivo fotográfico não encontra fundamentação no filme por abordado, já que o processo de captura por um sujeito-câmera⁷⁷, que registra em tempo real as ações ou atividades do cotidiano tal como elas se apresentam, não encontra fundamentação nos métodos de representação propostos por Rithy Panh – uma vez que mesmo numa imagem fabricada, a existência dessas pessoas em campo é legitimada pelo próprio testemunho do narrador.

No caso de *A Imagem que Falta* (2013), são justamente as imagens de arquivo que devem ser questionadas na narrativa, e não as imagens fabricadas - através das quais o narrador representa sua narrativa testemunhal. A comunidade acadêmica ficou tão habituada a questionar sobre os mecanismos da memória, as formas com que se dão testemunho e seu irrefutável caráter de possibilidade, que esqueceu de refletir veemente sobre o que concerne o arquivo ou a imagem de arquivo. Deixando um pouco de lado o teor testemunhal para anali-

⁷⁷ O termo, segundo Fernão Ramos, refere-se à relação estabelecida entre o sujeito que filma a cena e o sujeito que age no espaço da tomada. O sujeito-câmera é aquele que sustenta a encenação em si, e que adota uma postura interativa na captação do universo que existe para fora da tomada. Ver. RAMOS, Fernão. A mise-en-scène do documentário. Disponível em <https://hosting.iar.unicamp.br/docentes/fernaoramos/20Mise-en-SceneSiteCineDocumental.pdf>, acessado em 22 de março de 2020.

sar, de maneira mais criteriosa, o potencial das imagens de arquivo, é preciso enfatizar que elas somente foram utilizadas no filme para dizer ou ilustrar o propósito pelo qual elas foram elaboradas. É neste sentido que observa-se um duplo discurso na narrativa em curso.

Para exemplificar a esfera destes discursos imagéticos, observa-se o testemunho confrontado às informações apresentadas pela imagem de arquivo. Em algumas situações, como aquela supracitada da sina da menina que rouba o milho, o testemunho confirmou a imagem fotográfica. Por outro lado, o testemunho também descaracterizou estas imagens de forma a contradizê-las. Neste sentido, Rithy Panh, de certa forma, corrobora com proposições de Lanzmann na medida em que ele somente emprega as imagens de arquivo no filme, feitas pelo comitê de propaganda, com o intuito de narrar sobre aquilo que significou a ideologia de Angkar, o totalitarismo do Khmer Vermelho, os slogans das propagandas comunistas e a identificação das autoridades envolvidas.

O confronto do testemunho com as imagens de arquivo é organizado de tal maneira que existe uma montagem paralela entre aquilo que está sendo narrado pelo comitê de propaganda e as informações denunciadas pela testemunha ao analisar as mesmas imagens. É desta maneira que ele subverte a propaganda ideológica, enumerando suposições as quais elas poderiam representar ou razões as quais podem justificar o que as imagens denunciam. Em outras palavras, o narrador insere-se no discurso ideológico de forma a fragmentá-lo e, conseqüentemente, desconstruí-lo por completo. Esta posição crítica tanto pode estar ligada ao ofício do historiador que investiga e questiona o material recolhido, quanto evidenciar o desempenho do realizador enquanto testemunha ocular.



FIG. 29 - AIQF (2013), 1:00:43

Para adentrar com mais acuidade a esta problemática, toma-se como ilustração a sequência nas figuras 29, 30 e 31. Tais imagens de arquivo foram filmadas pelo comitê de propaganda como forma de anunciar ao povo e à comunidade internacional o sucesso econômico do regime de Pol Pol e da nação revolucionária Kampuchea Democrática. O som que introduz a sequência é a música de propaganda do partido e, assim, o narrador sobrepõe o seu testemunho à propaganda ideológica das imagens de arquivo. Narrando em tom irônico, ele anuncia que o cinema também tem colheitas gloriosas. “Há cereais, as pessoas olham calmas e determinadas. Parece uma pintura, um poema. Finalmente, eu vejo a revolução prometida. Isso só existem nas imagens.” (2013, 1:01:03).



FIG. 30 - AIQF (2013), 1:01:32



FIG.31 - AIQF (2013), 1:01:54

Diante desse primeiro fragmento, a questão colocada é que as imagens de arquivo, assim como qualquer outro regime de imageria, não são desprezíveis no tocante ao que representam enquanto imagem. A imagem é tão manipulável quanto o documento ou o próprio testemunho. Não seria prudente, portanto, questionar as formas de registro pois, mesmo diante da crise de sua totalidade, ainda assim, são produtos de informações, ou formas de inscrições de um espaço e de um tempo histórico. Na medida em que continua sua narrativa, o narrador elenca outras informações. Segundo ele, aqueles sacos de arroz numerados em algarismos arábicos não eram para eles. E assim, ele elabora outras suposições: seriam para os líderes do partido? Ou seriam para os dirigentes internacionais e por isso, enviados ao exterior? Ou seriam sacos cheios de areia apenas para encenar nos filmes de propaganda?

Tais suposições, muito melhores que dizer o que eram, incitam o espectador a posicionar-se criticamente diante da matéria filmada. Contrariamente a Claude Lanzmann, que bus-

ca a prova irrefutável do crime, negando as imagens de arquivo e centralizando a narrativa na palavra, Rithy Panh abdica dessa prova para instigar o espectador a meditar ou refletir sobre a imagem, a olhá-la e compreendê-la de maneira diferente - ainda que ele aceite os limites de representação impostos à imagem, inserindo citações de Lanzmann na narrativa. Ao invés de estabelecer como o genocídio deve ser compreendido e representado, o narrador endereça a imagem de arquivo no intuito de descreditá-la, assim como vinha sendo feito com relação ao testemunho e ao arquivo.

Nesta segunda sequência (figuras 32, 33 e 34), a subversão a partir das imagens de arquivo aprofunda-se. Partindo de um pronunciamento público do ditador Pol Pot –no qual ele discorria sobre as cooperativas de arroz como unidades sólidas de coletivismo, capazes de cumprir todas as diretivas de Angkar e que haviam transformado as improdutivas e áridas regiões em regiões de água potável, com grandes e pequenas bacias que serviriam a todos, trazendo progresso e arrozais verdejantes - a testemunha então interrompe a narrativa propagandística para adicionar o que seria, de acordo com ele, a outra face de Janus. Ao seguir a narrativa do comitê de propaganda, as mesmas imagens que, no caso, descreveriam as prodigiosas construções responsáveis por distribuir água potável a todos e fertilizar a terra para a plantação de arrozais são, posteriormente, desconstruídas pelo testemunho do narrador.



FIG. 32 - AIQF (2013), 1:03:31

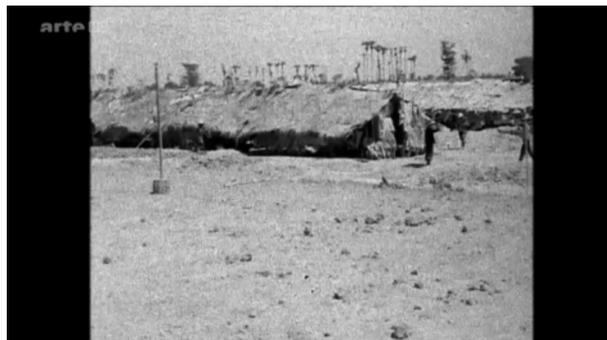


FIG. 33 - AIQF (2013), 1:03:51

Na figura 32, as imagens estão em perfeito estado, filmadas à distância, de forma a não denunciar o modo com que o trabalho forçado deformou os cambojanos, todo o processo de montagem é feito para corroborar o anúncio do ditador Pol Pot. Entretanto, o que a imagem mental e imaginativa do narrador elenca como discurso secundário, que se inicia a partir da figura 33, é o péssimo estado das casas de palha, a terra seca, a exaustão daqueles que tra-

balham em campo e a fome. Outra denúncia feita pelo narrador é que eles utilizavam luzes de neon para o trabalho forçado realizado à noite (figura 34), enquanto alto-falantes, anunciavam sem cessar, as palavras de ordem.

A ideologia estava no campo e nos arrozais. Contudo, segundo ele, essas são apenas algumas das imagens que narram a opressão totalitária. Há também outras que ainda faltam, como as imagens da deportação de Phnom Penh⁷⁸. Não há também imagens sobre as pessoas doentes, sobre as pagodas⁷⁹ transformadas em hospícios, sobre o seu colega de cama que teve o joelho comido por vermes ou sobre a história de uma jovem mulher que teve problemas durante o parto, gritou a noite inteira sozinha e sofreu com a barriga até morrer (2013, 1:07:15 - 1:07:43).



FIG. 34 - AIQF (2013), 1:04:17

Em contrapartida, as imagens fabricadas pelo artesão, coloridas, trazendo uma certa subjetividade na forma estética com que são concebidas, estabelecem-se como suporte ou condensação imagética da palavra testemunhal. São elas que, em situações excepcionais, circunscrevem aquilo que não há registro. Na descrição das cenas acima, vê-se um testemunho que contradiz o discurso ideológico da propaganda com o intuito de desmascará-la ou desmenti-la. Neste pequeno exercício é preciso enfatizar que são dois domínios discursivos dialogando simultaneamente numa mesma narrativa.

⁷⁸ No dia 17 de Abril de 1975, os Khmers Vermelhos invadem a cidade de Phnom Penh e forçam seus moradores a deixarem suas casas e pertences para viverem no campo. Segundo eles, as cidades eram impuras e foram corrompidas pelo capital. O dinheiro foi abolido e destruíram os bancos. Dois milhões de pessoas deixam então a capital, e migram para os interiores do país, primeiro através de vagões, e em seguida por carroças em plena temporada de seca. A base da sociedade revolucionária funcionária, a partir de então, nestes campos de reeducação e reformas do pensamento.

⁷⁹ Centros de reunião budista.

O que se confirma nessa análise é que Lanzmann estava errado pois, ao ressignificar as imagens de arquivo produzida pelos algozes, o que emerge é justamente um contra-discurso - através do trabalho investigativo de Rithy Panh. Ao invés de serem tomadas como evidência ou prova, por sua indexalidade, as imagens devem ser tomadas como possibilidades de um posicionamento crítico não somente daquele que investiga, mas também, do espectador que observa dois regimes de imageria dialogando simultaneamente. Por enquanto, o que é importante ter em mente é que, mesmo diante do discurso oficial, torna-se necessário procurar essas suposições ou polifonias, pois são elas que trazem densidade ao discurso cinematográfico.

3.3 Imagem e *Imago*: O dilema das evidências

Na cultura ocidental, a desconfiança com relação à *mimesis*⁸⁰ vem desde o período da Antiguidade Grega. O filósofo Platão em *A República* já anunciava sobre a polêmica das narrativas antimiméticas nas formas de inscrição e representação do mundo, de modo que, desde o período antigo, a crise da totalidade do dispositivo narrativo vem desdobrando-se nas formas de produção artística. O medo da imitação, como elabora Jean-Marie Schaeffer (1987), pode ser observado na iconografia medieval, no teatro e na pintura figurativa, nas reflexões sobre a poesia romântica do século XVIII. Anos mais tarde, isso desqualificou a fotografia e uma grande parte dos movimentos das artes plásticas tal como o Expressionismo Abstrato, culminando assim, nas críticas com relação ao teatro de Bertold Brecht na medida em que ele problematiza na ficção literária o efeito do real e da verossimilhança.

Como foi discutido nos subcapítulos anteriores, não somente o documento ou o testemunho passaram por esta crítica com relação à mimesis – pensando o quanto a narrativa está próxima da dinâmica da realidade -, mas também a imagem. Viu-se neste trabalho, até agora, exemplos de situações em que os três domínios narrativos tiveram que se defender contra as críticas com relação à proximidade com a realidade. Mas, assim como não se pode pensar as narrativas históricas de maneira objetivada, também não seria prudente realizar uma análise sobre o arquivo, a imagem e o testemunho dentro da perspectiva única em que todas as for-

⁸⁰ O termo corresponde à imitação ou a capacidade de uma narrativa de se espelhar ou assemelhar com a realidade a partir do ato de expressão.

mas de representação do mundo estão condenadas a uma atitude radical ou pura - no que se refere às suas práticas essenciais.

O objetivo geral deste subcapítulo é justamente desconstruir a totalidade interpretativa frequentemente associada à mimesis em seus mais diferentes suportes de informação. Será tratado, por fim, a partir das repercussões da crise da totalidade, o que concerne à imagem. Diante do contexto do pós-guerra e do revisionismo instaurado pela Shoah, as formas de comunicação do século XX e XXI tomaram como elemento central a imagem. Basta lembrarmos da emergência de narrativas testemunhais e autobiográficas na literatura⁸¹, dos impressionistas e neoimpressionistas nas artes plásticas⁸², do teatro moderno de Brecht que insere o próprio espectador no processo de elaboração das narrativas - como forma de acentuar e/ou desconstruir a mimesis -, e lembrarmos das inúmeras concepções de modernidade trazidas pelo advento da fotografia e do cinema, como o caso dos irmãos Lumière que segundo Jean Luc Godard retrata o "extraordinário no ordinário".

Ao trazer estas questões com relação à mimesis no dispositivo imagético paralelamente aos limites de representação das imagens de arquivo, a discussão acerca do que deve ser mostrado ou não pela imagem polariza-se. De um lado, a estética defendida por Claude Lanzmann estabelece que as imagens de arquivo sobre o sistema concentracionário não devem ser utilizadas na construção de narrativas sobre genocídios. Primeiro porque, segundo ele (FRODON, 2007), elas anulam o potencial reflexivo ou imaginativo da imagem por tomar como base a leitura objetivada do suporte. Segundo porque o livre comércio social e simbólico das imagens viria a naturalizar, após exposição exacerbada, a dor e o sofrimento dos outros.

Por fim, em terceiro, porque a própria imagem em preto e branco dificulta o movimento entre aquilo que é documentado e o que ela simboliza, já que traz consigo a decorrente necessidade de ressignificá-la uma vez que parte delas (imagens) visavam justamente negar o horror do fora-campo. Assim, sem o devido controle sobre as formas de circulação das ima-

⁸¹ Seligmann fala do testemunho como imagens mentais, profundamente influenciado por Aristóteles, quando este sugere que todo processo do pensamento requer imagens, e que se faz a partir do reconhecimento com o mundo exterior. Ver: Fernandés, Karina de Freitas Silva; Santos, Laís Scodeler. A formação do leitor pela leitura imagética do texto literário. Disponível em <https://revistas.ufrj.br/index.php/rce/article/download/1525/1374>, acessado em 13 de fevereiro de 2020.

⁸² Tais movimentos atestam em seus estudos sobre a luz e cor, o impacto da fotografia nos procedimentos pictóricos. A arte se torna produto excepcional e único na medida em que se aproxima, na manufatura do quadro pelo pintor, dos processos de captação mecânica da fotografia. O paradoxo se instala justamente nesta aproximação, uma vez que esta mimesis não nega o caráter anti-realista da pintura, muito pelo contrário. Ver: ARGAN, Giulio Carlo. Arte Moderna - do Iluminismo aos movimentos contemporâneos. São Paulo: Cia. das Letras, 1996.

gens de arquivo, seu potencial de denúncia seria reduzido, de acordo com Lanzmann, pelo fato de que, ao invés de causar um efeito de engajamento pela sociedade, o que se desdobraria - a exemplo dos Estados Unidos durante a Guerra do Vietnã⁸³ - é uma completa indiferença ou escapismo com relação ao acúmulo de violências resultante da guerra.

O que o realizador denuncia, diante dos frequentes debates realizados pela televisão, é que, da mesma forma em que uma câmera pode, ela mesma, protagonizar uma mudança de pensamento sobre o Holocausto, ao utilizar quatro ou cinco câmeras ao mesmo tempo, a temporalidade do material filmico acabaria por assassinar a palavra. O que coaduna inevitavelmente com Rithy Panh quando ele afirma que é preciso filmar as pessoas com respeito. Segundo o documentarista francês:

O Holocausto é antes de tudo único naquilo que constitui em si mesmo, em um círculo de chamas, onde limita a não se cruzar porque há um certo horror absoluto que é intransmissível: ao pretender se fazer, torna-se culpável pela mais grave transgressão. A ficção é uma transgressão, e eu penso profundamente que há algo de proibido na representação (LANZMANN, 1994).

Entretanto, discordando dele ou não, o fato é que Lanzmann em sua *Bilderverbot* problematiza aquilo que há de invisível na imagem fotográfica, e conseqüentemente, a responsabilidade de conduzir essas investigações sobre a imagem genocida de modo a circunscrever tal invisibilidade nos regimes de imageria. Ao interditar imageticamente o tema do Holocausto, Lanzmann instaura um verdadeiro debate na comunidade acadêmica que, naquele preciso momento, buscava, antes de tudo, render conta do evento. Ao colocar em questão o não-figurável no cerne do visível, parte da crítica engaja-se na discussão sobre os meios de representação retomando o discurso a partir de seu próprio caminho (FRODON, 2007).

Embora, para muitos, essa possa ser uma atitude drástica no que diz respeito à representação imagética, o cineasta apontata para a questão moral da montagem, da linguagem do plano, do enquadramento, ou seja, de uma ética no processo de captação fílmica. É nesse sentido e diante desse entrave que George Didi-Huberman (2002) resgata a discussão, analisando-a não somente a partir do não-figurável pelo espectador ou receptor das imagens, como

⁸³ Com o fracasso da Ofensiva Tet em 1968 no Vietnã, onde se vê crianças vitimadas pelas bombas *napalm*, os canais de televisão estadunidenses ofereceram um olhar mais realista sobre a vida dos soldados em campo. Não gostando do que viram, séries de tv como *Combat* e *MASH* atingiram grandes audiências justamente por representar estas questões de maneira mais subliminar, pacifista e simbólica. Ver: WORLAND, Rick. *The Other Living-Room War: Prime Time Combat Series (1962-1975)*. Disponível em https://www.jstor.org/stable/20688185?seq=1#metadata_info_tab_contents, acessado em 11 de janeiro de 2020.

também elaborando teorias que abordam a dimensão não-visível na imagem, criando assim métodos capazes de desconstruir os entraves colocados por Lanzmann aos limites de representação.

No que se refere ao espectador, George Didi-Huberman propõe uma reflexão sobre aquilo que ele chama de dilema das evidências, ou seja, a forma como o espectador faz uma leitura sobre a imagem ou objeto que lhe é apresentado. Segundo ele, existe uma atitude tautológica⁸⁴ diante dela - na qual se embasa Lanzmann em suas interdições. Porém, há também a atitude da crença⁸⁵ daquele que se depara com o objeto e estabelece uma relação com aquilo que vê. Restaurar no campo do visível o invisível é, segundo ele, transitar entre ver aquilo que a imagem apresenta e acentuar em sua leitura sua existência fora-campo – a leitura de que o corpo “se foi”, mas ainda necessita de ser considerado, identificado e, sobretudo, respeitado.

Não bastaria simplesmente ver a imagem e entender do que ela se trata, mas de tentar explicar ao espectador que há duas instâncias a serem consideradas ao deparar-se com a imagem. O cineasta, nesse sentido, tem a capacidade de deixar claro ao espectador que ambas as instâncias do visível e não-visível são partes constituintes da imagem, de modo a incentivar um certo criticismo por parte daquele que observa a sucessão das imagens. Logo, a análise proposta por Didi-Huberman, visa assegurar que, na ausência de contextualização documental ou de testemunhos contemporâneos, esse método de interpretação evitaria a situação em que “perdeu-se a fonte, negou-se a palavra” (DIDI-HUBERMAN apud Pagnoux, 2012, p. 119).

Desse modo, suas investigações sobre as formas de recepção do espectador confrontam um certo pedantismo interpretativo de Lanzmann, endossado posteriormente pela crítica de Marcel Ophüls (BLUMENFELD, 2007), citada no capítulo anterior. O que Lanzmann não havia considerado naquele momento é que a própria concepção de imagem, de documento e de testemunho, estava em vias de reavaliação sob o intuito de desconstruir sua totalidade. Assim, suas escolhas negligenciaram tais mudanças e tornaram-se regras abusivas no ato de apresentar.

⁸⁴ Essa atitude refere-se a um homem cínico, que recusa a aura do objeto por ostentar uma indiferença ao que está por baixo, escondido. Incapaz de ver para além do volume, o indivíduo tautológico diante da imagem é justamente aquele que acha que ver é entender as coisas, ou nas palavras de Didi-Huberman, “este objeto que vejo é aquilo que vejo, um ponto e nada mais”. Ver: O que vemos, o que nos olha. Tradução Paulo Neves. São Paulo, Editora 34, 2010.

⁸⁵ O homem da crença refere-se, segundo Didi-Huberman, a uma atitude diante da imagem em que se procura sempre alguma coisa além do que se apresenta, traduzindo assim uma posição crítica e questionadora sobre o volume, que “prefere esvaziar os túmulos de suas carnes para encher- os de imagens corporais sublimes, feitas para confortar e informar. Ver O que vemos, o que nos olha. Tradução Paulo Neves. São Paulo, Editora 34, 2010.

Ao tomar como perspectiva a posição do espectador diante da imagem, o historiador da arte francês evidencia, por conseguinte, a diversificação dos modos enunciativos da narrativa cinematográfica, bem como uma mudança no comércio simbólico das imagens que se transforma de modo a absorver esses questionamentos, como foi o caso do filme *Os Filhos de Saul* (2015), de László Nemes. Segundo Lanzmann numa entrevista concedida à revista semanal francesa *Télérama* em 24 de maio de 2015:

Eu nunca disse que eles deveriam recusar todos os filmes que tentaram abordar este assunto. (...) O que eu queria dizer quando eu disse que não poderia haver representações possíveis sobre a Shoah é que não é concebível representar a morte dentro das câmaras de gás. (...) Eu tinha encontrado László Nemes por meia hora em Cannes. Ele é jovem, inteligente, belo e ele fez um filme ao qual eu nunca direi qualquer mal sobre. Esse Filho de Saul merece um lugar na lista de premiações.⁸⁶

Logo, a polêmica da mimesis na imagem cinematográfica fica completamente dissolvida uma vez que Lanzmann referia-se às câmaras de gás e não ao tema do genocídio em si. Durante a entrevista ele relembra do testemunho de Filip Müller, que descreve os pais pisotendo os próprios filhos diante do desespero dentro das câmaras de gás. O que ele indica em suas observações é que a discussão sobre os modos de representação deve estar orientada pela necessidade da imagem assumir um aspecto mais simbólico, pacifista e condescendente com a dor dos outros.

No entanto, o que é importante salientar, acima de tudo, é que, assim como o documento e o testemunho, a imagem também passou por questionamentos com relação à sua proximidade com a realidade. No que se refere aos dois primeiros, quanto mais precisos, exatos e corretos eles foram em sua correspondência com a realidade, melhor. Porém, com relação à imagem, o que se esperava dela era justamente o oposto, visto que a mimesis da imagem ao representar o genocídio trazia consigo um certo horror exemplificado no relato de Filip Müller. Segundo Didi-Huberman, era necessário desenvolver métodos de representação imagética a partir da "faculdade de extrair de uma imagem de arquivo, emoção e fragmentos de memória, imaginação e fragmentos de verdade" (2012, p. 127).

No caso da crítica realizada pela Susan Sontag (2003), as atrocidades apresentadas pelas imagens de arquivo tanto podem estar na apresentação crua e banal do sofrimento quan-

⁸⁶ Je n'ai jamais dit qu'il fallait refuser tous les films qui tentaient d'aborder ce sujet. (...) Ce que j'ai toujours voulu dire quand j'ai dit qu'il n'y avait pas de représentation possible de la Shoah, c'est qu'il n'est pas concevable de représenter la mort dans les chambres à gaz. (...) J'ai rencontré László Nemes une demi heure à Cannes. Il est jeune, intelligent, beau et il a fait un film dont je ne dirai jamais aucune mal. Ce Fils de Saul mérite une place au palmarès.

to na produção de seu esquecimento na medida em que são ocultadas, criando assim uma outra forma de violência. Comentando a famosa fotografia de Robert Capa sobre a Guerra Civil Espanhola (figura 35), a autora lamenta a banalização da morte do soldado republicano pelo fato de ter sido exposta numa página de jornal justamente ao lado de uma propaganda de pomada de cabelo masculina⁸⁷.



FIGURA 35 - THE FALLING SOLDIER (1936) - ROBERT CAPA

A análise de Sontag orienta-se, portanto, na questão do lugar em que as imagens são apresentadas. Ela chega inclusive a questionar o espaço museal e as galerias de arte, cuja experiência de ver fotografias de caráter mais denso eram frequentemente acompanhadas pelo burburinho e circulação de pessoas que impedem a própria reflexão e solenidade ao contemplar a dor dos outros. Como afirma Roger Chartier (2002), um texto fixado em palavras não é o mesmo, caso mudem seus dispositivos de escrita; principalmente com a era do mundo digital onde todos os textos são entregues à leitura num mesmo suporte. Portanto, a morte narrada pelo testemunho não se manifesta ao espectador da mesma maneira que uma imagem, devido ao seu caráter associativo.

Diante desse contexto de desconstrução e crítica da imagem, Rosalind Krauss⁸⁸ também vai reconhecer o caráter não-figurativo da imagem a partir de uma análise sobre o signo

⁸⁷ Não é pertinente aqui considerar o fato de que a foto é falsa, mas as implicações que ela teve na discussão feita pela Susan Sontag.

⁸⁸ KRAUSS, Rosalind. *Le photographique: pour une théorie des écarts*. Paris: Editions Macula, 1990.

fotográfico como índice na teoria semiótica de Pierce. Para Roland Barthes⁸⁹ existe uma noção de parcialidade do real que é constituinte da imagem fotográfica, de modo que há também um não-figurável que deve ser considerado. Já na análise de Philippe Dubois⁹⁰, o caráter indicial da imagem faz-se com relação ao sentido do signo. Portanto, assim como Sontag, Krauss, Barthes e Dubois também acentuam esses deslocamentos entre o visível e o não-visível na imagem cinematográfica.

Quando Sontag analisa a importância do valor mnemônico da fotografia, ela defende que “a fotografia oferece um modo rápido de apreender algo e uma forma compacta de memorizá-lo. A foto é como uma citação ou uma máxima ou provérbio” (SONTAG, 2003, p.23). Segundo ela, a memória individual e coletiva é sempre inacessível, já que a memória sobre o passado pode ser perdida devido à falta de registro. Logo, assim como Lanzmann desconsidera a crise da totalidade da imagem, Sontag acentua a ineficiência do testemunho em sua capacidade de preencher as lacunas do tempo histórico. Nesse sentido, Lanzmann e Sontag anularam-se definitivamente, uma vez que Lanzmann vê no testemunho a única forma possível de restituir o passado totalitário, enquanto Sontag acentua a dimensão mnemônica da imagem.

A preocupação da autora é legítima, pois enfatiza a importância do registro, mas não o argumento em si. Mesmo que o testemunho como memória individual dependa da capacidade do narrador em transpor a crise no testemunhar, isto não quer dizer que o passado ficará esquecido diante dessa aporia pois há sempre vestígios que auxiliam o narrador, inclusive da própria aniquilação. Acima de tudo, o que esses autores evidenciam é que até mesmo a imagem fotográfica não se limita a uma mera manipulação da luz ou do objeto retratado, ou que seus caracteres constituintes fazem-se apenas a partir daquilo que está presente diante do dispositivo de registro. Isso porque é preciso considerar uma atitude, uma posição moral e ética por trás deste ato de representar, que inevitavelmente faz margem ao simbólico ou à ficcionalidade.

No caso do arquivo, a narrativa que resulta do confronto com o testemunho não é uma ficcionalidade, mas uma contradição que também ampara a retomada do passado. A memória coletiva, como coletânea de memórias individuais, também não é, em si, ficção; é uma rede

⁸⁹ BARTHES, Roland. *A camera clara: notas sobre a fotografia*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990.

⁹⁰ DUBOIS, Philippe. *Un art moyen: essais sur les usages sociaux de la photographie*. Paris: Les Editions de Minuit, 1965.

polifônica de significados que pluraliza os discursos mnemônicos de forma a envolver a todos diante dos inúmeros traumas que necessitam ser narrados. Esse sentimento de consternação diante da interdição imagética de Lanzmann certamente está localizado no senso de que as imagens são “tudo”- interdição consagrada pela atitude tautológica diante imagem encerrada pela mimesis. Isso não quer dizer que a imagem de arquivo deva ser descaracterizada por completo, já que ela pode ser pacifista e representar de maneira simbólica o horror do foracampo.

A mimesis é apenas um dos inúmeros dispositivos narrativos que pertencem tanto aos processos de ficcionalização quanto aos procedimentos documentais. De acordo com Jean-Marie Schaeffer (1987), as interpenetrações que induzem o factual a tomar emprestados processos formais do ficcional, e vice-versa, são sinais de que essas oposições não podem direcionar a um ponto de vista funcional, pragmático ou em termos de uma epistemologia empirista. É nesse movimento que o arquivo busca sedimentar e certificar sua relação com a esfera pública; um testemunho instaura-se com base na possibilidade de aproximação com a dinâmica cotidiana da experiência vivida e a imagem. Por fim, isso se fez a partir de um movimento interpretativo entre duas instâncias, as quais serão tratadas aqui por imagem e *imago*.

Estabelecer duas instâncias a partir das proposições do William John Thomas Mitchell (2005) significa, antes de tudo, romper com os teóricos da imagem supracitados mediante a constatação de que essas esferas não foram completamente desassociadas da relação da imagem com os demais suportes de informação. Ao partir do pressuposto de que essas imagens são obviamente ambíguas, busca-se analisá-las não como forma de linguagem mas como uma dinâmica mais próxima do pensamento. Serge Daney faz essa distinção com relação à significação da imagem; George Didi-Huberman a faz com relação às formas primitivas que antes foram assumidas no processo de elaboração pictórica; e Jean-Louis Comolli com relação à matéria ou corpo da representação, que é uma instância necessária para garantir a imersão do espectador na narrativa.

Trabalhar com o conceito de Mitchell é, de certa maneira, ampliar o próprio conceito de imagem, visto que sua fundamentação parte de uma situação em que a imagem é autônoma com relação ao texto (DANEY, 1992), ao gesto (DIDI-HUBERMANN, 2002) e ao corpo (COMOLLI, 2004). Ao deslocar estas investigações para o campo da linguagem, a imagem traz consigo o potencial de articular ou de agir diante de algo, cuja existência pode ser “tudo”

como também ser “nada”, já que ela independe da correspondência com o discurso. Ela pode denotar tanto um objeto físico quanto uma entidade mental; pode condensar um motivo verbal mas também adotar uma qualidade ou uma metáfora - pelo retrato, quadro, figura, gravura, pintura, estampa, esboço, que são apenas suportes que ela utiliza para apresentar sua visibilidade aos demais.

No termo *picture* em inglês, as imagens extrapolam suas relações semióticas e, assim, elas imitam a vida ao mesmo tempo em que encontram vida própria. A imagem é, portanto, uma instância que desempenha um papel no visual, no verbal e também no acústico, de maneira que ela tem ressonância em outros suportes. *Imago*, em contrapartida, é uma entidade psicológica que se institui a partir do conteúdo dos sonhos, das memórias e das percepções - por estabelecerem analogias, por aproximarem-se pela semelhança, "num momento quando o terrorismo trouxe vitalidade às fantasias coletivas, e a clonagem trouxe novos significados à imitação da vida"⁹¹ (MITCHELL, 2005, p. 2).

Se no caso de Sontag, Krauss, Barthes e Dubois as investigações atestaram aquilo que há de invisível na imagem, alertando para uma outra instância que é vaga e ingênua em seu sentido essencial, o conceito de *imago*⁹² traduz uma instância vitalícia e mítica da imagem que surge justamente para render conta dessa atribuição instável e que, assim como atestado por Didi-Huberman, provoca novas atitudes diante do visível. A diferença é que Didi-Huberman (2002), diante destes dois domínios, parte de uma abordagem em que a imagem traz uma pungência psíquica como resultante da forma primitiva assumida e das motivações intelectuais daquele que a elabora.

Assim, toda forma assumida pela imagem é descendente de uma condição plástica primitiva, bem como todas as motivações intrínsecas a ela – motivações que trazem, segundo ele, uma memória inconsciente que ele chama de *pathos*, e que se refere a um sentimento de empatia ou de compaixão que age como sintoma ou resíduo vital no processo de constituição desta imagem. Todavia, nas investigações de Didi-Huberman, esse resíduo vital não é considerado em sua existência autônoma pois não há um invisível na imagem que possa ser per-

⁹¹ “(...) in a time when terrorism has given new vitality to collective fantasy, and cloning has given a new meaning to the imitation of life”.

⁹² Segundo Martine Joly, que analisa o termo a partir da etimologia da palavra, *imago* designa a máscara mortuária levada nos funerais na antiguidade romana. Para ela, "esta acepção liga a imagem, que pode ser também o espectro ou a alma do falecido, não apenas à morte ma também toda a história da arte e dos ritos funerários." (1994, p. 19).

formático diante destas proposições. O diferencial de Mitchell, em sua iniciativa de criar uma teoria pictórica da imagem, é justamente trazer esse caráter performático que a vitalidade do não-visível assume na contemporaneidade.

Ao extrapolar o conceito de *picture*, a imagem imita a vida por haver corpo e movimento, ao mesmo tempo que imago traz consigo um conjunto ambíguo de sensações que, em sua relação com o espectador, estabelece uma exigência decorrente de suas motivações próprias. A imagem torna-se, então, imprevisível naquilo que visa representar, de modo que pode ser tudo e nada ao mesmo tempo. É a partir desta relação com o espectador que ela assume um valor, pois é diante daquilo que ele vê que ela se manifesta - seja adotando uma significação absurda ou fantástica pelo homem da crença, seja contemplando-a como insignificante de modo a desconsiderá-la por completo, tal como aquela adotada pelo homem tautológico. É precisamente ao lançar-se ao espectador que ela manifesta aquilo que deseja, ou o propósito para o qual foi constituída.

Segundo John Mitchell, essa dupla consciência diante da imagem - ou seja, acreditar que elas são tudo e/ou nada ao mesmo tempo, na medida em que reconhecem seus propósitos iniciais - é tão poderosa no mundo moderno quanto nos anos de fé⁹³.

Meu argumento aqui é que esta dupla consciência sobre as imagens é uma profunda e permanente característica da resposta humana da representação. Não é algo ao qual superamos quando crescemos, nos tornamos modernos ou adquirimos consciência crítica. Ao mesmo tempo, eu não gostaria de sugerir que as atitudes diante da imagem nunca mudam, ou que não há diferença significativa entre os estágios de desenvolvimento culturais e históricos. (...) A crítica iconoclasta é, na minha opinião, tanto um sintoma de vida das imagens quanto o contrário, a fé ingênua na vida interior das obras de arte⁹⁴ (MITCHELL, 2005, p.8).

É claro que a teoria pictórica de Mitchell eleva a imagem a um estado autônomo, mas ela não reafirma sua totalidade. Ele fala não somente de uma dupla consciência do espectador diante da imagem, mas que a própria imagem apresenta discursos de primeira e segunda ordem. Por ora, é interessante perceber que o espectador não apenas apresenta essa dupla consciência como também responde à forma como a imagem comporta-se diante dele. É preciso

⁹³ Mitchell refere-se ao período da Idade das Trevas, em que o culto às imagens era feito dentro de templos sagrados.

⁹⁴ “My argument here is that the double consciousness about images is a deep and abiding feature of human responses to representation. It is not something that we “get over” when we grow up, become modern, or acquire critical consciousness. At the same time, I would not want to suggest that attitudes towards images never change, or that there are no significant differences between cultures or historical or developmental stages. (...) Critique-as-iconoclasm is, in my view, just as much a symptom of the life of images as its obverse, the naive faith in the inner life of works of art.”

então entender a espetatorialidade em seus estágios de desenvolvimento, que é profundamente influenciado pela forma como esses dispositivos são empregados.

No primeiro capítulo desta dissertação, viu-se a propagação nacionalista e eurocêntrica nas formas de elaboração discursiva- e também de uma posição do espectador muito próxima dos personagens, de modo que os mecanismos de representação acentuaram a transferência total das sensações entre eles. Até esse momento desta dissertação, o debate sobre a mimesis nos suportes de informação - tais como o documento, o testemunho e a imagem - possibilitou a desconstrução de suas respectivas totalidades, de maneira tal que, como elementos constitutivos na elaboração de narrativas históricas, esses suportes não poderiam mais ser inquestionáveis no que visam representar.

Contudo, a multiplicidade de sentidos assumidos por cada suporte causou um impacto sobre a forma como as narrativas vinham sendo elaboradas. O documento contradiz, o testemunho instaura a pluralidade de perspectivas adotadas acerca do tempo histórico, e a imagem com suas demais instâncias transforma as maneiras de espetatorialidade. Assim, esses suportes de informação inviabilizaram que as narrativas históricas fossem contadas de maneira linear. Para compreender então sobre tais implicações que culminaram, posteriormente, na diversificação das posições adotadas diante da imagem, faz-se necessário considerar sobre a influência do teatro épico de Bertold Brecht e do teatro da crueldade de Antonin Artaud nos mecanismos narrativos, fundamentalmente afetados pelo contexto do pós-guerra - que teve repercussão direta nos meios de produção cinematográfica.

Jacques Rancière (2010) fala da mudança instaurada pelas narrativas teatrais. Segundo ele, essa inversão das grandes fórmulas, que são antagônicas em seu princípio, teve sua origem no teatro da crueldade de Antonin Artaud. Para Artaud, o teatro deveria ser despojado desse domínio ilusório, abolindo assim a interdependência racional entre espectador e personagens, como ficou descrito no capítulo anterior sobre os palácios das distrações, cuja análise foi contemplada por Siegfried Kracauer. Isso culminou, anos mais tarde, no teatro épico de Bertold Brecht, quando este propõe que as narrativas teatrais deveriam deslocar o espectador do embrutecimento, do fascínio pela aparência e da empatia que o fez identificar-se com os personagens em cena. Segundo Rancière:

Para um [Brecht], o espectador deve tomar distância; para o outro [Artaud], deve perder toda a distância. Para um, deve afinar seu olhar, para o outro, deve abdicar inclusive da posição a qual ele observa. Os modernos empreendimentos de reforma

do teatro têm oscilado constantemente entre estes dois pólos de indagação distante e da participação vital, correndo o risco de mesclar seus princípios e seus efeitos (2010, p. 12)⁹⁵.

Diante dessa observação, o foco da análise, doravante, faz-se com relação à crise da linearidade nos dispositivos narrativos, ou da correspondência entre os elementos cênicos da produção teatral com os demais parâmetros constitutivos da narrativa. Sobre o primeiro, o teatro épico de Brecht supostamente deveria ser o oposto do teatro dramático ou do teatro aristotélico, que é calcado na mimesis como forma de imersão do espectador na narrativa. A principal característica dele é o efeito de distância, também chamado de efeito de estranhamento. Ao observar as atitudes do espectador diante da narrativa, tanto Brecht quanto Artaud transformam a maneira como o espectador reage sobre o que está posto.

Se o espectador de teatro dramático diz: "Sim! Eu me senti assim também", "assim como eu", "isto é natural", "isto nunca vai mudar", "eu choro quando eles choram", "eu rio quando eles riem", o espectador do teatro épico diz: "eu nunca pensei nisso", "não é desse jeito", "isto é extraordinário, inacreditável", "isto precisa parar", "eu rio quando eles choram", "eu choro quando eles riem" (RUGNETTA, 2019). Logo, ao invés de utilizar todos os elementos de produção como luz, som, cenário, figurino ou música de forma a oferecer uma visão coerente sobre o enredo, Brecht interrompe frequentemente a narrativa de forma a levar o espectador para fora da ilusão teatral e, assim, engajá-lo na realidade política em vigência no lado de fora das cortinas teatrais⁹⁶.

Já o teatro da crueldade de Antonin Artaud também parte da iniciativa de acordar o espectador, mas não por vias intelectuais como o dramaturgo alemão. Para Artaud, a audiência deveria ser acordada através do mito, da violência, da magia e dos rituais uma vez que o teatro aristotélico, com sua ênfase no enredo e na linguagem, acentuou uma posição complacente e inerte do espectador diante da narrativa. Era necessário, portanto, acordar o espectador para o aspecto bizarro e violento que a vida real pode assumir. Para uma experiência de vida associada a um regime político totalitário e genocida, nada mais pertinente.

⁹⁵ Para uno, el espectador debe tomar distancia; para el otro, debe perder toda distancia. Para uno, debe afinar su mirada, para el otro, debe abdicar incluso de la posición del que mira. Los modernos emprendimientos de reforma del teatro han oscilado constantemente entre estos dos polos de la indagación distante y de la participación vital, a riesgo de mezclar sus principios y sus efectos.

⁹⁶ Brecht, com suas peças teatrais, conquistou enorme audiência durante a República de Weimar na Alemanha, mas com a emergência do nazismo, o dramaturgo perde popularidade, chegando ao ponto de sair do país em 1933. Após uma temporada na Dinamarca, Suécia e Finlândia, ele chega aos Estados Unidos. Em 1947, ele é convocado para audiências pela Suprema Corte durante a caçada anticomunista da Era McCarthy. (RUGNETTA, 2019).

Como forma de transcender o realismo, segundo o dramaturgo francês, a violência seria o elemento que perturbaria a percepção ordinária da realidade, desconstruindo consequentemente a enfadonha ilusão burguesa de que tudo deve estar como posto. Para tal efeito, Artaud enfatiza a *mise-en-scène*, ou seja, tudo que não é textual na representação, tal como luz, cenário, figurino, som, e, acima de tudo, os atores, que deveriam acentuar a emoção em sua forma física mais pura, e não aquela dependência psicológica fomentada pelo realismo. O Teatro e seu Duplo, na teoria de Artaud, significaria, portanto, essas formas teatrais da narrativa e o seu duplo, ou, mais precisamente, o que a vida poderia ser se o espectador permitisse ao teatro trabalhar os sentidos para, com isso, acordá-lo para algo melhor, mais verdadeiro e mais intenso da vida comum e ordinária.

Nas reflexões de Jacques Rancière (2010), as formas teatrais trabalham as desigualdades de inteligência, abolindo assim as distâncias como norma de comunicação. Isso certamente corrobora com Mitchell, na medida em que Artaud nega a ênfase textual, cujo duplo está elencado na dinâmica interna e viva do dispositivo narrativo. Da mesma forma o faz Brecht, ao realizar esse acordar do espectador a partir de um engajamento crítico que é característico da relação entre sujeito e representação. Essas oposições entre olhar e saber, aparência e realidade, ação e passividade referem-se às capacidades e incapacidades ligadas ao trânsito das posições oferecidas pela representação teatral ao exercício. É nesse trânsito do espectador que Robert Stam faz sua análise sobre reflexividade, assim como Patricia Waugh, sobre o conceito de metaficção.

As reflexões sobre esses conceitos serão abordadas no capítulo seguinte. Por ora, é necessário enfatizar que a crise da totalidade da imagem teve sérias repercussões nas formas e nos mecanismos com que as narrativas vinham sendo elaboradas. Se a imagem muda, adotando performances mais interativas e inclusivas diante do espectador, este também responde diferentemente ao deparar-se com ela. As distâncias colocadas tanto por Brecht quanto por Artaud criaram mecanismos de emancipação do espectador na narrativa (RANCIERE, 2010), por problematizarem as oposições entre observar e atuar, adicionando assim diferentes níveis de aproximação com a representação da realidade a partir da *mimesis* ou da imersão. Adicionam-se, assim, camadas outras de significação sobre aquilo que está posto pelo enredo, uma vez que o espectador passa a compreender a estrutura de dominação e subordinação inerentes à produção artística.

Na opinião de Rancière (2010), é isso que sedimenta a emancipação do espectador: o rompimento das fronteiras entre aqueles que atuam e aqueles que assistem, entre os indivíduos e os membros de um corpo coletivo. Estes fenômenos teatrais causam, portanto, um impacto nas condições do pensamento crítico e repercutem na teoria cinematográfica e na análise da imagem. No caso de *S21* (2003), por exemplo, as imagens diversificaram-se entre fotografia de arquivo, pintura, forma primitiva e moderna, culminando numa representação invisível de indivíduos ausentes e não-identificados que participam, da mesma forma, na narrativa cinematográfica. Todas essas formas imagéticas estão presentes ao longo do filme.

O filme também enfatiza o engajamento intelectual do genocídio, na medida em que revisa documentos, propõe reflexões a partir da elaboração de hipóteses, revisita os espaços e os diferentes propósitos assumidos - ao mesmo tempo em que cria circunstâncias nas quais o espectador transita livremente entre as diferentes perspectivas adotadas pelas testemunhas, que adicionam suas histórias individuais em contraposição a outras. Multiplicam-se, assim, as formas de espectralidade, surgindo um acordar intelectual que favorece o engajamento político da realidade ainda vigente no cotidiano do Camboja.

Já em *A Imagem Que Falta* (2013), a narrativa transita entre a distância parcial brechtiana de forma a elucidar o discurso totalitário no fora-campo - trazido à cena pelas imagens de propaganda. Concomitantemente, aniquila-se qualquer distância, tal como Artaud, na medida em que a narrativa é toda construída na primeira pessoa, como testemunho autobiográfico. Neste sentido, o enredo também se encontra profundamente marcado por um mundo de sonhos, de mitos - empregado não somente como estratégia de aproximação do espectador, para engajá-lo diante da perspectiva individual de um narrador em campo, mas também como meio de colocar o próprio espectador no lugar de narrador, de modo que ele se deixe levar pelos sentidos para, então, acordá-lo sobre aquilo que há de mais violento e profundamente alucinante do sistema concentracionário.

É a partir da ênfase da *mise-en-scène* - ou seja, da luz, da cor, do cenário de argila, dos personagens em sua pura fisicalidade, do som - que a enunciação flerta com o surrealismo, como forma de encontrar refúgio no sonho e no desejo, de modo a criar distância da realidade para sobreviver ao que houve de mais marcante e doloroso do cotidiano totalitário. Ao citar o poema de Prévert, que o pai tanto gostava (2013, 31:18), o realizador certifica a relação com o surrealismo, que alude ao espectador as diferentes e inúmeras dimensões assumidas num

mesmo enredo fílmico. É nesse cenário que ele oscila entre memória individual e coletiva, entre tempo histórico e tempo vivido, entre narrativa factual e ficcional, que trazem consigo uma dialética não-linear.

No próximo capítulo, essa relação com a história e a memória encerra-se. Parte-se do pressuposto de que a imagem reapresenta o cunho documental do arquivo e também registra e circunscreve a invisibilidade de elementos trazidos à tona pelo testemunho. A partir de conceitos como metaimagem, reflexividade e metaficção, o objetivo é investigar como as instâncias da imagem vão interagir entre si, em ambos os filmes; ou, de que maneira a reflexividade aponta para um fora-campo totalitário e invisível, ou como a metaficção possibilita o diálogo entre o caráter factual e ficcional numa mesma narrativa, e quais efeitos isso traz ao espectador e à recepção de representações sobre o genocídio cambojano.

4. COSMOPOLITISMO NO CINEDOCUMENTÁRIO: UM HÍBRIDO REFLEXIVO ENTRE FICÇÃO E REALIDADE

O conceito de cosmopolitismo pode ser retomado desde a Antiguidade Clássica, quando se observou certa ênfase nos debates filosóficos sobre a relação entre liberdade individual e direitos universais. Sócrates foi o primeiro a exclamar a expressão “Eu sou um cidadão do mundo” que, de maneira enfática, expandia o entendimento do mundo para além das fronteiras territoriais e reiterava a noção de uma humanidade partilhada entre os indivíduos. Posteriormente, a frase viria a ser consagrada como emblema filosófico para a corrente do estoicismo – a qual tinha sua percepção de *ser e pertencer ao mundo* alicerçada, por sua vez, num senso de interconectividade entre os povos e num interesse estético pela diferença (PAPASTERIADIS, 2012).

Logo, o cosmopolitismo funda-se, desde este período, como uma filosofia centrada na tolerância e no respeito à diversidade, cujas discussões filosóficas versavam tanto sobre o sentido da diferença entre os homens, quanto em suas repercussões no âmbito do relacionamento entre eles. Num momento em que as leis romanas consideravam escravos como propriedades, Sêneca denunciou o caráter abusivo em suas formas de tratamento, ressaltando os aspectos em comum partilhados entre quaisquer indivíduos para, então, reafirmar a concepção de que todos são fundamentalmente iguais.

O termo, contudo, também foi revisitado no período iluminista, num contexto de elaboração da Declaração dos Direitos do Homem e do Cidadão⁹⁷ - documento que previa, dentre outros direitos, a liberdade de expressão, o princípio da inocência face uma acusação judicial, a propriedade privada como direito inviolável e a igualdade de todos perante a Lei. Assim, o cosmopolitismo como preceito filosófico sempre se manifestou por uma preocupação da época com relação à autonomia, ao senso de igualdade e ao amparo institucional decorrente da relação entre os povos. Denis Diderot também foi influenciado pelo conceito, na medida em que circunscreve o homem moderno como resultante de todas as diferenças e idiossincrasias características da dinâmica cotidiana das grandes cidades.

Já Immanuel Kant propunha a dissolução das fronteiras nacionais e das diferenças, como forma de fazer emergir uma racionalidade plena e pacífica no desenvolvimento históri-

⁹⁷ Editada pela Assembleia Nacional Constituinte Francesa em 1789.

co da humanidade. (GOMES, 2014). Todavia, durante a retomada iluminista do termo, esse relacionamento entre os povos foi investigado majoritariamente num contexto urbano e eurocêntrico. Cabe ressaltar que tais princípios morais que subsidiaram a Revolução Francesa foram, logo em seguida, suplantados com as insurgências autoritárias que irromperam num período pós-revoluções. Assim como a centralidade das cidades, tal como na obra de Diderot, que foi privilegiada em suas negociações com as províncias, acentuaram-se as desigualdades devido à maneira com que a informação e o poder eram distribuídos nas sociedades modernas (FOUCAULT, 1971).

A negociação das diferenças, como anunciava Kant também, não previa a diversificação cultural e a fragmentação das identidades individuais (HALL, 2002), características da intensificação do processo de singularização capitalista, que estão, por sua vez, intimamente relacionados à dissolução das fronteiras, ao desempenho dos meios de comunicação e da eficiência dos meios de transporte. Como aponta Miriam Hansen, a reestruturação da percepção e interação humana foi promovida pelos modos de produção e pelo intercâmbio industrial-capitalista, ou seja, "pela tecnologia moderna, como os trens, a fotografia, a luz elétrica, o telégrafo e o telefone, e pela construção em larga escala de logradouros urbanos povoados por multidões anônimas e prostitutas, bem como por *flâneurs* não tão anônimos assim" (HANSEN, 2004, p. 406).

No entanto, a discussão acerca do cosmopolitismo no Brasil ainda se mantém atrelada a essas correntes iluministas, tal como elucidada Renato Cordeiro Gomes (2014). Ao fazer uma análise sobre os desdobramentos do termo a partir do estudo da obra literária do escritor brasileiro João do Rio, é possível perceber, em sua abordagem, que o cosmopolitismo também foi influente no período de modernização das grandes cidades brasileiras no início do século XX, retratados pelo escritor a partir da implementação dos projetos de modernização na cidade do Rio de Janeiro durante o período de gestão do então engenheiro e prefeito da cidade, Pereira Passos. Segundo ele:

(...) na primeira década do século XX, sob o lema do "Rio civiliza-se", cujos emblemas foram a Avenida Central e o novo porto modernizado, que se abririam para fora e por onde entravam as novidades do moderno, (...) João do Rio, ao mesmo tempo em que exalta a modernização cosmopolita, deixa em suspensão um nacional difuso, que aflora, de vez em quando, como, por exemplo, ao lamentar a destruição do Rio pitoresco e único, ou a perguntar quando o brasileiro vai conhecer seu país. É um intérprete do Brasil por esta clave cosmopolita (GOMES, 2014, p. 6-7).

As tensões entre o nacional e o cosmopolita na obra de João do Rio descrevem o desenvolvimento do Brasil em sua construção do moderno e acompanham o amadurecimento pessoal e cultural do cidadão brasileiro, ainda que submetidos à “realização de uma Europa possível nos trópicos” (GOMES, 2014, p. 6). No entanto, é necessário salientar que em seu livro *A Alma Encantadora das Ruas* (1908), essa nacionalidade difundida, a qual é criticada por Gomes, está intimamente imbricada nas interdependências entre o centro e a periferia, entre o antigo e o moderno, ou ainda, entre a autonomia do Estado em vias de implementação das políticas públicas e a desconfiança popular com relação às campanhas de vacinação recorrentes no período - bem como, à desapropriação de áreas que seriam integradas ao projeto de modernização da cidade.

Na abordagem de Gomes, o escritor subordinou o nacional ao cosmopolita como extensão daquilo que interessava às elites aburguesadas da época - o que, segundo ele, de certo modo, foi pouco dialético nesta “(...) inserção compulsória do Brasil no concerto das nações civilizadas” (GOMES, 2014, p. 6). Entretanto, o que Gomes desconsidera é que dificilmente um país que passou de Império à República sem participação popular teria uma expressão nacionalista que não fosse evidentemente difusa. Nessa mesma obra literária, João do Rio também narra sobre as zonas portuárias do Rio de Janeiro naquela época, cuja abertura como ponto de negociação para com o mundo também resultou em doenças e precariedade das condições de vida dos personagens que dali dependiam - zonas simbolicamente obscurecidas no processo de instalação da iluminação pública da cidade.

Neste engajamento do Brasil na “liga das nações” de que fala Kant, o romance de João do Rio tanto denuncia as subordinações quanto expõe a maneira com a qual a cidade engajava - se ao estabelecer suas próprias políticas públicas. Qualquer outro escritor mineiro, ou de outras regiões do país, seria incapaz de o fazer, já que isso requer uma familiaridade que sequer é nacional, mas local. Nesse sentido, a perspectiva nativista de João do Rio faz contraponto àquela nacional e/ou estrangeira própria dos brasileiros que não conhecem seu próprio país; também é própria de um entendimento de que o Brasil não é um só, já que as demais cinco regiões que o compõe trazem suas próprias particularidades históricas.

Isso não necessariamente está ancorado numa subordinação do nacional ao cosmopolita, típico de uma leitura iluminista e evolucionista, mas no desempenho de um narrador local e *flâneur* capaz de capturar essa atmosfera dúbia e encantadora das ruas, favorecido por estar

historicamente localizado sobre estas transformações no Rio de Janeiro. A negociação das diferenças, de acordo com o revisionismo do cosmopolitismo contemporâneo, busca firmar-se através de uma tendência de articular as experiências locais aos problemas de natureza nacional ou global, independente das classificações de hierarquia e subordinação típicas da influência estatal na elaboração discursiva.

Logo, os códigos de leis universalistas, nos quais se baseiam o cosmopolitismo, confrontam diretamente a concepção de pureza e unicidade - característica do viés nacionalista. Assim, o conceito de cosmopolitismo só atinge certa maturidade após os revisionismos contemporâneos que adotam, acima de tudo, uma concepção mais pluralizada do termo - ou seja, cosmopolitismos. Como relembra o próprio Renato Gomes sobre a introdução assinada por Carol A. Breckenridge, Sheldon Pollock, Hommi K. Bhabha e Dipesh Chakrabarty, da coletânea *Cosmopolitanism* por estes editada, essa categoria histórica deveria ser considerada inteiramente aberta e não um conceito determinado *a priori*, sendo portanto necessário repensá-lo “a partir dos dias atuais, em que se declara o fim da centralidade do Estado-nação como sistema de significação” (2014, p. 9).

De acordo com Maria Rovisco (2014), os revisionismos contemporâneos sobre cosmopolitismo estão frequentemente associados ao conceito de transnacionalismo (FAIST, 2010), pós-colonialismo (MBEMBE, 2001), diáspora (DAVIES, 2013) e hibridismo (CANCELINI, 1997), mas, para ela, o conceito vai além destas determinações pois explora novas relações entre representação, estética, política e ética. Segundo Thomas Faist (2010), transnacionalismo está mais relacionado a um conceito político por tomar como base todos os tipos de organização sociais desenvolvidas a partir de uma nacionalidade específica, implicando assim numa dialética entre grupos de diferentes nacionalidades.

Para Faist, o princípio está inevitavelmente alicerçado na noção estável de fronteira e território - assim como diáspora, cujo conceito refere-se à organização de um grupo específico ou de uma comunidade que vive fora da sua terra nacional. Subentende-se que estes grupos desenvolvem uma relação horizontal e fluida das práticas culturais, que se adaptam às novas condições de vida através da negociação cotidiana de suas formas de convivência com base na diferença. Nesse sentido, é a partir do termo diáspora que a concepção de nativismo emerge na teoria cosmopolita, pois os indivíduos diaspóricos têm uma maior capacidade em traduzir determinadas questões de ordem política, social e cultural de seus países de origem, cuja

perspectiva favorece o entendimento de suas particularidades para as demais comunidades de outras nacionalidades.

No entanto, diferentemente da teoria transnacional, no debate contemporâneo sobre cosmopolitismo, as próprias fronteiras nacionais são entendidas como zonas de negociação entre indivíduos, cuja dinâmica é menos definitiva e mais fluida no que se refere às trocas simbólicas. Essas fronteiras traduzem, portanto, mobilidade, zonas de intensa conectividade, trocas culturais e negociação das diferenças (ROVISCO, 2014). Por outro lado, o pós-colonialismo constitui-se como um conjunto de teorias que visa analisar os efeitos políticos, artísticos e literários resultantes do colonialismo, tanto em relação aos países colonizados como colonizadores, numa abordagem mútua que dialoga sobre as duas esferas do discurso.

Ele instaura um revisionismo das narrativas hegemônicas - ditas nacionalistas, eurocêntricas e ideológicas discutidas no primeiro capítulo desta dissertação - como método de trazer à superfície outras dimensões tanto aos discursos cotidianos quanto aos discursos científico-acadêmicos. Tal teoria define-se por um rompimento com a hegemonia ocidental em diferentes níveis de reflexão. Na análise desenvolvida por Achille Mbembe (2001), o reconhecimento teórico de uma noção comum de natureza humana sempre foi um problema para a consciência ocidental. Segundo ele, as formas de subordinação impostas pelos colonizadores ao representar grupos colonizados sempre acarretaram raízes ideológicas, cujas razões elaboradas visaram justificar tal reconhecimento de forma arbitrária e inconsistente.

Os estudos pós-coloniais visam, portanto, desconstruir o cunho hegemônico das relações entre o Ocidente e o Oriente ao evocar uma diversificação das perspectivas adotadas na construção do discurso. Eles propiciam o reconhecimento de pontos de instabilidade e resistência precisamente onde estas bases hegemônicas encontram-se sedimentadas, ao invés de simplesmente perpetuar convenções ocidentais descontextualizadas que serviram ao propósito de representar sujeitos não-ocidentais como vítimas passivas no discurso. Mbembe denuncia que os discursos hegemônicos encontram-se ligados aos princípios de finalidade em seus modos de representação sobre o África, cujos sujeitos foram frequentemente associados a um Outro estranho, marginal, precário, que fundamenta sua existência em mitos e fábulas.

A abordagem eurocêntrica sobre as particularidades históricas de países não-ocidentais orientava-se, portanto, na evocação do tempo das origens como meio de justificar e intensificar a supremacia da racionalidade europeia, derrubada pelos revisionismos do pós-guerra. Ao

retratar os povos colonizados, o eurocentrismo aniquilou tais particularidades ao relacioná-las frequentemente com a ideia de ausência, de falta, de uma posição negativada quanto às diferenças culturais. Como aponta Mbembe:

Ao invés do individual, o que existe são entidades, cativos de sinais mágicos, em meio a um universo encantado e misterioso no qual o poder de invocação e evocação substitui o poder da produção, e em que fantasia e capricho coexistem não apenas na possibilidade de um desastre, mas com sua realidade⁹⁸ (MBEMBE, 2001, p. 4).

As análises pós-coloniais constituem-se, portanto, como um híbrido entre, de um lado, a racionalidade ocidental e factual que também traz consigo motivações subjetivadas e infundadas, e, de outro, uma natureza imaginativa que se utiliza de estruturas factuais para trazer densidade ao discurso, sem obscurecer quaisquer lados na elaboração discursiva. No entanto, no tocante às influências dos estudos pós-coloniais no cosmopolitismo, toma-se portanto a noção de comprometimentos culturais (MBEMBE, 2001), ou seja, de uma metodologia de cruzar fatos e referências entre as duas esferas do discurso, de modo que ambas as partes não somente dialoguem entre si, mas assegurem que, inclusive, esses aspectos não devidamente explicados pela abordagem ocidental possam atuar ativamente na retórica do discurso.

Somente a partir de uma perspectiva nativista sobre a história dos povos colonizados é que se encontra, evidentemente, um reconhecimento das particularidades - tal como o exemplo de João do Rio sobre o Rio de Janeiro, bem como sobre o Camboja a partir das narrativas de Rithy Panh. O nativismo é uma expressão importante do cosmopolitismo por visar favorecer vozes historicamente silenciadas pelo discurso hegemônico. Ao pensar nos desafios contemporâneos como os genocídios, os regimes totalitários, o terrorismo, as pandemias, os avanços da ciência sobre genética e genoma humano, todos esses fenômenos são partes de um debate mundial ao mesmo tempo que repercutem em suas expressões locais, causando diferentes efeitos no imaginário coletivo e no diálogo intercultural.

Assim, ao invés da linearidade narrativa, privilegia-se um híbrido entre o discurso hegemônico e aquele elaborado pelos grupos historicamente subordinados, criando assim um espaço ético discursivo o qual será investigado aqui, a partir de narrativas cinematográficas. A concepção de um tempo unificado necessário à elaboração de uma consciência nacional

⁹⁸ Instead of the individual, there are entities, captives of magical signs, amid an enchanted and mysterious universe in which the power of invocation and evocation replaces the power of production, and in which fantasy and caprice coexist not only with the possibility of disaster but with its reality.

(ANDERSON, 2008) também é outro fator a ser desconstruído pelo cosmopolitismo, pois reforça estruturalmente a linearidade da narrativa eurocêntrica. O hibridismo dessas relações então está imbricado tanto no dispositivo narrativo quanto na estruturação temporal do que está sendo narrado.

Para Rovisco (2007), o cosmopolitismo no cinema partilha dos mesmos motivos temáticos daquilo que James Dawes⁹⁹ chama de “romance dos direitos humanos”, que inaugurou uma série de transformações na forma com que escritores, cineastas e artistas, de maneira geral, trabalham para tornar catástrofes em histórias compreensíveis. A questão de o que representar e como representar – no caso das ameaças e violações dos direitos humanos, também discutidos no capítulo anterior -, foram absorvidos pela estética cosmopolita, tornando-se não somente uma prática, mas uma indústria ético-política. No entanto, o cinema cosmopolita não pode ser definido como um gênero cinematográfico como acontece na literatura, uma vez que não há um conjunto sistemático de convenções de modo a classificá-lo como tal.

Essa abordagem cosmopolita no cinema expressa-se, portanto, como tendência, como um estilo multilinguístico e autoreflexivo cujos modos coletivos de produção têm como desígnio resistir aos discursos hegemônicos que evocam apenas a contemplação - sem qualquer comprometimento com o sofrimento alheio. Rovisco ainda relembra que tal tendência está intimamente associada aos efeitos da globalização, de uma dinâmica social transnacional, e que até o momento, pouco é se falado sobre o que define o cosmopolitismo em si para a teoria cinematográfica contemporânea. Ao engajar-se nessa corrente teórica, através de uma análise sobre a filmografia de Rithy Panh, busca-se não somente aprofundar o conhecimento sobre os empréstimos que o conceito estabelece, mas, acima de tudo, reconhecê-lo em suas particularidades.

De acordo com Nikos Papastergiadis (2012), a estética cosmopolita apresenta cinco tendências que caracterizam a convergência discursiva entre a prática estética e a teoria política, definindo-a, portanto, como fenômeno cultural. A primeira delas consiste no que ele define, a exemplo de Marcel Duchamp, como um processo de desnacionalização do artista, ou seja, de desvencilhar-se de suas origens para pertencer a outros lugares, ou a lugar nenhum.

⁹⁹ Em seu livro “That The World May Know: Bearing Witness to Atrocity”, Dawes fala sobre o que ele chama de ‘novels of human rights’, dos riscos morais e físicos enfrentados pelas testemunhas que repercutem no gênero, juntamente com a suspeita e ânsia por histórias que trazem um fechamento terapêutico, e a natureza da esperança daqueles que decidem narrar sobre aquilo que sobreviveram e viram acontecer em situações de violência e atrocidade. Atualmente, ele é diretor do programa sobre Direitos Humanos e Humanitarianismo na Macalester College, em Minnesota/ EUA.

Segundo ele, tal tendência traz impactos profundos na forma como o artista manifesta-se em seu meio de produção, assumindo com isso uma forma reflexiva.

É necessário lembrar que o próprio realizador foi refugiado após o regime de Pol Pot, até naturalizar-se como cidadão francês. Desse modo, Rithy Panh também assume a ambivalência característica das relações diaspóricas, uma vez que o deslocamento entre fronteiras "é sempre uma intervenção específica em lugar e em tempo" (DAVIES, 2013, p. 249). O fato de ter elaborado seu testemunho autobiográfico em língua francesa¹⁰⁰ em *A Imagem que Falta* também confirma essa posição de negociação das diferenças culturais e aproxima a própria relação entre colônia e pátria-mãe. Como ele mesmo disse em entrevista, "é a minha história, eu tenho que filmá-la, mas o que aconteceu no Camboja aconteceu em toda parte" (Bradshaw, 2017, pg. 5).

A segunda tendência desenvolve-se a partir da mudança de perspectivas assumidas pelo objeto ou tema da expressão artística, como forma de engajamento na consciência do observador, uma vez que a concepção deste não é passiva ou imparcial. Essa tendência de inclusão do observador na obra artística tem o papel fundamental de estimular a concepção de alteridade, e, assim, lembrá-lo de que também faz parte de uma comunidade global, que atualmente retoma a reflexão sobre os direitos humanos universais. Nesse sentido, ambos os documentários - *A Imagem que Falta* e *S21* - trazem, portanto, tal particularidade pois, ao engajar no cunho histórico do genocídio no Camboja, o realizador desenvolve uma série de rupturas com relação às hierarquias no discurso para potencializar o engajamento do espectador. O que se observa no desdobramento das narrativas cinematográficas é justamente a subversão das perspectivas que, de um lado, apontam o discurso hegemônico e, de outro, fazem emergir o discurso subordinado a partir do testemunho e do caráter singular da experiência - ambas constitutivas do caráter relacional que se dá na produção cinematográfica. Como elucidava Marcus Freire (2007), essa relação é determinante para a qualidade do fato fílmico e para a diversificação dos processos de inserção do espectador na matéria filmada, cuja dinâmica, de maneira incontornável, acrescenta os princípios éticos e morais ao documentário.

Para Freire, a ênfase do documentário contemporâneo instaura-se a partir da desconstrução da supremacia do realizador em detrimento de estabelecer um diálogo com o espectador. Logo, a relação entre realizador e personagem passa então a ser problematizada durante

¹⁰⁰ O texto foi posteriormente revisado pelo filósofo francês Christophe Bataille.

todo o processo de captura das imagens, mesmo que a supremacia do realizador ainda persista no processo de pós-produção. Esses pontos de instabilidade e resistência que emergem ao longo da narrativa pelo terreno de disputa entre realizador e personagem, como elucida Freire, muitas vezes são tomados como estímulos prévios para criar um efeito de estranhamento capaz de potencializar o engajamento do espectador .

Um dos exemplos trazidos por ele é o filme *Santiago* (2007), de João Moreira Salles, cujo personagem central de mesmo nome resiste às ordens e aos desejos do realizador, chegando ao limite de chamá-lo no diminutivo, desconstruindo por completo essa posição hegemônica de documentarista. Nesse caso, observa-se a subordinação do diretor por um laço de intimidade pré-estabelecido entre ele e o personagem Santiago. Outro exemplo interessante está no filme *The Wonderful, Horrible Life of Leni Riefenstahl* (1993), realizado por Ray Müller. No curso de sua entrevista, a cineasta alemã discorda das orientações do diretor e passa, ela mesma, a dirigir o curso daquela passagem. Assim, a subordinação chega à superfície pela disputa estabelecida entre diretores, ou ainda, pela emancipação do próprio personagem à direção de uma determinada cena.

A emergência dessas interrupções ao longo da narrativa possibilita ao espectador a diversificar suas formas de engajamento diante da matéria filmada (STAM, 1992), pois favorece, indiretamente, a emergência de outras vozes silenciadas no discurso. No caso de *S21* de Rithy Panh, por exemplo, hierarquia e subordinação podem ser observadas sob duas perspectivas diferentes. A primeira delas refere-se à subordinação dos personagens pelo realizador, já que ele foi vítima do regime e, portanto, adota uma posição contrária aos ex-oficiais sobre os princípios da ideologia do Khmer Vermelho. Como defende o próprio Rithy Panh num artigo publicado pela Cahiers du Cinéma, nº 587 em janeiro de 2004:

Aos antigos funcionários do S21, avisei que o filme não era nem um tribunal nem uma tribuna política. Que, enquanto cineasta, não posso nem julgar, nem perdoar, nem apagar as faltas dos culpados. Que se trata da memória, do destino humano. Que eu não era neutro e que não estava do lado deles. Alguns se encolheram na sua arrogância, repetindo que não eram culpados de nada, que não fizeram mais do que obedecer ordens. Em geral, esses se negaram a dar detalhes e a falar das próprias experiências. Pertencem à terrível classe dos criminosos que levam seus segredos para o túmulo. Outros, que compreendiam que foram escolhidos e formados pelo Angkar para se converterem em uma máquina de destruição, tinham necessidade de falar (MAIA; FLORES, 2013, p. 69).

Assim sendo, o fragmento deixa claro que, os ex-oficiais representam, inevitavelmente, os vilões da narrativa documental. Em sua escolha de personagens, Panh estava completa-

mente consciente que daria voz aos algozes do centro de tortura, ainda que subordinados ao revisionismo organizado por ele. Por outro lado, a própria atuação dos ex-oficiais circunscrevem a hegemonia discursiva pela qual o realizador foi subordinado durante o regime. Nesse filme, o realizador é tanto hegemônico quanto subordinado em seu próprio documentário, dado o espaço discursivo equilibrado em que se deu sua realização. Mesmo que essas ambivalências coabitem simultaneamente através dos métodos de representação, os mecanismos de compartilhamento de poder ainda assim favorecem certa tomada de consciência, pré-determinada pelo realizador.

Já em *A Imagem que Falta*, a supremacia do diretor é inquestionável já que, exceto as imagens de arquivo, todas as cenas do filme visam reiterar o que viria a ser narrado pelo testemunho autobiográfico. O controle das técnicas do dispositivo fílmico, do cenário de argila, dos processos de pós-produção: tudo possibilitou a Rithy Panh a fusão entre documentário e ficção, como modo de circunscrever situações em campo às quais somente ele havia sobrevivido para testemunhar. Em contrapartida, nessas mesmas situações em que ficcionaliza a si mesmo, o realizador nada mais é que um subordinado dos processos de desumanização engendrados pelos algozes do Khmer Vermelho. A condução do filme foi inteiramente dele, mas não aquela que mais importa, ou seja, a condução da trajetória de sua própria história de vida.

Como afirma Christian Dunkel em sua leitura psicanalítica do filme *Democracia em Vertigem* (2019), da cineasta brasileira Petra Costa, “a ficcionalidade é o campo onde a verdade pode ser produzida”¹⁰¹. Ou seja, a ficcionalidade também é uma estratégia de oferecer ao espectador situações privilegiadas em que é possível observar algo singular da existência do realizador, ao mesmo tempo em que potencializa a imersão do observador. Jean-Marie Schaeffer (1999) distingue duas modalidades de imersão empregadas pelo enunciador como forma de firmar um diálogo com o observador: a imersão por imitação e a imersão por mimesis.

A primeira define que a imersão é realizada por um reflexo, uma reprodução da realidade como forma de criar um modelo de universo com o qual o observador identifica-se pelo reconhecimento de suas características autônomas. Sobre tal tipificação, o observador então reconheceria o mundo ficcional através da ilusão referencial, ou seja, quando a apresentação do tema concretiza-se por fatos documentais e desdobra-se por relações puramente intertextuais entre eles. Já a segunda designa-se por uma ficcionalização mimética que também imita a

¹⁰¹ Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=BqXuRlXCsOg>, acessado em 27 de março de 2020.

realidade, mas a partir de situações e ações consideradas legítimas por sua plausibilidade e verossimilhança.

Segundo Schaeffer, há uma modelagem ficcional determinada pelo prazer que o dispositivo narrativo emprega para favorecer a leitura e o benefício que pode ser retirado a partir desse tipo de imersão no discurso. Com efeito, essa situação possibilita não somente uma atuação mais enfática do observador ao que está em jogo pela narrativa, mas também favorece o engajamento do observador através das aproximações emocionais que o enunciador estabelece com o intuito de cativá-lo através da sensibilidade. Assim, essa relação toma, portanto, uma forma reflexiva, visto o caráter de descentralização do espectador diante das ambivalências e polifonias assumidas no discurso.

No caso de *S21*, por exemplo, a encenação do cárcere traduz esse universo ficcional o qual o espectador reconhece pela ilusão referencial ao prédio, e cuja introdução do próprio filme parte da apresentação de fatos documentais sobre as circunstâncias políticas que legitimaram a finalidade dos centros de extermínio em vigência naquele período. Já o filme *A Imagem que Falta* aproxima-se mais do segundo tipo de imersão, já que as situações encenadas pelo cenário de argila consolidam-se pelo caráter confessional do enunciador e pelo lirismo com que a história pessoal do realizador denuncia a violação dos direitos humanos.

Tais processos de ficcionalização são, portanto, mecanismos de imersão utilizados pelo enunciador de forma a potencializar o engajamento do observador e, também, como estratégia para elucidar um determinado aspecto da realidade que, de certa forma, expõe de maneira vantajosa o compromisso com a verdade. Ao trabalhar no capítulo anterior com as teorias do testemunho, tem-se em mente que tanto a ficção quanto a realidade coabitam simultaneamente numa mesma narrativa - seu vínculo historiográfico e o modo como a testemunha apresenta seu relato. Roger Odin (1984), ao analisar as relações entre cinema documentário e cinema de ficção, afirma que o documentário não tem o privilégio de referir-se à realidade. Como ele mesmo argumenta:

As filmagens no exterior faz de todo *western* um documentário sobre as paisagens que os serviram de decoração, e é através dos filmes indianos, dos westerns, dos policiais e dos filmes de karatê que os espectadores africanos aprenderam como se vestem os homens e as mulheres de outro país, como se constrói um avião, etc. Todo

filme de ficção pode então ser considerado, de um certo ponto de vista, como um documentário¹⁰² (ODIN, 1984, p. 263).

Para Odin, não há como assegurar algum purismo nas relações discursivas de uma narrativa cinematográfica, visto que basta filmar no exterior para que um filme fortaleça sua relação com a realidade – a qual é frequentemente negada aos filmes de ficção. Também acontece dessa maneira com o cinema documentário, que também estabelece analogias, conotações e denotações em seus materiais de expressão, de modo que isto o torna também um filme de ficção. Nesse sentido, ao tratar-se especificamente sobre o cinema documentário de Rithy Panh, as relações permeáveis entre ficção e realidade sobre as quais anuncia Odin estão constantemente presentes.

Daí a necessidade de frisar que esta iniciativa do cineasta de compor uma narrativa com base no duplo discurso: surge em detrimento de equilibrar o diálogo entre a esfera nacionalista e ideológica do discurso com uma outra de natureza cosmopolita e global, de modo a torná-las em si autoconscientes de suas respectivas partes, adotando um sentido mais múltiplo diante do espectador a partir das denúncias de violação dos direitos humanos ao longo deste processo. É precisamente essa a terceira tendência elucidada por Papastergiadis, que ele chama de "virada discursiva". Tais narrativas mesclam, sistematicamente, os domínios racionais e imaginativos, ou, para utilizar um termo mais cinematográfico, factuais e ficcionais.

Outra tendência importante da estética cosmopolita refere-se à capacidade da arte em materializar o pensamento em todas as suas contradições - que por ora será investigado através das diferentes temporalidades assumidas pelo recuo de memória, já que nos filmes estas contradições somente emergem a partir do rompimento com a linearidade do tempo narrativo. Esses filmes, ao mesmo tempo em que apresentam os fatos documentais para o registro fílmico, integram nesse processo a consequente interpretação e reflexão sobre o que está sendo apresentado pelas testemunhas. Esta não-linearidade do tempo, característica tanto da teoria pós-colonial quanto da estética cosmopolita, possibilita que os espaços de diálogo criados por ambas as narrativas manifestem-se através de temporalidades que também dialogam e são interdependentes.

¹⁰² Le tournage en extérieur fait de tout western un documentaire sur les paysages qui lui servent de décor, et c'est à travers les films indiens, les westerns, les policiers e les films de karaté que les spectateurs africains ont appris comment s'habillent les hommes et les femmes d'autres pays, comment se construit un avion, etc. Tout film de fiction peut donc être considéré, d'un certain point de vue, comme un documentaire.

Como defende Papastergiadis, a reflexão sobre o fato ou a imaginação intrínseca à manifestação artística e cultural não são outra coisa senão a forma resultante de um novo modo de repensar, rerepresentar e rever o mundo, já que “(...) independente das dimensões da forma resultante, ela é um processo de criação de imagens sobre o mundo”¹⁰³ (2012, p. 221). Assim, qualquer narrativa que se preze a negar as contradições no discurso está inevitavelmente falhando em seu objetivo de representar o mundo em seu viés humano. Através das narrativas de Rithy Panh, tem-se o entendimento do que se passou no Camboja durante o Khmer Vermelho como algo imbricado tanto no passado quanto no presente dos cambojanos, uma vez que essa não linearidade do tempo possibilita uma série de interrupções e transgressões adotados nos documentários.

Em *S21*, por exemplo, observam-se os ex-oficiais do Khmer Vermelho relembando seus testemunhos do passado sob uma ótica do presente, expondo conseqüentemente suas contradições, já que o modo de representação do documentário foi determinado pelo anacronismo das circunstâncias vividas no mesmo centro de tortura. Já em *A Imagem que Falta*, esta não-linearidade é ainda mais rebuscada, já que não há qualquer relação cronológica entre os acontecimentos descritos pelo narrador durante sua experiência no sistema concentracionário. Em ambos os exercícios de memória, o compromisso do realizador é com a exposição de um determinado aspecto da verdade, e não com os fatos.

Ao trazer estes elementos para a teoria cinematográfica contemporânea, quer-se, portanto, reconhecer os documentários de Rithy Panh como profundamente atravessados pelos preceitos do cosmopolitismo, tais como: a inversão dos sistemas de hierarquia e subordinação, as interpenetrações entre ficção e realidade, a negociação das diferenças como epicentro das contradições na contemporaneidade, as diferentes temporalidades assumidas pelo diálogo entre fato e interpretação e, por fim, a diversificação das formas de imersão do espectador na narrativa. Diante desses pressupostos, o realizador define-se tanto como nativo na análise do genocídio quanto cidadão do mundo, já que ao falar de minorias, seus filmes ascendem a uma dimensão global.

É a partir desta concepção cosmopolita que Rithy Panh condensa dimensões diferentes no discurso, cuja forma resultante é uma narrativa híbrida que oscila entre local e global, entre hegemonia e subordinação, entre imaginação e realidade, criando, então, um diálogo reflexivo

¹⁰³ "Imagination - irrespective of the dimensions of the resulting form - is a world-picture making process." (PAPASTERGIADIS, 2012, p. 221)

sobre violações dos direitos humanos a partir do dispositivo cinematográfico, calcado na complexidade dos modos de existência e na negociação das diferenças advinda do relacionamento entre os povos.

4.1. Metaficção: um híbrido narrativo

No capítulo anterior, foram discutidos os legados de Antonin Artaud e Bertold Brecht na elaboração das narrativas teatrais e os mecanismos empregados por cada um para romper com a estética realista que, por sua vez, caracteriza-se por um movimento estético que privilegia a objetividade e a apresentação dos fatos, a impessoalidade e o apagamento da presença do enunciador, assim como a aceitação da "realidade tal como ela é", apresentada pelo que supostamente seria a veracidade das situações cotidianas calcada na fidedignidade nas descrições do real. Entretanto, como relembra o crítico de cinema Robert Stam, "até mesmo o realismo é um discurso, uma fabricação artística, que cria e molda aquilo do qual se fala" (2005, p. 11).

No estilo do dramaturgo francês Antonin Artaud, romper com o realismo significava aniquilar toda a distância entre espectador e narrativa, a partir do acordar da consciência através da violência, do mito e do incompreensível. Para ele, o realismo significava uma estagnação psicológica, elucidada também por Siegfried Kracauer sobre o palácio das distrações e a transferência total das sensações entre personagem e espectador. Por outro lado, no estilo brechtiano, a ruptura com o realismo prenunciava uma visão de realidade mais intensa e essencial entre personagem e espectador, intimamente calcada ao texto, ou ao caráter extremamente politizado que seus personagens assumiam. O efeito de estranhamento é causado precisamente por esse caráter dos personagens, empregados com o intuito de acordar o espectador para a realidade política.

Assim, toma-se por ora como exemplo o caráter das enunciações estabelecidas por Rithy Panh nos documentários *S21* (2003) e *A Imagem que Falta* (2013), que visam inevitavelmente romper com o realismo para, então, introduzir o conceito de metaficção que metodologicamente caracteriza-se pelas interdependências entre ficção e realidade. Como aponta Luis Augusto Resende, os documentaristas sabem, pela experiência de seu trabalho, que um documentário "não se faz apenas com a dimensão real de seus "objetos-temas", mas também (...) com as suas virtualidades: a memória de seus personagens ou testemunhas, a sobrevivên-

cia de um passado no presente, a indeterminação da ação-reação dos indivíduos participantes, etc.” (2005, p. 9).

As primeiras cenas do filme *S21* representam, por imagens de arquivo, a cidade de Phnom Penh sendo desapropriada pelo Khmer Vermelho, enquanto o som faz alusão aos bombardeamentos estadunidenses, às marchinhas que cantavam o cunho propagandístico da ideologia, reiteradas no enunciado abaixo, em linguagem jornalística, a objetividade dos fatos que desenrolaram-se com a ascensão do ditador Pol Pot ao poder:

1970: Golpe de Estado contra o Príncipe Sihanouk. Extensão da Guerra do Vietnã. Bombardeios americanos. Guerra Civil. 600.000 mortos. 17 de abril de 1975: Vitória do Khmer Vermelho. Populações deslocadas, moradores expulsos. Escolas fechadas. Moeda abolida. Religião proibida. Campos de trabalho forçado, vigilância, fome, medo, execuções. Genocídio: Dois milhões de mortos¹⁰⁴. (PANH, *S21*, 2003)

No primeiro trecho, correspondente ao filme *S21*, a relação entre as imagens e as informações descritas em texto são pontuais e indeterminadas. O espectador, diante do enunciado, acompanha fragmentos de informação sendo apresentados junto às imagens da chegada de Pol Pot à Phnom Penh e a consequente desocupação e destruição da cidade. Neste filme, o mundo da ficção documental está intimamente relacionado ao mundo das aparências, pois ao apresentar simplesmente fatos sobre as imagens de arquivo, Rithy Panh determina que o universo ficcional a ser trabalhado no filme localiza-se no Camboja de 1970, que será revisitado a partir da representação.

Nesse filme em particular, o texto estabelecido pelo documentarista localiza o espectador na década de 1970, traduzindo, num primeiro momento, “o modo de leitura implementado face a um filme” (ODIN, 1984, p. 266). Não havendo diferenciações entre história e discurso, o espectador tende, portanto, a fazer uma leitura ficcionalizada no enunciado, já que a imagem que o leitor faz do enunciador toma como origem a comunicação fílmica. Esses fatos são informados porque o espectador tanto pode estar ciente da trajetória do Camboja rumo ao totalitarismo, como desinformado sobre as particularidades que definem o período.

Daí o caráter anacrônico do testemunho tanto dos oficiais quanto dos prisioneiros que vão testemunhar e encenar, ao longo do filme, a dinâmica cotidiana do cárcere. Logo, tudo que está no filme é uma metáfora do mundo real uma vez que a enunciação estrutura-se no intuito de acordar a consciência do espectador através do medo, das execuções arbitrárias, da

¹⁰⁴ Fragmento enunciativo do filme. Minutagem: 0:49 - 2:00.

instabilidade política, da derrubada das instituições públicas, da religião, da economia nacional, constituindo o caráter de excepcionalidade do regime - situação esta análoga ao estilo de narrativa de Antonin Artaud, que acentua a dimensão incompreensível no ato de representar.

Já no filme *A Imagem que Falta*, as primeiras sequências apresentam uma dançarina de *Apsara*¹⁰⁵ que introduz os ritos culturais cambojanos, seguidas de imagens das ondas do mar, que, de maneira turbulenta e avassaladora, visam submergir o espectador num senso de realidade desconhecido e impreciso representado por imagens desfocadas de pessoas aprendendo os movimentos do mesmo rito folclórico. A partir daí, o enunciado comenta:

Na metade da vida, a infância volta à mente. É como a água doce e amarga. Minha infância, eu a procuro, como uma imagem perdida. Ou talvez seja ela que me reclama. Será porque eu tenho 50 anos, porque eu conheci tempos turbulentos, em que o medo e a esperança se alternavam? As memórias estão aqui, agora. Elas martelam as minhas têmporas, gostaria de afastá-las.¹⁰⁶ (PANH, *A Imagem que Falta*, 2013)

Nesse segundo fragmento, o narrador/personagem conta em primeira pessoa sua história em tom confessional, presentificando a si mesmo, como se um diálogo reflexivo houvesse acontecido entre ele e um espectador implicado que se encontra logo ali, num fora-campo, participando com ele de suas memórias. É a partir do caráter enunciativo que o realizador origina o real, que é tanto discursivo quanto histórico já que o testemunho certifica a natureza da realidade autônoma. Em tal situação enunciativa criada por Rithy Pahn, é como se ambos se encontrassem num lugar mnemônico criado pela dialética introdutória do filme, estabelecendo, com isso, um espaço ético discursivo através do documentário. Nesse espaço construído entre o cineasta e o espectador, a realidade é algo acordado entre eles pelo testemunho, cujo propósito é expor e debater sobre o que implicou para o narrador observar seus direitos serem paulatinamente violados e destruídos.

Assim, a realidade aparente e objetiva é desconstruída pelo filme, para firmar, através deste diálogo, um outro senso de realidade autônoma, silenciada e suplantada junto com os direitos do narrador. O engajamento político imposto pela narrativa lança então o espectador para fora da diegese, o que o possibilita constatar outras realidades com a devida clareza. Estas relações entre ficção e realidade tornam-se extremamente instáveis e autoconscientes.

¹⁰⁵ Dança folclórica tradicional realizada nos templos budistas de Angkor, cujos movimentos narram os mitos e histórias religiosas.

¹⁰⁶ Fragmento enunciativo do filme. Minutagem: 2:08 - 2:38.

Ambos os fragmentos oferecem uma breve descrição sobre as características básicas da metaficção que, de forma sistemática, chama atenção para o caráter ficcional da narrativa, e também para a forma com que a ficção, em sua estrutura linguística, explora a relação entre o universo diegético e extradiegético no discurso cinematográfico.

O conceito de metaficção, nesse sentido, surge da noção de que é impossível descrever o mundo objetivo tal como ele se apresenta, pois ele parte do princípio heisenbergiano da incerteza¹⁰⁷ ou, melhor dizendo, da ideia de que todo processo de investigação sofre distúrbios por parte daquele que o observa. O prefixo 'meta' no termo refere-se, inclusive, a essa suposta fundamentação arbitrária da narrativa, tanto na forma com que ela se articula quanto ao mundo ao qual ela visa aparentemente representar. O conceito parte do princípio de que toda tentativa de descrição do mundo é inevitavelmente um discurso sobre ele, e não ele em si.

De acordo com Patricia Waugh (2003), a metaficção define-se por um senso de autoconsciência sobre os mecanismos ficcionais, o qual começa a demonstrar refinamento com a emergência de discursos não-ficcionais - tais como as autobiografias e os testemunhos - como resultado do contexto do pós-guerra e suas repercussões na elaboração de narrativas históricas (NICHANIAN, 2009; SELIGMAN-SILVA, 2000; WIEVIORKA, 2006). Nos últimos trinta anos, houve muitas discussões no campo da narratologia sobre as dificuldades de estabelecer uma linha definitiva entre discursos ficcionais e não-ficcionais, e muitos conceitos foram criados para designar tais relações.

Para citar alguns desses conceitos, Lionel Ruffel designa narrações documentais¹⁰⁸ - termo que se refere à capacidade da ficção de circunscrever uma realidade; já Jean-Louis Jeannelle chama de textos factuais¹⁰⁹ a escrita ou composição de uma narrativa como a biografia e

¹⁰⁷ Segundo Patricia Waugh, o princípio de incerteza de Heisenberg refere-se a uma consciência de que todo processo de observação causa um distúrbio no objeto observado pois é impossível descrever o mundo objetivo sem que ele seja transformado por aquele que o observa. Para ela, a noção simples de que a linguagem passivamente reflete um mundo coerente, objetivo e significativo não é mais tangível já que a linguagem é um sistema independente que gera seus próprios significados (2003, p. 3)

¹⁰⁸ Segundo Ruffel, essas narrativas tomam emprestado seus princípios fundamentais da literatura de viagem, de reportagens importantes, narrativas etnográficas, romances de não ficção ou novo jornalismo, articulando-os com fenômenos mais específicos em nosso tempo. Ver. RUFFEL, Lionel. Realismo Contemporâneo: narrativas documentais. Literatura, vol. 166, n.2, 2012, pp. 13-25.

¹⁰⁹ Segundo Jeannelle, os textos factuais reagem à vida social de maneira mais direta, porque se baseiam na relação entre a história e os escritos do eu, sem experimentar uma ruptura real, uma vez que esses textos se adaptam continuamente aos contextos contemporâneos. Jeannelle, Jean-Louis. "História literária e gêneros factuais", Fabula-LhT, n.º zero, "Teoria e história literária", fevereiro de 2005, URL: <http://www.fabula.org/lht/0/Jeannelle.html>, acessado em 07 Março 2020.

o testemunho; e por fim, factografia¹¹⁰, como defende Marie-Jeanne Zenetti, referindo-se a narrativas constituídas por uma coleção de fatos e discursos heterogêneos na composição literária. De acordo com Jean Cléder (2017), tais empréstimos entre literatura e cinema, que ele chama de cinematografia da escritura, descrevem o hibridismo entre esses universos narrativos no campo da teoria cinematográfica.

Segundo ele, a linguagem perceptiva do cinema oferece, de maneira mais eficiente, o aspecto lacunar do discurso, diferente da linguagem verbal da literatura, que pode ser mais dificilmente assimilada pelo leitor no caso de uma descontextualização radical da temática fílmica. Logo, o discurso metaficcional no cinema veio com o intuito de tornar mais fácil a compreensão do espectador sobre esta não-linearidade e hibridismo da narrativa. Contudo, o termo metaficção, segundo Patricia Waugh, pode ir além disso pois, ao buscar fazer uma imagem do mundo, acaba-se inevitavelmente fazendo uma imagem da relação *para* com o mundo, uma vez que o conceito admite inclusive a incerteza implícita nesse processo de registro.

No entanto, se tudo é passível de ser ficcionalizado num discurso cinematográfico, muitos poderiam dizer que não há nenhuma verdade sobre aquilo que Rithy Panh descreve em suas narrativas fílmicas. Não haveria, portanto, a necessidade do cineasta justificar que seu discurso é, acima de tudo, um testemunho autobiográfico como no caso de *A Imagem que Falta*. Ao fazer isso, o cineasta reivindica ao espectador a compreensão de seu discurso como algo que de fato aconteceu com ele. Logo, não seria plausível privilegiar uma análise sem levar em consideração seu caráter de factualidade, ou em que proporção este discurso sobre o real busca aproximar-se ao máximo do contexto histórico objetivamente autônomo.

Como foi discutido no capítulo anterior, o próprio testemunho tem sua dimensão historiográfica - sendo, portanto, factual em seu interesse de aporta-se numa eventual história da retórica - e ficcional em sua dimensão poética e literária, na medida em que auxilia a compreensão lacunar característica da aniquilação inerente à experiência totalitária. Segundo Jean-Louis Jeannelle (2005), a história literária ensaia e assiste aos mesmos revisionismos críticos do passado elaborados pela história moderna e que diante de procedimentos de análises rigorosos, ambos crescem progressivamente aos atributos da memória.

¹¹⁰ Ao contrário da grande maioria da literatura factual, como testemunho ou biografia, o termo factografia não adota a forma dominante de representar a realidade, por constituir-se a partir de objetos que preferem os modelos de edição e gravação àqueles de composição literária. Refere-se a narrativas que afirmam basear-se em uma história verdadeira. Zenetti, Marie-Jeanne. "As factografias: deslocamentos dos discursos da história", *Fabula / As conferências, Literatura e história nos debates*, URL: <http://www.fabula.org/colloques/document2123.php>, acessado em 09 de março de 2020.

Ao trabalhar com as proposições da metaficção, quer-se justamente defender que as narrativas serão analisadas tomando como perspectiva os dois universos de narração imbricados em ambos os filmes, designados por Werner Wolf (2018) como ficcionalidade e facturalidade. O primeiro refere-se à quantidade de ficção utilizada na elaboração de um discurso, e o segundo descreve em que nível seus elementos constitutivos encontram precedência na realidade. Tais mecanismos narrativos surgiram concomitantemente à emergência de narrativas não-ficcionais, que passam a causar um efeito nas narrativas ditas ficcionais.

Para avaliar sobre a interlocução entre esses dois domínios narrativos, o termo transgressão, de acordo com Jean-Marie Limoges (2012), consiste justamente no diálogo entre ficcionalidade e facturalidade ou, para utilizar um termo mais cinematográfico, as interpenetrações entre o mundo diegético - sobre o qual fatos estão sendo narrados - e extra-diegético, que se refere ao fora-campo do mundo autônomo. É nesta instabilidade ou ambivalência entre os universos que a metaficção explora, de um lado, a natureza representacional do filme e, de outro, uma história literária sobre o período.

Nessa dinâmica metaficcional, diferentes linguagens passam a competir por privilégio na medida em que a narrativa desdobra-se, pois ela compõe-se a partir de memórias, histórias, diários, jornais, imagens, documentos - sem que se interrompa, neste processo, uma mudança de perspectiva do espectador, ou numa situação extrema, na supressão da possibilidade de agir frente ao que está posto, como frequentemente acontece num discurso realista. Para trazer um exemplo, a cena (figura 36) de *S21* descreve justamente esta discrepância entre interpretação e desconstrução, ou entre criação e criticismo, característico do conceito.



FIGURA 36 - *S21* (2003), 1:01:37

Ao entrevistar um dos oficiais que trabalhava na enfermaria do centro de tortura, o pintor Nath observa o relato. O oficial havia passado três meses e vinte dias estudando medicina na cidade de Ta Khmao por ordem de Chan - general do Duch, diretor do centro – e, portanto, exercia a função de médico em S21. Ao ser confrontado com a imagem feita de um dos prisioneiros, o oficial descreve:

“O curso nos ensinou a aplicar injeções usando travesseiros, e não pessoas, e a identificar os frascos de medicamentos. Fizemos vitamina C usando farinha, açúcar e vinagre. Depois do curso, voltei para S21 para tratar dos prisioneiros. Por exemplo, quando um prisioneiro havia sido interrogado e suas costas estavam sangrando eu limpava as feridas com água salgada, aplicava mercurocromo e gaze.” (PANH, 2003, 1:01:39).

Essa cena retrata, de maneira insigne, as duas dimensões do discurso e as contradições pertinentes a eles. De um lado, sua factualidade denuncia o paradoxo de um estudante de medicina que aprende a aplicar injeções em travesseiros - pois consideravam inadequado utilizar pessoas, ao contrário de S21 - e que fabrica vitamina C utilizando farinha, açúcar e vinagre. De outra, a ficcionalidade da ideologia, também paradoxal que, ao buscar romper com o método cientificista dos países chamados capitalistas, fundamenta a nova ciência na precariedade dos procedimentos, na maneira rudimentar com que são ministrados, e no ódio ao conhecimento.

Ao observar com atenção, tanto o cunho interpretativo da ficcionalidade quanto o caráter de desconstrução da factualidade coabitam de maneira absurda e simultaneamente no discurso. Não há conexões racionais entre aquilo que o oficial é e o que ele faz. Uma narrativa metaficcional é baseada no fato de que a realidade, a história e, por que não, a ciência são concepções provisórias, não havendo, portanto, uma correspondência entre um modelo de progresso e civilização e as convenções instituídas socialmente. Pelo contrário, percebe-se uma dissolução dos valores tradicionais e uma completa alienação mental e individual do próprio personagem.

Estas incoerências ou contradições trazidas à superfície através da narrativa é precisamente onde instaura-se o próprio princípio das narrativas metafissionais pois - elas rejeitam os modos de correspondência com a ordem da realidade, de um mundo globalizado e cientificista, já que “o período histórico em que estamos vivendo tem sido singularmente incerto, inseguro, autoquestionador e culturalmente plural” (WAUGH, 1996, p.6). Não havendo pontos

de referências fixos sobre a realidade, o documentário *S21* denuncia o contrassenso da dinâmica real através do desprezo com a verossimilhança. É como se o ato de falar sobre a relação entre ficção e realidade não implicasse numa ruptura inerente.

O efeito causado no espectador é o de estranhamento. Na transgressão temporal e anacrônica das circunstâncias do genocídio no centro de tortura, o realizador apresenta seu discurso a partir de personagens que são também indivíduos; assim, ele obscurece as discrepâncias entre seus papéis no discurso e a escritura do Eu, que são seus testemunhos. Em algumas situações mostradas no filme, fica difícil para o espectador reconhecer qual testemunho é coerente ou equivocado na narrativa, já que os testemunhos escritos e salvaguardados pelo Museu do Genocídio correspondem aos que foram seus respectivos papéis no contexto de execuções do centro S21, diferentemente dos testemunhos registrados pelo dispositivo cinematográfico, que estão inevitavelmente mais próximos do processo de desconstrução da ideologia conduzido por Rithy Panh.

É através destes mecanismos que o cineasta foi capaz de testar os personagens diante da câmera para então refletir, mediar e construir a forma com que eles lidam com realidade e com o mundo da experiência, já que sua luta é contra a reincidência do totalitarismo. Como resultado, eles passam a compreender e a explicitar a construção das subjetividades humanas, reexaminando, nesse processo, suas respectivas consciências sociopolíticas. Essas formas alternativas de ficção rompem com a linearidade para construir novos sentidos ao texto narrativo. Com efeito, a metaficção reelabora o que, de fato, constitui a identidade discursiva do documentário.

O filme *A Imagem que Falta*, em contrapartida, adere e problematiza o conceito de metaficção por outras vias discursivas. O fato de ser uma narrativa em primeira pessoa certamente traz outras particularidades. Não há uma diversidade de personagens capazes de desempenhar uma confrontação sobre os fatos os quais estão sendo narrados. Todas as pessoas ilustradas no filme, através dos bonecos de argila, não sobreviveram ao massacre engendrado por Pol Pot. Assim, uma possível retórica dos discursos, como explorado em *S21*, torna-se impraticável já que não há uma pluralidade de vozes que competem entre si por privilégio na narrativa.

Entretanto, ainda assim, defende-se neste trabalho que o filme constitui-se por uma narrativa metaficcional, mesmo que ela não necessariamente rompa com a supremacia do rea-

lizador - já que ela constitui-se por um narrador/personagem único -, e apresenta-se, antes de tudo, por um roteiro bem definido, mesmo que desconsidere uma trajetória narrativa cronológica e linear. A linguagem da memória é um dos fatores que sustenta sua capacidade de deslocar-se no tempo, criando múltiplos saltos entre um discurso individual e, ao mesmo tempo, coletivo e transnacional justamente pela instabilidade com que estes recuos no tempo causam efeitos dentro da narrativa.

Segundo Patricia Waugh, a noção de que a linguagem passivamente reflete um mundo objetivo, coerente e significativo não é mais sustentável já que os modos de existência não podem mais ser explicados em termos de lógica ou causalidade num contexto sociopolítico contemporâneo:

Não existe uma 'fonte' original de comportamento, seja com base em evidências psicológicas, ambientais ou físicas. (...) Como Sartre argumentou em *O Ser e o Nada* (1956), os atos da consciência devem ser conscientes de si mesmos, de modo que, mesmo quando a consciência está focada em outra coisa - como escrever, por exemplo - ela deve permanecer consciente de si mesma nos limites da consciência ou o sujeito não pode continuar escrevendo.¹¹¹ (WAUGH, 2003, p. 27)

Nesse sentido, a narrativa metaficcional tanto descreve quanto atua diante do mundo ficcional criado, demonstrando continuamente sua capacidade de estilizar existências, de torná-las compreensíveis, distanciando-se e aproximando-se de realidades estimadas e, muitas vezes, desagradáveis. A observação acima certamente diz respeito aos desdobramentos de uma dinâmica contemporânea da qual o sujeito já não adota posturas fixas e determinadas, e cujas raízes culturais desmantelaram-se com o mundo globalizado e as possibilidades de viajar e viver outras culturas. Logo, elas descrevem o mundo sobre o qual se narra e, coincidentemente, a representação do mundo sobre o qual se faz narrar.

Essas proposições certamente vão de encontro com o que foi colocado no subcapítulo anterior sobre os estudos pós-coloniais. Ao embasar-se numa descentralização das hierarquias de poder em evidência no discurso, Mbembe relembra que as nações modernas precisam engajar-se em temáticas contemporâneas debatidas pelas redes transnacionais; mas também, precisam aprender a reconciliá-las com os valores culturais tradicionais de cada nação. Assim, diante dessas estruturas de poder, diferentes tempos e espaços coabitam simultaneamente num

¹¹¹ There is no original 'source' of one's behavior, whether one draws on psychological, environmental or physical evidence. (...) As Sartre argued in *Being and Nothingness* (1956), acts of consciousness have to be conscious of themselves, so that even when consciousness is focused on something else - when writing, for example - it must remain aware of itself on the edges of consciousness or the subject cannot continue to write.

mesmo debate, ou no revisionismo de determinado contexto histórico, sob o qual a metaficção absorve todas as idiossincrasias.

Já Gilles Lipovetski (2014) afirma que há um conjunto de manifestações culturais em cada nação e há também uma cultura global que a influencia e, de certa maneira, também a confronta. No entanto, ambas integram os debates contemporâneos e, por conseguinte, causam diferentes efeitos em suas expressões locais. Nesse sentido, há um movimento simultâneo e impreciso nas dinâmicas político-culturais que são, por natureza, instáveis e ambivalentes, e que estão sendo debatidos tanto pela teoria pós-colonial como cosmopolita.

A não-linearidade, as ambivalências, a dualidade, a incoerência, a não correspondência entre o discurso e os demais elementos cênicos: são todos elementos constitutivos de ambos documentários metaficcionais de Rithy Panh sobre o genocídio. A sequência abaixo, retirada do filme *A Imagem que Falta*, apresenta essas idiossincrasias instauradas pela transgressão entre a ficcionalidade e factualidade no domínio da narrativa na qual, somente a partir de um discurso não linear, se redescobre outras informações sobre o cotidiano concentracionário. No que diz respeito à ficcionalidade desta sequência, ilustradas pelas figuras 37, 38 e 39, observa-se que as imagens foram fabricadas de modo a fazer emergir outros pontos de vista acerca da transposição do carro.

Como é possível perceber, somente a partir de um regime de imageria próprio, o realizador provém explicações sobre as imagens de arquivo ilustradas nas figuras 40, 41 e 42. Em seu testemunho, o narrador anuncia, sob uma música de fundo de propaganda: “Angkar nunca utiliza nada da sociedade capitalista ou feudal. Carros capitalistas reconheceram seus crimes e foram reeducados também. Estes carros trabalham na construção de um novo país. Quando voltamos dos canteiros de obras, é a hora da doutrinação” (PANH, 2013, 41:45).



FIG. 37 - AIQF (2013); 40:16



FIG. 38 - AIQF (2013); 40:33



FIG. 39 - AIQF (2013); 40:54



FIG. 40 - AIQF (2013); 41:12



FIG. 41 - AIQF (2013); 41:25



FIG. 42 - AIQF (2013); 41:39

A primeira observação a ser feita é sobre a ficcionalidade da narrativa, que visa espelhar a facticidade das imagens de arquivo. Essa sequência é problemática e comprova o quão interdependente os domínios são; cada regime de imageria tem seu aspecto ficcional, mas também factual implícito. Ao analisar exclusivamente as imagens coloridas fabricadas pelo realizador, tem-se uma representação da dimensão fora-campo negada pelas filmagens do comitê de propaganda - ou seja, o canteiro de obras no qual o narrador trabalhou forçosamente durante o regime e no qual ele e os demais trabalhadores foram obrigados a transportar aquele carro utilizando cordas e troncos de bambu.

Num certo sentido, a ficcionalidade proporciona ao espectador uma outra realidade sobre o que está posto pela narrativa das imagens de arquivo - sem elas, não seria possível denunciar a situação em si. A facticidade, nesse sentido, é de extrema importância por possibilitar a emergência de uma crítica intimamente relacionada à ideologia de Angkar, ou as in-

coerências com que ela operava. A narração do realizador chega a um tom irônico, na medida em que aquela máquina trabalha incessantemente para a construção de uma nova nação, assim como os cambojanos.

O carro é, portanto, dentro do contexto narrativo, uma versão metafórica das condições subumanas às quais o próprio cambojano era submetido. Tanto o carro quanto os cambojanos trabalharam arduamente para redimirem-se de seus crimes - mas resultaram implacavelmente numa redenção a qual jamais alcançariam, a não ser pelo extermínio, tal como o regime nazista com seu slogan *Arbeit macht frei*¹¹². Ambos foram submetidos à reeducação que os permitiriam forjar as bases de uma nova nação, onde todos viveriam segundo a ideologia - mas não sobreviveriam para realmente viver de acordo com suas leis.

Em vista disso, ficcionalidade não existe sem factualidade, pois não pode haver imaginação se não há, antes de tudo, o aspecto lacunar da narrativa e o impulso ou a necessidade de imaginar. Roger Odin, neste caso, defende que os filmes híbridos se utilizam justamente dessas instruções externas e internas que se entrelaçam às duas esferas de leitura pelo espectador; ou seja, o modo documentarizante e o modo ficcionalizante. Segundo ele, as instruções permitem “explicar, ao mesmo tempo, a intuição dos espectadores que dividem o campo cinematográfico em conjuntos e reconhecem a existência de um conjunto documental e o fato de que todo filme é suscetível de ser lido como documentário” (p. 275).

Nesse diálogo entre eles, diferentes linguagens estão competindo por privilégio. A ficcionalidade, neste sentido, trazida por quem é testemunha da ação que se ficcionaliza, reivindica em seu discurso os estatutos da memória pela ênfase ao testemunho em sua esfera individual e coletiva, uma vez que ele não transportou o carro sozinho. Nesse debate, o realizador insere o outro lado da história não contada, silenciada e que não adquiriu legitimidade política, visto que são as vítimas: os trabalhadores, os explorados, os mortos, os esquecidos, os que inevitavelmente perderam com a hegemonia totalitária.

Na extremidade oposta, a factualidade representa o mundo o qual se faz narrar, ou seja, a megalomania do discurso ideológico, seu cunho nacionalista apresentado através de uma narrativa linear focada no protagonismo dos grandes líderes. Diante dos limites de representação discutidos no capítulo anterior, é evidente que Rithy Panh não apenas respeita e concorda com as proposições de Lanzmann, como ele também estabelece e controla as demais

¹¹² Tradução do termo do alemão: *O trabalho liberta*.

vozes que compõe o todo narrativo. As imagens de arquivo só podem dizer a respeito do próprio regime para o qual foram elaboradas - ao contrário das imagens fabricadas, que inserem justamente o fora-campo tão negligenciado pelos cinegrafistas do comitê de propaganda.

É diante das possibilidades do duplo discurso inerente à metaficção que se manifesta, então, uma narrativa pós-colonial, não-linear, híbrida e cosmopolita. É nessa evidência que devem ser desdobradas as análises acerca das narrativas metaficcionais, pois elas restauram o diálogo entre as esferas do discurso, de modo que o realizador representa ambos com o intuito de trazer reflexões outras sobre o que constituiu o regime dos khmers vermelhos. Em suma, a autoreflexão nos textos modernos promove esses espaços de interlocução. Com a escrita factual, o espectador tem a ilusão de construir uma interpretação objetiva do mundo real ou da trajetória de exploração colocada em prática pelo regime, em oposição à escrita ficcional que, por adição, espelha as mesmas imagens que oferecem ao espectador novos significados através do diálogo interno - que revela a autoconsciência isolada do momento retratado.

A metaficção contemporânea chama atenção para o fato de que a vida é construída através de planos, e que é impossível saber onde um plano termina e outro começa. O antropólogo Erving Goffman afirma que não existe uma simples dicotomia entre realidade e ficção:

Quando nós decidimos que algo é irreal, o real não é necessário, por si só, ser muito real, de fato, pode ser também uma dramatização de eventos, como os próprios eventos - ou um ensaio da dramatização, ou uma pintura do ensaio ou a reprodução de uma pintura. Qualquer um destes últimos podem servir como o original do qual algo é uma mera maquete, conduzindo outros a pensarem que aquilo que é soberano é o relacionamento - não a substância. (WAUGH apud Goffman, 2003, p. 30)

O que Goffman põe em evidência, assim como as narrativas metaficcionais, é que as atividades representadas na análise dos planos do filme foram mediadas, processadas, não sendo, portanto, aleatórias, assim como não o são as experiências históricas ou as ficções literárias. A sequência narrada pelas figuras 37 a 42 de *A Imagem que Falta* traduz, com isso, uma relação paradoxal que inclui tanto aquilo que foi enquadrado pelo regime quanto o que não foi enquadrado em seu discurso propagandístico. As imagens de arquivo e fabricadas, ao serem atravessadas pela montagem, são, ao mesmo tempo, um meio de ruptura com o discurso hegemônico e um meio de engajar-se através da emergência de um discurso individual.

Nesse paralelo entre os dois, tudo que foi realizado e não realizado pela narrativa oferece familiaridade com o tema e também a possibilidade de mudança de perspectiva. Ao adicionar um tom satírico à narração, o realizador apresenta uma resposta à crise ou catarse pela qual passa o narrador a fim de desfamiliarizar as convenções da ideologia, partindo de dentro do sistema de representação sedimentada pelo próprio regime. É como se o realizador tivesse criado formas de implodir a narrativa totalitária a partir da inovação do seu próprio discurso.

Ao negar ao espectador acesso a formas de orientação devido à instabilidade com que se dá a relação entre ficção e realidade, os discursos metaficcionais são capazes de retransformar o modo convencional com que o espectador está habituado a pensar sobre o regime do Khmer Vermelho. Ao apropriar-se do próprio discurso ideológico com a finalidade de recriar o mesmo contexto, o realizador torna-se eficiente em seu objetivo de reorientá-lo para um entendimento sobre o mesmo contexto de modo a corroborar com a realidade estabelecida por ele, e não aquela estabelecida pelo senso comum.

Ao discutir algumas características e as estratégias de desenvolvimentos das narrativas metaficcionais, espera-se que a relação entre história e mimesis - típica das narrativas épicas - tenha sido desconstruída, já que, tanto a história quanto a mimesis, estão fundamentadas num domínio linguístico que sofreu constantemente influência de narrativas ditas não ficcionais como o jornalismo, a literatura de viagem, o romance não-ficcional, entre outros - assim como os elementos ficcionais dispostos pela narrativa, cujo entendimento sempre esteve atrelado a sua relação com a fábula, com os discursos heterogêneos, com os mitos e os romances históricos.

Não cabe, por fim, questionar se as narrativas são falsas ou não, se há algo de verdade nelas, ainda que se insista, ao longo desta pesquisa, que são factuais. Uma questão mais importante é justamente perceber que toda narrativa é incompleta. Seu senso de completude somente concretiza-se a partir da visão do espectador, do tipo de informação que ele dispõe, da forma crítica com que se posiciona frente ao que está posto e, assim, de que maneira ele assimila e reage àquilo que a representação o orienta a refletir. Qualquer personagem pode tornar-se vítima de uma ideologia pela ingenuidade com que ele se posiciona frente a uma hegemonia.

Entretanto, o espectador também pode ser orientado a mudar de perspectiva se o discurso for capaz de trazer novos fatos, referências outras, fazendo-o testemunhar o sacrifício e

o heroísmo individual daqueles que se dispõem a narrar a mesma história de outra maneira. Mesmo que pluralizando os modos de identificação, ainda assim o resultado desses discursos não traz uma mensagem esperançosa sobre o que foi posto, inevitavelmente, pelos discursos ideológicos, já que não há na narrativa, tanto em *S21* quanto em *A Imagem que Falta*, um certo fechamento, que harmonize o que está em jogo - ou seja, a luta contra a reincidência do totalitarismo.

O exercício mnemônico em *S21* no qual os ex-oficiais encenam a dinâmica do cárcere não fez com que reconhecessem os próprios equívocos, assim como o testemunho autobiográfico de Rithy Panh que busca uma imagem sem cessar, sem jamais ser bem-sucedido. É preciso entender que, diante de uma experiência totalitária, o mundo sobre o qual se narra só pode ser explicado por más decisões, pois as palavras perderam irremediavelmente o sentido, os mistérios não foram solucionados, e a ordem não pode ser restaurada. Mais uma vez, o princípio da incerteza é recorrente nas narrativas, chegando muitas vezes a uma dimensão absurda. Como relembra Albert Camus sobre o mito de Sísifo¹¹³:

Um mundo que pode ser explicado através de más decisões é um mundo familiar. Mas, por outro lado, em um universo de repente devastado pelas ilusões e as luzes, um homem pode se sentir um alienado, um estranho. Seu exílio é irremediável já que ele está privado da memória da casa perdida ou da esperança de uma terra prometida. Neste divórcio entre o homem e a sua vida, o ator e seus papéis, é propriamente o sentimento do absurdo.

Nesta incoerência entre o homem e sua vida é precisamente onde se encontra Rithy Panh, pois é um desafio aceitar a condição humana tal como ela é e, ainda assim, suportá-la com dignidade e responsabilidade já que não há soluções fáceis para o mistério da existência em um mundo sem sentido. As ilusões confortáveis podem também ser dolorosas pois elas deixam para trás um senso de liberdade e, talvez no fim, um certo alívio. Como ele narra na sequência acima (figura 43): “Há muitas coisas que um homem não deveria ver ou saber. E se ele as viu, seria melhor para ele morrer. Mas se um de nós vê ou conhece estas coisas, então, ele deve viver para contá-las” (PANH, 2013, 1:28:06).

¹¹³ Sísifo foi um personagem da mitologia grega que foi condenado a repetir eternamente a tarefa de empurrar uma pedra até o topo de uma montanha, sendo que, toda vez que estava quase alcançando o topo, a pedra rolava novamente montanha abaixo, até o ponto de partida, por meio de uma força irresistível, invalidando completamente o duro esforço despendido.



FIG. 43 - AIQF (2013); 1:27:31

4.2 Metaimagem: uma visualidade híbrida

Nos subcapítulos anteriores, foram discutidos os efeitos antagônicos particulares ao contexto do pós-guerra e aos impactos da globalização nas narrativas cinematográficas, através de uma teoria cosmopolita que se endereça ao cunho hegemônico e ideológico dos conteúdos midiáticos - para então, restabelecer um diálogo que articula uma perspectiva nativista às esferas transnacionais do discurso. Assim, o desejo e a necessidade de descrever as catástrofes históricas - tal como o genocídio cambojano - articulam-se aos traumas vivenciados pelo realizador marcado pela cisão que o evento significa tanto em sua vida pessoal quanto em seus procedimentos narrativos e imagéticos.

Num primeiro momento, descreveram-se, num contexto macro, as relações discursivas entre Oriente e Ocidente, de maneira tal que a realidade objetiva passou a ser desconstruída devido ao fato de que temporalidades, circunstâncias e perspectivas diversas passam a competir por privilégio num mesmo discurso. O diálogo entre os hemisférios discursivos e a interdependência entre realidade e ficção que constitui as narrativas metaficcionais vai se desdobrar, por ora, na forma com que as imagens também repercutiram o grau de interrupção característico da experiência totalitária. Em efeito, tal como a experiência de vida do realizador foi marcada pelo ineditismo do regime, assim também foram os regimes de imageria criados por ele diante do contexto ao qual correspondem.

Ao utilizar o conceito de metaimagem desenvolvido por W. J. Thomas Mitchell, parte-se da noção de que ela conquista uma autonomia em relação aos demais elementos que compõe a elaboração do discurso. Ao invés de buscar correspondência ao texto ou à narrativa, ela passa então a construir seus meios de representação a partir da referência a outras imagens,

desenvolvendo, assim, uma espécie de selvageria que cativa o espectador. Por razão de sua imprevisibilidade e/ou incapacidade de serem totalizantes, as metaimagens demandam do espectador novas formas de comportar-se diante delas, de interpretá-las ou compreendê-las.

Segundo a teoria pictórica de Mitchell, as metaimagens são constituídas por um movimento de abertura na linguagem para fenômenos de natureza não verbal, como o visual e o sonoro (MUANIS, 2018). Com isso, elas determinam-se por uma dinâmica autorreferencial, pois, ao mesmo tempo em que elas circunscrevem aquilo sobre o que retratam, elas denunciam também os processos formais e estéticos dos quais são resultantes. Em pleno desempenho, elas buscam dizer algo sobre si mesmas a partir da citação a outras imagens, estabelecendo assim, analogias que são estritamente pictóricas.

O próprio prefixo *meta-* refere-se a uma cisão que elas propõem na estrutura da representação, e que criam dimensões internas e externas como partes constitutivas das metaimagem - nos quais Mitchell define enquanto discursos de primeira ordem e de segunda ordem. Os discursos de primeira ordem definem-se pela descrição objetiva dos elementos que compõem a imagem, calcados na dimensão textual do objeto retratado, ou seja, nas unidades visuais as quais as imagens utilizam para representar algo. Tais discursos estão inevitavelmente encerrados numa esfera literal, já que eles deixam-se limitar apenas pela representação, ou pelo que está sendo desenhado pela câmera no interior do visível.

Ao contrário dos discursos de segunda ordem, que atuam sobre as mesmas imagens de modo a denunciar o ato gráfico que as constitui, com o intuito de trazer outras camadas de significação ao que está em jogo pela representação ou por um fora-campo, ela visa atrelar outras dimensões sobre aquilo que está sendo representado. Isto significa que as relações intercambiáveis entre imagem e texto serão, doravante, rompidas, criando assim, uma série de interrupções nas formas de percepção e leitura da metaimagem, uma vez que ela integra inúmeras significações num mesmo plano ou quadro, que se compõe a partir deste duplo discurso.

As metaimagens, com isso, demandam uma posição mais ativa do espectador por serem mais instáveis e autorreferentes. Seria então essa selvageria a responsável pela presença de paradoxos e dualidades de leitura que, por um processo inconclusivo, reflete e dialoga sobre si mesma. Nesse dinamismo próprio das metaimagens, elas se estruturam a partir de sua ambivalência, devido à natureza híbrida, cíclica e concêntrica com que elas manifestam-se, tal

como uma *mise en abîme*. Neste movimento cíclico entre esses discursos de primeira e segunda ordem, ela se manifesta como uma espiral, alternando entre seus regimes de visualidade e, antes de tudo, denunciando seu diferencial com relação às outras.

De acordo com Mitchell, a autorreferência constitutiva das metaimagens é uma questão central na estética modernista e nas revisões pós-modernistas pois ela surge a partir da redescoberta da imagem num momento pós-linguístico e pós-semiótico. Essa particularidade das metaimagens localiza-se na capacidade de fazer conhecer, a partir do reconhecimento de outras imagens que interfere sobre elas ou as compõem em sua unidade visual. Nesta análise dos filmes de Rithy Panh, não seria prudente falar apenas sobre o poder de interrupção do texto narrativo, mas sim sobre o diálogo cíclico que é estabelecido entre os discursos de primeira e segunda ordem que compõem as metaimagens.

O que se busca analisar aqui são os diferentes tipos de autorreferencialidade que as metaimagens estabelecem em seus regimes de imageria, e os possíveis efeitos que elas causam no espectador a partir das proposições do historiador da arte George Didi-Hubermann sobre espectralidade, discutidos no capítulo anterior. No paralelo traçado por ele, fala-se de um espectador cético e tautológico que acha que ver é entender as coisas e, também, de um espectador da crença, que permanece constantemente à procura de outras formas de relacionar-se com o que está sendo representado pelas imagens.

Ao tomar como base essas posições do espectador diante da imagem, este subcapítulo buscará investigar não apenas o poder de interrupção das metaimagens no curso da narrativa, mas acima de tudo, avaliar como as imagens interagem visualmente com as diferentes espectralidades. No caso dos documentários de Rithy Panh, entende-se como discursos de primeira ordem as imagens de arquivo produzidos pelo comitê de propaganda, encerradas pelo domínio do visível, pela negação do fora-campo e do caráter discursivo de toda produção cinematográfica, já que eles literalmente elaboraram conteúdos visuais para dar vazão aos princípios da ideologia.

Por outro lado, os discursos de segunda ordem serão entendidos aqui como uma narrativa que se desdobra em referência aos primeiros. Ao criar seu próprio regime de imageria, o realizador elabora esses discursos de segunda ordem tendo como horizonte a concepção de realidade descrita pelas imagens de arquivo. Os filmes *S21* (2003) e *A Imagem Que Falta* (2013) tomam como ponto de partida o que é dado a saber pela investigação documental, para

daí, propor uma ordem secundária a esse discurso, buscando restabelecer a experiência singular no coletivo. Embora sejam regimes de imageria distintos, ambos trazem uma proposta estética que visa complementar o que não pode ser denunciado pela análise dos arquivos.

No caso de *S21*, a encenação do cárcere no filme concretiza-se através da confrontação do testemunho com a documentação salvaguardada do período e as atitudes gestuais dos ex-oficiais contra os prisioneiros no centro de tortura S21. Ao utilizar tal estratégia, Panh questiona o arquivo e traz, com isso, outras camadas de significação sobre o entendimento do regime, assim como em *A Imagem que Falta*, cujas imagens fabricadas em argila pelo artesão Sarith Mang visam compor o lúdico cenário filmico no qual se passa majoritariamente o testemunho autobiográfico do realizador. O objetivo de Rithy Panh com o filme é descrever a experiência nos campos de concentração como um discurso de segunda ordem que complementa, critica e denuncia as imagens de arquivo. Assim, ambos os regimes de imageria confrontam os discursos de primeira ordem da pesquisa arquivística para fazer emergir, a partir dela, o potencial contestatório e imprevisível das metaimagens.

Como relembra Felipe Muanis (2018), existem três tipos de autorreferencialidade nas metaimagens: a primeira consiste na imagem representando ela mesma, tematizando sua própria constituição; a segunda refere-se à possibilidade das metaimagens de fazer referência a outras imagens, com as quais estabelecem uma relação dialética e complementar; e por fim, aquela que envolve o contexto discursivo, já que elas deixam a distinção entre os discursos de primeira e segunda ordem menos evidentes. Para trazer um exemplo sobre o primeiro tipo de autorreferencialidade, observa-se a imagem abaixo (figura 44) retirada do filme *A Imagem que Falta*.



FIG. 44 - AIQF (2013), 1:14:12

A imagem representa ao centro, um membro do Khmer Vermelho em pé com projetor em mãos, fazendo exibição dos filmes de propaganda numa tela suspensa para tal finalidade. Ao redor dele, sentados ao chão, uma plateia composta pelos prisioneiros do campo, obrigados a assistirem, todas as noites, estórias de cambojanos que defendem seu país contra o inimigo, criando armadilhas prodigiosas que garantirão a vitória da nova nação. Na extremidade esquerda da imagem, um outro membro da Organização carrega um rifle bem como outros dois na extremidade direita, responsáveis por estabelecer a ordem durante a sessão e o cumprimento dos deveres civis para com a ideologia.

Essa metaimagem aponta, no entanto, as diferentes dimensões dos discursos de primeira e segunda ordem. Os discursos de primeira ordem estão encerrados na imagem projetada pelo projetor khmer vermelho, já que ela se localiza numa região central da imagem, como alvo daquilo que Panh busca investigar. Ao analisá-la isoladamente, entende-se o caráter propagandístico da imagem que não é silenciado, tal como fez Lanzmann discutido no capítulo anterior. Já os discursos de segunda ordem estão representados pela imagem inaugurada pelos bonecos de argila, que inserem as circunstâncias às quais aquelas pessoas foram coagidas - a serem doutrinadas - pelas sessões noturnas de cinema, organizadas pela Organização de Angkar.

Logo, assim como o estado reconhece a capacidade do cinema de propagar valores e ideologias, também o reconhece Rithy Panh que a emprega com o intuito oposto, ou seja, desmistificar o cunho ideológico dos discursos de primeira ordem ao adicionar à mesma imagem o horror do fora-campo. Essa análise sobre a autorreferencialidade permite que essa imagem revele-se ao espectador a partir de outra, construída pelo realizador e que, de maneira metafórica, simboliza o objetivo principal na elaboração do filme. É nesse lugar que se encontra a selvageria das metaimagens, pois ao tematizar sua própria constituição, ela denuncia, ao mesmo tempo, o caráter circunstancial do que está em jogo na narrativa da metaimagem.

Mitchell relembra em sua teoria pictórica que não há uma posição fora da ideologia, pois toda tentativa de fazê-lo falha, pelo simples fato de que, para negá-la, seria necessário ignorar motivos explícitos, racionalizações e interpretações ligadas à necessidade de descrever a catástrofe ou de tornar o trauma inteligível. Segundo ele:

Imagens não são apenas um tipo particular de signo, mas algo como um ator num palco histórico, uma presença ou personagem dotado de status lendário, uma história que faz paralelos e participa nas narrativas que contamos nós mesmos sobre nossa própria evolução de criaturas “feitas como a imagem” de um criador, para criaturas que fazem a si mesmos e o mundo como sua própria imagem¹¹⁴ (MITCHELL, 1987, p. 9).

O fragmento acima anuncia de maneira evidente o ineditismo da teoria de Mitchell. Em suas elaborações, o historiador da arte examina os impactos das catástrofes históricas na criação e na interpretação das imagens. Ao refletir sobre os ataques terroristas ao World Trade Center em Nova Iorque e sobre a clonagem da ovelha Dolly - que desconstrói por completo a concepção de um criador único sem o qual não há vida -, Mitchell defende que assim como a ovelha Dolly, as imagens também são capazes de se constituir a partir de outras, sem abdicar inevitavelmente de uma expressão ou de uma vida que lhe é própria. Martine Joly (2003) elabora, com isso, o conceito de imagens-agentes para referir-se às imagens mentais que permanecem durante todo o tempo do discurso como referência, como guias da argumentação que as sustentam.

Já para Felipe Muanis, que analisa conteúdos televisivos sobre a catástrofe do WTC, estas imagens "(...) somadas à compreensão do evento que se tornou histórico, descolaram-se totalmente das imagens ficcionais dos blockbusters hollywoodianos" (2020, p. 266). Tal distinção, segundo ele, é reforçada através de imagens que se integram no gênero narrativo jornalístico e documental com o intuito de acentuar a diferença entre os discursos ficcionais do cinema e da televisão. Assim, as imagens da catástrofe cumprem o caráter violento, e agem, conseqüentemente, como um contraponto ao aspecto lúdico com que o testemunho insere as contradições e reforça o grau de interrupção destas metaimagens.

Mesmo que a imagem (figura 44) faça-se a partir de outra, ela circunscreve também outras particularidades - nesse caso, a metodologia totalitária e forçosamente imposta aos cambojanos para que fossem reeducados segundo a ideologia. Ao ampliar a distância do próprio quadro, o realizador cria oportunidades para que o espectador observe a maneira como essa ideologia encontrou êxito. Se a imagem central irredutivelmente bestificou a população civil através da coerção e servilidade ao estado, a observação circular e distanciada da ima-

¹¹⁴ Images are not just a particular kind of sign, but something like an actor on the historical stage, a presence or character dowed with legendary status, a history that parallels and participates in the stories we tell ourselves about our own evolution from creatures “made in the image” of a creator, to creatures who make themselves and their world in their own image.

gem favorece ao espectador as condições ideais para que ele mesmo perceba o fora-campo negado pela imagem de arquivo.

A questão do espectador tal como trabalhada por Didi-Huberman é pertinente nesse sentido, já que tanto a atitude tautológica quanto a de crença diante da imagem conseguem encontrar espaço para identificarem-se diante do que está posto. Numa observação tautológica, vê-se primeiramente a imagem de arquivo sendo projetada na tela, até o momento em que o espectador se dá conta de que existe uma outra dimensão sendo apresentada nas regiões periféricas da imagem. Em contrapartida, uma atitude da crença diante da imagem percebe primeiramente o contexto no qual aquela imagem está sendo apresentada, para então, constatar o discurso de primeira ordem como foco da cena composta pelo realizador.

O segundo tipo de autorreferencialidade manifestada pelas metaimagens institui-se pela relação dialética e complementar que emerge entre tais imagens, criando, assim, um efeito de ambiguidade para aquele que observa. Neste caso, ao invés de tornar evidente os discursos de primeira e segunda ordem que compõe a metaimagem, a selvageria delas consiste em fazer com que os domínios atravessem-se - de tal maneira que fica difícil para o espectador compreendê-la com uma certa clareza, abrigando outras características que ultrapassam o que está encerrado por estes discursos de primeira e segunda ordem. Poderia-se dizer, inclusive, que um terceiro discurso emerge do diálogo entre eles.



FIG. 45 - AIQF (2013); 46:27



FIG. 46 - AIQF (2013); 1:27:18

Através da fusão de suas características individuais, essas imagens se unem, criando um todo indivisível que tipifica tanto a sua indefinição quanto sua ambivalência, causando um efeito de estranhamento no espectador. Para este, ainda assim podem ser observados os domínios do discurso de primeira e segunda ordem, mas, diferentemente dos outros tipos de autor-

referencialidade, essa metaimagem dificulta o trânsito da atenção pois o que se observa é precisamente a interação entre elas. Pra trazer um exemplo mais claro a sequência (figuras 45, 46 e 47) apresentadas sintetiza de maneira eficiente sobre o comportamento desse fenômeno, tornando evidente, portanto, a instabilidade das metaimagens.

A primeira imagem em preto e branco (figura 45) é uma imagem de arquivo na qual representam-se prisioneiros em campo, organizados em fila, carregando uma vara que lhes atravessa os ombros cujas extremidades transportam areia em dois tachos. Num movimento próprio dessa sequência de imagens, cada indivíduo vai aproximando-se da trincheira e, uma vez à margem, ele despeja o recipiente de areia abaixo, cuja finalidade pertence a um fora-campo não representado. Já na imagem em cores (figura 46), o narrador está deitado, reflexivo, no divã de um escritório de psicanálise, tentando trabalhar o fardo dos lutos intermináveis, para, então, compreendê-lo e talvez superá-lo.

O que é notável ainda sobre figura 46 é a paleta de cores utilizada pelo realizador ao representar a si mesmo diante destas circunstâncias. O branco na cultura asiática, diferentemente dos ritos fúnebres ocidentais, é a cor do luto. Ao representar-se vestido parcialmente de branco, o cineasta indica que parte de si mesmo morreu ao sobreviver o genocídio. Todo o seu entorno está colorido, simbolizando a vida que existe para além dele, mas ele próprio encontra-se desolado pois grande parte daquilo que mais estimava não sobreviveu ao período totalitário. Entretanto, como é possível perceber, as respectivas imagens descritas (figura 45 e 46) não apenas estão sobrepostas, mas o movimento da primeira (figura 45) interage com a imagem estática da figura 46.

A primeira sequência de imagem representa os discursos de primeira ordem, filmado pelo comitê de propaganda sobre os campos de trabalho forçado no qual os cambojanos edificam a nova nação ao mesmo tempo em que cavam as próprias covas. Em consequência, a figura 46 representa os discursos de segunda ordem, já que é uma imagem fabricada pelo realizador que ficcionaliza a si mesmo lembrando sobre os mesmos campos de trabalho, afogando-se nas próprias lembranças e deixando de viver a vida que lhe haviam tomado. Juntas e sobrepostas (figura 47), o que o espectador observa é justamente o dinamismo das metaimagens.



FIG. 47 - AIQF (2013), 1:27:21

Ao criar um diálogo entre esses discursos de primeira e segunda ordem, um outro sentido surge à tona, ou seja, um homem completamente subjugado pela memória, abdicando da própria vida para lutar contra o esquecimento (figura 47). Nesse cenário, ele deixa-se ser enterrado por aquilo que não existe mais, pois é a ausência que o atormenta. Tanto o espectador tautológico quanto o da crença, diante da imagem: o que esta ambivalência revela é o preço que se paga por viver de memórias, ou da necessidade de rememorar-la para que a história não se repita e para que ele mesmo possa, enfim, superar o sentimento constante da perda que o assombra.

Muitos poderiam defender que as obras de Rithy Panh são verdadeiras odes ao poder da memória - e ele inclusive dedica o filme *S21* em homenagem a ela. Mas o que se pode perceber diante das imagens é o fardo de não conseguir desvencilhar-se da dor que ela consiste. Pode-se dizer ainda que a ode é contra o esquecimento, porque a memória em si é extremamente dolorosa e impede a possibilidade de retomar a vida. Segundo o escritor refugiado vietnamita Viet Thanh Nguyen¹¹⁵, existe um termo característico da cultura sul-asiática que designa justamente esse ofício: quando um indivíduo, após uma experiência traumática, resigna a própria vida para narrar histórias de fantasmas e de sobrevivência de outras pessoas - a tradução literal do inglês seria *A Mulher dos Olhos Negros*.

O terceiro tipo de autorreferencialidade, contudo, mescla os discursos de primeira e segunda ordem de tal maneira que se tornam irreconhecíveis para aquele que observa, criando

¹¹⁵ Em seu livro *Os Refugiados* (2017), Nguyen dedica um conto de mesmo nome - *The Black Eyed Woman* - pois era um ofício geralmente atribuído às mulheres viúvas ou não casadas que passaram por sequestros, prisões ou violências sexuais.

assim, uma separação mais profunda entre o espectador tautológico e o da crença. Até então, foram dados exemplos de situações em que esses discursos são explícitos no que está em jogo pelas metaimagens. Nesse caso específico, as imagens abrigam as esferas tão imperceptivelmente que, parte delas, dão margem ao invisível. Como discutido no capítulo anterior, o invisível da imagem cinematográfica ou o horror, como alertando por Lanzmann, estava fatalmente marginalizado a uma dimensão fora-campo, evidenciada na figura 44.

Entretanto, o invisível para o realizador refere-se justamente à não materialização dos corpos que participam em cena. De acordo com Mitchell, algumas expressões imagéticas são capazes de deixar pistas que permitem atuar como uma ação, não visual ou não verbal de eloquência, que se entrelaça aos objetos representados. São, portanto, arranjos composicionais que acumulam cargas expressivas capazes de tornarem-se predominantes numa imagem totalmente abstrata e ornamental. Não por representar figuras ou espaços, mas por presentificar seus próprios elementos formais. “A imagem abstrata pode parecer, à primeira vista, ter escapado do domínio da representação e da eloquência verbal, deixando para trás tanto a mimesis figurativa quanto as características literárias, como a narrativa ou a alegoria”¹¹⁶. (MITCHELL, 1987, p. 41)

Para trazer um exemplo do terceiro tipo de autorreferencialidade a partir da figuração do invisível, as imagens abaixo (figuras 48, 49 e 50), retiradas do filme *S21* (2003), dialogam com o que Mitchell afirma. Nelas, a dinâmica do cárcere é encenada pelo realizador a partir da ausência figurativa dos corpos das vítimas que, ao longo do regime, foram aprisionadas naquela mesma sala, mas não sobreviveram ao terror e à opressão executados pelo oficiais que trabalhavam no centro de tortura. Esses personagens fazem, no decorrer da cena, uma alusão às vítimas através da fala, dos gestos, do monitoramento, sem que elas estejam evidentemente interagindo com eles em cena.

¹¹⁶ The abstract image may seem at first glance to have escaped from the realm of representation and verbal eloquence, leaving behind both figural mimesis and literary features like narrative or allegory.



FIG. 48 - S21 (2003); 39:45



FIG. 49 - S21 (2003); 39:48



FIG. 50 - S21 (2003); 1:39:07

Na figura 48, dois ex-oficiais fazem o monitoramento dos prisioneiros num dos cárceres do centro de tortura S21. O oficial à esquerda age e gesticula como se estivesse de frente a alguém; pronuncia ordens e frases de efeito, inspeciona e violenta psicologicamente, como se falasse diretamente com os prisioneiros que aparentemente não estão lá. Já na figura 49, observa-se, entretanto, o oficial à direita, percorrendo a sala, atento ao que o colega diz e faz, andando em direção à câmera atravessando o espaço vazio. Ao oferecer ao espectador esses componentes formais, Rithy Panh, em seus procedimentos artísticos, representa a parte que está faltando. O discurso de primeira ordem está encerrado especificamente na encenação do cárcere, nas atitudes gestuais assumidas pelos oficiais na antiga sala carcerária.

Já o discurso de segunda ordem parte da materialização do invisível a partir da imersão e da imaginação do espectador para visualizar a parte que se ausenta do discurso, ou seja,

a percepção das vítimas, silenciadas durante e após o regime totalitário. Logo, são essas as partes constitutivas da metaimagens. Neste terceiro caso de autorreferencialidade, a distinção entre esses discursos fica quase imperceptível, já que a ausência das vítimas é o que institui a significação secundária que precisa ser considerada. No caso da imagem seguinte (figura 50), somente após o espectador ter se familiarizado com as duas primeiras imagens (figuras 48 e 49) é que pode lançar-se a compreender essa última.

Diferentemente das duas primeiras, a metaimagem da figura 50 não coloca em jogo os discursos de primeira e segunda ordem ensaiados anteriormente. A imagem representa uma sala escura e vazia, com inúmeras janelas abertas em ambos os lados, filmada em um ângulo diagonal, próxima ao chão. Num dado momento, um vento forte entra na sala, envolvendo a poeira formando espirais metafóricas e performáticas. Não há nesta metaimagem ex-oficiais do regime para apontar seus componentes estruturais, tampouco o aspecto figurativo dos corpos das vítimas. Todavia, o que é dado a observar através dela é justamente a natureza figurativa e misteriosa daquele lugar de memória, e o caráter performático que ele desempenha ao falar do passado, do horror e da tortura engendrada pelo Khmer Vermelho.

Num certo sentido, a cena concebida pelo realizador visa trazer as vítimas de volta à vida, para que elas denunciem o que fora executado pelo regime do Khmer Vermelho. Ao adicionar esse discurso secundário às imagens, o realizador formula uma retórica da história, complementando assim: seu discurso através de figuras que falam por meios alegóricos. Essa expressividade do regime de imageria torna-se então, abstrata e ornamentativa, apresentando seus próprios elementos materiais como meio de preencher as lacunas intrínsecas ao próprio tempo histórico.

O que tanto Mitchell em sua teoria pictórica quanto Rithy Panh em seu regime de imageria visam desconstruir é justamente a tirania da imagem, bem como o método da representação infalível que refuta a dimensão invisível da imagem. Nesta análise em defesa da imagem contra o texto na difícil tarefa de representar o invisível, Mitchell parte da observação abaixo feita por Mark Twain sobre a pintura "Beatrice Cenci The Day Before Her Execution" (1600), de Guido Reni (figura 51). A garotinha italiana de dezesseis anos, Beatrice Cenci, ficou reconhecida mundialmente por parricídio, após ter sofrido anos em prisão domiciliar, torturas e abusos sexuais. Após investigações sobre as circunstâncias da morte do seu

pai, Conde Francesco Cenci, o Papa Clemente VIII a condena à morte como responsável pelo crime.



FIG. 50 - BEATRICE CENCI (1600); GUIDO RENI

Entretanto, na representação pictórica elaborada pelo pintor italiano Guido Reni, pouco antes de sua execução, em 11 de setembro de 1599, a jovem garota é retratada de costas, com a nuca levemente inclinada, virando-se em direção ao espectador com um olhar inocente, para que este reflita sobre seu destino trágico. Em suma, Beatrice foi decapitada por ter se rebelado contra as violências físicas e sexuais impostas pelo próprio pai. Como observações a esse quadro, o escritor estadunidense afirma:

Um bom título legível é geralmente necessário, para informações, uma tonalidade de atitudes e expressões significativas em um quadro histórico. Em Roma, pessoas de boa e simpática natureza se levantam e choram diante da célebre "Beatrice Cenci O Dia Antes de Sua Execução". Isto mostra o que um título pode fazer. Se eles não conheciam o quadro, eles os inspecionariam indiferentes, e diriam, "Jovem Garota com Rinite Alérgica; Jovem Garota com a Cabeça num Saco"¹¹⁷. (MITCHELL, 1987, p. 40)

O fragmento, todavia, denuncia os limites da expressão pictórica. Ao se deparar com a pintura, Mark Twain denuncia que, para o observador mais cético, a jovem garota está apenas

¹¹⁷ A good legible label is usually worth, for information, a ton of significant attitude and expression in a historical picture. In Rome, people with fine sympathetic natures stand up and weep in front of the celebrated "Beatrice Cenci the Day Before Her Execution." It shows what a label can do. If they did not know the picture, they would inspect it unmoved, and say, "Young Girl with Hay Fever; Young girl with Her Head in a Bag".

com um saco na cabeça, mas para outros, com o olhar mais crítico sobre a imagem, a garota sofre de rinite alérgica. Daí, segundo ele, a importância de um título inteligível para o desempenho das expressões imagéticas face a um observador desinformado, já que a informação pode estar na imagem ou na legenda. Para Twain, somente um título eficiente poderia evitar que o espectador criasse interpretações enganosas. Contudo, o que Mitchell salienta diante do impasse entre texto e imagem, é a expressividade do quadro em si, já que a pintura de Reni visa plantar certos indícios sobre a inocência da garota, conquistando, assim, uma certa eloquência não verbal.

Mitchell inclusive relembra que os humanistas renascentistas formulam um minucioso vocabulário para descrever expressões faciais em pinturas históricas, justamente para verbalizar a complexidade das figuras retratadas. Certamente, essas limitações anunciadas por Twain não correspondem ao nível de elaboração das expressões e atmosferas emocionais que um objeto pictórico pode assumir pela diversidade de cenários, de arranjos composicionais, de esquema de cores, todos organizados para traduzir as cargas expressivas que dão vida ao objeto retratado. Para ele, essa é uma tentativa de desmistificar o milagre, o mistério, o horror, na medida em que as figuras pictóricas são capazes de expor a dimensão invisível de seus pensamentos e contradições.

Logo, a questão que ressurge é sobre o título em si, ou o quão ele seria válido se não houvesse a pintura de Guido Reni que representa dramaticamente a história de Beatrice. Os mecanismos da representação pictórica são precisamente o que permite identificar a garota italiana, seja ela reconhecível aos olhos do espectador ou não. Isso difere das convenções verbais encerradas pelo próprio Twain, que de maneira arbitrária, cria situações para designar Beatrice, tais como “A Jovem Garota com Rinite Alérgica” ou “A Jovem Garota com a Cabeça num Saco” - nenhuma das descrições permite identificar Beatrice, tampouco transmite um conhecimento prévio sobre sua estória.

No entanto, retomando a representação do invisível (figuras 48, 49 e 50) sobre o filme *S21*, fica evidente que, em se tratando de uma narrativa sobre o genocídio cambojano, Rithy Panh visa criar situações em que o espectador possa transitar entre as esferas verbais e pictóricas do discurso, assim como entre temporalidades diferentes que compõem o mesmo discurso, com o intuito de buscar o reconhecimento das vítimas. As diferentes espetatorialidades,

portanto, encontram formas de transitar na narrativa através da identificação dos elementos composicionais da imagem.

A finalidade do realizador é, acima de tudo, orientar o espectador através do ato de ver da câmera para, com isso, identificar a violação dos direitos humanos que reveste os procedimentos de tortura de S21 através da manipulação das emoções - como o mistério, o sofrimento, o horror, que são mais profícuos para o entendimento e para a relação com as alteridades, exteriores e indissociáveis do Eu. Tais processos de identificação também podem ser avaliados a partir da influência de Friedrich Nietzsche nos dispositivos narrativos e imagéticos. Em *Assim Falou Zarathustra* (1883), o filósofo institui a individualidade e a perspectiva como a expressão primordial do homem em sua trajetória rumo à iluminação, ao mesmo tempo em que descreve as diferentes temporalidades assumidas por cada personagem em seu caminho individual.

Para Nietzsche, somente através do reconhecimento da própria individualidade o homem é capaz de compreender a temporalidade dos demais. A tragédia e a dor tornam-se, portanto, fonte originária da vida e matriz central da arte, profundamente marcadas pelo grau de interrupção das catástrofes históricas. Segundo ele, as fronteiras entre indivíduo e discurso nesse período vão ficando cada vez mais sutis ou quase inexistentes, permitindo, assim, uma compreensão mais fluida de seus elementos constituintes. Como relembra Didi-Huberman, os períodos de tragédias constantes transformaram os procedimentos visuais e estéticos, que passam a consistir em “dor misturada às belezas, angústia da morte misturada com crença na ressurreição, realismo "moderno" misturado com deselegância etrusco-pagã¹¹⁸” (DIDI-HUBERMAN, 2002, p. 145).

Para dar um exemplo das diferentes temporalidades coabitando uma mesma metaimagem, observa-se esta figura 52. Como figura central ao fundo, contempla-se uma dançarina de *apsara* movimentando os braços graciosamente, convidando o espectador a acompanhá-la em seu desenvolvimento. Logo à frente, um pouco à direita na imagem, um homem sentado de pernas cruzadas ao chão, olha através do orifício de um dispositivo fílmico, reexaminado uma película, e, logo ao lado, um outro colega que o acompanha e o auxilia em sua investigação. E por fim, na extremidade esquerda, um garoto localizado entre os dois homens e a dançarina, observa deslumbrado o espetáculo de dança realizado só para ele.

118 (...) douleurs mêlées de beautés, angoisse de mort mêlées de la croyance en la résurrection, réalisme «moderne» mêlé d'inélegance «étrusco-païenne»



FIG. 52 - AIQF (2013); 35:20

Nesta mesma sequência, o realizador apresenta três contextos situacionais que permitem ao espectador observar quatro temporalidades diferentes. Ao analisar a metaimagem a partir de um movimento cíclico e autorreferente, parte-se primeiramente da dançarina de *apsara*, cujo estilo representa a cultura tradicional cambojana do Antigo Império. Em seguida, observa-se o realizador junto a um colega reencontrando a imagem perdida, refletindo sobre o sentimento de realização e nostalgia de quando a viu pela primeira vez, ainda criança. A terceira temporalidade é justamente a inserção do realizador ainda menino, assistindo com perplexidade e deslumbrado, uma mulher dançando só para ele.

E, finalmente, a quarta temporalidade anunciada pela metaimagem, ou seja, a lembrança destes três momentos em que Rithy Panh em seu revisionismo reconhece a sua própria identidade, a de seu país e da cultura de onde veio. Nas diferentes temporalidades apresentadas pela figura 52, observa-se que, ao retratar a si mesmo, Panh também denuncia as diversas faces consideradas inimigas pelo regime do Khmer Vermelho. A saber: a dança *apsara* que simboliza o Antigo Império e a influência colonial francesa na política do Protetorado e suas formas de coersão; os intelectuais perseguidos que produziam narrativas de resistência contra a arbitrariedade do sistema totalitário - e foram por isso, exterminados -; e as crianças que, assim como ele, foram forçadas a deixar suas casas, suas famílias e suas memórias para assumir a ideologia como modo de ser e entender no mundo.

Todas estas temporalidades são instituídas pelo testemunho - quintessência da individualidade - através do qual uma mesma imagem abarca diferentes tempos vividos pelo personagem. O potencial das metaimagens reside justamente na iniciativa de conhecer, tal como o

próprio realizador, ao manifestar-se como "instrumento dos sonhos, introspecção, reflexão, meditação, que recuperaria o lado selvagem da imagem" (MUANIS, 2018, p. 147). Logo, é a partir da metaimagem que Rithy Panh é capaz de retomar a própria infância, de criar novas memórias, de aproximar-se das tradições de seu país, da liberdade que existia antes do regime totalitário e de redesenhar os próprios medos e desejos para que eles não o assombrem mais.

Mitchell (2005) designa tal fenômeno como o "efeito medusa" das metaimagens, já que ao invés de tornarem-se veículos de significação ou instrumentos de poder, a intenção delas é o domínio sobre aquele que vê. Este poder de sedução instaurado pelas imagens só é bem sucedido quando feito de forma indireta, indiferente ao espectador, na absorção antiteatral de sua dramaticidade interna. A música é o único mecanismo responsável por potencializar a renúncia do espectador ao que está sendo requisitado pela metaimagem, ou seja, a inserção, o respeito à igualdade e à singularidade da existência humana.

As imagens não somente são instáveis, autorreferentes e não totalizantes, mas elas querem algo do espectador e expressam, portanto, vontade. Segundo Mitchell, a maior evidência da vida das imagens é a paixão com que o espectador quer descaracterizá-las em seu sentido, como ilustrado no capítulo anterior sobre as repercussões do *Noite e Neblina* (1955) de Alain Resnais. Ao invés de categorizar ou iconicizar imagens sobre as catástrofes históricas de maneira generalizada - como o caso da garota holandesa Anne Marie Steinbach -, a premissa das metaimagens é justamente enfatizar o potencial delas no que diz respeito à forma com que se lançam ao espectador.

As diferentes autorreferencialidades, espectadorialidades e temporalidades, discutidas ao longo deste capítulo, somente foram possíveis através do poder de interrupção característico das metaimagens, já que elas podem mudar de contexto e de significação justamente por seu caráter lacunar e não totalizante. Ao criar um híbrido entre as dimensões discursivas da imagem, Rithy Panh explora as diversas possibilidades de imersão do espectador assumidas diante dela e, por fim, elabora uma crítica profundamente arraigada nos princípios ideológicos da propaganda totalitária.

Por pior ou melhor que sejam esses revisionismos históricos, tais indivíduos, através do testemunho, encontram a possibilidade de restabelecer suas identidades históricas e coletivas através de uma segunda natureza do discurso da qual as imagens são compostas, e que, embora não reflitam a intencionalidade dos perpetradores do regime, irradiam novas formas

de investigação sobre o inconsciente coletivo e político dos seus espectadores. O objetivo de ambos os documentários de Rithy Panh, analisados aqui, é a projeção de valores e de memória coletiva que, quando representadas através da imagem, podem não apenas contemplar o discurso hegemônico e ideológico, mas também constatar o caráter fantasmático e imaterial das entidades que estão em jogo nos conflitos históricos.

Somente através do duplo discurso constitutivo das metaimagens os regimes de imageria são capazes de romper com os modos de representação infalíveis instituídos pela razão e objetividade advindas da influência hegemônica ocidental. Nessa ode aos direitos humanos que se constitui a partir do emprego das metaimagens, é mais vantajoso e benéfico a aproximação do espectador do que simplesmente reproduzir um campo de batalha discursivo no qual ambas as esferas do discurso visam a aniquilação dos opostos. Esta polarização, se acentuada, impossibilita qualquer engajamento do espectador que assiste ao debate proposto.

4.3. Reflexividade: a autorreferência cinematográfica

O conceito de reflexividade na teoria cinematográfica sintetiza, de maneira geral, as polaridades descritas anteriormente tanto com relação aos modos de representação das narrativas metaficcional quanto ao hibridismo entre os discursos de primeira e segunda ordem das metaimagens. Em suma, pode-se dizer que ele concretiza-se a partir da suspensão da narrativa para expor seu caráter ficcional, bem como, da articulação entre duas dimensões projetadas pela imagem fílmica. As primeiras, como foi observado, problematizam o status da imitação uma vez que tanto a ficcionalidade quanto a factualidade (WOLF, 2018) do discurso estão inevitavelmente atreladas à decorrente fusão entre realidade e espetáculo. Já as segundas denunciam o espetáculo cinemático a partir de uma imagem que se constitui através de duas dimensões discursivas na tela.

No âmbito narrativo, parte-se da evidência de que quaisquer perspectivas adotadas na investigação de um objeto filmado consequentemente impossibilita a observância de outros que se ocultam por trás dele. Assim, a mimesis no dispositivo narrativo torna-se uma particularidade intrínseca tanto à realidade que se quer representar quanto ao mecanismo ficcional, empregado para potencializar a inserção do espectador no universo narrativo (SCHAEFFER, 1999). No campo da teoria do documentário, como aponta Silvio Da-Rin, “no lugar de uma

ênfase absoluta sobre os personagens e fatos do mundo histórico, o próprio filme afirma-se como fato no domínio da linguagem” (2004, p. 170).

Para trazer um exemplo já citado no primeiro capítulo desta dissertação, o filme *Uncle Josh at The Movie Theatre* (1902), realizado pelo cineasta Edwin S. Porter, é um exemplo categórico pois ele representa justamente a fragilidade da verossimilhança já nos primórdios do cinema. Nele, ao perceber em cena que um camponês está tirando vantagens sobre uma mulher numa relação amorosa, o personagem tio Josh avança agressivamente sobre a imagem projetada, revelando o projetor e o projetorista e, acima de tudo, as falhas da representação artística e da concepção de um espectador *voyeur* em relação ao que está sendo apresentado.

Já Robert Stam (DA-RIN, 2004) identifica três modos de manifestação da arte anti-ilusionista, que segundo ele, privilegia a descontinuidade que rompe a coerência espaço-temporal e suspende a ilusão nos procedimentos artísticos, conforme a natureza de seus estímulos. O *estímulo lúcido* permite que o cineasta se revele diante do discurso com o intuito de problematizar os códigos do espetáculo; o *estímulo agressivo*, por outro lado, levaria-o a confrontar o público a partir da contemplação do escândalo, ao invés do belo, como objeto central da representação. E por fim, o *estímulo didático* através do qual o cineasta desmistifica o espetáculo visando atribuir ao espectador um nível elevado de consciência crítica.

Esta participação ativa do espectador diante da imagem, como o caso do Tio Josh, põe em evidência a cumplicidade do espectador e sua contribuição para a denúncia da ilusão cinematográfica a partir dos estímulos agressivo e didático. Nesse caso, a narrativa fílmica somente se realiza no filme de Porter a partir dessa interação que o personagem estabelece com o que está sendo posto pela montagem das imagens. E somente a partir deste momento, ela deixa de ser realidade para tornar-se, enfim, uma representação *sobre* a realidade. Essa característica também pode ser observada nos vanguardistas soviéticos do início do século XX - tal como Dziga Vertov - que inserem a autorreferencialidade como meio de elucidar as estruturas linguísticas do cinema e, assim, engajar, através do distanciamento crítico, o espectador na educação política-ideológica das massas.

Entretanto, cabe salientar que essas desconstruções quanto ao ilusionismo cinematográfico só emergem sistematicamente num contexto pós-Maio de 1968 na França, cuja parte da crítica começa a questionar a continuidade e a montagem transparente nos modos de representação hollywoodiano. Como relembra Silvio Da-Rin (2004), estas estratégias modernistas

de distanciamento crítico foram mais combatidas do que toleradas pela instituição. Os setores que resistiram a esse desdobramento anti-ilusionista foram rotulados de vanguarda e considerados dissidentes marginais do tronco hegemônico.

Em uma das vertentes dessa discussão, a crítica desconstrutivista buscava desmistificar o conceito de criação para conceber o cinema como um trabalho produtivo, focado na produção de significados, ao contrário do cinema-espectáculo que negava as limitações discursivas do meio. Logo, foi somente após esse período que a mimesis foi devidamente descontruída nos métodos de representação cinematográficos, tendo como cerne a ênfase do caráter anti-ilusionista no discurso. Por outro lado, no âmbito imagético, a análise sobre a autorreferencialidade das metaimagens determina que a citação que ela providencia no curso da narrativa é estritamente visual, já que se espera que o espectador saiba compreender o jogo imagético constitutivo dos filmes.

Neste caso, a imagem fílmica produzida pelo realizador elabora-se a partir da noção ou da imaginação disponível ao espectador para compensar a deficiência mimética da imagem. Para trazer um exemplo, o testemunho do membro do *Sonderkommando* Filip Müller no filme *Shoah* (1985), de Claude Lanzmann, certamente se beneficia deste prerrogativa. Em seu relato, Müller tenta descrever a angústia e o desespero de crianças, idosos, homens e mulheres assassinados pelo que houve de mais marcante e incompreensível na experiência totalitária nazista, ou seja, a eficiência das câmaras de gás em pleno funcionamento naquele período. Tudo o que se desdobra do que é narrado por Müller sobre o genocídio judaico parte exclusivamente do que é descrito pela dimensão textual da narrativa. Neste caso, a deficiência mimética da imagem é absoluta.

O horror à concepção totalizante da imagem aliado à negação do caráter lacunar que a constitui, fez com que o realizador deslocasse o sentido do discurso para o âmbito da imaginação do espectador ao assistir ao testemunho filmado. De uma maneira geral, a imagem fílmica de Lanzmann só se concretiza, no âmbito narrativo, pelo documento autêntico e pela exibição das condições da experiência e nunca a experiência em si. O discurso só adquire efetividade se o espectador observar atentamente o que fora descrito pelos personagens e, daí, imaginar o nível de desespero pelo qual as vítimas passaram nas câmaras de gás.

Diferentemente de Rithy Panh, que vai além dos limites de representação e insere, mesmo que figurativamente, a descrição da experiência em si, Lanzmann aproxima-se da im-

posição da cinefobia. Ambos partem do entendimento que existem aspectos inenarráveis do sistema concentracionário, mas, ainda assim, Panh insiste na imagem, já que representá-la não reduz o caráter de interrupção na representação do regime, tampouco encerra o que significou o horror da experiência em campo. Como relembra Robert Stam (1992), o envolvimento do espectador é inversamente proporcional à adequação representacional do meio. Logo, quanto mais profundo for o caráter de ambivalência e interrupção das metaimagens, mais evidente será o caráter representacional do filme e os inúmeros sentidos e dimensões que a imagem assume.

É, neste sentido, o contrassenso da interdição visual de Lanzmann, já que é sua marca de nascença - ou seja, negar a imagem para dar-se a imaginar pela descrição das testemunhas. Isso não significa que ao oferecer a imagem ao espectador, eles não careçam de deixar-se imaginar diante do que está sendo representado. Daí a importância do anti-ilusionismo pois ele quebra com a imersão exacerbada do espectador, lançando-o para uma realidade extradiegética. Acima de tudo, cabe salientar que discutir reflexividade fílmica só seria pertinente a partir do entendimento de que nenhuma imagem é totalizante, como foi reivindicado pelo Marcel Ophüls.

Nesse mecanismo próprio das metaimagens - de citar outras imagens para concretizar seu sentido em tela - , ou nesse caso específico, de um filme integrar em sua montagem uma sequência advinda de um outro filme, a reflexividade potencializa não somente a cumplicidade do espectador a partir dos estímulos anti-ilusionistas propostos pela visualidade mas também, por último, esse caráter autorreferente do próprio meio cinematográfico. As distâncias críticas que a reflexividade insere diversificam as formas de atuação do espectador sobre as narrativas fílmicas, pois, enquanto mecanismo, a reflexividade parte do princípio de que nenhuma narrativa fílmica é hermética, já que ela parte ou retoma de um outro ponto ou argumento deixado por outros filmes.¹¹⁹

Entende-se aqui que a imagem tem uma imanência intrínseca de revelar-se diante do espectador, e também de apresentar vontade como foi colocado por John Mitchell (2005). Assim, o espectador é o responsável por idealizar ou descortinar o significado que estas imagens propõem. Ainda que o cineasta busque conduzir as investigações através das circunstâncias

¹¹⁹ Como o caso da Shoah (1985) de Claude Lanzmann ao observar o exemplo da Marceline em Crônicas de um Verão (ROUCH, 1961), ou Os Filhos de Saul (NEMES, 2015) como resultante dos limites de representação elaborados pelo próprio Lanzmann.

que ele cria no decorrer do filme, isto não quer dizer que o espectador não possua uma autonomia que lhe é própria. Propõe-se aqui, a seguir, os efeitos possíveis que a reflexividade poderia proporcionar sobre a relação entre espectador e filme a partir do desenvolvimento paulatino da narrativa documental de Rithy Panh.

Inicialmente, parte-se da premissa de que as alegorias de espectadorialidades que as imagens propõem aumentam as possibilidades de identificação do espectador por duas razões. A primeira consiste no fato de que toda narrativa, primeiramente, materializa-se na mente do espectador, já que todas as formas de percepção propostas pelos meios de representação artísticos não se realizam por uma dimensão corpórea, mas imaginária ou mental (MCGINN, 2007; MITCHELL, 1987); já a segunda, refere-se à capacidade do próprio aparato cinematográfico de expor os bastidores da relação entre a imagem fílmica e a realidade.

É importante frisar que ambas as situações são interdependentes pois antes de identificar-se com os personagens, o espectador deve identificar-se com o ato de ver da câmera. Como relembra Christian Metz, “esta 'primeira identificação' torna possível a 'identificação secundária' com os personagens, assim como a identificação primordial do Eu torna possível a subsequente identificação com os outros”¹²⁰ (STAM apud METZ, 1992, p. 39). No universo diegético, o espectador toma então a liberdade de transitar entre as diferentes perspectivas anunciadas pelo filme mas, num nível autorreferencial, o cinema chama a atenção para a precariedade ficcional do próprio mecanismo de registro.

Contudo, as aberturas no discurso podem possibilitar um maior engajamento crítico dos espectadores pela frequente exposição dos artifícios em cena, fazendo-os lembrar constantemente sobre o aspecto enunciativo do filme, profundamente marcado pelo teatro de Bertold Brecht, discutido anteriormente. Ao invés de desenvolver uma relação empática com os personagens, o espectador é convidado a observar o que está em jogo em cena, já que as perspectivas, as temporalidades, os espaços e todos os elementos cênicos alteram-se no decorrer da história, não havendo, portanto, pontos fixos de referência. A teoria cosmopolita também reforça tal princípio na medida em que os frequentes deslocamentos entre hegemonia e subordinação nos discursos traduzem sua dinâmica investigativa quando do revisionismo das particularidades históricas.

¹²⁰ This "primary identification" makes possible "secondary identification" with characters, just as the primordial identification with self makes possible subsequent identification with others.

O filme *A Imagem que Falta* (2013) traz inúmeras situações as quais são passíveis de ilustração - as diferentes características do conceito de reflexividade. Na imagem (figura 52), o realizador busca elucidar o caráter anti-ilusionista do registro feito pelo cinegrafista do comitê de propaganda do Khmer Vermelho. Assim como os modos de representação de Panh, essas imagens de arquivo também foram determinadas por uma perspectiva assumida no ato do registro. Através do estímulo lúdico e didático, o cineasta desconstrói a verossimilhança como algo infalível aos meios de representação cinematográfica, ao mesmo tempo em que evidencia o caráter discursivo das imagens de arquivo a partir da inserção lúdica de um boneco de argila que demonstra a presença do cinegrafista que filma.



FIG. 51 - AIQF (2013); 36:35

Ao fazer isso, Rithy Panh define a primeira identificação do espectador, ou seja, com o ato de ver da câmera, assim como aperfeiçoa a relação que o espectador estabelece diante das imagens de arquivo. Ao recuar a distância da câmera sobre as imagens, representando alegoricamente o cinegrafista, o realizador questiona a própria verossimilhança que aquelas imagens estabelecem com a realidade. Logo, se a devida distância crítica for assumida pelo espectador, ele poderá perceber o cunho ideológico proposto pelas imagens, já que a perspectiva adotada pelo cinegrafista visava obscurecer o fato de que aquelas pessoas estavam sendo exploradas pelo sistema concentracionário. Assim, ele enfatiza a necessidade de aprender a ler os filmes.

Outra situação que remete ainda às imagens de arquivo é com relação à distribuição dos conteúdos propagandísticos durante o regime. Como observa Robert Stam (1992), toda narrativa contrói a si mesma a partir da articulação de uma sequência dupla de tempo que conduz a dinâmica autorreferente da reflexividade: de um lado, a sequência da história, ou

seja, do tempo sobre o qual está sendo contada e, de outro, a sequência do discurso, ou do tempo da narração - apresentado e instituído pela reflexão proposta pelo realizador. A sequência apresentada pelas imagens a seguir (figuras 53 e 54) apresentam tanto a primeira quanto a segunda, que através de um processo de montagem, passam a dialogar entre si.



FIG. 53 - AIQF (2013); 1:13:52



FIG. 54 - AIQF (2013); 1:14:48

A primeira imagem (figura 52) apresenta um garoto cambojano exercendo a função de projetorista, portando uma boina escura na cabeça e um lenço xadrez de vermelho e branco, ou seja, utilizando o uniforme dos alistados à Organização de Angkar. Seus movimentos descrevem o ato de organizar a película no projetor, e faz referência aos filmes produzidos pelo comitê de propaganda para serem projetados nas noites de doutrinação ideológica. Essa é também uma imagem fabricada por Panh, embora ela busque espelhar uma imagem de arquivo, já que ela é em si uma imagem analógica. O que denuncia esse diferencial é o fato dessa imagem ser em cores, ao contrário das outras imagens analógicas do período, que são em preto e branco.

A imagem em particular faz alusão aos filmes que foram expostos para a reeducação dos cambojanos e o engajamento deles próprios para a perpetuação da ideologia de Angkar, na medida em que reforçam a disseminação desses conteúdos e efetivam o controle social advindo das ordens determinadas pelo estado totalitário. Contudo, logo na sequência, a imagem ilustrada pela figura 54 narra um outro momento desse processo. Na imagem confeccionada em argila, um membro da Organização está, de fato, fazendo a projeção de um filme enquanto a plateia, vestida de preto, está distribuída ao redor dele, assistindo ao conteúdo exposto.

Para Seymour Chatman, que faz uma distinção entre o espaço da história e o espaço do discurso, o primeiro refere-se a um segmento de mundo mostrado na tela, já o segundo im-

plica todo o espaço fora da tela - mas que permanece visível aos personagens que o denunciam através da ação em cena. Segundo ele, "o espaço do discurso contém os existentes, assim como o tempo da história contém os eventos. Eventos não são espaciais, embora eles ocorram no espaço; são as entidades que realizam ou são afetados por eles que são espaciais"¹²¹ (1978, p. 96) .

Nesse sentido, a imagem representa as circunstâncias nas quais estes conteúdos foram propagados, geralmente durante a noite, já que ela obscurece o discernimento e dificulta o distanciamento crítico. Nessa sequência, o que está em jogo é o tempo reflexivo do discurso enquanto o filme está sendo preparado para projeção, imbricando assim, a sequência da história com a sequência do discurso, já que o tempo representado pela figura 53 é complementar ao da figura 54. A imagem analógica fabricada é reflexiva pela presença do projetor e do projetorista em cena, como proposto pelo estímulo didático; já a imagem confeccionada em argila intensifica sua reflexividade pelo estímulo agressivo e lúdico, que se faz tanto pelo aparato fílmico, pela inserção da plateia, quanto pelo peso semiótico do cenário de argila.

Enquanto a primeira nega o espectador e a ilusão cinematográfica, a segunda permite que esta seja parte constitutiva do discurso. Contudo, a mesma sequência pode ser analisada pela distinção feita por Gerard Genette (2004) entre história e discurso. De acordo com ele, os atos narrativos da história são tomados em si, sem a adição de qualquer referência à sua mediação discursiva. O que quer dizer que, numa narrativa histórica, como foi trabalhada anteriormente, ao revestir-se de razão, racionalidade e objetividade, ela tende a negar o ato discursivo específico tanto da metodologia de investigação quanto do discernimento daquele que a circunscreve.

Diferentemente do cinema autorreflexivo de Rithy Panh - que não obscurece sua dimensão narrativa ao definir-se por um discurso oral ou escrito comprometido em transmitir a natureza do evento -, os estudos pós-coloniais certamente trazem novo frescor a essas investigações, destacando o diálogo entre estas duas esferas temporais - a da história e a do discurso. No caso específico dos documentários de Rithy Panh, defende-se ao longo deste trabalho que as narrativas elaboradas por ele, no que concerne o genocídio cambojano, são tanto história quanto discurso. Na diferenciação do ato discursivo feita por Genette, o realizador não omite

¹²¹ Story-space contains existents, as story-time contains events. Events are not spatial, though they occur in space; it is the entities that perform and are affected by them that are spatial.

o cunho historiográfico do seu discurso tampouco as perspectivas adotadas por ele em suas investigações. Assim, de acordo com Rithy Panh:

Mas como falar da experiência vivida quando a memória é feita de fragmentos? Porque, de um lado, está o saber teórico, fruto do indispensável trabalho dos historiadores. As cifras, as estatísticas, as provas, as análises e, do outro, a imobilidade retrospectiva de todo um povo abandonado ao assassinato planejado de centenas de milhares de inocentes, culpados apenas por existir. Quando um indivíduo se depara com um caos tão total como o genocídio Khmer Vermelho, é impossível para ele entender globalmente a situação. Ainda mais quando o governo aboliu a escola, a universidade, a religião, e ao mesmo tempo todas as formas de cultura, comunicação ou informação que foram substituídas pela propaganda. “A pá é vossa caneta, o arroz é vosso papel”, repetiam os khmers vermelhos. (PANH, 2013, p. 65)

Neste fragmento, pode-se observar que o realizador faz um paralelo entre a investigação historiográfica e aquela tomada para si, junto à dificuldade de explicar ao mundo o que significou o regime. Todas as histórias contam a mesma história terrível, mas o que define sua narrativa vai além do que a historiografia encerra. A posição distanciada de um enunciador ausente, como na elaboração de uma história, é importante para o saber teórico, porém, muitas vezes, ineficientes no que se refere à intencionalidade histórica com a qual deve se revestir o discurso. É diante destas dificuldades que Panh, então, decide tomar a caneta e o papel para explicar ao mundo o que foi o Camboja naquele período a partir de um discernimento próprio.

É a reflexividade, portanto, que o auxilia na inserção de uma parte do povo que, ao ser assassinada, ficou esquecida pela historiografia, trazendo elementos outros que possibilitam o espectador constatar sua presença implacável por trás do discurso. A realidade e a ficção, a verdade e a poética, a história e o discurso passam então a dialogar entre si, e é precisamente neste lugar que o caráter reflexivo dos filmes emerge. No eclipse das polarizações, o realizador traz um profundo conhecimento arquivístico sobre a experiência totalitária, aliado a uma percepção fenomenológica, por ter sido testemunha ocular e sobrevivente do regime.

Em sua narrativa, o aparato cinematográfico é empregado com o intuito de evidenciar a fragilidade da verossimilhança mas, acima de tudo, a duplicidade do tempo projetado em tela, já que seu processo de montagem cumpre insistentemente essas relações. Esta referência constante a si mesmo como realizador também é feita de maneira indireta ao longo do filme. Ao citar sequências de imagens de outros filmes realizados, Rithy Panh estabelece intertextualidade e faz referência frequente à sua posição enquanto enunciador. Para um espectador desconhecido de sua filmografia, algumas sequências poderiam passar despercebidas, já que elas têm uma autonomia própria no curso da narrativa.



FIG. 55 - BOPHANA, UMA TRAGÉDIA CAMBOJANA

Ao citar sequências de imagens advindas de outros de seus filmes, Rithy Panh utiliza da autorreferencialidade como forma de fazer referência a si enquanto realizador. Na imagem (figura 54), a sequência faz menção ao filme *Bophana, Uma Tragédia Cambojana* (1996), cujo documentário de sua autoria retrata a vida pessoal de uma das prisioneiras no centro de tortura S21. Na imagem, ela aparece centralizada no plano, numa montagem paralela com inúmeras outras que também não sobreviveram, e que atualmente, fazem parte de uma montagem museográfica numa das salas do atual Museu Do Genocídio em Phnom Penh.

As imagens dessa mulher aparecem tanto em *A Imagem que Falta* quanto em *S21*, emprestando o nome inclusive ao Instituto fundado pelo realizador na mesma cidade, que tem a missão de salvaguardar todo material arquivístico sobre o período totalitário. Ao colocá-la em cena, em ambos os documentários, Rithy Panh a celebra enquanto símbolo de resistência, mas também como exemplo de tantos outros que passaram pelos mais de vinte centros de tortura em funcionamento durante o governo dos Khmers Vermelhos. Bophana foi torturada e assassinada no centro de tortura por ter se apaixonado e não ter mantido qualquer lealdade a ideologia de Angkar. Citá-la é, acima de tudo, um ato de resistência.



FIG. 56 - A TERRA DAS ALMAS ERRANTES (1999)

Já na imagem seguinte (figura 56) a menção é relação ao filme *A Terra das Almas Errantes* (1999), adicionadas pela montagem do realizador para fazer menção ao trabalho forçado no Camboja num período posterior ao regime. Na imagem, representam-se trabalhadores cambojanos pobres cavando um canteiro lateral à rodovia, pelo qual passará a primeira rede de fibra ótica que conecta o Sudeste Asiático ao continente europeu. Ao cumprir longas jornadas de trabalho, os trabalhadores desativam bombas inertes lançadas ao território desde os bombardeios estadunidenses e desenterram corpos resultantes do horror do Khmer Vermelho.

O documentário narra as péssimas condições do trabalho informal no país, chamando a atenção para a política neocolonial ainda em vigência pelas empresas de telecomunicação atuantes no Camboja. Ao mobilizar esses trabalhadores em *A Imagem que Falta*, Panh faz uma analogia entre o trabalho forçado durante o regime e a clandestinidade das ofertas de trabalho. Mais uma vez, os trabalhadores são vítimas da escassez de alternativas para vencer a fome e o desamparo das instituições cambojanas, já que o Khmer Vermelho reduziu as possibilidades de ascensão de uma população iletrada e bestificada pela ideologia de Angkar.

Por fim, a imagem da figura 57 faz referência direta ao documentário *A França é a Nossa Pátria*¹²², lançado em 2015, ou seja, posterior ao filme *A Imagem que Falta*. A imagem descreve trabalhadores manuseando equipamentos à manivela distribuídos ao redor da sala, e uma mulher central ajoelhada ao chão, tratando dos reservatórios de metal que armazenam a farinha. Logo, a sequência demonstra as etapas do processo de refinamento da farinha. No

¹²² As imagens de arquivos utilizadas na elaboração do documentário foram concedidas ao realizador pela Gaumont Pathé, realizadas pela série do cinegrafista Gabriel Veyre na Indochina Francesa entre 28 de Abril de 1899 e 2 de março de 1900. Disponível em <http://catalogue-lumiere.com>, acessado em 05 de maio de 2020.

documentário, ele narra sobre a proximidade entre a metrópole francesa e os países colonizados do Sudeste Asiático no início do século XX, cuja imagem representa a manufatura de produtos para exportação, como a farinha.



FIG. 57 - A FRANÇA É A NOSSA PÁTRIA (2015)

Ao longo de todo o filme, Panh denuncia a influência francesa na região, fazendo inclusive citações aos travelogues dos irmãos Lumière como *Au Bord du Tonkin* (1900), *Défilé de L'Infanterie de Marine* (1900), *La Sortie de L'Arsenal* (1899), *Fumerie d'Opium* (1899), entre outros. Assim, todas essas narrativas adicionam outras camadas de significação ao filme *A Imagem que Falta*, no qual são citadas. Através da reflexividade, Rithy Panh relaciona esses discursos ao propósito do filme a partir dos múltiplos recuos aos diferentes períodos históricos que, de certa maneira, culminaram na catástrofe genocida.

As transgressões que ocorrem no desenvolver da narrativa visam, contudo, mencionar fatores internos e externos que, de maneira direta ou indireta, interferiram na ascensão do ditador Pol Pot ao poder em 1975. Não há, portanto, como entender o cinema de Rithy Panh sem entender o Camboja, suas figuras simbólicas, sua cultura e a colonização francesa na região, pois é precisamente através dessas citações imagéticas ao longo do filme que o realizador cria um filme dentro de outro filme, suspendendo o curso narrativo para localizar o espectador na realidade extradiegética do Camboja, tentando, com isso, manter uma certa equivalência entre história e discurso.

Nestas tentativas ocasionais de referenciar outros filmes através da montagem cinematográfica, Panh não somente enfatiza as particularidades históricas de seu país como, nova-

mente, seu domínio do tema e do discurso. Nestas distensões e dilatações metafóricas entre história e discurso - tal como Chris Marker em *La Jetée*¹²³ (1962) -, o espectador acompanha as pausas no tempo que visam evidenciar observações críticas sobre o caráter de ruptura do período. Essa intertextualidade com outros filmes emancipa o espectador de uma imersão na imagem, já que este acompanha o processo de construção do fato filmico.

Estes procedimentos podem ser observados desde os primórdios do cinema, como o caso de *O Homem da Câmera* (1929), de Dziga Vertov. Assim como o diretor russo, Panh redimensiona o documento para servir de matéria-prima num processo transparente de manipulação, bem como apropria-se de imagens que passam a ser redimensionadas, projetadas e, por fim, assistidas pela plateia. Segundo Silvio Da-Rin (2004), os metafilmes fornecem os bastidores, ou a ambiência da trama, com o intuito de expor o trabalho produtivo que envolve a elaboração da matéria filmica. Ao reconhecê-los como metafilmes, Da-Rin afirma que eles são produtos da própria indústria cinematográfica que busca revelar as atividades filmicas no curso de sua elaboração.



FIG. 58 - AIQF (2013); 33:34



FIG. 59 - AIQF (2013); 34:03

Na sequência acima, a imagem (figura 58) apresenta um estúdio de filmagem com figurantes, controladores de luz, operador de câmera, uma arara com os figurinos dos atores - e expõe um cenário lúdico conduzido por um realizador de camisa branca, que faz observações e dirige a encenação dos ritos culturais cambojanos do tempo do Império. Já na imagem seguinte (figura 59), observa-se o homem diante da câmera numa perspectiva lateral, que obser-

¹²³ Na ficção científica de Chris Marker, profundamente marcada pelas catástrofes da Segunda Guerra Mundial, o curta-metragem consiste numa sucessão de momentos atemporais congelados, transitando entre passado e futuro para compreender o caráter de ruptura e interrupção do presente pós-guerra.

va pelo orifício e registra a encenação retratada na figura anterior. Logo em seguida (figura 60), o plano da imagem é estabelecido numa posição atrás do realizador, que se encontra ao lado do cameraman.



FIG. 60 - AIQF (2013); 34:49

Assim, ambos estão conjuntamente orquestrando a encenação das danças imperiais que se desenrolam à frente, mas encerram a perspectiva do espectador que observa os organizadores de costas e a encenação dos atores como imagem de fundo. A sequência descrita por estas imagens (figuras 58, 59 e 60) são exemplos categóricos da centralidade do cinema e seus organizadores para a produção de sentidos e do engajamento crítico e anti-ilusionista do espectador, justamente por descortinar os bastidores da narrativa em curso. Ao lembrar sobre a primeira vez em que o realizador entrou num estúdio de filmagens graças a um vizinho cineasta, Panh expõe os bastidores em plena realização.

Com isso, ele circunscreve a presença inquestionável do *cameraman* que determina a forma como o discurso vai sendo construído e o carácter documental da imagem. Em consequência, ele enfatiza também as possibilidades técnicas e expressivas da plataforma de elaboração da cine-escritura¹²⁴ (DA-RIN, 2004; CLEDER, 2017), que surge da relação entre processo cinematográfico e percepção humana. Por fim, observa-se justamente o objeto filmado num primeiro plano ao fundo, aqueles que dirigem a cena e controla o dispositivo da câmara num plano intermediário, e, por conseguinte, aquilo que é dado a ver pelo espectador localizado num fora-campo.

¹²⁴ Silvio Da-Rin, ao utilizar de termos vertovianos, define a cine-escritura a partir da relação que se dá entre a visão imperfeita do homem e a reconstrução significativa através do “cine-olho”. Já Jean Cleder chama esta relação de cinematografia da escritura, uma vez que o procedimento cinematográfico de inscrição do mundo faz empréstimos a outros procedimentos textuais como a literatura ou a história.

Todas as partes constitutivas à elaboração das representações cinematográficas estão lá, numa mesma sequência. Todavia, os mesmos mecanismos que tornam a ilusão diegética e a imersão do espectador possíveis, podem também ser usados para denunciar a primeira e emancipar o segundo. O documentário autoreflexivo, neste processo, se desvela pedagogicamente por meios puramente visuais, já que ele visa atenuar a ilusão referencial ao exhibir o artifício imagético do cinema.

Com isso, o espectador é então motivado pelo efeito de estranhamento que o dispositivo causa a partir do distanciamento crítico, uma vez que um filme não se limita a significar o mundo, mas ensinar a ver e a compreender através dele. A noção de que o documentário é essencialmente realista e que proporciona um acesso direto à realidade é, então, completamente desconstruída. Essa emergência de novos modos de representação, como o caso autorreflexivo, trouxeram novas perspectivas à discussão sobre estilo, estratégia, estrutura, convenções e efeitos que os caracterizam.

No caso das imagens a seguir (figura 61), o realizador mostra, num plano de fundo escuro, uma lupa que inspeciona uma película de filme preservada, cuja sequência apresenta dançarina de *apsara* em pleno movimento. Logo em seguida (figura 62), a película se transforma em outros pequenos pedaços de filmes que descrevem um homem europeu sentado ao chão ao lado de crianças cambojanas, num período em que os cinemas foram fechados, os artistas enviados ao campo e executados. As imagens apresentam metaforicamente a dissolução das convenções, na medida em que novas significações emergem tanto da distância crítica pela qual o espectador se depara com o material fílmico quanto da interferência assumida do cineasta sobre o objeto filmado.

Diga-se inclusive que não há realidade a não ser que se produza discursos sobre ela, assim como não há como se saber de um evento a não ser que sejam produzidas narrativas que os enderecem, que os circunscrevam, que os definam, que os expliquem insistentemente e sobre todos os ângulos e perspectivas possíveis. A memória só é capaz de perpetuar-se no tempo através da repetição. Se a imagem da película vista através de uma lente em um fundo preto (figura 61) simboliza alegoricamente a ótica cinematográfica e a percepção advinda tanto do realizador quanto do espectador diante da matéria filmada, a imagem seguinte faz alusão à queima de arquivo e o aniquilamento absoluto próprios das políticas governamentais face à emergência totalitária.



FIG. 61 - AIQF (2013); 35:09



FIG. 62 - AIQF (2013); 36:10

A crise do ilusionismo e as estratégias de distanciamento crítico continuam sendo, atualmente, um enorme desafio aos cineastas que visam criar possibilidades de emancipação do espectador diante da imagem fílmica. Entretanto, nada é mais controverso, visto que a criação do cinematógrafo está intimamente relacionada ao contexto de fragmentação e descontinuidade da Era Moderna. Os estímulos autorreflexivos nos movimentos de vanguarda proliferaram-se ao ponto de impulsionar verdadeiras rupturas formais nos modos de representação do discurso cinematográfico, até alcançarem, finalmente, o status de uma nova proposta estética. Como relembra John Grierson, ainda na primeira metade do século XX, “o documentário reduzido a um mero veículo de fatos pode ser usado para defender uma causa, mas não constitui uma em si mesmo” (MINH-HA, 1993, p. 99).

Até o ineditismo do filme *Crônicas de um Verão* (1961), de Jean Rouch e Edgar Morin, que desloca o documentarista dos bastidores para a superfície do filme, substituindo a voz off para um corpo visível que interage com seus atores sociais. O modo interativo de Rouch torna-se então proposta, afugentando em definitivo as alas mais conservadoras da crítica cinematográfica. Tais motivações políticas, fomentadas num contexto pós-guerra, contaminaram os meios de produção artística, de modo que, independente do resultado destas relações entre política e arte, o cinema, da segunda metade do século XX, desloca seu discurso para o terreno da linguagem, já que a autenticidade e verdade da imagem vinham sendo paulatinamente desconstruídas.



FIG. 63 - A IMAGEM QUE FALTA (2013); 1:20:11

Tanto a ficção quanto o documentário retransformaram suas marcas de estilo, promovendo uma articulação entre as linguagens, oscilando entre ilusionismo e anti-ilusionismo em suas cadeias de produção, e buscando alternativas às insuficiências e às limitações intrínsecas ao próprio meio. Na cena ilustrada pela imagem (figura 63), o realizador encena uma situação hipotética em que os pais falecidos o assistem na televisão sendo entrevistado sobre o próprio filme sobre o qual, aqui, se conduz a análise. Na reportagem, ele descreve sobre Pol Pot e as escolhas ideológicas feitas por ele, evitando acusá-lo por crime, mas explicando que antes mesmo da ascensão do ditador, já aconteciam situações em que os cambojanos eram expulsos de suas terras.

Assim, Panh endereça os recursos do dispositivo da reportagem como documento autêntico dos acontecimentos da realidade. Ali, a reflexividade faz-se através da autenticidade ou da garantia da verdade reivindicada pelos conteúdos jornalísticos. Logo, é a partir desse aspecto formal do telejornal que o realizador integra em sua narrativa o domínio da atualidade, já que todo repórter que narra eventos de natureza política e histórica o faz sem evidentemente distanciar-se na dimensão do tempo. Em efeito, as fronteiras entre cinema e televisão - e/ou entre ficção e documentário - têm tornado-se cada vez mais tênues, não cabendo, portanto, afirmações totalizantes de que esses discursos são puramente ficção ou realidade.

É preciso enfatizar que, nas teorias e na produção do documentário contemporâneo, os processos de ficcionalização são estratégias discursivas cada vez mais frequentes, cujas evidências de reflexividade auxiliam o cineasta a determinar uma consciência crítica e também histórica. No entanto, dizer que ambas as enunciações, a saber, a documental e a ficcional, fazem indubitavelmente parte de uma mesma amálgama, sem salientar suas diferenciações é,

certamente, uma definição leiga, reducionista e, acima de tudo, inconsequente pois ela desconsidera o princípio essencial do cinema que é sua capacidade discursiva.

As imagens, os documentos, os testemunhos também não realizam tais exigências totalizantes em sua própria constituição, não cabendo, portanto, categorizar ou nivelar seus aspectos formais como algo que os exclua ou desautorize a narrar sobre o genocídio, mesmo que eles estivessem revestidos de uma intencionalidade histórica. Como realizador determinado a retratar o genocídio, a reflexividade foi o mecanismo mais utilizado ao longo dos filmes, tanto para circunscrever sua posição de enunciador quanto para garantir a confiança e a inserção do espectador quando da legitimação de um fato histórico comprovado.

A narrativa não emerge como subterfúgio para satisfazer certa autenticidade ou criar coerência aos fatos levantados pelo realizador ao longo dos filmes *A Imagem que Falta* e *S21*. O diferencial de Rithy Panh é que ele foi testemunha ocular, prisioneiro dos campos de concentração, e, acima de tudo, herdeiro de todas as convenções culturais que favorecem a elaboração de uma narrativa capaz de oferecer ao espectador a compreensão e o engajamento - já que uma história precisa trazer sentido ao domínio da experiência. É neste encadeamento entre esferas temporais e discursivas diferentes, na transgressão entre hegemonia e subordinação, que o espectador, mesmo alienado sobre o tema, interfere no texto, complementando suas significações e, ao mesmo tempo, aprendendo sobre o ato de ver da câmera e sua presença num nível diegético e autorreferencial.

5. CONSIDERAÇÕES FINAIS

A relação entre genocídio e representação foram a dimensão mais destacada nesta trajetória de pesquisa pela razão de que tanto a história quanto o cinema visam render conta de uma realidade que apresenta existência concreta e objetiva; também, constitui-se a partir das memórias subjetivas e das ações de indivíduos particulares. As aproximações entre Arte e Estado analisados sob a ótica da produção cinematográfica da primeira metade do século XX possibilitaram reavaliar uma série de determinações sobre os métodos de representação do cinema de propaganda, através de paralelos com o cinema ultrapatriótico durante o período nazista na Alemanha, bem como a capacidade de produção de sentidos inaugurados pelo cinema de vanguarda soviético no período da Revolução Bolchevique.

Em efeito, uma análise sobre o cinema de propaganda do regime totalitário do Khmer Vermelho no Camboja também denunciou os princípios nacionalistas e a capacidade do cinema de distribuição dos valores ideológicos, o que instituiu a emergência dos regimes supracitados. Observam-se, através das imagens de arquivo e da montagem feita pelo realizador Rithy Panh, situações em que se apresentam a autoproclamação da hegemonia do Estado Kampuchea como nação moderna, a instituição dos povos primitivos como estratégia para forjar a relação com uma concepção histórica pré-existente e a legitimação da capacidade para conquista tendo como figura central o ditador Pol Pot. Algo muito similar ao que foi realizado por Leni Riefenstahl em *O Triunfo da Vontade* (1935) e *Olympia* (1938), dentro do contexto do nazismo.

Outro fator importante também trazido à superfície através das representações do cinema de propaganda do Khmer Vermelho foi a ênfase na forma estética que tais representações assumiram. Pode-se observar que tais filmes de propaganda mantinham concepções lineares de tempo, com sentidos e interpretações pré-determinadas, sem abertura para o indefinido ou para o diálogo com o espectador, construídos através da correspondência entre o texto e os elementos cênicos e sem qualquer caráter de ruptura com os valores sociais e ideológicos em vigência. Com isso, o cinema propagandístico é bem similar ao que foi produzido pelos demais regimes totalitários que, em suma, definem-se pela legitimação da hegemonia e da ideologia em suas estruturas discursivas de poder.

O cinema, dessa forma, acompanha e narra essas transformações na medida em que representa justamente a dimensão discursiva das práticas institucionais devido às aproxima-

ções com as políticas de Estado. Através da leitura sobre nacionalismos, afirma-se que as práticas administrativas da Metrópole Francesa constituíram na desarticulação da sociedade cambojana, impondo aporias à emergência da língua vernacular khmer e institucionalizando, através de um sistema educacional moderno ínfimo, a língua francesa. Tais iniciativas foram outorgadas com o intuito de controlar a insurgência nacionalista, dificultar a circulação de uma mídia impressa em língua khmer, para com isso, evitar o engajamento político das classes mais baixas da sociedade. O estudo sobre o embrião nacionalista no Camboja permitiu constatar o grau de desorientação dos cambojanos sobre a agenda política sul-asiática que, a intento da colonização francesa, visava perpetuar as políticas imperialistas na região contra os impulsos de libertação colonial.

Ao refletir sobre as práticas anticomunistas nos Estados Unidos e a ofensiva capitalista rumo ao Sudeste Asiático, pode-se concluir que os eventos coincidiram justamente com as lutas por emancipação colonial das nações sul-asiáticas. A partir dos testemunhos apresentados nos documentários, foi possível elucidar os impactos que a ofensiva anticomunista teve no Camboja, já que tal influência trouxe inúmeros efeitos na trajetória do país rumo à ascensão de Pol Pot. Quando a guerra contra o comunismo irrompeu, bombardeando Laos, Camboja e Vietnã, a atmosfera de instabilidade durante o governo de Lol Nol trouxe popularidade ao cunho xenofóbico da ideologia de Angkar. Assim, o ódio aos capitalistas foi instrumentalizado pelo ditador, justificando os procedimentos de tortura, tipificando o governo do Khmer Vermelho como totalitário e tendo o genocídio como sua forma resultante.

Através da análise da teoria de Hannah Arendt sobre totalitarismo, foram feitos paralelos entre o nível de organização do totalitarismo cambojano com a experiência nazista na Alemanha, de modo que a finalidade da corrente intencionalista a qual representa fez-se confirmada através das narrativas fílmicas elaboradas pelo realizador. Ao invés de compreender essa origem totalitária no Camboja como um descontrole das práticas governamentais, o que é dado a saber através dos filmes é justamente a intencionalidade das práticas engendradas pelo ditador. Assim, o totalitarismo do Khmer Vermelho, portanto, manifestou-se como um conjunto de práticas institucionais que tinham a finalidade de bestificar a sociedade cambojana, subjugá-la a uma condição subumana e impedi-la de agir diante das injustiças sociais as quais, de forma sistemática, definiram a organização das políticas públicas orientadas para tais resultados.

Assim, tanto o totalitarismo quanto o anticomunismo e o nacionalismo foram evidenciados - tanto pelas imagens de arquivo quanto pelo regime de imageria desenvolvido por Rithy Panh. Elaborar uma análise sobre esses discursos foi, de certa maneira, profícua para compreender as condições determinantes, internas e externas, que tornaram possíveis o extermínio de quase um terço da população do Camboja entre 1975 e 1979. O nacionalismo difuso, o enfraquecimento das instituições democráticas, o controle social através da ideologia e do terror, a instabilidade econômica e política e o conflito armado contra o comunismo no Sudeste Asiático determinaram a sucessão dos eventos históricos culminando, assim, na experiência totalitária.

Em detrimento dessas experiências, os revisionismos pós-Holocausto problematizaram, tanto na história quanto no cinema, os modos de representação sobre as catástrofes históricas. No campo da historiografia, as críticas com relação aos suportes de informação - tais como o documento e o arquivo como seu órgão instituidor - salientaram a insuficiência desses para render conta das contradições específicas a tais eventos históricos. Foi necessário compreender que os regimes totalitários do século XX repercutiram para além da dinâmica socio-política, de tal maneira que o próprio arquivo encontrou-se condicionado aos processos legislativos e jurídicos que outorgaram tais regimes. Assim, o testemunho e a imagem passaram a ser admitidos na pesquisa historiográfica como fontes primárias na elaboração das narrativas históricas.

Ao adotar a metodologia elaborada pela Escola dos Annales, a representação do genocídio ficou então determinada não somente através do estudo do arquivo para o reconhecimento das particularidades históricas, mas também por outras fontes contestatórias advindas da experiência - como os testemunhos e as imagens. Nesse processo de inscrição do Holocausto, a retórica do discurso historiográfico passou, com isso, a diversificar seus métodos de representação dos eventos, admitindo, inclusive, a evidência de que o ofício do historiador é também historicamente localizado. Nesse sentido, o próprio historiador traz para suas investigações uma concepção de história baseada nos documentos recolhidos no presente e na interpretação que faz dos vestígios encontrados. Como disciplina que parte de uma questão-problema, a história passou então a admitir paulatinamente, na elaboração de suas narrativas, as questões morais que envolvem os regimes totalitários, engajando assim, numa compreensão ética característica das demandas do pós-guerra.

Por outro lado, o cinema também acompanha estes revisionismos através da reformulação dos métodos de representação sobre as catástrofes históricas, adotando assim, um viés mais politizado em virtude das contradições que definem o período, aproximando-se, inclusive, do ofício do historiador. Observa-se que estas relações de poder entre realizador e sujeitos filmados vão subvertendo-se, já que a própria produção do discurso cinematográfico foi descentralizando-se, tal como exemplificou o etnólogo Jean Rouch em seu filme *Crônicas de um Verão* (1961). Ao desvincular-se das políticas estatais com a democratização dos meios discursivos, o cinema documentário passou a incorporar outras vozes historicamente silenciadas no discurso, atribuindo uma maior ênfase no caráter de interrupção característico do pós-guerra.

As categorias do testemunho foram efetivamente abordadas como método de verificação no âmbito social das práticas políticas executadas pelo Estado totalitário. Nesses estudos sobre memória, foram contemplados a expressão historiográfica do testemunho e também sua natureza literária, já que representar a realidade autônoma também trazem implicações subjetivas, similares àquelas denunciadas pela pesquisa arquivística sobre o cunho moralizador e ideológico evidente nos documentos. Nos filmes de Rithy Panh, na medida em que a narrativa se movimenta entre o testemunho dos algozes e das vítimas, é possível perceber que tanto a expressão historiográfica quanto a literária do testemunho correspondem a uma multiplicidade de perspectivas ao buscar compreender o regime. Assim, neste movimento, observa-se tanto a ideologia dos algozes quanto a necessidade de justiça e igualdade apontadas pelo testemunho das vítimas.

A linearidade da narrativa, neste sentido, foi completamente desconstruída devido às diferentes perspectivas assumidas pelas inúmeras vozes apresentadas pelos revisionismos históricos propostos pelo realizador. Os recuos de memória também aprofundaram estas idiosincrasias já que o tempo histórico e o tempo vivido pelos personagens se confundem. Assim, tal como as narrativas teatrais de Bertold Brecht e Antonin Artaud, os elementos cênicos nas representações cinematográficas foram empregados de maneira descentralizada e incongruente, sob o intuito de despertar um senso crítico no espectador através da denúncia do caráter discursivo da história e do cinema. Estas mudanças do ato de representar, portanto, repercutiram nas formas de elaboração discursivas, uma vez que a investigação, o registro e a ressigni-

ficação do passado, incorporaram a instância ética necessária aos revisionismos sobre os genocídios.

Assim, foi possível evidenciar que tanto a imagem cinematográfica quanto o documento e o testemunho tiveram que passar por questionamentos sobre sua habilidade de descrever com acuidade e pertinência os regimes totalitários. A pesquisa arquivística denunciou, nestes casos, a sistematicidade do regime mas não o campo da experiência. O testemunho se manifestou como uma contra-narrativa em seus meios de confrontação com o documento, inserindo no discurso a dialética do sofrimento e, assim, instituindo sua compreensão ética. E por fim, a imagem que permitiu identificar a performance dos procedimentos de tortura e outras visualidades da dinâmica do campo e do cárcere. Quanto às imagens, determinou-se que elas foram mais assertivas no que se referem à dinâmica cotidiana do regime por favorecerem a identificação de atores, lugares, ações, que por consequência, possibilitaram a aproximação entre a realidade objetiva e aquela de expressão violenta naturalizada pelo conflito.

Nesta análise, as imagens da morte foram ressignificadas tanto em seu confronto com o testemunho quanto com o arquivo, já que ela tem uma instância para além do texto, do gesto e do corpo. Assim, se antes ela havia sido contestada em sua habilidade de descrever outras particularidades sobre o fato histórico, após estes revisionismos, ela finalmente conquista sua autonomia pelo diferencial que assume em relação aos outros suportes de informação, admitindo outras formas estéticas que incorporam e traduzem o caráter de interrupção do pós-guerra. Destarte, os limites de representação instituídos por Claude Lanzmann foram de extrema importância e nortearam toda a análise sobre a função do testemunho nas narrativas documentais de Rithy Panh, visto que ele atesta para a necessidade de inscrição do horror e do invisível negligenciado no fora-campo da imagem cinematográfica, mesmo que reducionista no que se refere às composições formais do cinema em sua expressão imagética.

Ao empregar o conceito de cinefobia elaborado pela crítica cinematográfica francesa do início do século XX, demonstra-se que as imagens da catástrofe foram alvo de uma certa iconofilia que, por conseguinte, teve sérias implicações nas interdições estabelecidas por Lanzmann. Rithy Panh, neste sentido, toma para si estes limites por admitir que há, de fato, um certo horror ao se presenciar a aniquilação. Entretanto, é precisamente neste lugar que o realizador cambiano se distancia de Lanzmann pois ele parte da noção de que a imagem traz em si uma dimensão diferenciada e imprescindível ao discurso cinematográfico que se funda

a partir dela, não cabendo portanto interditá-la ou venerá-la. Em efeito, Panh insiste na enunciação e nas imagens artesanais para dar a ver e a imaginar a experiência em campo a partir de um regime de imageria próprio e outros arranjos composicionais que trazem o horror à superfície através de um rigor na composição estética da imagem.

Assim, cada um destes domínios narrativos - documento, testemunho e imagem - trazem consigo particularidades ao ato de narrar e, portanto, auxiliam metodologicamente na legitimação do genocídio como fato histórico. Porém, ao despertar evidências que comprovam a legitimidade do genocídio, estes revisionismos dos métodos de representação denunciaram também os malefícios do rigor da técnica e da racionalidade para o estabelecimento dos modelos de civilização instituídos pelos países hegemônicos. A emergência do testemunho como expressão máxima da história implicou na subversão das relações entre hegemonia e subordinação, que passaram a ser reorganizadas e descentralizadas, favorecendo o engajamento de outras nações historicamente silenciadas no discurso.

Esta democratização dos mecanismos discursivos, portanto, intensificou a retomada destas narrativas de modo a reestruturá-las, implodindo a linearidade da narrativa hegemônica para, com isso, se desenvolver através do caráter lacunar decorrente da pluralização destas vozes. Neste contexto de ruptura e fragmentação da dinâmica sociopolítica, característico da emancipação das nações até então subordinadas pelas políticas imperialistas e coloniais, o que emerge é justamente o diálogo entre estas nações numa esfera global e transnacional que recuperaram, por sua vez, o debate sobre as relações entre a expressão individual e os direitos universais. Diante desta premissa, as abordagens propostas pela teoria do cosmopolitismo são, no entanto, resultantes destas características do mundo contemporâneo pois tal corrente filosófica se define não somente pela interdependência das relações entre os povos mas também pela negociação e interesse estético pela diferença.

Reafirmar esta concepção na análise dos documentários de Rithy Panh é também fomentar o princípio de igualdade tanto entre as vozes de indivíduos silenciados quanto nas relações hierarquizadas entre as nações modernas. Outro fator importante elucidado por tais reflexões é a dissolução das fronteiras e das identidades nacionais uma vez que as experiências são tomadas como intercambiáveis pela ênfase que a contemporaneidade tem dado à arte de narrar como estratégia para privilegiar e aprimorar o amadurecimento pessoal e cultural do cidadão. Aprender com as experiências dos demais significa também uma abertura para o ou-

tro, ou de ser interrompido no diálogo com o outro. Tratar do cosmopolitismo é buscar uma relação equilibrada em todas as cadeias de relacionamento, seja ela individual ou global, e que não perpassa, sob nenhuma hipótese, por uma hierarquização própria das influências estatais de coerção já que a dinâmica contemporânea declarou o fim da centralidade do Estado-nação.

Os revisionismos contemporâneos do conceito de cosmopolitismo visaram solidificar, contudo, os empréstimos que o conceito estabelece com outros tais como transnacionalismo, pós-colonialismo, diáspora e hibridismo como estratégia para reconhecer as particularidades histórias dos países colonizados num diálogo transnacional. O que é particular desta corrente teórica é a aproximação que ela cumpre entre representação, estética, política e ética, já que são instâncias altamente pertinentes às representações contemporâneas. Assim, tanto transnacionalismo quanto diáspora se determinam por uma negociação cotidiana das diferenças culturais em decorrência da dissolução das fronteiras nacionais e dos deslocamentos do indivíduo, que determinam com isso, trocas simbólicas e outras formas de convivência.

No caso dos filmes do cineasta cambojano, esta evidência se confirma a partir da denúncia das particularidades históricas do regime do Khmer Vermelho através de uma perspectiva nativista que expõe as contradições e o caráter arbitrário da ideologia a partir de paralelos com outros eventos da história hegemônica e da relação colonialista entre Camboja e Metrópole Francesa. Já as análises sobre pós-colonialismo, como um conjunto de teorias que visa romper com a hegemonia discursiva ocidental, permitiram o reconhecimento das disputas políticas e das formas de resistência dos países colonizados. Ao partir da noção de comprometimentos culturais, foram estabelecidas análises fílmicas que denunciam este diálogo duplo e aberto que mesclam os discursos hegemônicos com o enfrentamento das aporias impostas pela política imperialista e colonial, de modo a favorecer uma certa retórica do discurso.

É neste sentido que o hibridismo narrativo, imagético e reflexivo abordados respectivamente através dos conceitos de metaficção, metaimagem e reflexividade se instauram no curso destas investigações, que tem uma expressão histórica que são também cinematográficas. A abordagem sobre metaficção tornou-se pertinente devido a versatilidade com que estes revisionismos transitam entre o caráter ficcional e o factual, relações estas intrínsecas às narrativas que visam circunscrever genocídios. O próprio conceito se firma a partir do hibridismo entre estes dois domínios narrativos, de modo a abarcar os diversos sentidos assumidos pelo passado totalitário. As narrativas metaficcionais mesclam sistematicamente a natureza factual

das informações arquivísticas com aquela de expressão ficcional resultantes das potencialidades da autobiografia e do testemunho para a inscrição do campo da experiência e, portanto, surgem em detrimento das catástrofes históricas.

Sobre as metaimagens, tema central desta dissertação, ficou comprovado o desempenho que elas ostentam em tais representações imagéticas por seu caráter de ambivalência, ou seja, por sua capacidade de reunir, numa mesma unidade visual, coexistências conflitantes. Ao manifestarem-se através de um duplo discurso, as metaimagens nos documentários de Rithy Panh estabelecem um diálogo entre os discursos de primeira ordem das imagens de arquivo, ou da história hegemônica, com os discursos de segunda ordem instituídos pelo realizador ou pelas demais vozes subordinadas e emergentes. Em ambos os documentários, as imagens indicaram a autorreferencialidade que define o conceito como forma de denunciar o processo de registro, as referências que fazem a outras imagens e o grau de indeterminação que elas assumem ao se lançar ao espectador.

Todavia, é diante do poder de interrupção que elas encerram que as metaimagens são capazes de conceber, figurar e idealizar situações em sua composição imagética, que num contexto de aniquilação, seriam impossíveis de serem registrados e/ou circunscritos. Elas evocam à superfície a carga estética pela qual se expressam e evidenciam, ao mesmo tempo, o aspecto lacunar da própria imagem. Sob o intuito de realizar aberturas em sua linguagem visual, elas pluralizam as estratégias, as perspectivas e as formas de abordagem assumidas ao se deparar com elas, demandando assim, uma abordagem cíclica através da qual elas expõem suas limitações, para daí, assimilarem e integrarem outras camadas de significação. É diante desta selvageria que elas falam sobre si mesmas, associam a outras imagens, contradizem e/ou reafirmam o documento ou testemunho, mudam de sentido e de contexto, assumem outros significados que extrapolam sua intencionalidade inicial.

E assim, elas cativam o espectador, orientando-o a lê-las e a adotar diante delas uma posição mais crítica e transitória diante das inúmeras motivações que as despertam, cumprindo assim, as dimensões do visível, do invisível, do inenarrável e do traumático simultaneamente. Todas estas características importantes para a ética de se representar genocídios. Cabe investigar, num desenvolvimento futuro desta dissertação, se estas aberturas nos discursos propostos pelas metaimagens correspondem sistematicamente a práticas contemporâneas da produção cinematográfica, visando privilegiar a relação com espectador ao invés de estabele-

cer verdades ou representações de uma realidade objetivada. A princípio, parte-se do entendimento de que a univocidade e a totalização pontuaram toda a história do documentário cujas convenções ocuparam lugar destacado por suas tecnologias de persuasão (DA-RIN, 2004).

Ao reconhecer espectralidades diante das narrativas visuais - leituras documentarizantes ou ficcionalizantes – cabe, portanto, discernir se tais aberturas para com o espectador podem significar uma verdadeira ruptura do documentário pela forma com que vem sendo elaboradas e abordadas pelas teorias cinematográficas contemporâneas. Por fim, a reflexividade rompe definitivamente com o ilusionismo narrativo de forma a expor a capacidade de produção de sentidos do cinema, sem o apagamento dos traços que o denunciam como objeto retratado e sem revestir-se de uma objetividade que a história ainda insistentemente cumpre. Tomados como metafilmes, eles expõem os bastidores da produção mas narram ao mesmo tempo os fatos sobre o regime, os sistemas de mitos e símbolos característicos da cultura cambojana e a individualidade das experiências do tempo vivido.

Assim, de maneira conclusiva, tanto o filme *S21* (2003) quanto *A Imagem que Falta* (2013) se utilizam de tais mecanismos e, portanto, remetem a uma instância discursiva na medida em que assumem uma responsabilidade ética no que se refere ao genocídio, reavaliam seus métodos de representação e privilegiam a inserção e o diálogo com o espectador. Produzidos num intervalo de tempo de dez anos, tais filmes abarcam toda trajetória de ascensão e declínio de Pol Pot ao mesmo tempo em que rompem com as distinções entre história e discurso, entre documentário e ficção e entre genocídio e representação, pois nenhum deles apresentam, de fato, a realidade tal como ela se apresentou, mas apenas realidades significativas desenvolvidas pelo homem para localizar-se no tempo presente.

Quanto ao realizador, que assim como as imagens também sofre de reminiscências, "um filme político deve descobrir aquilo que inventou" (*A Imagem Que Falta*, 2013, 1:28:39). Nesta reflexão, estas imagens de uma busca ele nos oferece para elas nunca cessem de nos reencontrar, em outros lugares, em outros tempos.

6. BIBLIOGRAFIA

ACHUGAR, Hugo. **En Otras Palabras, Otras Historias**. Uruguay: Universidade de la Republica, 1994.

ALZUGARAT, Alfredo. El Testimonio en la Revista Casa de las Américas. IN: ACHUGAR, Hugo. **En Otras Palabras, Otras Historias**. Uruguay: Universidade de la Republica, 1994.

ANDERSON, Benedict. **Nação e Consciência Nacional**. Tradução Lólio Lourenço de Oliveira. São Paulo: Editora Ática, 1989.

ARENDT, Hannah. **Origens do Totalitarismo**. Tradução Roberto Raposo. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

_____. **A condição humana**. Tradução de Roberto Raposo. São Paulo: Forense Universitário, 2007.

_____. **Eichmann em Jerusalém: um relato sobre a banalidade do mal**. Tradução José Rubens Siqueira. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

_____. **A vida do espírito: o pensar, o querer, o julgar**. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 1991.

BARTHES, Roland. **A camera clara: notas sobre a fotografia**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990.

BECKER, Howard. Arte e Estado. IN: **Mundos da Arte**. Lisboa, Portugal: Livros Horizontes, 2010.

BENJAMIN, WALTER. O Narrador. IN: **Magia e Técnica, Arte e Política**. São Paulo: Editora Brasiliense, 2000.

BLOCH, Marc. **Apologia da História ou O Ofício do Historiador**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2002.

BLOMMAERT, Jan. **Discourse: a Critical Introduction**. Cambridge, UK: Cambridge University Press, 2005

BLUMENFELD, Samuel. **Rétrocontroverse: 1994, peut-on représenter la Shoah à l'écran?**. Le Monde, 8 de outubro, 2007.

BOBBIO, Norbert; MATTEUCCI, Nicola e PASQUINO, Gianfranco. **Dicionário de Política**. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 1998.

BONGIOVANNI, Bruno, and John Rugman. "Totalitarianism: the Word and the Thing." *Journal of Modern European History / Zeitschrift Für Moderne Europäische Geschichte* /

Revue D'histoire Européenne Contemporaine, vol. 3, no. 1, 2005, pp. 5–17. Disponível em www.jstor.org/stable/26265805, acessado em 08 de agosto de 2019.

BRADSHAW, Nick. Memories of murder: Rithy Panh on The Missing Picture. In: **International Film Magazine Sight and Sound**. British Film Institute. Disponível em <http://www.bfi.org.uk/news-opinion/sight-sound-magazine/interviews/memories-murder-rithy-panh-missing-picture>. Acessado em 22 de maio de 2017.

BURKE, Peter. **Testemunha Ocular**. São Paulo: EDUSC, 2004.

CARDOSO, Ciro Flamarion; VAINFAS, Ronaldo. **Novos Domínios da História**. Rio de Janeiro: Elsevier, 2012.

CHATMAN, Seymour. **Story and Discourse: Narrative Structure in Fiction and Film**. Ithaca and London: Cornell University Press, 1978.

CLÉDER, Jean; WAGNER, Frank (org.). **Le Cinéma de la Littérature**. Lormont: Éditions Nouvelles Cécile Defat. 2017.

COMOLLI, Jean-Louis. **Voir et Pouvoir - L'innocence perdue: cinéma, télévision, fiction, documentaire**. Paris: Éditions Verdier, 2004.

DANEY, Serge. **Le Travelling de Kapo**, Traffic nº4, automne, 1992.

DA-RIN, Silvio. **O Espelho Partido: Tradição e Transformação do Documentário**. Rio de Janeiro, Beco do Azougue, 2004.

DAVIES, Katie. Border Imagining: Revealing the Gaps Between the Reality, the Representation, and the Experience of the Border. IN: KAZECKI, Jakub; RITZENHOFF, Karen A.; MILLER, Cynthia J. (orgs). **Border Visions: Identity and Diaspora in Film**. Lanham, Toronto and Plymouth: The Scarecrow Press, 2013.

DERRIDA, Jacques. **Morada : Maurice Blanchot**. Lisboa: Edições Vendaval, 2004.

_____. **Mal de Arquivo: uma impressão freudiana**. Rio de Janeiro: Editora Relume, 2001.

DIDI-HUBERMAN, George. **Remontages du Temps Subi: L'oeil de L'Histoire, 2**. Paris: Les Éditions de Minuit, 2010.

_____. **L'Image Survivante: Histoire de L'Art et Temps des Fantômes selon Aby Warburg**. Paris: Les Éditions de Minuit, 2002.

_____. **Imagens Apesar de Tudo**. Lisboa: Imago, 2012.

DUBOIS, Phillipe. **O Ato Fotográfico e Outros Ensaio**s. Campinas: Papyrus, 1993.

_____. **Un art moyen: essais sur les usages sociaux de la photographie.** Paris: Les Editions de Minuit, 1965.

DUROVICOVA, Natasa; NEWMAN, Kathleen (org.). **Word Cinemas, Transnational Perspectives.** New York and London: Taylor & Francis, 2009.

FAIST, Thomas; BAUBOCK, Rainer (org). **Diaspora and Transnationalism: Concepts, Theories and Methods.** Amsterdam: Amsterdam University Press, 2010.

FISHMAN, Joshua. **Ideology, Society and Language.** Ann Arbor: Karoma Publishers, Inc., 1987.

_____. **Language and Nationalism: Two Integrative Essays.** Rowley, Massachusetts: Newbury House Publishers, 1972.

FOUCAULT, Michel. **A Ordem do Discurso.** Paris: Éditions Gallimard, 1971.

FRODON, Jean-Michel. **Le Cinéma et la Shoah: Un Art à L'Épreuve de la Tragédie du 20ème Siècle.** Paris: Fondation pour la Mémoire de la Shoah/ Cahiers du Cinéma, 2007.

_____. Le Travail du cinéaste: Entretien avec Claude Lanzmann. IN: FRODON, Jean-Michel. **Le Cinéma et la Shoah: Un Art à L'Épreuve de la Tragédie du 20ème Siècle.** Paris: Fondation pour la Mémoire de la Shoah/ Cahiers du Cinéma, 2007.

FISHMAN, Joshua. **Ideology, Society and Language.** Ann Arbor: Karoma Publishers, Inc., 1987.

_____. **Language and Nationalism: Two Integrative Essays.** Rowley, Massachusetts: Newbury House Publishers, 1972.

GENETTE, Gerard. **Métalepse: De la Figure à la Fiction.** Paris: Éditions du Seuil, 2004.

GINZBURG, Carlo. **Probing the Limits of Representation: Nazism and The "Final Solution".** Cambridge and London: Harvard University Press, 1992.

GOSSER, H Mark. The Bazar de la Charité Fire: The Reality, The Aftermath, The Telling. Film History: **Performing Arts Periodicals Database**, 1998, p. 70.

HALBWACKS, Maurice. **La Mémoire Collective.** Paris: Éditions Albin Michel S. A, 1997.

HARRIS, Ian. **Buddhism in a Dark Age: Cambodian Monks under Pol Pot.** Honolulu: University of Hawaii Press, 2013.

HAYNES, John Earl. **Red Scare or Red Menace?: American Communism and Anticommunism in the Cold War Era.** Ivan R. Dee, Chicago, 1996.

HEDER, Steven. Reassessing the role of senior leaders and local officials in democratic Kampuchea crimes: Cambodian accountability in comparative perspective. IN: RAMJI, Jaya e VAN SCHAACK, Beth. **Bringing the Khmer Rouge to Justice: Prosecuting Mass Violence Before the Cambodian Courts**. Lewston: The Edwin Mellen Press, 2005, pg. 401-420.

HOBBSAWN, Eric. **Nações e Nacionalismos desde 1780: programa, mito e realidade**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1990.

_____. **Era dos Extremos: o breve século XX**. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

JOLY, Martine. **Introduction à l'Analyse de l'Image**. Paris: Éditions Nathan, 1994.

_____. **La interpretación de la imagen: entre memoria, estereotipo y seducción**. Barcelona: Paidós, 2003.

KANT, Immanuel. **Crítica da Razão Pura**. Tradução Manuela Pinto dos Santos. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2001.

KIERNAN, Benedict. **How Pol Pot Came to Power: Colonialism, Nationalism and Communism in Cambodia, 1930-1975**. New Haven & London: Yale University Press, 2004.

KRACAUER, Siegfried. **De Caligari a Hitler: uma história psicológica do cinema alemão**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1988.

_____. **The Mass Ornament: Weimar Essays**. Cambridge, Massachusetts & London, England: Harvard University Press, 1995.

KRAUSS, Rosalind. **Le photographique: pour une théorie des écarts**. Paris: Editions Mactula, 1990.

LANZMANN, Claude. **Shoah**. Paris: Gallimard, 1985.

LE GOFF, Jacques. Prefácio. IN: BLOCH, Marc. **Apologia da História ou O Ofício do Historiador**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2002.

LEANDRO, Anita. Du personnage à la figure. IN: LAVOCAT, François; MURCIA, Claude; SALADO, Régis (orgs.). **La Fabrique du Personnage**. Paris: Honoré Champion Editeur, 2007, p. 511-519.

LIEBEMAN, Robbie and LANG, Clarence. **Anticommunism and the African American Freedom Movement: Another Side of the Story**. Palgrave Macmillan: New York, 2009.

LINDEPERG, Sylvie. Nuit et Brouillard: L'Invention d'un Regard. IN: FRODON, Jean-Michel. **Le Cinéma et la Shoah: Un Art à L'Épreuve de la Tragédie du 20ème Siècle**. Paris: Fondation pour la Mémoire de la Shoah/ Cahiers du Cinéma, 2007.

LIMOGES, Jean-Marc. La Métalepse au Cinéma: Aux Frontières de la Transgression. **Cinergie – Il Cinema e le altre Arti**, [S.l.], n. 1, p. 126-144, mar. 2012. ISSN 2280-9481. Available at <https://cinergie.unibo.it/article/view/7484>, accessed on Nov 8th 2019.

LIPOVETSKY, Gilles; SERROY, Jean. **O Capitalismo Estético na Era da Globalização**. Lisboa: Edições 70, 2014.

MACIEL, Carolina Pina Rodrigues. Literatura de Testemunho: Leituras Comparadas de Primo Levi, Anne Frank, Immaculée Ilibagiza e Michel Laub. **Revista Opiniões**, UERJ, nº 9, p. 74-80, 2016.

MAIA, Carla; FLORES, Luís Felipe (orgs.). **O Cinema de Rithy Panh**. Centro Cultural Banco Do Brasil. São Paulo e Rio de Janeiro, 2013.

MALEKIAN, Farhad. Principles of Islamic International Criminal Law: A Comparative Search. Disponível em https://www.jstor.org/stable/10.1163/j.ctt1w8h3dt.20?seq=1#metadata_info_tab_contents, acessado em 08 de agosto de 2019.

MBEMBE, Achille. Ways of Seeing: Beyond the New Nativism. IN: **African Studies Review**, Vol. 44, No. 2, September 2001, p. 1-14.

_____. **On the Postcolony**. Berkeley, Los Angeles and London: University of California Press, 2001.

MCGINN, Colin. **The power of movies: how screen and mind interact**. New York: Pantheon Books, 2005.

MINH-HA, Trinh T. The Totalizing Quest of Meaning. IN: RENOV, Michael (org.). **Theorizing Documentary**. New York: Routledge, 1993.

MIRZOEFF, Nicholas (org.). **The Visual Culture Reader**. London and New York: Routledge Taylor & Francis Group, 2002.

MITCHELL, W. J. T. **What do Pictures Want**. Chicago: Chicago University Press, 2005.

_____. **Iconology: Image, Text and Ideology**. Chicago: Chicago University Press, 1987.

_____. **Picture Theory: Essays on Verbal and Visual Representation**. Chicago: Chicago University Press, 1995.

MONDZAIN, Marie-José. La Shoah comme question de cinéma. IN: FRODON, Jean-Michel. **Le Cinéma et la Shoah: Un Art à L'Épreuve de la Tragédie du 20ème Siècle**. Paris: Fondation pour la Mémoire de la Shoah/ Cahiers du Cinéma, 2007.

MUANIS, Felipe. **A Imagem Televisiva: autorreferência, temporalidade, imersão**. Curitiba, Appris, 2018.

_____. **Convergências audiovisuais: linguagens e dispositivos**. Curitiba, Appris, 2020.

NACIFY, Hamid. Cosmopolitan Cinema, Accented Cinema. In: Elizabeth Ezra, Terry Rowden (eds.): **Transnational Cinema. The Film Reader**. Abingdon, New York: Routledge, pp. 111–131.

NEWMAN, Kathleen. Notes on Transnational Film Theory: Decentered Subjectivity, Decentered Capitalism. IN: DUROVICOVA, Natasa; NEWMAN, Kathleen (org.). **Word Cinemas, Transnational Perspectives**. New York and London: Taylor & Francis, 2009.

NGUYEN, Viet Thanh. **The Displaced: Refugee Writers on Refugee Lives**. New York: Abrams Press, 2018.

NICHANIAN, Marc. **The Historiographic Perversion**. New York: Columbia University Press, 2009.

NORA, Pierre. **Les Lieux de La Mémoire: La République**. Paris: Gallimard, 1984.

NORBERTO, Elias. **O processo civilizador**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed, 1994.

ODIN, Roger. **Cinemas et Réalités**. Centre Interdisciplinaire d'Études et Recherches sur l'Expression Contemporaine (CIEREC). Saint-Étienne: Université Saint-Étienne, 1984.

PANH, Rithy. A palavra filmada para derrotar o terror. IN: **O cinema de Rithy Panh** (catálogo). Maia, Carla e Flores, Luis Felipe (org). Sao Paulo, Rio de Janeiro: Centro Cultural Banco do Brasil, 2013.

PATH, Kosal e KANAVOU, Angeliki. Converts, not ideologues? The Khmer Rouge Practice of Thought Reform in Cambodia, 1975-1978. **Journal of Political Ideologies**, Vol. 20, 2015, pag. 304-332. Disponível em <http://www.tandfonline.com/action/journalInformation?journalCode=cjpi20>, acessado em 08 de agosto de 2019.

PAPASTERGIADIS, Nikos. Aesthetic Cosmopolitanism. IN: DELANTY, Gerard (org.). **Routledge Handbooks of Cosmopolitanism Studies**. London and New York: Routledge Taylor and Francis Group, 2012.

RANCIÈRE, Jacques. **El Espectador Emancipado**. Buenos Aires: Manantial, 2010.

RESENDE, Luis Augusto Coimbra. **Documentário e Virtualização: Propostas para uma Microfísica da Prática Documentária**. Tese de Doutorado. Universidade Federal do Rio de Janeiro, Escola de Comunicação, 2005.

RICOUER, Paul. **A Memória, A História, O Esquecimento**. Campinas: Editora Unicamp, 2007.

RODEGUERO, Carla. Religião e Patriotismo: o Anticomunismo Católico nos Estados Unidos e no Brasil nos anos da Guerra Fria. IN: **Revista Brasileira de História**, vol. 22, nº 44, 2002.

ROVISCO, Maria. Towards a Cosmopolitan Cinema: Understanding the Connection Between Borders, Mobility and Cosmopolitanism in the Fiction Film. IN: **Mobilities**, 2013, Vol. 8, No. 1, pp. 148-165.

RUGNETTA, Mike. **Bertold Brecht and Epic Theatre**. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=c7fqMPDcKXM>, acessado em 17 de fevereiro de 2020.

_____. **Antonin Artaud and the Theatre of Cruelty**. Disponível em https://www.youtube.com/watch?v=DK_vZuLYHcw, acessado em 17 de fevereiro de 2020.

SANTOS, Alexandre. Susan Sontag: Uma Pacifista Diante da Dor dos Outros. **Revista Porto Alegre**: Porto Alegre, V.13, nº22, Maio/2005.

SCHAEFFER, Jean-Marie. **Pourquoi la fiction?** Paris: Éditions du Seuil, 1999.

_____. **L'Image Precaire: Du Dispositif photographique**. Paris: Poétique, 1987.

SELIGMANN-SILVA, Marcio; NESTROVSKY, Arthur. **Catástrofe e Representação**. São Paulo: Escuta, 2000.

_____. **Narrar o Trauma: A Questão dos Testemunhos de Catástrofes Históricas**. Psic. Clin., Rio de Janeiro, Vol.20, N.1, p.65-82, 2008.

SHOHAT, Ella; STAM, Robert. **Multiculturalism, Postcoloniality, and Transnacional Media**. New Brunswick, New Jersey and London: Rutgers University Press, 2003.

SHOHAT, Ella; STAM, Robert. **Crítica da imagem eurocêntrica: multiculturalismo e representação**. São Paulo: Cosac Naify, 2006.

SINGER, Ben. Modernidade, Hiperestímulo e o Início do Sensacionalismo Popular. IN: SCHWARTZ, Vanessa & CHARNEY, Leo. **O cinema e a invenção da vida moderna**. São Paulo: Cosac Naify, 2004

SONTAG, Susan. **Diante da Dor dos Outros**. São Paulo: Cia das Letras, 2003.

SOUDAY, Paul. Le Cinéma N'Est Pas Un Art. **Jornaul La Dépêche de Toulouse**, 29 de maio de 1927.

STAM, Robert. **Reflexivity in Film and Literature: from Don Quixote to Jean-Luc Godard**. New York: Columbia University Press, 1992.

_____. **Introdução à teoria do cinema**. Campinas, São Paulo: Papirus, 2003.

_____. **Keywords in Subversive Film: Media Aesthetics**. Sussex, Uk: Wiley Blackwell, 2015

TEIXEIRA, Francisco C. **Guerras e cinema: um encontro no tempo presente**. Rio de Janeiro, Revista Tempo/UFF, nº 16, 2004, pg. 93-114.

TAYLOR, Richard. **Film Propaganda: Soviet Russia and Nazi Germany**. London: I. B Tauris & Co Ltd, 2009.

WAGNER, Frank. **Glissements et Déphasages: Notes sur la Métalepse Narrative**. Poétique, nº 130, 2002.

WAUGH, Patricia. **Metafiction: The Theory and Practice of Self-Conscious Fiction**. London and New York: Routledge, 1998.

WIEVIORKA, Annette. **The Era of Witness**. Ithaca and London: Cornell University Press, 2006.

_____. Le Témoin Filmé. IN: FRODON, Jean-Michel. **Le Cinéma et la Shoah: Un Art à L'Épreuve de la Tragédie du 20ème Siècle**. Paris: Fondation pour la Mémoire dela Shoah/ Cahiers du Cinéma, 2007.

WINSTON, Brian. Ça Va de Soi: The Visual Representation of Violence in the Holocaust Documentary. IN: OPPENHEIMER, Joshua; Ten Brink, Joram (orgs.). **Killer Images: Documentary Film, Memory and the Performance of Violence**. London and New York: Wallflower Press, 2012.

WOLF, Werner. Is Aesthetic Illusion <illusion référentielle>? <Immersion> in (Narrative) Representations and Its Relationship to Fictionality and Factuality. **Journal of Literary Theory**, 2 (1), p. 99-126, 2008.