

UNIVERSIDADE FEDERAL DE JUIZ DE FORA
FACULDADE DE COMUNICAÇÃO
CURSO JORNALISMO

Laura Gisele Souza dos Santos

**O KHMER VERMELHO E O CINEMA DE RITHY PANH:
uma análise das relações entre cinema, memória e identidade social**

Juiz de Fora
2018
Laura Gisele Souza dos Santos

O Khmer Vermelho e o cinema de Rithy Panh:
uma análise das relações entre cinema, memória e identidade social

Monografia apresentada ao curso de Jornalismo, da Faculdade de Comunicação da Universidade Federal de Juiz de Fora, como requisito parcial para obtenção do grau de bacharel.

Orientador: Prof. Dr. Cristiano José Rodrigues

Juiz de Fora
2018

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

Santos, Laura Gisele Souza dos.

O KHMER VERMELHO E O CINEMA DE RITHY PANH: uma
análise das relações entre cinema, memória e identidade social /
Laura Gisele Souza dos Santos. -- 2018.

76 p.

Orientador: Cristiano José Rodrigues

Trabalho de Conclusão de Curso (graduação) - Universidade
Federal de Juiz de Fora, Faculdade de Comunicação Social, 2018.

1. Memória. 2. Cinema Cambojano. 3. Khmer Vermelho. 4.
Rithy Panh. I. Rodrigues, Cristiano José, orient. II. Título.

Laura Gisele Souza dos Santos

O Khmer Vermelho e o cinema de Rithy Panh:
uma análise das relações entre cinema, memória e identidade social

Monografia apresentada ao curso de Jornalismo, da Faculdade de Comunicação da Universidade Federal de Juiz de Fora, como requisito parcial para obtenção do grau de bacharel.

Aprovada em 4 de dezembro de 2018.

BANCA EXAMINADORA

Dr. Cristiano José Rodrigues
Universidade Federal de Juiz de Fora

Dra. Érika Savernini Lopes
Universidade Federal de Juiz de Fora

Dr. Paulo Roberto Figueira Leal
Universidade Federal de Juiz de Fora

AGRADECIMENTOS

Primeiramente, gostaria de agradecer ao Prof. Dr. Cristiano Rodrigues, pelo olhar sensível e irrequieto. Nossas conversas sobre cinema ao longo do curso tiveram influência direta tanto na realização deste trabalho quanto na construção de um futuro na área. Sou muito grata pelos ensinamentos, puxões de orelha, amizade e, principalmente, paciência.

À UFJF, pela possibilidade de realizar um intercâmbio acadêmico na Austrália e dar início à pesquisa sobre o cinema cambojano. À Flinders University, em especial à Prof. Dra. Alison Wotherspoon, pela oportunidade de me aprofundar nos estudos de cinema e pelas inúmeras dicas de sobrevivência. Aos amigos de Adelaide, Melanie, Jacey, Roberta e Danilo, pelas experiências.

Às minha avós, Maria e Cidinha, pelo amor incondicional e as melhores lembranças que eu poderia ter. Um pedaço de vocês permanece vivo comigo. À minha família, pelo apoio incondicional. Aos meus pais, em especial, por representarem a calma em tempos de agitação. Aos padrinhos Fábio, Wilma e LÍlian que, mesmo à distância, sempre foram um ponto de apoio. À Jane e Duda, pelo carinho e dedicação. À família de Juiz de Fora: Sandra, João, Maria, Gisele e Bianca, que me abrigou nos momentos mais difíceis.

Aos amigos que conquistei e souberam entender minhas ausências, humores e loucuras.

À Ana, Carol e Wilmara, pelo sentimento mantido ao longo dos anos.

Ao Guto, por me conhecer melhor que ninguém e tornar os meus dias melhores.

Ao Jeferson, pelos anos de companheirismo e lamentações.

Aos amigos da Cordel, Caique, Hugo e Danilo, pela parceria, afeto e risos.

À Maria Eduarda, por ser uma referência como pessoa e profissional.

À Ana Lívia, Monalisa, Gabriel e Guilherme, pela parceria.

À Sophia, pelo aconchego.

À Embrapa, Santa Cruz Shopping, Dircom, Procult, Clínica Mansur e Produtora de Multimeios, pelas experiências profissionais e pessoais compartilhadas.

“We must be capable of writing our own history.”

Rithy Panh

RESUMO

O cinema não apenas retrata a realidade, mas carrega intrinsecamente um viés ideológico: o real é construído por uma visão subjetiva dos seus realizadores. Partindo desse pressuposto, analisado pelas teorias de Kracauer (1966), Furhammar e Isaksson (1976) e Ferro (1975) este trabalho busca identificar as interseções entre cinema, história, política e memória nas obras de Rithy Panh, cineasta que tem um papel essencial na reconstrução da memória do povo cambojano após a revolução comunista de 1975. Os estudos de Halbwachs (2004), Pollak (1992, 2006, 2010) e Nora (1993) dão direcionamento para entender os questionamentos sobre memória dentro das obras de Panh, como os processos de esquecimento e silenciamento e as formas de enquadramento da memória e de ascensão das memórias subterrâneas. Através da análise do filme “A Imagem que Falta” (Panh, 2013), é possível compreender os mecanismos de construção estética e narrativa em favor do viés político e memorial de sua obra, como a utilização dos bonecos de argila, as metáforas imagéticas, o som e os arquivos que trabalham com uma lógica de ressignificação e a forma poética de trazer dignidade às memórias negligenciadas.

Palavras-chave: Memória. Rithy Panh. Khmer Vermelho. Cinema cambojano. Política.

ABSTRACT

Cinema not only portrays reality, but intrinsically carries an ideological bias: what is real is constructed by a subjective vision of its filmmakers. Based on the assumptions made by Kracauer (1966), Furhammar and Isaksson (1976) and Ferro (1975), this work seeks to identify the intersections between cinema, history, politics and memory in the works of Rithy Panh, a filmmaker who plays an essential role in the reconstruction of the Cambodian people's memory after the communist revolution in 1975. The studies of Halbwachs (2004), Pollak (1992, 2006, 2010) and Nora (1993) give directions to understand the questions about memory within the works of Panh, as the processes of forgetting and silencing, and the ways of framing memory and the rise of subterranean memories. Through the analysis of the film "The Missing Picture" (Panh, 2013), it is possible to understand the mechanisms of aesthetic and narrative construction in favor of the political and memorial bias of his work, such as the use of clay figures, imagery metaphors, the sound and the archives that work with a logic of resignification and the poetic way of bringing dignity to neglected memories.

Keywords: Memory. Rithy Panh. Khmer Vermelho. Cambodian cinema. Politics.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1 – Museu Nacional do Camboja	17
Figura 2 – Poster de Site 2	27
Figura 3 - Poster de Cineastas do nosso tempo: Souleymane Cissé.....	28
Figura 4 – Trecho de Cambodia: between war and peace	29
Figura 5 – Poster de Condenados à esperança	31
Figura 6 - Bophana, de Bophana: uma tragédia cambojana.....	32
Figura 7 – Poster de Uma noite após a guerra.....	33
Figura 8 – Poster A Terra das Almas Errantes.....	34
Figura 9 - Poster de S21: A Máquina de Morte do Khmer Vermelho.....	35
Figura 10 – Poster de Papel não Embrulha Brasas.....	36
Figura 11 – Poster de Uma Barragem Contra o Pacífico.....	37
Figura 12 - Poster de Duch, O Mestre das Forjas do Inferno	38
Figura 13 – Poster de A Imagem que Falta.....	39
Figura 14 – Poster de Exílio	40
Figura 15 - Poster de Graves Without a Name	41
Figura 16 – Frame de arquivos.....	53
Figura 17 – Frame da dançarina apsara	54
Figura 18 - Frame dos bonecos de argila.....	55
Figura 19 – Frame da chegada da guerra.....	57
Figura 20 – Frame da chegada da guerra.....	59

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO	17
2	A REVOLUÇÃO COMUNISTA NO CAMBOJA	19
2.1	O AVANÇO DO KHMER VERMELHO.....	21
2.2	GENOCÍDIO NO CAMBOJA.....	22
3	A CONTRARREVOLUÇÃO DE RITHY PANH	26
4	AS INTERSEÇÕES ENTRE CINEMA, HISTÓRIA E POLÍTICA	42
4.1	CINEMA COMO VEÍCULO DE IDEOLOGIAS POLÍTICAS.....	44
4.2	O GÊNERO DOCUMENTÁRIO.....	46
5	ESTUDOS EM MEMÓRIA	48
5.1	MEMÓRIA E IDENTIDADE SOCIAL.....	49
5.2	ESQUECIMENTO E SILÊNCIO.....	52
5.3	UMA CONTRA-MEMÓRIA AO GENOCÍDIO.....	53
	CONSIDERAÇÕES FINAIS	61
	REFERÊNCIAS	62
	APÊNDICE	66

1 INTRODUÇÃO

A revolução comunista¹ do Khmer Vermelho assolou o Camboja entre 1975 e 1979. Foi um período de genocídio, apagamento de identidades e memórias, que dizimou mais de 1,5 milhões de pessoas na tentativa de estruturar um novo modelo de governo agrário-coletivista. A utopia idealizada pelo comando do Khmer Vermelho deu início ao ano zero da República do Kampuchea Democrático através de um experimento radical e violento de controle de massa, abolindo instituições, como bancos, escola e templos, a propriedade privada e liberdades individuais. Apesar de sua importância, foi um conteúdo que só tive contato no Bacharelado em Artes da Universidade de Flinders, em Adelaide (Austrália), durante intercâmbio acadêmico em 2016. No Brasil, o país costuma ser lembrado pelas belezas do Angkor Wat.

Durante uma entrevista realizada para a disciplina de produção cinematográfica com um casal de cambojanos, B. Pal e S.Pal, sobreviventes do genocídio que assolou o país, o tema da memória se fixou como um foco de estudo. A importância do cinema no trabalho de enquadramento e ascensão de memórias subterrâneas começou a se delinear a partir da própria escolha do casal pelo anonimato, que já demonstrava as estruturas de silenciamento presentes no Camboja pós-Khmer Vermelho. Apesar de distante do Brasil, acredito que os esforços de Rithy Panh – sobrevivente do regime do Khmer Vermelho, que direcionou suas produções para retratar a revolução e suas implicações para o povo cambojano – para a manutenção da memória têm muito a ensinar em um país que trata com tanto descaso sua história. A preocupação com a preservação da memória não deve ser um peso, mas uma necessidade presente no cotidiano das pessoas, enquanto objeto de formação de identidades sociais, com participação efetiva nas construções do presente. Com Panh, a importância da memória como forma de respeito, de construção e manutenção dessas identidades ganha nova vida.

Esse vínculo pessoal com a obra de Rithy Panh aprofundou minha reflexão sobre o papel do espectador enquanto testemunha que experiencia essa memória mediada. Percebo que falar sobre Panh é revirar minhas próprias memórias e a necessidade de combater as estruturas de silenciamento e esquecimento da memória.

¹ A Revolução Comunista do Camboja pode ser tomada como uma perversão das ideias comunistas, que ganha forma pelas interpretações do alto escalão do Khmer Vermelho, em especial do ditador Pol Pot, que tiveram contato com as experiências da Revolução Russa e do maoísmo e idealizaram a utopia de um novo homem, um ano zero. É uma deturpação que ocorre, por exemplo, nas relações entre a inquisição e o cristianismo e o jihadismo violento e o islamismo.

Figura 1: Museu Nacional do Camboja



Fonte: Arquivo pessoal

Com esse estudo, meu objetivo é entender como se dá o trabalho de memória nas obras de Rithy Panh, com ênfase para *A Imagem que Falta* (Camboja/França, 2013). Minha hipótese é a de que Panh, através de escolhas narrativas e estéticas, desenvolve um cinema político voltado para dar espaço às memórias subterrâneas do povo cambojano.

Para entender a complexidade de sua trajetória, é necessário também compreender o seu contexto. Por esse motivo, os capítulos 2 e 3 abordam, respectivamente, a história da revolução comunista no Camboja, bem como a de Rithy Panh enquanto idealizador.

O capítulo 4 elabora uma discussão sobre a admissibilidade do cinema enquanto objeto histórico, discutindo as mudanças com a chegada da Nova História Cultural, além de considerações acerca do documentário enquanto gênero e veículo de ideologias políticas.

No último capítulo, são encontradas considerações sobre a memória, com foco nos estudos de Halbwachs, Pollak e Nora, em especial apontamentos sobre o papel da memória enquanto formadora das identidades sociais, a gestão do indizível, o esquecimento e o silêncio.

Para compreender o processo de produção de Panh em relação às características apontadas anteriormente – sua ligação com a história do Camboja, a política e a memória – o filme *A Imagem que Falta* (França/Camboja, 2013) é tomado como fonte para uma breve análise fílmica a partir de um diálogo com as teorias apresentadas.

2 A REVOLUÇÃO COMUNISTA NO CAMBOJA

Na história recente do Camboja, o período de ascensão do regime comunista é exemplar para entender as conjunturas sociais e políticas da atualidade e as temáticas escolhidas por Rithy Panh para retirar do esquecimento as memórias subterrâneas dos sobreviventes.

Um confronto importante para fortalecer o que se tornaria o Khmer Vermelho, nome dado aos seguidores do Partido Comunista do Kampuchea, foi a Guerra do Vietnã e suas implicações na Guerra Civil do Camboja.

Na conjuntura pós 2ª Guerra Mundial, o mundo se dividia em dois lados, influenciados pela ideologia capitalista dos EUA e comunista da URSS. O confronto entre as duas superpotências, conhecido como Guerra Fria, polarizou as relações internacionais e se manteve no viés ideológico: os dois países buscavam exportar suas práticas e expandir o seu domínio. Para tanto, as superpotências não se envolveram em disputas bélicas diretas, uma vez que as duas nações possuíam armamentos nucleares e uma guerra poderia representar a aniquilação de ambos os lados. No entanto, eles buscaram defender seus interesses se envolvendo em disputas de outros povos, como a Guerra das Coreias (1950 – 1953) e a Guerra do Afeganistão (1979-1989), além da Guerra do Vietnã (1959 – 1975), que tem sua origem na ocupação francesa na Indochina.

Enquanto no Camboja o controle francês era facilitado pelo monarca Norodom Sihanouk², a situação no Vietnã era bem diferente³. Sob o comando de Ho Chi Minh, líder comunista que recebera incentivos da URSS durante a 2ª Guerra Mundial, o Vietnã alcançou sua independência. Os franceses tentaram reconquistar o território com a ajuda dos governos inglês e norte-americano, mas não obtiveram sucesso. Após sua derrota em 1954, no entanto, o país estava dividido em duas partes: o sul capitalista, liderado pelos Estados Unidos, e o norte comunista. Buscando reconquistar o território sob domínio americano, o lado comunista organizou diversos ataques militares, o que provocou uma intervenção direta das tropas americanas em 1964, dando início à Guerra do Vietnã.

² A França tinha em Sihanouk um aliado devido ao patrocínio francês para que chegasse ao trono (aos 18 anos, em 1941).

³ Durante o período da Segunda Guerra Mundial, o governo francês incentivava movimentos com ideais nacionalistas na Indochina. A prática surgiu em decorrência da ocupação do território pelo Exército Imperial Japonês. Com a derrota do Eixo em 1945, a França volta a dominar a região, mas tem problemas em manter o controle em razão do sentimento de libertação construído durante a Guerra.

A partir de 1965, os Estados Unidos passaram a influenciar diretamente diversos países asiáticos, tanto como forma de barrar o avanço do comunismo, que ganhava adeptos, quanto para demarcar territórios e dificultar as ações do exército vietnamita. Nesse momento, o Camboja, país vizinho ao Vietnã, passou a receber constantemente vietnamitas que fugiam para o país durante os confrontos com o exército americano. Quatro anos depois, em 1969, o presidente Richard Nixon, que até então não havia obtido sucesso em capturar os vietnamitas, decide iniciar bombardeios ao território cambojano. Já no ano seguinte, apoiaram um golpe de estado contra Sihanouk, que se refugiou na China, dando lugar ao seu primeiro-ministro, o general Lon Nol. A reação da população deu início aos cinco anos da sangrenta Guerra Civil do país, incentivada pela insatisfação com a invasão americana - contrária ao sentimento nacionalista que estava em alta -, a deposição de Sihanouk, que tinha muitos simpatizantes em razão da libertação da França, além do sofrimento do povo, incutido pelas bombas despejadas no Camboja. A estimativa é de que 540 mil toneladas de bombas foram jogadas na região rural do país entre 1969 e 1973 e cerca de um milhão de cambojanos foram mortos. (POWER, 2004)

A safra de arroz fora aniquilada. Mais de 3 milhões de cambojanos haviam sido desalojados, acarretando um inchaço na população da capital de 600 mil para mais de 2 milhões de pessoas em 1975. As privações diárias eram tamanhas que os cambojanos naturalmente preferiam a ideia do KV à realidade de Lon Nol. Ademais, a maioria supunha que os excessos do KV eram produto do calor da batalha, e não resultado de ideologia ou perversidade nata. (POWER, 2004, p. 130)

Em 2008, o então presidente americano, Bill Clinton, liberou um banco de dados da Força Aérea contendo informações sobre os bombardeios americanos na região da Indochina entre 1964 e 1975, com o intuito de facilitar a busca de explosivos não detonados. Os dados revelaram que, quando Lon Nol assumiu o poder, o Camboja já tinha recebido quase meio milhão de toneladas de bombas. O banco de dados também demonstrou que, ao contrário do imaginado, os bombardeios ao Camboja tiveram início ainda em 1965, durante o governo Johnson, com o objetivo de apoiar as incursões terrestres realizadas pela CIA e as Forças Especiais. “Entre 1965 e 1968, os Estados Unidos já tinham lançado 2.565 surtidas e 214 toneladas de bombas no Camboja” (OWEN, KIERNAN, 2008). A escalada dos bombardeios tem início em 1969, com a Operação Menu, que mirava alvos nas proximidades da fronteira com o Vietnã. “Nixon exigiu a escalada do bombardeio no interior do Camboja: ‘Eles têm de

ir fundo, mas fundo mesmo... Mandem tudo o que possa voar para lá e arrebenhem eles! Não há restrição de milhas, não há restrição de verbas. Ficou claro?" (OWEN, KIERNAN, 2008).

Nos anos seguintes, os bombardeios continuaram, tanto para destruir o exército vietnamita, quanto para impedir as forças comunistas que buscavam dar fim ao regime de Lon Nol. Só em março de 1973 o Congresso Americano cortou o financiamento e suspendeu os bombardeios na região, enquanto Nixon sofria com os pedidos de impeachment por sua conduta.

Os dados liberados por Clinton mostram que a carga total de bombas lançadas durante o período em questão foi quase cinco vezes maior do que os números geralmente aceitos. A fim de situar em perspectiva o total retificado de 2.756.941 toneladas, os Estados Unidos lançaram pouco mais de 2 milhões de toneladas de bombas durante toda a II Guerra Mundial, incluídas as duas bombas atômicas sobre Hiroshima e Nagasaki (de 15 e 20 mil toneladas, respectivamente). O Camboja terá sido o país mais bombardeado em toda a história.⁴ (OWEN, KIERNAN, 2008)

A destruição provocada pelos ataques americanos deu força para a ascensão do Khmer Vermelho, que usava a propaganda antiamericana como forma de reunir aliados.

2.1 O AVANÇO DO KHMER VERMELHO

Neste contexto, o Khmer Vermelho atraiu diversos adeptos e a simpatia do povo, que acreditava que o partido era a melhor opção. Com um país destruído pelos bombardeios ($\frac{1}{3}$ das pontes e cerca de 40% das estradas estavam inutilizadas) e um colapso na economia local (a inflação alcançava índices de 275% em 1973), as promessas de paz e antiamericanismo do Khmer Vermelho cativavam a população.

Pol Pot e seu exército já haviam dado início a ocupações de aldeias desde o fim dos anos 1960, atuando na selva e começando a implementar sua visão de sociedade ideal. Com o apoio militar e financeiro do Vietnã do Norte e da China, o Khmer Vermelho passou a lutar contra o governo de Lon Nol, ocupando, a princípio, áreas rurais. A partir de 1973, quando grande parte do território já estava sob o controle comunista, passaram a deportar pessoas para o que eles chamavam de comunas de vida coletiva, dando início à implantação de uma nova ordem comunista. No entanto, a forma radical utilizada pelo Khmer Vermelho para estabelecer essa nova ordem no país não diminuiu a sua popularidade. Embora os cambojanos

⁴ As estimativas anteriores eram de que entre 50 mil e 150 mil civis foram mortos pelos bombardeios. No entanto, com os novos dados em relação às bombas enviadas para o Camboja, os números tendem a ser muito maiores. (OWEN, KIERNAN, 2008)

que haviam escapado das selvas em direção às cidades levassem notícias dos métodos do partido, o apoio do rei Norodom Sihanouk, exilado na China, influenciou a opinião pública em favor do Khmer Vermelho.

Com a ocupação de Saigon, a capital do Vietnã do Sul, pelos comunistas do norte em 1973, os EUA decidiram deixar o sudeste asiático, perdendo a Guerra do Vietnã. Sem o apoio americano, o regime de Lon Non sofreu grandes baixas: o Khmer Vermelho passou a investir cada vez mais no interior do país, ganhando as batalhas e implementando o seu novo modelo de sociedade.

Dois anos após a saída americana do território vietnamita, no dia 17 de abril de 1975, o exército do Khmer Vermelho triunfou em assumir o poder da capital do Camboja, Phnom Penh. O acontecimento deu fim à Guerra Civil cambojana e foi o ponto de partida para a criação de um novo país: a República do Kampuchea Democrático. Por meio de uma drástica ruptura social, o Khmer Vermelho começava a construir uma sociedade comunista-coletiva agrária, utilizando métodos radicais e violentos para atingir o seu objetivo.

2.2 GENOCÍDIO NO CAMBOJA

Com a vitória do Khmer Vermelho, o “ano zero” do Camboja tinha início com uma estrutura altamente agrária. Usando como argumento que havia informações de que os EUA bombardeariam a maior cidade cambojana, Phnom Penh, o exército passou a evacuar a população para as áreas rurais do país. Deixando suas casas e pertences para trás, as famílias foram divididas e enviadas para comunas populares, onde eram educadas para seguir o novo regime. Em entrevista realizada em 2016 na Flinders University, o casal cambojano B. Pal e S.Pal, que viveram no país na década de 70, relatam a forma de tratamento do governo.

No regime do Pol Pot, eles separavam as crianças: os garotos viviam com garotos, meninas com meninas, crianças pequenas com outras crianças pequenas. E era muito difícil por lá. E para comer, se nós tivéssemos uma tigela de comida, praticamente só havia água lá dentro. Eles nos davam 20 ou 30 grãos de arroz. E as pessoas estavam famintas. Algumas morriam de fome, outras ficavam doentes, sabe, todos os dias. (PAL, B.; PAL, S., 2016)

Embora fossem forçados a trabalhar horas prolongadas nos arrozais, a alimentação era precária.

Algumas pessoas não acreditam na história, acham que é só algo que as pessoas contm. Mas me escute, eu estava lá, eu mesma passei por esse período. Não tinha comida: nós cultivávamos arroz, mas não podíamos comê-lo, produzíamos batata, mas não era permitido comê-la. É como se eles quisessem nos matar aos poucos, sabe? Eles nos separavam da nossa

família e eu sentia tanto a falta da minha mãe. [...] Nós vivíamos em grupos. Meu grupo tinha várias crianças pequenas, de 10, 12 anos, e nós trabalhávamos muito pesado nos campos de arroz. Mas nós morávamos na cidade, não sabíamos como produzir arroz. Nós tínhamos que aprender a sobreviver. Era muito difícil. (PAL, B.; PAL, S., 2016)

Com as condições precárias de higiene e alimentação, milhares de cambojanos sucumbiram: o Khmer Vermelho produzia uma verdadeira seleção dos mais fortes. Os corpos, jogados nas plantações como fertilizantes, deram origem aos *body fields*, expressão que representa os campos da morte cambojanos.

E o resto de nós, quando víamos aquela situação (tortura e morte pelos soldados do Khmer Vermelho), nós ficávamos assustados, com medo. Toda a noite e todo dia nós só pensávamos: amanhã vamos morrer, amanhã vamos morrer. Porque a gente nunca sabia o que esperar. Especialmente quando eles ficavam sabendo que você era um membro do antigo governo ou da Monarquia. Todos os professores, soldados, alunos, eles matavam. Algumas vezes eles levavam as pessoas para a prisão e, quando eles respondiam a coisa errada, eles eram mortos imediatamente. (PAL, B.; PAL, S., 2016)

Para o regime comunista, o “povo antigo” – de origem khmer, trabalhadores rurais que já estavam sob o domínio do partido desde a Guerra Civil e, portanto, já haviam sido reeducados nos moldes do regime – representava o povo ideal. O restante da população era dividida em três categorias: o “novo povo”, o “infra povo” e os “traidores”. O “novo povo” representava os trabalhadores de áreas urbanas que, embora contaminados pela visão capitalista, eram vistos pelo Khmer Vermelho como pessoas em que a reeducação poderia surtir efeito. Esse não era o caso do “infra povo”. Para o regime, essa parcela da população já estava demasiadamente contaminada pelo espírito imperialista e não aceitaria se enquadrar nos moldes do novo modelo de governo. Burgueses, o clero, intelectuais e qualquer pessoa que havia tido alguma educação formal se enquadravam nessa categoria e passaram a ser interrogados e eliminados pelo exército. Já os traidores eram aqueles que estavam fortemente ligados ao antigo regime, como funcionários e militares. Esses, quando identificados, eram mortos imediatamente.

Quando os soldados viam pessoas usando óculos, eles pensavam que essas eram pessoas educadas, que tinham um alto conhecimento, inteligentes. Então, eles as interrogavam e matavam. Algumas delas tentavam se esconder e não diziam a verdade. Falavam que eram agricultores e assim poderiam ficar vivos, porque os soldados não tinham certeza se isso era verdade. Então eles os mantinham por um tempo. Mas, depois disso, se eles descobrissem, eles ainda não teriam sorte. (PAL, B.; PAL, S., 2016)

A perseguição por minorias étnicas, que representavam 15% da população cambojana no momento, também se tornou uma marca do regime. Promovendo um genocídio racial de vietnamitas, o exército matou entre 10 e 20 mil vietnamitas. Os chineses, embora não fossem mortos por questões raciais, eram vistos como trabalhadores urbanos e pereciam em razão das péssimas condições em que viviam no país – mais de 200 mil chineses morreram. Já os cham foram perseguidos e obrigados a abandonar sua cultura, valores e religião. Cerca de 100 mil cham morreram no período.

Outro ato do regime foi o isolamento do Camboja através do fechamento das embaixadas estrangeiras e das fronteiras. Minas colocadas nos limites do país até hoje atingem os moradores da região⁵. A política de perseguição de universitários, professores e aqueles que, de alguma forma, possuíam afinidade com a cultura ocidental – como, por exemplo, quem falasse outro idioma – também contribuiu para facilitar os planos de isolamento do regime.

Segundo a Unesco, o patrimônio histórico-cultural do país também foi profundamente abalado. Os templos do Angkor, um dos principais sítios arqueológicos do mundo, que contém restos do Império Khmer entre os séculos XV e XIX, foram saqueados e peças de valor inestimável foram vendidas para bancar o exército. Para quem visita os principais templos de Angkor, as disputas entre o exército e os monges que frequentavam o espaço ficaram marcadas nas paredes: não é incomum encontrar balas alojadas entre as pedras-sabão que estruturam o local. Em 1977, já não existia nenhum monastério funcionando no país.

Construindo uma rede carcerária com mais de 150 prisões com o objetivo de eliminar os inimigos, o Khmer Vermelho disseminava o terror pelo país. O lema do governo já evidenciava o descaso pela vida: “Manter você não é um ganho; matar você não é uma perda” (POWER, 2004, p. 150). As estimativas apontam que, durante o período, entre 1,5 e 2,5 milhões de pessoas morreram, seja pela fome, pelas tentativas de fuga ou assassinadas pelo seu próprio povo. Em Tuol Sleng, o mais mortal centro de extermínio, apenas sete prisioneiros sobreviveram dos dezesseis mil enviados ao local.

Na *padevath* (revolução, em khmer) idealizada pelo Khmer Vermelho, a figura de Pol Pot deveria ocupar um papel de destaque na vida das pessoas. Com a abolição da propriedade privada, de escolas, universidades, bancos, a separação das famílias e a perseguição religiosa,

⁵ Segundo dados oficiais do The Halo Trust, organização que atua desde 1988 em países em conflito e pós-conflito, mais de 64 mil pessoas já morreram por minas e bombas desde o fim do regime comunista.

a única fonte de adoração possível era a do ditador. Deus, dinheiro, sabedoria e família foram colocados de lado em favor do governante como uma estratégia de doutrinação de novas gerações.

A tentativa de implementar a revolução em países vizinhos foi um grande erro de Pol Pot. Em reação às invasões cambojanas no território vietnamita, organizadas a partir de 1977, o governo de Hanó (Vietnã), com o apoio de 20 mil cambojanos insurgentes, enviou uma força de 100 mil soldados para a capital do país durante o natal de 1978. A vitória dos vietnamitas, em 7 de janeiro de 1979, pôs fim ao governo de Pol Pot.

Quando tudo acabou, só um punhado de médicos sobreviveu: 93% foram exterminados, assim como a maior parte dos 100.000 monges budistas, jornalistas (oito sobreviventes), professores e profissionais liberais. 5.857 escolas tinham sido incendiadas, 1.987 templos, 796 hospitais e postos de saúde destruídos. A Biblioteca Nacional virou um chiqueiro de porcos. (FORGANES, 1997, p. 57)

Sem apoio popular e com um país aos destroços deixado para trás, os líderes do Khmer Vermelho fugiram do Camboja.

3 A CONTRARREVOLUÇÃO DE RITHY PANH

Foi nesse contexto que cresceu um dos principais cineastas do Camboja. Nascido na capital do país em 1964, Rithy Panh perdeu sua família aos poucos para o regime do Khmer Vermelho: seus pais, irmãos e sobrinhos pereceram pela falta de condições higiênicas e alimentares, bem como pela carga elevada de trabalho. Panh conseguiu fugir para a Tailândia em 1979, aos 15 anos, morando em um campo de refugiados em Mairut até conseguir se mudar para a França. Foi em Paris que ele decidiu seguir os estudos na área de cinema e se graduou pelo *Institut des hautes études cinématographiques*. O diretor retornou para o Camboja em 1990, aos 26 anos, embora ainda tenha em Paris a sua base de trabalho. Sua obra se dedicou a contar a história do genocídio perpetrado pelo Khmer Vermelho e as implicações sobre o povo cambojano. Longe do discurso oficial, Panh se debruça nos relatos individuais, repletos de subjetividades cruzadas, para reconstruir uma memória coletiva. Por meio desses entrelugares, que se interligam com a sua própria história, bem como o resgate e utilização de materiais de arquivo, os filmes do diretor constroem uma narrativa poética, que perpassa a memória individual e coletiva.

O grande interesse do diretor pela questão de preservação e recuperação da memória do país gerou, em parceria com o diretor Ieu Pannakar, o Bophana Center. Situado na capital do país, Pnom Penh, o centro busca preservar a memória fílmica, fotográfica e fonográfica, além de servir como base de treinamento para jovens artistas. O nome é uma homenagem a uma das mulheres que foram torturadas e mortas em uma das principais prisões do Khmer Vermelho, conhecida como S-21. Bophana foi a protagonista de um dos seus primeiros filmes, *Bophana: uma tragédia cambojana* (França/Camboja, 1996).

Seu primeiro documentário como diretor, *Site 2* (França/Alemanha, 1989) estreou dez anos após o fim do regime comunista no Camboja, em 1989. O *Site 2* abrigou mais de 180 mil refugiados em um espaço de 4,5 km². Com 15 anos, o próprio Rithy Panh conheceu a realidade dos campos de refugiados construídos ao longo da fronteira com a Tailândia. Após uma década, ele retornou a um desses campos para retratar o dia-a-dia de uma família de refugiados cambojanos. O trabalho recebeu diversas premiações internacionais, como o Grand Prix de Documentário no Festival de Amiens. A partir dos relatos da matriarca da família, Yim Om, Panh revela um cotidiano inerte, um lapso da vida de um grupo deslocado que, apesar da ociosidade, precariedade, insegurança e medo do esquecimento, tenta manter uma esperança, ainda que remota, de voltar para casa e de guardar um resquício de humanidade.

Embora o diretor use muito pouco tempo do filme para falar diretamente sobre o Site 2 e o Khmer Vermelho, é através da experiência de Yim Om que o assunto é abordado: a individualidade da sua história é compartilhada com tantos outros cambojanos.

Figura 2 – Poster de *Site 2* (Ritthy Panh, 1989)



Fonte: IMDb⁶

Esse primeiro trabalho já anuncia

as técnicas que se tornaram marcas do estilo visual e narrativo de Panh: o uso do silêncio, uma preferência pelo som diegético, uma ênfase nos gestos cotidianos, e um privilégio da lentidão, frequentemente comunicada por longos takes. Em *Site 2*, assim como em seus outros documentários, Panh evita a investigação para o meditativo, geralmente deixando o espectador se perguntando para onde vai o filme. Ele persegue uma combinação inquietante de imersão - passando meses no local, produzindo centenas de horas de filmagem e, muitas vezes, criando uma mise-en-scène muito íntima - e a distância, recusando-se a aparecer como agente do filme ou a usar seu trabalho para revelar uma realidade desconhecida para o espectador, frustrando o que Bill Nichols chama de satisfação epistemofílica⁷ (BARNES, 2016, p. 192, tradução nossa⁸).

⁶ Disponível em: <https://www.imdb.com/title/tt0098339/>. Acesso em: 10 de out. de 2018.

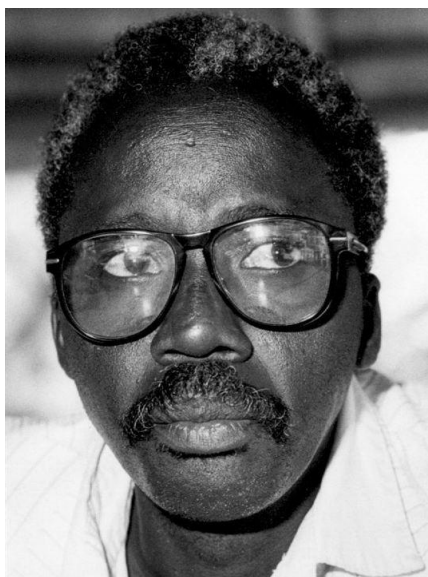
⁷ A epistemofilia é um impulso natural do ser humano de querer conhecer e compreender.

⁸ “It also announces the techniques that have become hallmarks of Panh’s visual and narrative style: the use of silence, a preference for diegetic sound, an emphasis on everyday gestures, and a privileging of slowness, often communicated through long takes.³ In *Site 2*, as in his other documentary films, Panh eschews the investigative for the meditative, generally leaving the viewer wondering where the film is headed. He pursues an unsettling combination of immersion—spending months on site, producing hundreds of hours of footage, and often creating a very intimate mise-en-scène—and distance, declining to appear as the agent of the film or to use his work to reveal an unknown reality to the viewer, thereby frustrating what Bill Nichols refers to as the latter’s epistemic satisfaction. (BARNES, 2016, p. 192)

Em 1991, Panh desenvolveu um projeto para a televisão francesa como parte da série *Cinéastes de notre temps*, Cineastas do nosso tempo: Souleymane Cissé (França, 1990). Idealizada por Janine Bazin e André Labarthe, o episódio faz parte de uma série documental que começou a ser exibida nos anos 1960 com a proposta de desenvolver longas entrevistas com grandes diretores de cinema, partindo do olhar de um jovem cineasta. Dessa forma, os cineastas ainda em início de carreira poderiam imprimir seu olhar, sua marca como diretor, enquanto retratavam cineastas com fortes traços autorais, como Godard e Renoir. Com um viés poético já consolidado em obras anteriores, o filme dirigido por Panh conversa com o cineasta malinês, Souleymane Cissé, que abordava temas complexos em seus filmes, como problemas sociais, exploração de classe e o violento regime militar que comandou o país por 23 anos (1968 - 1991). Em descrição para o site *Film Documentaire*, a professora e montadora Dominique Villain conta que

o filme começa com a voz em off de Souleymane Cissé, cineasta malinês, uma voz que diz ‘eu’ em uma língua muito bonita, poética e convincente. Durante quase uma hora, um homem fala por um continente. As questões que ele levanta são políticas, metafísicas e estéticas (VILLAIN, 1999, tradução nossa⁹)

Figura 3 – Poster de Cineastas do nosso tempo: Souleymane Cissé



Fonte: IMDb¹⁰

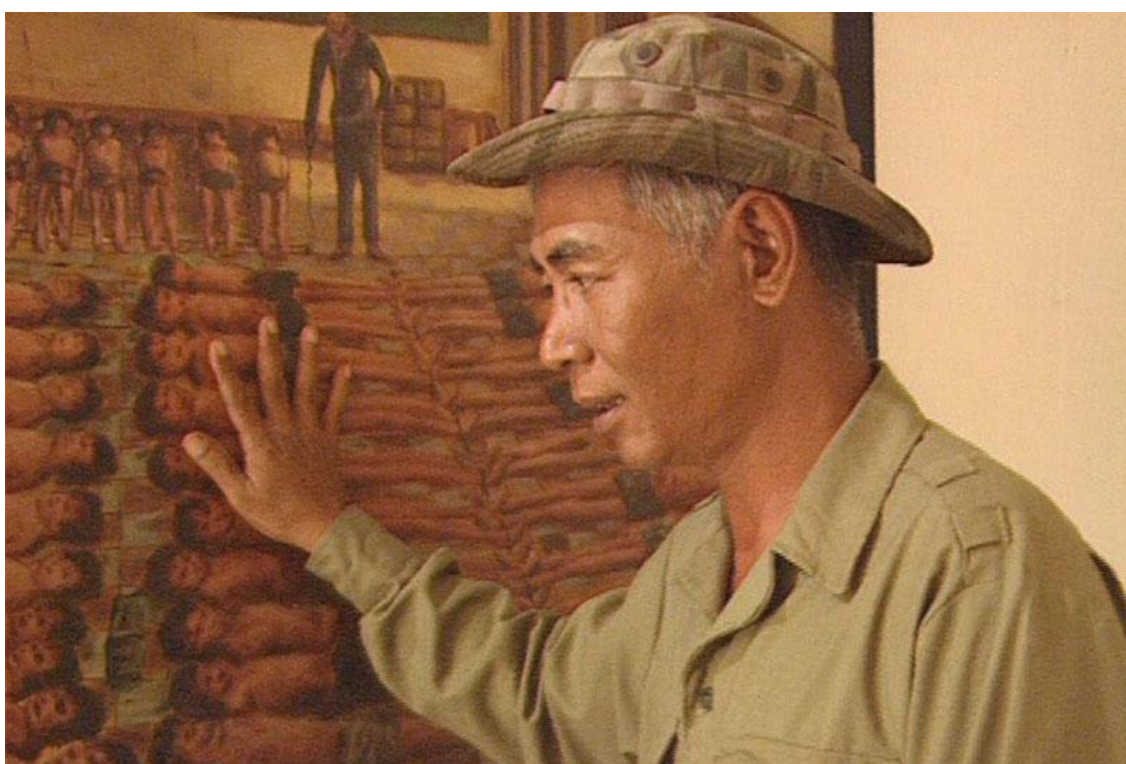
⁹ "Le film commence par la voix off de Souleymane Cissé, cinéaste malien, une voix qui dit "je" dans une très belle langue, poétique et convaincante. Pendant près d'une heure, un homme prend la parole au nom d'un continent. Les questions qu'il soulève sont politiques, métaphysiques, mais aussi esthétiques. Des extraits de "Baara", "Finye", et "Yeelen" sont intercalés dans le montage." (VILLAIN, 1999)

¹⁰ Disponível em:< <https://www.imdb.com/name/nm0162878/>>. Acesso em: 10 de out. de 2018

Essas questões também perpassam e constroem a trajetória fílmica de Panh.

No mesmo ano, Panh também lançou *Cambodia: between war and peace* (Camboja/França, 1991), documentário filmado no período de retorno do ex-rei cambojano Norodom Sihanouk - que voltou a governar o país em 1993, abdicando do trono em 2004 em favor de seu filho Norodom Sihamoni -, e que trata do pós-Khmer Vermelho, de seus efeitos na vida da população cambojana e das possíveis implicações futuras em um povo marcado pelo genocídio.

Figura 4 – Trecho de *Cambodia: between war and peace* (Camboja/França, 1991)



Fonte: *Bophana Audiovisual Resource Center*¹¹

Em *Condenados à esperança* (Camboja/França/Alemanha/Suíça, 1994), Panh trabalha com seu primeiro filme ficcional, que, ainda assim, mantém várias características documentais. A obra retrata a vida de camponeses e seu conflito com a natureza, as marcas do Khmer e a pobreza. Durante as gravações de *Site 2* ((França/Alemanha, 1989), Panh se questionou diversas vezes sobre qual o melhor método para tratar os entrevistados do filme.

[,,] deveria ser uma série de entrevistas? Todo mundo sabe que é fácil obter uma resposta desejada se a pergunta certa for feita. Eu acabei decidindo que eu deveria fazer um filme não sobre eles, mas com eles; compartilhar suas

¹¹ Disponível em: <http://bophana.org/events/cambodia-between-war-and-peace/>. Acesso em: 10 de out. de 2018.

vidas mais do que narrar suas experiências de vida. (PAHN Apud JAEGGI, KNAEBEL, 2010, tradução nossa)¹²

Surge então a intenção de restaurar a dignidade desse povo, superar o trauma, recuperar a consciência coletiva e aprender a ter voz novamente.

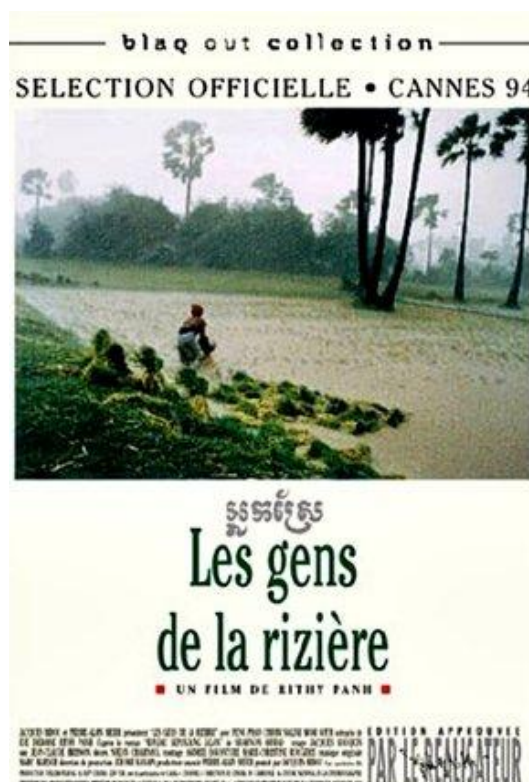
Primeiramente, porque a mulher que eu filmei no campo explicou o que representava liberdade para ela - a possibilidade de decidir por ela mesma o que ela desejava cultivar na sua terra. E depois, tinham as crianças no campo. Quando perguntados ‘de onde o arroz vem?’, eles respondiam, ‘dos caminhões dos Estados Unidos’. Eles nunca viram um campo de arroz. Eu pensei sobre tudo isso. E conclui que era por vezes fácil alimentar aquelas pessoas, reabilitá-las, dar-lhes suporte ao longo de um ano, mas e após esse tempo? Como eles produzirão arroz no ano seguinte? Eles foram forçados a reaprender como viver no Camboja, isto é, como cultivar os campos, como lidar com o solo. Condenados à esperança é, pois, uma tentativa de colocar essas perguntas em enfoque, compartilhar essas vidas, testemunhar a fragilidade da qual todo aquele balanço era passível. Um simples acidente como algo suficiente para levar uma família a um ciclo de mortes e loucura. Em um país que não é rico nem pobre, duas vacas e um pedaço de terra eram suficientes para tornar alguém autossuficiente. Mas um único e pequeno espinho, como no filme (ou uma mina, atualmente principal fator de perigo no Camboja), e tudo está acabado. (PAHN Apud JAEGGI, KNAEBEL, 2010, tradução nossa)¹³

Esse novo olhar sobre aquela realidade rendeu ao filme, que estreou na competição para o Palma de Ouro em Cannes, a primeira real possibilidade de indicação de uma produção cambojana ao Oscar, na categoria de Melhor Filme de Língua Estrangeira.

Figura 5 – Poster de *Condenados à esperança* (Camboja/França/Alemanha/Suíça, 1994).

¹² “Should it be a series of interviews? Everyone knows that it is easy to obtain the response one wants if one asks the right question. I ended by deciding that I should make a film not about them but with them; to share their lives rather than narrate their experiences for them. In *Neak Sre (Rice People)*, I did the same.” (PAHN, 2010, Apud JAEGGI, KNAEBEL)

¹³ “First of all because the woman I filmed in the camp explained what for her represented freedom - the possibility to decide for herself what she wished to cultivate in her plot of land. And then, there were the children in the camp. When they were asked, ‘Where does rice come from?’, they replied, ‘from the United Nations’ trucks’. They have never seen a rice field. I thought about it. I said to myself that it was all very well to feed these people, to rehabilitate them, to give support to them for a year, but what next? How will they produce rice the following year? They had to relearn how one lives in Cambodia, that is to say, to cultivate the fields, know what to do with the soil. Rice people is an attempt to ask these questions, to share in this life, to bear witness to the fragility of the balance on which everything depends. A small accident is sufficient to push a family into the cycle of death and madness. In this country which is neither rich nor poor, two cows and a piece of land are enough to make people self-sufficient. But just one tiny thorn, as in the film (or a mine, which is the principal danger in Cambodia today), and all is over. (PAHN, 2010, Apud JAEGGI, KNAEBEL)

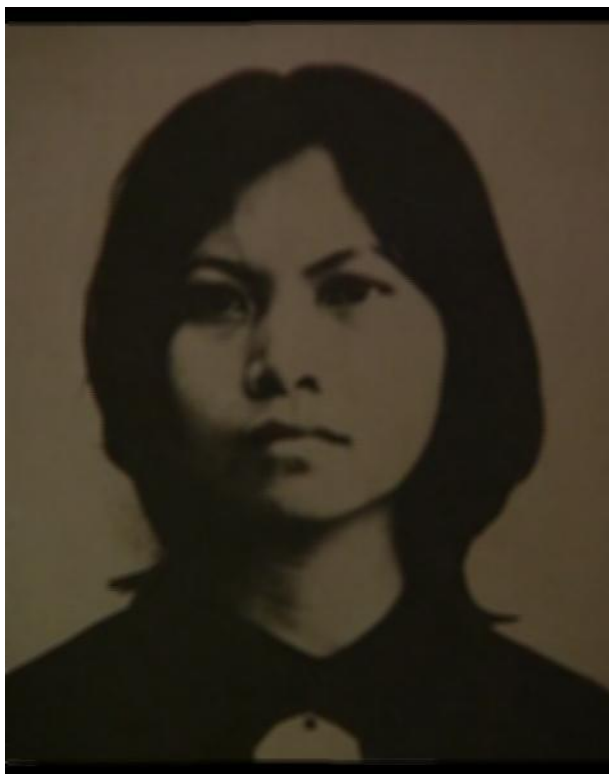


Fonte: IMDb¹⁴

Bophana: uma tragédia cambojana (França/Camboja, 1996) é lançado dois anos depois, sendo o primeiro filme de Panh a adotar uma abordagem envolvendo um trabalho de pesquisa, filme esse com expressivas semelhanças estéticas e narrativas à *Noite e neblina* (França, 1955, Alain Resnais): imergindo novamente nos anos obscuros do Khmer-Vermelho, o diretor, a partir de correspondências e documentos de um jovem casal de intelectuais, alguns dos poucos registros do período preservados, constrói uma trama acerca da prisão e execução de Bophana e de seu marido Ly Sitha, buscando, de certa forma, exaltá-los como símbolos de resistência ao regime então vigente. O casal, separado após a associação de Ly aos comunistas, visto sua revolta com a corrupção do regime *Sihanouk*, troca cartas até seu reencontro, ocorrido antes da queda de Phnom Pehn, tendo, porém, um final trágico ao serem denunciados e posteriormente executados no centro de detenção S21 em 1976. Além das cartas trocadas, o diretor também faz uso de fotos, textos e entrevistas relacionados ao caso S21 para enriquecer e ampliar a história contada.

Figura 6 - Bophana, de *Bophana: uma tragédia cambojana* (França/Camboja, 1996)

¹⁴ Disponível em <https://www.imdb.com/title/tt0107662/?ref=mv_sr_1>. Acesso em: 10 de out. de 2018



Fonte: Filmow¹⁵

Temos, nessa obra em particular, uma busca do resgate da memória individual, de modo a superar a desumanização forçada pelo terror do Estado, a partir da reconstrução do casal tanto enquanto indivíduos, ao trazer aspectos da infância, quanto símbolos de amor e união, humanizando todo aquele assombro ao lhe configurar uma identidade, um rosto, pensamentos, anseios, sentimentos, vida.

A nova realidade pós-Khmer Vermelho é pano de fundo em *Uma noite após a Guerra* (Camboja, 1998). A obra, situada em Phnom Penh, parte do retorno de três soldados cambojanos à vida civil, mesclando os combatentes, até então “programados” para a guerra, para os campos de concentração e fome, àqueles que buscam reconstruir suas vidas dos escombros gerados por décadas de horror e morte. Um maior enfoque é então atribuído a Savannah, jogador de boxe que retorna para seu tio Sôn uma vez tendo perdido os demais familiares, e que se envolve com Srey Poeuv, uma garçonete de 19 anos que almeja melhorar de vida, ao mesmo tempo em que é acometida por dívidas associadas ao trabalho.

Figura 7 - Poster de *Uma Noite Após a Guerra* (Camboja, 1998)

¹⁵ Disponível em <https://filmow.com/bophana-uma-tragedia-cambojana-t95980/>. Acesso em: 10 de out. de 2018



Fonte: Filmow¹⁶

O amor entre esses dois jovens, apesar de presente, é dificultado pelos fantasmas do passado do rapaz, mas também pela condição atual da moça, essa chegando até mesmo a dizer que esse sentimento não lhes pertence. A reconstrução do país é então colocada em cheque, servindo (talvez e novamente) para distanciar pessoas e promover uma nova ruptura do tecido social, levando ao questionamento do papel dos danos – e por tal, da memória – na renovação de um povo e do próprio ser enquanto unidade.

Os resquícios do passado doloroso e do genocídio contrastados à possibilidade de modernização e mudança são foco de *A Terra das Almas Errantes* (França, Camboja, 2000), no qual trabalhadores cambojanos são contratados por uma grande empresa do ramo da comunicação para cavar trincheiras que possibilitariam a passagem da primeira rede de fibra ótica do Camboja, importante passo na reconstrução do país. Entretanto, essas escavações adquirem um papel distinto ao serem ali encontrados diversos corpos remanescentes dos expurgos do antigo regime, trazendo novamente toda a angústia e sofrimento vivido, por vezes potencializados pela já pesada carga de trabalho físico.

¹⁶ Disponível em: < <https://filmow.com/uma-noite-apos-a-guerra-t88166/> >. Acesso em: 10 de out. de 2018

Figura 8 - Poster *A Terra das Almas Errantes* (França, Camboja, 2000),

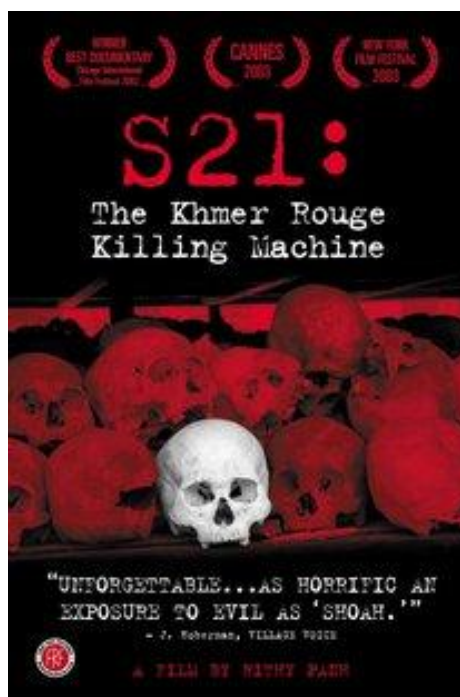
Fonte: Filmow¹⁷

Rithy Panh, mais uma vez, utiliza da sutileza de relatos e filmagens cotidianas para evidenciar a miséria e atraso vividos pelo país há tanto tempo, trazendo a modernização como fruto da exploração da mão de obra barata do país, a partir da justaposição de imagens cruas desses trabalhadores expostos a condições sub-humanas em busca de oportunidades de melhoria e reconstrução.

Um de seus trabalhos de maior destaque, *S21, a máquina de morte do Khmer Vermelho* (Camboja/França, 2003), vencedor no Festival de Cannes do Prêmio *François Chalais*, fruto de mais de três anos de pesquisas, revisita a antiga prisão de segurança *Tuol Sleng* (popularmente conhecida como S21), atualmente transformada em um museu, ao reunir os ex-prisioneiros Vann Nath e Chum Mey com alguns de seus guardas e interrogadores, bem como um médico e um fotógrafo, para uma reconstrução dos horrores ali vividos entre 1974 e 1979. Os guardas, muitos apenas adolescentes na época, relembram e reencenam seus regimes diários e formas de tratamento, muitas vezes com fotografias e registros da época. Nath, que fez uso da pintura como forma de expressão e escape após sua soltura, confronta-os, por vezes diretamente, sobre suas ações, as quais são pelos guardas justificadas como necessárias a sua própria sobrevivência, em relatos sérios e sem aparente remorso.

¹⁷ Disponível em: < <https://filmow.com/camboja-terra-das-almas-errantes-t121008/> > Acesso em: 10 de out. de 2018.

Figura 9 – Poster de *S21: A Máquina de Morte do Khmer Vermelho* (Camboja/França, 2003)



Fonte: Filmow¹⁸

O espaço físico ganha aqui importante papel na (re)construção da memória, forçando o espectador a preencher lacunas com seu imaginário frente aos relatos *in situ*.

Em 2003 foi também lançado *O Povo de Angkor* (França/Camboja, 2003), filme que retrata a vida dos cambojanos moradores das proximidades dos templos de Angkor, a partir da visão de um jovem que deseja se tornar um guia naquele sítio histórico, mas que, entretanto, é pobre demais para poder estudar e atingir tal objetivo.

São marcantes mais uma vez características comuns dos trabalhos de Panh: a dualidade busca por melhorias versus falta de estruturação fortes no Camboja pós Khmer Vermelho; bem como a elevação e retomada de hábitos e costumes locais para preservação da memória cambojana, como ao trazer personagens contando sobre campos de arroz, sobre os significados e história dos templos e de suas pedras, entre outros.

Os Artistas do Teatro Queimado (França/Camboja, 2005) tem como cenário o Teatro Suramet, em Phnom Pehn, curiosamente preservado frente à destruição em massa do regime Khmer Vermelho em virtude da sua utilização para fins de propaganda, mas posteriormente devastado, em 1994, por um incêndio acidental, permanecendo até então em ruínas. O espaço,

¹⁸ Disponível em < <https://filmow.com/s21-a-maquina-de-morte-do-khmer-vermelho-t46620/> > Acesso em 10 de out. de 2018

apesar das condições precárias, permanece ocupado por um grupo de atores, a partir dos quais se constrói o roteiro, em busca da manutenção da identidade do povo cambojano pela preservação de sua cultura, com seus relatos que verbalizam a perda e a dor de um passado sombrio pelo país vivido, cuja ruptura social culminou na ausência da apreciação desses artistas, outrora vistos com grande valia. Cambojanos acabaram por perder seu senso de audiência, sendo esse trabalho uma maneira encontrada por Rithy Panh de reforçar a necessidade de aceitação dos traumas do passado, para assim se apreciar as produções presentes e se construir uma nova identidade cultural e memorial cambojana.

A humanização frente à exclusão social de uma prostituta é ponto central em *Papel não embrulha brasas* (Camboja, 2007), que retrata a fragilidade do tecido social oriunda da exploração urbana de mulheres muitas vezes forçadas a tal prática, especialmente durante o período sombrio vivido pelo povo cambojano nos anos 1970. Para isso, além dos relatos sobre suas vidas, essas são mostradas cantando, criando colagens em suas paredes, entre outras atividades cotidianas, na tentativa de inseri-las no contexto mais amplo que é a vida em si.

Figura 10 – Poster de *Papel não Embrulha Brasas* (Camboja, 2007)



Fonte: Filmow¹⁹

¹⁹ Disponível em < <https://filmow.com/papel-nao-embrulha-brasas-t88689/> >. Acesso em 10 de out. de 2018.

A simplicidade do olhar do diretor, ao brincar com aquelas “atrizes” representando papéis de suas próprias vidas, e por tal agindo de maneira natural, suaviza uma temática densa e propicia um olhar amplo, ainda que crítico, acerca da prostituição no país, visto que essa constitui parte de sua memória e história.

Um ano depois, Panh dirige a adaptação da obra de Marguerite Duras, *Uma Barragem Contra o Pacífico* (França, 2008), ambientada nos anos 1930 e que retrata uma viúva francesa, mãe de dois filhos, que é enganada e utiliza todo o seu dinheiro na compra de uma propriedade infértil para o plantio, sendo ainda inundada por águas do Pacífico. Nesse contexto, a protagonista busca vitória sobre os burocratas corruptos que a enganaram, tentando, com a ajuda de camponeses locais, construir uma barreira que impeça a invasão pelas águas salgadas do oceano.

A partir da utilização constante da natureza e do retrato de personagens secundários, Panh busca evidenciar as memórias do Camboja e de seu passado colonial, através de gestos, expressões e outros pequenos atributos que enriquecem cenas que em um primeiro olhar tem apenas um caráter de contar a história de uma viúva em apuros, reforçando, pois, laços da memória do povo cambojano.

Figura 11 - Poster de *Uma Barragem Contra o Pacífico* (França, 2008)

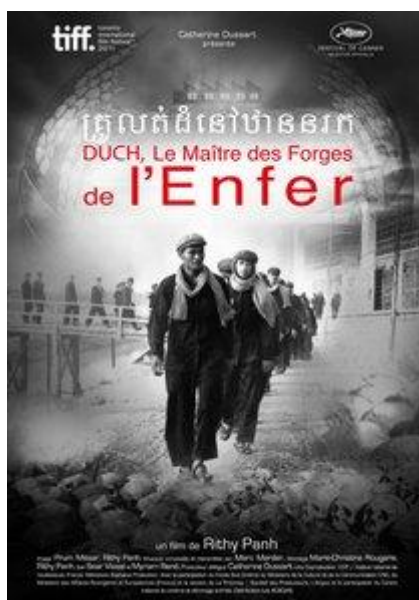


Fonte: Filmow²⁰

²⁰ Disponível em: < <https://filmow.com/uma-barragem-contra-o-pacifico-t21504/> >. Acesso em 11 de out. de 2018

Em 2011, foi lançado *Duch, O Mestre das Forjas do Inferno*, (França/Camboja) filme que conta a história de Kaing Guek Eav (que tem Duch como pseudônimo), diretor da M13 (prisão controlada pelo Khmer Vermelho) e secretário do partido vigente, sendo assim responsável por coordenar todo um sistema de torturas e execuções que ocasionou na morte de mais de doze mil pessoas e, por tal, peça chave no entendimento do funcionamento do Khmer Vermelho.

Figura 12 – Poster de *Duch, O Mestre das Forjas do Inferno* (França/Camboja, 2011)



Fonte: Filmow²¹

Imagens do consagrado *S21 – A Máquina de Morte do Khmer Vermelho* são novamente utilizadas, aqui servindo de base para um confronto com *Duch*, como ficou conhecido Kaing Evan. Ele, frente aos relatos dos guardas sobre as técnicas por ele lhes designadas e que algumas vezes foram por ele mesmo utilizadas, flutua entre uma possível culpa, a alegação de ter apenas sido servo de uma ideologia maior que ele e um tardio e vago arrependimento cristão. Duch tem, por vezes, um tom já confessional, tanto que foi posteriormente condenado frente uma corte internacional em 2012 por crimes contra a humanidade, assassinato e tortura.

Em 2015, finalmente transcendendo o papel de diretor, no qual certamente já era influenciado por toda a bagagem de sua história e relação com o Khmer Vermelho, Rithy

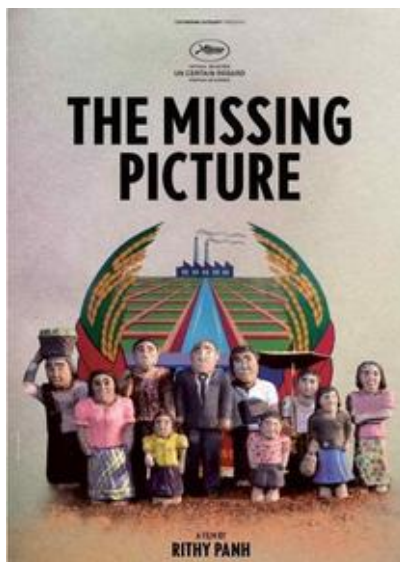
²¹ Disponível em < <https://filmow.com/duch-a-metalurgica-do-inferno-t56165/> >. Acesso em 11 de out. de 2018.

Panh traz pela primeira vez aspectos da história de sua família, também dizimada por esse regime, em *A Imagem que Falta* (França/Camboja, 2013). O filme foi premiado em primeiro lugar em Cannes na seção *Un Certain Regard*, tendo também concorrido ao Oscar na categoria de Melhor Filme em Língua Estrangeira.

Talvez em uma de suas abordagens mais fascinantes, o diretor, a partir de bonecos de argila, busca complementar a memória daquela época, escassa frente à destruição vivenciada, aliando-os a uma exímia sonoplastia e a imagens de arquivos que auxiliam no estabelecimento de um retrato intenso e denso até então pouco explorado. Sua memória individual é então elevada, celebrada, para enfim ser de fato preservada, uma vez que, segundo o próprio diretor, uma das maiores necessidades atuais do Camboja é sem dúvidas a reconstrução e preservação de uma identidade nacional a partir da valorização das identidades individuais de seu povo:

O Camboja é um país jovem, e devemos dar a juventude mais motivação. O passado nos diz o que talvez venha a acontecer amanhã; e imagens existem para nos fazer pensar e nos alimentar; é um enorme sinal de força seguir em frente. A educação nos auxilia na análise de imagens e no aperfeiçoamento de técnicas; a criatividade e a criação nos permitem falar e expressar o que vemos e sentimos (PANH, 2006, *tradução nossa*²²)

Figura 13 – Poster de *A Imagem que Falta* (Camboja/França, 2013)



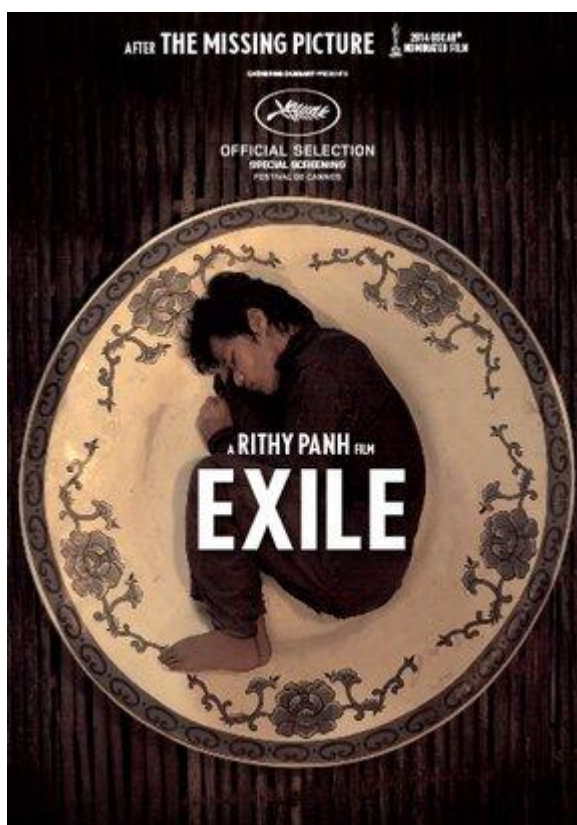
Fonte: Filmow²³

²² "Cambodia is a young country, and we must give prospects to the youth. The past tells us what may happen tomorrow; and images are here to make us think and feed us; it is a great strength to move forward. Education helps us analyze the images and master the techniques; creation enables us to speak up but also express what we see and how we feel." (PAHN, 2006)

²³ Disponível em: < <https://filmow.com/a-imagem-que-falta-t77809/> >. Acesso em: 11 de out. de 2018.

Exílio (Camboja/França, 2016) surge da combinação de arquivos de vídeo, pinturas meticulosamente feitas e de textos e citações de pessoas como Mao Zedong e Maximilien Robespierre, novamente buscando dar vida à realidade cambojana durante o Khmer Vermelho. Nesse trabalho, o diretor almeja promover uma reflexão sobre a ausência, fundamentada no exílio e suas repercussões na vida do ser, tanto nos aspectos físicos quanto psicológicos, desde sua infância até a fase adulta, culminando na sua construção enquanto ser. Relatos históricos da época são narrados, bem como são utilizados materiais veiculados pelo governo regente na década de 1970, de modo a alimentar e instigar, mais uma vez, a reflexão e manutenção da memória acerca daquele período tão sombrio.

Figura 14 – Poster de *Exílio* (França/Camboja, 2015)

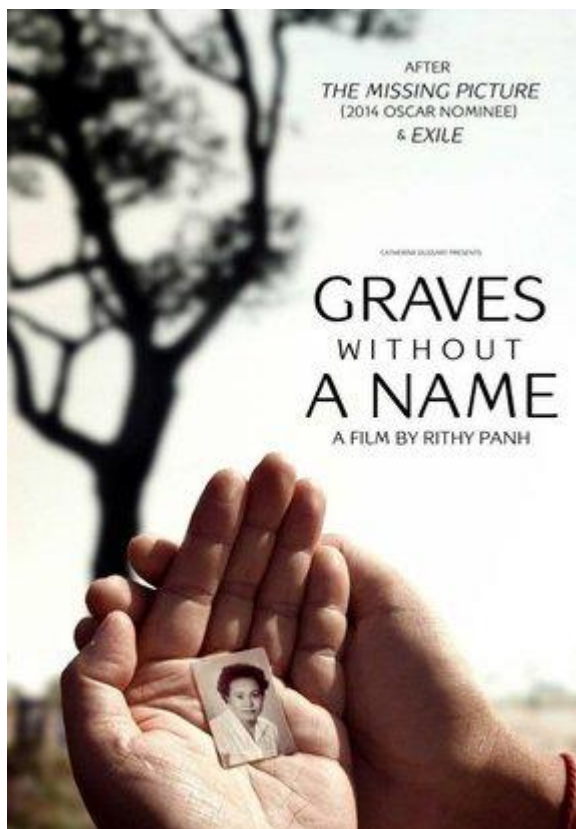


Fonte: Filmow

Seu trabalho mais recente, *Graves Without a Name* (França/Camboja, 2018), já selecionado como a entrada do Camboja para o Melhor Filme Estrangeiro no 91º Oscar, foca novamente na tragédia familiar de Rithy Panh, na tentativa de obtenção de uma paz ainda que exista a dor, retomando estratégias utilizadas em *A Imagem Que Falta* (2015), mas trazendo

novos elementos, como máscaras folclóricas e totens pendurados em árvores a fotografias familiares frágeis e vincadas, em uma busca por estimular reflexões sobre as atrocidades por eles vividas.

Figura 15 – Poster de *Graves Without a Name* (França/Camboja, 2018)



Fonte: Filmow²⁴

De maneira complementar, Panh faz uso de entrevistas com residentes rurais que ainda vivem muito tangivelmente com as consequências do regime do Khmer Vermelho. É notável que, mesmo com um olhar mais pessoal e mais articulado a partir de lembranças e recuperação do passado, o qual confere ao filme o seu impulso narrativo, tem-se uma presença marcante de crítica a atual corrupção política e a desigualdade social do Camboja. "Uma vida como essa marca você até você morrer", relata um sobrevivente.

De fato, Panh busca trazer novas abordagens e técnicas de exploração, reconstrução e exaltação da memória cultural e histórica cambojana.

²⁴ Disponível em < <https://filmow.com/tumulos-sem-nome-t261949/> >. Acesso em 11 de out. de 2018.

4 AS INTERSEÇÕES ENTRE CINEMA, HISTÓRIA E POLÍTICA²⁵

O cinema não configura apenas um objeto cultural, ao passo que carrega intrinsecamente em si um viés político: seu conteúdo ultrapassa o entretenimento ao retratar uma realidade construída pelo olhar de um grupo.

Ao pensar nas relações entre história e cinema, no entanto, é possível questionar a admissibilidade do cinema como objeto de estudo. Se ele apresenta uma ilusão construída do real, uma visão subjetiva, por que ser admitida por historiadores como fonte? Essa explicação pode ser encontrada nos estudos Burke (2008), no qual as narrativas se voltam para o homem comum e novas fontes, mais associadas à cultura popular (como o cinema) passam a ser validadas. O filme se torna fonte para interpretar uma percepção subjetiva, moldado em um processo de transformação social. Para o historiador, portanto, segundo Ferro (1992), é necessário interpretar não apenas a obra, mas também essa realidade que ela representa, através da narrativa, crítica, cenário, etc.

Ferro (1972) é um dos pioneiros na abordagem dessas relações. O cinema, em seu ver, assume um papel de contra-analisar a sociedade, à medida que “destrói a imagem do duplo que cada instituição, cada indivíduo se tinha constituído diante da sociedade” (FERRO, 1992, p. 202) constituindo assim uma fonte única e singular de informações e fatos.

A subversão do documento fílmico a sua produção em si é então um ponto crucial, confirmada a partir de uma análise da linguagem cinematográfica veiculada, sendo presentes, segundo Ferro, diversos “lapsos” que conferem a esse tipo de produção uma característica particular de expressão de quem o faz.

O cinema, entretanto, como defendido por Morettin (2003) é passível da interpretação de quem o assiste e, para que de fato assumam um caráter puramente histórico, deve ser analisado em um espectro amplo, para além da junção som-imagem, de modo a atrelar “os pontos de adesão ou de rejeição existentes entre o projeto ideológico-estético de um determinado grupo social e a sua formatação em imagem” (MORETTIN, 2003, p. 15) Nesse mesmo contexto, Martin (2004) salienta a escolha da realidade a ser mostrada que o cinema

²⁵ Ideologia é tomada como um conjunto de mecanismos para interpretar a realidade, que, segundo Gramsci (Apud PORTELLI, p. 26), “não é inerente ao sujeito, mas fruto de todo um processo social”. Portanto, não há leitura possível do mundo que não seja constituída socialmente. O processo de perceber movimentos revolucionários, como o Khmer Vermelho, implica entender a sociedade.

proporciona, configurando, por fim apenas a junção de som e imagem em movimento veiculados como fruto do subjetivo daquele(s) que o criaram.

Partindo dessa subjetividade e manipulação por parte de quem o cria, como então o cinema adquire legitimidade na representação da história? Devem aqui ser considerados dois aspectos fundamentais, expostos por Morettin (2003) como pontos cruciais de toda a análise de Ferro: o estatuto cultural adquirido pelo cinema e o papel das fontes no trabalho histórico.

De fato, a problemática da utilização do cinema, dentre outras formas de expressão com viés artístico, advém do método criterioso e rigoroso defendido pelos historiadores, objetivando, a partir desse, obter um veredicto final mais próximo possível do fato histórico em si. A constante evolução da história, dos meios de comunicação e do fazer cinematográfico, entretanto, ampliaram as ditas fontes históricas, como explicitado por Ferro na passagem:

Segundo a natureza de sua missão, segundo a época, o historiador escolheu tal conjunto de fontes, adotou tal método; mudou como um combatente muda de arma e de tática quando as que usava até aquele momento perderam sua eficácia. (FERRO Apud MORETTIN, 2003, p. 22)

Entra em cena novamente a questão da Nova História Cultural: fontes de origem popular, embasadas na subjetividade daqueles que as produzem, passam a configurar fontes históricas, uma vez sendo as próprias concepções de história modificadas e influenciadas pela Revolução Marxista (Ferro, 1975).

Diversos são os estudos que visam compreender e levantar novos pontos acerca da relação cinema-história-cinema: o historiador Rosenstone, por exemplo, busca “entender como o cinema apresenta o mundo do passado”, indagando, sobre a possibilidade da compreensão renovada do mundo histórico proporcionada pela experiência cinematográfica (ROSENSTONE, 2010, p.13). Núcleos comuns e divergências entre a histórica escrita e o cinema são destrinchados, devendo, segundo o autor, ambos serem analisados em conjunto, uma vez que a mudança de mídia acarreta na mudança da história. O autor sugere ainda a necessidade do desenvolvimento de formas específicas de avaliação de filmes de caráter histórico, de modo a refletir sua importância e ao mesmo tempo sintetizar seu papel na construção e divulgação do fato histórico em si.

Já na visão de Lagny (1995), a possibilidade de reconstituir ou até mesmo ficcionar um fato (histórico) confere a esse um caráter mais global, validado pela construção cinematográfica dos cenários e das encenações, permitindo assim a criação de significações próprias e desejadas para certo fim. Tal visão, por muitos criticada devido à possibilidade de manipulação do fato em si, encontra respaldo em Lowenthal (1981), que descreve a própria representação histórica de um fato como oriunda da manipulação desse, de modo a lhe conferir um caráter comunicativo, na medida em que

como a memória, a história combina, comprime, exagera; momentos raros do passado sobressaem, uniformidades e detalhes desaparecem. ‘o tempo é reduzido, os detalhes selecionados e destacados, a ação concentrada, as relações simplificadas, não com o intuito de alterar ou distorcer os personagens e acontecimentos mas, sim, de dar-lhes vida e significado...em meio à multiplicidade inalcançável do passado. (LOWENTHAL, 1981, p. 116)

O autor afirma ainda que “...a diferença entre história e ficção reside mais no propósito do que no conteúdo” (LOWENTHAL, 1981, p. 116), sendo então passível da visão e do desejo daquele que o produz.

De fato, a consideração do cinema como objeto histórico é amplamente discutida até os dias atuais, sendo talvez mais plausível considerar o papel e conteúdo desse no coletivo do estudo, não apenas como fonte singular. Entretanto, é imprescindível ressaltar a importância de ambos na documentação da memória individual e coletiva, ao passo que, esse documento

não é inócuo. É antes de mais o resultado de uma montagem, consciente ou inconsciente, da história, da época, da sociedade que o produziram, mas também das épocas sucessivas durante as quais continuou a viver, talvez esquecido, durante as quais continuou a ser manipulado, ainda que pelo silêncio. O documento é uma coisa que fica, que dura, e o testemunho, o ensinamento (para evocar a etimologia) que ele traz devem ser em primeiro lugar analisados desmistificando-lhe o seu significado aparente. O documento é monumento. Resulta do esforço das sociedades históricas para impor ao futuro – voluntária ou involuntariamente – determinada imagem de si próprias. (LE GOFF, 1984, p. 103)

4.1. CINEMA COMO VEÍCULO DE IDEOLOGIAS POLÍTICAS

Furhammar e Isaksson (1976) discutem as ramificações e implicações entre Cinema e Política, os quais reconhecem a importância do contexto histórico e da análise do produto

cinematográfico como um todo na promoção de qualquer ideal político ou não, uma vez que ambos aspectos por vezes se complementam e fornecem, a partir do questionamento, respostas acerca do que no filme é retratado, bem como do objetivo – e do próprio objeto – por trás daquela visão. De fato,

[...] são as intenções ou os efeitos que fazem de um filme ato político, e até que ponto isso depende de fatores externos como o modo da platéia encará-lo, as análises dos críticos ou julgamento da posteridade. Como, então, descobrir que implicações podem ser autenticamente encontradas num filme? (FURHAMMAR E ISAKSSON, 1976, p. 222).

Appadural (1994) defende que a articulação de diversos “panoramas”, esses (quase) sempre relacionados ao tempo histórico e social, é responsável pela produção artística e pelos processos culturais experimentados por todos aqueles que, de alguma forma, se expressam de maneira artística, compondo, pois, um sistema complexo de redes, ideias e ideais, muitos desses fortemente intensificados pelo fenômeno da globalização. Dessa forma, como exposto pelo cineasta Santiago Álvarez (1968), a arte configura uma ferramenta essencial na denúncia de injustiças e fissuras sociais, adquirindo, pois, um forte viés político.

Mais especificamente sobre o cinema, o diretor brasileiro Sérgio Muniz (2009) o vê como crucial ferramenta na expressão, por parte da população, de dúvidas e anseios, de modo a promover uma reflexão que busque soluções e também desencadeie outras perguntas. Dessa forma, esse é importante fator no âmbito político, ao mapear e explicitar mudanças vividas pela sociedade, ainda que apenas na figura do indivíduo, que ali é representada.

Entretanto, é fato que a utilização do cinema pode ir além da representação dos anseios de um povo servindo, muitas vezes, como ferramenta de manipulação e doutrinação desse por parte de corporações e, em muitos momentos da história, do próprio Estado. A utilização em massa dos meios de comunicação como arma de propaganda político-ideológica e de controle da opinião pública, de modo a conquistar adeptos e possivelmente identificar rebeldes, constitui uma importante ferramenta dos regimes totalitários que assolaram a Europa do século XX.

Segundo Furhammar e Isaksson (1976, p. 7), essa apropriação da arte cinematográfica tem suas raízes na Primeira Guerra Mundial, momento em que seu potencial político e propagandístico foi descoberto e intensamente explorado, ainda que de maneira “primitiva”.

Surge assim, como exposto por Kracauer (1966) e Furhammar e Isaksson (1976), a possibilidade de utilização do cinema como ferramenta de estudo da história de um povo, à medida que as produções cinematográficas tendem a refletir comportamentos e relações

intrínsecas do povo nelas retratado. Dessa forma, ao se considerar o cinema como um produto de ordem política, tem-se a compreensão da técnica, do conteúdo e da evolução dos filmes de uma nação como fruto do estudo e interpretação de padrões psicológicos vigentes – e por vezes impostos – nessa nação (KRACAUER, 1966).

4.2 O GÊNERO DOCUMENTÁRIO

O fazer cinematográfico permite uma gama de possibilidades nos mais variados aspectos de sua composição. Entretanto, é natural ao ser humano buscar formas de agrupar e rotular produções desse meio, classificando-as assim, quanto à similaridade de certos aspectos, em gêneros distintos.

Segundo Rosenstone (2010), ainda em seus estudos sobre a relação Cinema e História, podemos classificar as produções cinematográficas, quanto à forma que essas retratam o passado, em três categorias principais: “longa-metragem dramático”, “documentário” e “filme histórico inovador ou de oposição”.

O gênero documentário, tido pelo senso comum como aquele mais próximo do fazer histórico em si, é amplamente discutido por Rosenstone, embasando-se mais diretamente na representação da Guerra Civil Espanhola, concluindo que é papel do documentário fornecer uma argumentação sobre o real, pautada, entretanto, na visão daqueles que o produzem, baseando-se pois em critérios pessoais, cabendo ao espectador a reflexão sobre o conteúdo na concepção de uma opinião acerca do que lhe foi exposto.

Na visão do professor de cinema Nichols (2007), tem-se um forte e expressivo vínculo entre o gênero documentário e o fazer histórico, sendo por esse fornecida uma nova dimensão à memória popular e à história social de um povo.

Nichols (2007) acredita que os cineastas, uma vez humanos, carregam em si suposições, pressupostos e expectativas, deixando certas marcas “impressas” em suas produções, de maneira que a “voz da perspectiva” se faz expressa nas escolhas estéticas e éticas adotadas em cada obra. O documentário, assim, não configura uma reprodução da realidade, sendo na verdade uma representação única e pessoal do mundo em que vivemos, por vezes fundamentando-se em elementos da retórica e da persuasão.

Nesse gênero, pois, a voz da oratória “(...) consegue abarcar razão e narrativa, evocação e poesia, mas faz isso com o objetivo de inspirar confiança ou instilar convicção no mérito de um determinado ponto de vista sobre uma questão controversa” (NICHOLS, 2012, p. 80).

Para o autor, um dos pontos primordiais do documentário é seu caráter social e político, de divulgação e provocação a respeito da história e da mudança:

O vídeo e o filme documentário constituem uma tradição que tem abordado exatamente esse ponto, de maneira as vezes imperfeita, as vezes eloqüente. Eles avançam em relação a todo o trabalho que foi feito antes, abordando questões, examinando situações, envolvendo os espectadores de formas as quais continuarão a instruir e agradar, comover e convencer. Sua história pertence ao futuro e aos esforços que ainda estão por vir e que ampliarão a tradição existente enquanto se esforçam para levar a cabo o mundo em que ainda temos de criar (NICHOLS, 2012, p.209).

Peres (2007) caracteriza o documentário como ferramenta de contextualização e aproximação de um povo da memória histórica e local enquanto nação, trazendo uma nova visão sobre assuntos de relevância social, os quais muitas vezes são passíveis de preceitos e julgamentos de ordem pessoal. Salienta ainda que a subjetividade da produção e do cineasta em si são pontos chaves, uma vez que o repertório individual servirá de base para a construção estrutural e estética da ideia a ser veiculada.

Tem-se, pois, inegável a relação entre Documentário e Política, uma vez que, segundo Baqué (2004, p. 260) “o documentário é político mesmo quando não tem a intenção de ser”. Nessa conjuntura, o documentário é uma das várias formas de materialização de um engajamento político, mesmo que, segundo Gaines (1999), esse gênero não tenha o poder de modificar situações políticas.

5 ESTUDOS EM MEMÓRIA

As relações entre memória e sociedade abordadas por Halbwachs (2013) podem ser tomadas como base para discutir os conceitos de identidade coletiva e individual. Para Halbwachs, a memória está interligada às identidades culturais, uma vez que essas experiências se baseiam no acontecimento vivido comum a um grupo.

Para ele, o indivíduo sempre possui grupos de referência sob os quais a memória é construída, em que “cada memória individual é um ponto de vista sobre a memória coletiva”. Portanto, é necessário entender os contextos sociais que servem de base para o fenômeno de reconstrução da memória, uma vez que mesmo as memórias individuais de um sujeito ganham uma dimensão coletiva ao estarem inseridas em um contexto social. Ainda assim, isso não significa o descarte da memória individual em detrimento da coletiva, mas uma memória ressignificada pela subjetividade no processo coletivo de lembrar. É essa memória coletiva que atua como mecanismo da noção de pertencimento do indivíduo dentro do grupo.

Nesse processo, é necessário que o recordar se dê em consonância com os outros membros do grupo.

Não basta reconstituir pedaço por pedaço a imagem de um acontecimento passado para obter uma lembrança. É preciso que esta reconstituição funcione a partir de dados ou de noções comuns que estejam em nosso espírito e também no dos outros, porque elas estão sempre passando destes para aqueles e vice-versa, o que será possível se somente tiverem feito e continuarem fazendo parte de uma mesma sociedade, de um mesmo grupo. (Halbwachs, 2013, p. 39)

Além disso, a memória não pode ser vista como algo imutável, mas sim um processo de construção e ressignificação que se altera de acordo com o espaço e o tempo.

Nas articulações entre memória individual, coletiva e histórica – a memória oficial, encontrada nos livros didáticos –, é possível perceber a memória como um objeto de luta, disputa política. O que é lembrado e esquecido, as datas comemorativas, os currículos escolares, tudo isso atua como um mecanismo de controle e ascensão de um grupo sobre o outro. Como já citado anteriormente, o deslocamento das fontes históricas – que passam a abordar não apenas os grupos dominantes, como também minorias e experiências associadas ao cotidiano - provocado por questionamentos da Nova História Cultural, aumenta o acesso à memória coletiva de grupos até então negligenciados, utilizando metodologias que vão além do documento histórico como, por exemplo, a história oral. A partir dessa nova configuração,

as narrativas passam a ser mais plurais, socialmente negociadas, com a desconfiguração de uma história única comum a todos.

É a partir dessa mudança que podemos ver o cinema, por exemplo, como um “lugar de memória”. Para o historiador francês Nora (1993, p. 7) a aceleração do tempo em que vivemos produz um "passado morto", o fim "das sociedades-memória, que asseguravam a conservação e transmissão de valores [...]". Esses lugares de memória identificados por Nora (1993) nascem da necessidade de criar arquivos na medida em que a memória espontânea vai sendo deixada de lado. "Se o que defendem não estivesse ameaçado, não se teria a necessidade de construí-los. Se vivêssemos verdadeiramente as lembranças que envolvem, eles seriam inúteis". (Nora, 1993, p. 13) Nora afirma que:

À medida que desaparece a memória tradicional, nos sentimos obrigados a acumular religiosamente vestígios, testemunhos, documentos, imagens, discursos, sinais visíveis do que foi, como se esse dossiê cada vez mais prolífero devesse se tornar prova em não se sabe qual tribunal da história (Nora, 1993, p. 15).

Para Nora (1993), os lugares de memória apresentam obrigatoriamente três sentidos: material, funcional e simbólico, que coexistem sempre em graus diversos.

É material por seu conteúdo demográfico; funcional por hipótese, pois garante ao mesmo tempo a cristalização da lembrança e sua transmissão, mas simbólica por definição visto que caracteriza por um acontecimento ou uma experiência vivida por pequeno número uma maioria que deles não participou (Nora, 1993, p. 21-22)

5.1 MEMÓRIA E IDENTIDADE SOCIAL

Partindo dos estudos de Halbwachs (2013), Pollak (1992) começa a tratar os elementos constituintes da memória, bem como os fenômenos associados a ela. A princípio, a memória pode ser percebida como um “fenômeno individual, algo relativamente íntimo, próprio da pessoa” (POLLAK, 1992, p. 2) . Halbwachs, no entanto, já indicava o seu caráter coletivo e social, ou seja, “um fenômeno construído coletivamente e submetido a flutuações, transformações, mudanças constantes” (POLLAK, 1992, p. 2). Essas flutuações, inclusive, podem ser tomadas como ponto de partida para se pensar em marcos e pontos imutáveis da solidificação da memória, que “passam a fazer parte da própria essência da pessoa” (POLLAK, 1992, p. 2).

De que elementos a memória é construída? Para o autor, a memória é formada por acontecimentos, pessoas e locais.

Em primeiro lugar, são os acontecimentos vividos pessoalmente. Em segundo lugar, são os acontecimentos que eu chamaria de "vividos por tabela", ou seja, acontecimentos vividos pelo grupo ou pela coletividade à qual a pessoa se sente pertencer. São acontecimentos dos quais a pessoa nem sempre participou mas que, no imaginário, tomaram tamanho relevo que, no fim das contas, é quase impossível que ela consiga saber se participou ou não. Se formos mais longe, a esses acontecimentos vividos por tabela vê-se como se juntar todos os eventos que não se situam dentro do espaço-tempo de uma pessoa ou de um grupo. É perfeitamente possível que, por meio da socialização política, ou da socialização histórica, ocorra um fenômeno de projeção ou de identificação com determinado passado, tão forte que podemos falar numa memória quase que herdada (POLLAK, 1992, p. 2)

A mesma estrutura pode ser aplicada ao se tratar dos personagens que constroem a memória. Não são apenas aqueles que encontramos no decorrer da vida que formam a memória, mas também "personagens frequentadas por tabela, mas que, por assim dizer, se transformaram quase que em conhecidas, e ainda de personagens que não pertenceram necessariamente ao espaço-tempo da pessoa" (POLLAK, 1992, p. 2)

Existem também os lugares de memória, espaços, que assim como os personagens e os acontecimentos, não precisam estar ligados diretamente ao espaço-tempo, à vivência de uma pessoa, mas trazer lembranças de um "período vivido por tabela":

Existem lugares da memória, lugares particularmente ligados a uma lembrança, que pode ser uma lembrança pessoal, mas também pode não ter apoio no tempo cronológico. Pode ser, por exemplo, um lugar de férias na infância, que permaneceu muito forte na memória da pessoa, muito marcante, independentemente da data real em que a vivência se deu. Na memória mais pública, nos aspectos mais públicos da pessoa, pode haver lugares de apoio da memória, que são os lugares de comemoração. (POLLAK, 1992, p. 2-3)

A partir destes elementos constitutivos, bem como os fenômenos de projeção e transferência que podem acontecer na formação da memória coletiva e individual, Pollak traça algumas características da memória. A primeira delas diz respeito a sua seletividade. "Nem tudo fica gravado. Nem tudo fica registrado" (POLLAK, 1992, p. 4). Para Pollak (1992, p. 4), as "preocupações do momento constituem um elemento de estruturação da memória", seja ela pessoal ou política, coletiva ou individual. No campo coletivo, essa característica pode ser percebida, por exemplo, pelas datas oficiais do Estado: a memória nacional se torna um objeto

de disputa política, uma vez que estas comemorações ficam “gravados na memória de um povo” (POLLAK, 1992, p.4). A segunda característica apontada está associada a esse caráter organizacional baseado nas preocupações do momento: a memória é um fenômeno construído, uma vez que o que se lembra e o que se esquece depende dessa organização.

No caso da memória herdada, também é possível afirmar que existe uma forte ligação com o sentimento de identidade, ou seja, a imagem que alguém adquire e constrói de si próprio e a percepção do outro em relação a essa identidade. Essa construção identitária pode ser dividida em três elementos essenciais: a unidade física, a continuidade e a coerência.

Podemos portanto dizer que a memória é um elemento constituinte do sentimento de identidade, tanto individual como coletiva, na medida em que ela é também um fator extremamente importante do sentimento de continuidade e de coerência de uma pessoa ou de um grupo em sua reconstrução de si (POLLAK, 1992, p. 5).

Ao assumirmos que a identidade social depende do outro e não devem ser “compreendidos como essências de uma pessoa ou de um grupo”, vem à tona uma nova característica: “a memória e a identidade são valores disputados em conflitos sociais e intergrupais” (POLLAK, 1992, p. 5).

Para caracterizar essa memória constituída, motivo de disputa entre os grupos, Pollak introduz o conceito de enquadramento da memória, questionando a função do historiador como aquele que, ao enquadrar, forma uma história nacional.

Há ainda o trabalho da própria memória em si. “Ou seja: cada vez que uma memória está relativamente constituída, ela efetua um trabalho de manutenção, de coerência, de unidade, de continuidade, de organização.” (POLLAK, 1992, p. 7)

Cada vez que ocorre uma reorganização interna, a cada reorientação ideológica importante, reescrevera-se a história do partido e a história geral. Tais momentos não ocorrem à toa, são objeto de investimentos extremamente custosos em termos políticos e em termos de coerência, de unidade, e portanto de identidade da organização. Como sabemos, é nesses momentos que ocorrem as cisões e a criação, sobre um fundo heterogêneo de memória, ou de fidelidade à memória antiga, de novos agrupamentos (POLLAK, 1992, p. 7).

Quando essas identidades e a memória estão bem amarradas, não há a necessidade desse processo de reorganização. Já em casos mais extremos, de guerra ou crise, ocorre também a “crise da memória e do sentimento de identidade coletiva que freqüentemente precede, acompanha ou sucede esses momentos.”

5.2 ESQUECIMENTO E SILÊNCIO

Enquanto Halbwachs (2013) enfatiza o papel da memória como forma não coercitiva de coesão e pertencimento social, no que chama de “comunidade afetiva”, Pollak (1989) se debruça nas problemáticas associadas à memória coletiva, em uma abordagem que se interessa “pelos processos e atores que intervêm no trabalho de constituição e de formalização das memórias.” (POLAK, 1989, p. 4) Ao estudar as chamadas “memórias subterrâneas”, “parte integrante das culturas minoritárias e dominadas”, Pollak (1989, p. 4) reafirma o “caráter destruidor, uniformizador e opressor da memória coletiva nacional” e o efeito da subversão do silêncio que opera nessas memórias subterrâneas e sua disputa com a memória oficial.

O silêncio, muitas vezes associado erroneamente ao esquecimento, pode ocorrer por fatores políticos e pessoais, como a falta de alguém para escutar, a exposição do indivíduo ou a vontade de poupar o outro de uma história cheia de dores e ressentimentos. Ele também pode ser visto como uma forma de resistência de um grupo em oposição “ao excesso de discursos oficiais”, uma vez que suas lembranças continuam sendo transmitidas de forma oral, nas redes de relacionamento mais próximas.

A fronteira entre o dizível e o indizível, o confessável e o inconfessável, separa, em nossos exemplos, uma memória coletiva subterrânea da sociedade civil dominada ou de grupos específicos, de uma memória coletiva organizada que resume a imagem que uma sociedade majoritária ou o Estado desejam passar e impor (POLLAK, 1989, p. 8)

Esse trabalho de enquadramento da memória pode ser combinado de diversas formas, “guiado pela preocupação não apenas de manter as fronteiras sociais, mas também de modificá-las,” (POLAK, 1989, p. 9), reinterpretando “incessantemente o passado em função dos combates do presente e do futuro” (POLAK, 1989, p. 9),. Esses discursos enquadrados, para manter sua coerência e credibilidade, muitas vezes se utilizam de fontes confiáveis aos olhos dos grupos organizados. Além disso, os objetos materiais são rastros desse trabalho de enquadramento, como os museus e monumentos, pontos de referência desse passado construído, que agregam “um fundo cultural comum a toda a humanidade”. (POLAK, 1989, p. 11), No caso das lembranças mais próximas, esses pontos de referência emergem de uma ordem sensorial, como os cheiros e cores. É nesse ponto que o cinema se torna um suporte indispensável para a memória, capaz de captar as características sensoriais das lembranças e auxiliar no seu processo de enquadramento.

5.3 UMA CONTRA-MEMÓRIA AO GENOCÍDIO

Há tantas imagens no mundo que acreditamos ter visto tudo. Pensado tudo. Há muitos anos que procuro uma imagem que falta. Uma fotografia tirada entre 1975 e 1979 pelos Khmers vermelhos, quando dirigiam o Camboja. Claro, por si só, uma imagem não prova o crime massivo; mas faz pensar; faz meditar. Ajuda a construir a história. Procurei-a em vão nos arquivos, nos documentos, nas aldeias do meu país. Agora eu sei: essa imagem deve faltar; e não a procurava – não seria obscena e sem significado? Então fabrico-a. O que eu ofereço hoje não é uma imagem, ou a busca de uma única imagem, mas a imagem de uma busca: aquela que o cinema permite. Algumas imagens devem continuar a faltar, devem sempre ser substituídas por outras: nesse movimento encontra-se a vida, o combate, a pena e a beleza, a tristeza dos rostos perdidos, a compreensão daquilo que existiu; por vezes a nobreza, e até a coragem: mas o esquecimento, nunca (PAHN, 2013)

A era de ouro do cinema cambojano teve início nos anos 60 e entrou em colapso com o regime comunista, em 1975. Durante esses 15 anos, aproximadamente 380 filmes foram produzidos, mas poucos deles restaram, em condições precárias de conservação. Durante o período comunista, o Khmer Vermelho impedia a captação de imagens, com exceção dos registros próprios, usados como propaganda comunista da construção de um novo país. Se não há imagens, como representar a repressão?

É a partir desse questionamento que *A Imagem que Falta* é construído. O filme tem início com imagens de arquivos abandonados, que já indicam o caráter memorial da narrativa, a deterioração das poucas imagens que restam do período e a necessidade de buscar vestígios. A busca pela imagem que falta encontra uma metáfora já em sua primeira cena. As imagens dão lugar para um dos arquivos recuperados, do filme *Apsara* (Norodom Sihanouk, 1966). As gravações vívidas dos movimentos da dançarina logo entrariam em contraste com os horrores da guerra e do completo desprezo pela cultura que o Khmer Vermelho defendia. Já nos primeiros minutos, Panh faz renascer as tradições cambojanas e uma memória silenciada.

Figura 16 - Frame de arquivos



Fonte: *A Imagem que Falta*

Figura 17 - Frame da dançarina Apsara



Fonte: *A Imagem que Falta*

O encantamento dá lugar ao desconforto, assim como a mudança abrupta nas vidas dos milhões de cambojanos: as ondas do mar submergem o espectador com um sentimento de ansiedade e sufocamento. As dançarinas agora aparecem desfocadas, inatingíveis. Logo, o ator Randal Douc começa a narrar a procura de Panh pela sua infância – ou seria ela que o busca? O diretor, então, começa a dar forma a essas imagens perdidas: através de bonecos de argila, produzidos por Sarith Mang, mãos herdeiras daquelas que trabalharam nos arrozais, Panh traz seu pai de volta à vida.

Com terra e água, com morte e campos de arroz, com mãos vivas, nós podemos construir um homem. Não demora muito, você só tem que acreditar nisso. Seu traje é branco, sua gravata é escura. Eu gostaria de segurá-lo contra mim; ele é meu pai. (PAHN, 2013)

Figura 18– Frame dos bonecos de argila



Fonte: A Imagem que Falta

O homem criado emerge da terra que um dia o enterrou. O pai que perdeu a vida para o regime é trazido de volta pela arte – ainda repleta em suas últimas lembranças - do filho. Sua memória, no entanto, permanece viva. Os bonecos de argila, representações de rostos esquecidos, combatem a eliminação simbólica.

A vida em Pnom Penh no fim dos anos 60 é retratada através dos bonecos de argila em sets construídos. Como Pollak afirmava sobre as lembranças mais pessoais, o filme de Panh atua com pontos de referência de ordem sensorial: o cheiro das frutas, as músicas, as brincadeiras infantis, a contação de histórias e a diferença das cores nas vestimentas com a chegada da revolução. As memórias associadas ao período anterior ao do Khmer Vermelho, cheias de cor, luz e felicidade, dão lugar a uma imagem de arquivo que anuncia o início da guerra civil:

Eu me lembro dos velhos tempos em Pnom Penh, as grandes festas em nossa casa. Lembro-me de risos e música. Havia cheiro de caramelo, de peixes, de especiarias, de manga. Costumávamos dançar, falar sem parar com nossos tios e tias. Meus primos costumavam trazer frutas. Goiaba, jaca. Neste momento, estudávamos, líamos livros. Nas noites, eu gostava de ouvir o meu pai recitando poesia. Lembro-me especialmente da doçura das coisas. Então, veio a guerra. O bombardeio ficou mais próximo nos anos 70. Lembro-me das primeiras vítimas, medo, da minha tristeza infantil. Há tantas imagens no mundo que passam repetidamente. Nós achamos que nós a assimilamos porque nós a vimos. (PAHN, 2013)

É interessante notar que Panh poderia ter adotado diversas técnicas, como a animação e a encenação com atores, para representar essa imagem que falta. A escolha pelos bonecos de argila, no entanto, é cheia de simbolismos. A argila é um elemento forte na arquitetura cambojana, usada, por exemplo, na construção dos templos do Angkor Wat. Além disso, como o próprio cineasta conta, “é uma forma de registro empregue há muito, muito tempo, quase como um documentário artesanal” (PAHN, 2014). A associação ao brinquedo e à infância perdida de Panh também se faz presente, sob um olhar poético que mantém a possibilidade do sonho, mesmo após o genocídio, mas também provoca certo afastamento dos horrores cometidos no período, a “distância justa”:

A tarefa do cineasta é saber encontrar a medida justa, a distância adequada: nem exploração política, nem complacência masoquista, nem sacralização. A memória deve ser um ponto de referência. Deve continuar sendo humana. O que busco é a compreensão da natureza desse crime e não o culto da memória. Para evitar a repetição através da recusa da cegueira e da ignorância. (PANH, 2013)

Esse afastamento também se dá pela cinegrafia. Os bonecos permanecem imóveis. É a câmera que trabalha o movimento das imagens, com três exceções: as imagens de arquivo, alguns elementos de cenário (como os peixes nos lagos artificiais) e em momentos idealizados, de fantasia, como a cena em que três crianças, que morreram de fome nas mãos da revolução, finalmente podem ser livres, sonhar e voar.

Em relação ao som, é possível perceber uma distorção, conduzido “para um tom metálico, desumano, que para mim representa o tom, o som, do totalitarismo”. As frases curtas, assim como as proclamadas pelo Khmer, trabalham com uma lógica de ressignificação. A trilha sonora de Marc Marder – ele também sobrevivente judeu – foi concebida através de uma experimentação: foram dez dias no país, ouvindo a sonoridade das ruas, das canções, o silêncio da noite.

As imagens da guerra – referentes ao golpe de estado de Lon Nol e ao fim da guerra civil com a ascensão do Khmer Vermelho – também foram usadas em outros filmes do diretor. A simbologia adotada em cada uma delas demonstra a instabilidade da memória e dos arquivos históricos, que se transformam com o tempo, com a narrativa, com a montagem. Esse processo de contextualização e ressignificação simbólica também mostra o próprio enquadramento da memória.

Figura 19 - Frame da chegada da guerra



Fonte: A Imagem que Falta

Em sua grande maioria, essas imagens foram produzidas como propaganda política pelo Khmer Vermelho sendo, no entanto, reapropriadas por Panh, que inclui os bonecos de argila para representar as lacunas da memória. Essas montagens revelam a força militar do partido comunista e a deportação da população das grandes cidades para as comunas populares. No mesmo fundo, Panh aparece, como boneco, pela primeira vez: o medo e a tristeza ganham força no Camboja.

Eu estava lá. Lembro-me do olhar destes jovens lutadores, eles olhavam como se não estivéssemos lá. Uma ordem foi dada a eles, nunca toque o inimigo com as mãos. Eu sou o inimigo, tenho 13 anos de idade. (PAHN, 2013)

As imagens e a narração falam sobre a mudança na estrutura social do país: a impureza das cidades, as duas milhões de pessoas que deixaram suas casas, o fim do Banco Central. “Vida longa ao glorioso 17 de abril, um dia de alegria transbordante”. As falas do Khmer Vermelho passam, então, para o discurso direto, ressignificadas no contexto de oposição do filme. O recurso é utilizado em outros momentos ao longo da película, como: “Camaradas, em breve devemos ser mestres da água, da terra e dos elementos. Cada hectare produzirá 3 toneladas de arroz. Ou 5. Ou 7” (PAHN, 2013).

Nas sequências seguintes, Panh conta as ações do governo em meio a imagens de arquivo e o cenário com bonecos de argila.

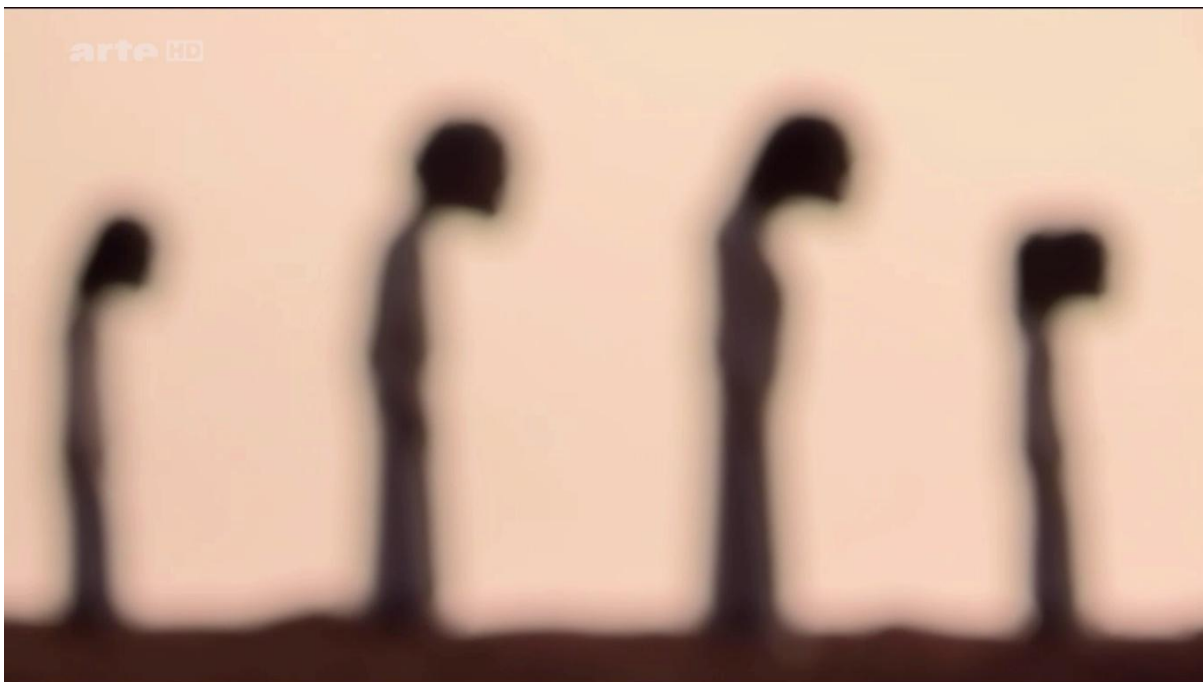
Separaram mulheres, homens, adultos e crianças. Quaisquer lembranças ou objetos pessoais são proibidos. De repente, não há mais indivíduos, apenas números. Nosso cabelo é cortado. Relógios, óculos, brinquedos, livros são apreendidos. Nossas roupas são tingidas de preto, nossos primeiros nomes alterados. Somos o novo povo. Pessoas da classe média, intelectuais, capitalistas a serem reeducados ou destruídos. (PAHN, 2013)

O Khmer Vermelho trabalha em uma lógica de subversão da memória, de apagamento das identidades. Embora mantivessem arquivos, fotografias e dossiês das confissões, o objetivo claro era o de culpabilização das vítimas, reescrevendo suas vivências com a intenção de transformá-los em inimigos, criando uma ruptura de memória. O trabalho de Panh opera em uma lógica contrária: ele introduz seus rostos, nomes, experiências; dá um espaço de fala (mesmo quando essa fala acontece pelo caráter testemunhal dos arquivos daqueles que pereceram no regime), dignifica e reconstrói suas histórias.

Eu sei que o Khmer Vermelho tirou fotos das execuções. Por quê? Será que eles precisavam de provas, tinham um dossiê a ser concluído? Qual homem que tirou fotos deste evento gostaria que esta imagem não estivesse faltando? Estou procurando esta imagem. Se eu finalmente encontrasse-a, eu não poderia exibi-la, é claro. E o que faz um retrato do espetáculo da morte? Eu prefiro mostrar a imagem de uma jovem mulher desconhecida, que desafia a câmera, o olho do carrasco e ainda olha para nós. (PAHN, 2013)

Em outro momento, Panh discute a forma que as mortes são sentidas. Quando seu pai decide parar de se alimentar e morre, sua família não tem o direito ao luto. Panh fala sobre como uma história construída pela sua mãe, uma homenagem a forma justa de despedida seguindo as tradições, solidifica-se em sua memória. As imagens fora de foco, um ritual de enterro, uma coruja alçando vôo: metáforas visuais da dor encontradas em uma imagem que nunca existiu.

Figura 20 – Frame das imagens desfocadas



Fonte: *A Imagem que Falta*

Ele retoma a reflexão sobre sua busca ao final:

É claro, não encontrei a imagem que falta. Eu a procurei, em vão. Um filme político deve descobrir o que ele inventou. Então, eu fabrico essa imagem, eu a olho, eu a aprecio. Eu a seguro em minhas mãos como um rosto amado. Essa imagem que falta, agora eu a dou a vocês, para que ela não deixe de nos procurar. (PANH, 2013)

A Imagem que falta é um filme sobre a história do Camboja, mas também para a sua construção, uma reconstrução da própria humanidade de Panh. É uma extensão da memória, um prolongamento de suas experiências. É um filme realista, quase etnográfico, que se enquadra em “uma linhagem do documentário contemporâneo, em torno das ‘escritas de si’ em que a própria experiência subjetiva do realizador se torna motor para um processo de inscrição de imagens.” (IKEDA, 2018, p. 138), A narrativa do filme é construída em torno da memória individual, mas nem por isso ela perde o viés coletivo. Assim como Halbwachs aponta, essas memórias individuais são pontos de vista sobre a memória coletiva, construídas em meio a um contexto social comum: o regime comunista. Anita Leandro (2014, p. 4) afirma: “Na obra de Rithy Panh, a escrita da história na primeira pessoa não remete a uma subjetividade ou a uma voz que diz ‘eu’, mas ao testemunho do outro – as vítimas, os mortos e seus algozes, que testemunham diante do cineasta.”

Um dos maiores trabalhos de Panh é dar visibilidade às memórias subterrâneas. Toda seleção é uma exclusão. E o que se exclui e o que se seleciona pode ser chamado de memória enquadrada. A memória oficial de um país passa por um processo de enquadramento, a partir da atuação de grupos e ideologias. O que as pessoas viveram no regime, bem como a própria experiência de Panh, tem o poder de questionar a memória oficial e tomar esse lugar através de um processo de enquadramento.

Mas como essas memórias subterrâneas são reavivadas? *A Imagem que Falta* é um filme construído para combater o silêncio, dar visibilidade às memórias subterrâneas em oposição à memória oficial, ainda cheia de vestígios criados pelo Khmer Vermelho. Panh evita a espetacularização em função de um processo de reflexão do resgate dessa memória silenciada. Além disso, o próprio processo de realização do filme é um método de cura. Em diversos momentos, Panh trabalha com duas ideias: a necessidade de contar sua história em oposição ao desejo de esquecer as dores de sua experiência. Existe um trabalho, como detentor dessa memória, de transmitir essas histórias, não deixar que elas caiam no esquecimento ou no silêncio. É preciso lembrar, mesmo que seja doloroso. Em um trecho do filme, Panh afirma: “Elas martelam a minha mente, gostaria de afastá-las.” Em outro, ele diz: “Eu não quero mais ver essa imagem de fome. Então eu a mostro para vocês.” Em determinado momento, os bonecos de argila são enterrados em valas, enquanto Panh “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 essas coisas, então, ele deve viver para contá-las”. Panh encontra novos suportes para guardar e reproduzir essa memória, seus espectadores, que passam, também, a ser testemunhas do genocídio.

E se estamos sempre a dizer “nunca mais” e “não esquecer” e outras fórmulas assim, o certo é que está sempre a repetir-se. Nos últimos cem anos tivemos o genocídio dos armênios, depois o dos judeus, e na minha vida assisti ao do Camboja, ao do Ruanda, à Bósnia, ao Darfur... Se se tivesse falado mais do genocídio armênio, talvez o dos judeus não tivesse acontecido. E se nas escolas cambojanas se tivesse falado mais do Holocausto, talvez o genocídio cambojano não tivesse acontecido. E assim sucessivamente. (PAHN, 2013)

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Partindo das discussões sobre as interseções entre cinema e política, abordadas por Furhammar e Isaksson (1976) e Kracauer (1966), é possível situar o cinema de Rithy Panh como uma ferramenta política, um cinema que atua contra o apagamento das memórias propiciado pelo regime comunista.

No Camboja pós-Khmer Vermelho, havia um movimento de silêncio do próprio povo. O extermínio ainda não havia sido reconhecido pela ONU. Não é certo que os filmes de Panh tiveram alguma influência na criação do tribunal da Câmara Extraordinária na Justiça do Camboja (ECCC), mas eles reviraram a estrutura de silêncio e apagamento, de enterramento da memória junto aos milhares de mortos que foram privados de voz em vida e em morte. Panh teve uma influência direta na mudança de pensamento do povo cambojano, até então lutando para deixar de lado o genocídio que ainda abala suas vidas. Isso evidencia a importância do trabalho de reconstrução de memória realizado por Panh, não apenas como forma de tributo, de ascensão de memórias subterrâneas até então negligenciadas, mas também como fonte de intervenção política.

Através da análise do filme *A Imagem que Falta*, primeira vez em que o diretor retoma com profundidade sua própria história dentro da revolução, foi possível compreender os mecanismos utilizados para reconstituir a memória de todo um povo: os processos de esquecimento e silenciamento, as formas de enquadramento da memória e de ascensão das memórias subterrâneas, além das considerações do próprio diretor na busca pelas lacunas deixadas pelo Khmer Vermelho – partido que promovia a subversão da memória e o apagamento das identidades. Para isso, os aspectos de construção do filme foram observados enquanto formas de propiciar essa reflexão: a utilização dos bonecos de argila, as metáforas imagéticas, o som e os arquivos que trabalham com uma lógica de ressignificação e a forma poética de trazer dignidade às memórias negligenciadas.

O cinema de Rithy Panh é uma extensão da memória, um suporte contra o silêncio, uma forma de entender a memória coletiva, mesmo quando parte de uma perspectiva mais individual. O processo de ressignificação dos poucos arquivos remanescentes, uma busca por encontrar essa imagem que falta, encontra no cinema uma forma de recriar, ainda que a lacuna permaneça, a memória de todo um povo.

REFERÊNCIAS

A IMAGEM que falta / L'ímage manquante. Direção Rithy Panh. França/Camboja. 2013. 92 min.

ALVAREZ, Santiago. Arte y compromiso [1968]. In: **Cine documental en América latina**. Cátedra, 2003. p. 458-460.

APPADURAI, Arjun. “Disjunção e diferença na economia cultural global”. In: FEATHERSTONE, Mike (org.). **Cultura global: nacionalismo, globalização e modernidade**. Petrópolis: Vozes, 1994, p. 311-327.

_____. **Dimensões culturais da globalização**. Lisboa: Teorema, 2005.

BAQUÉ, Dominique. **Pour un nouvel art politique: de l'art contemporain au documentaire**. Paris: Flammarion, 2004.

BANGERT, Axel. **Holocaust Intersections**. 1ª ed. London: Routledge, 2013.

BARNES, Leslie. The Image of a Quest: The Visual Archives of Rithy Panh. In: **Australian Humanities Review**, n. 59, April/May 2016, 190-208. Disponível em: <http://australianhumanitiesreview.org/wp-content/uploads/2016/08/AHR59_Barnes.pdf>. Acesso em: 30 de set. de 2018

BAZIN, Andre, **O Cinema – Ensaios**, trad. Eloisa Ribeiro (São Paulo, Ed. Brasiliense, 1991

BOYLE, Dierdre. **Trauma, Memory, Documentary: Re-enactment in Two Films by RithyPanh (Cambodia) and GarinNugroho (Indonesia)**. Documentary Testimonies: Global Archives of Suffering. Eds. Bhaskar Sarkar and Janet Walker. New York: Routledge, 2010. 155-72.

BURKE, Peter. **O que é História Cultural?** Trad. Sérgio Goes de Paula. 2 ed., Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editora, 2008.

CAMBODIA: between war and peace. Direção Rithy Panh. 1991.

CINEASTAS do nosso tempo: Souleymane Cissé. Direção Rithy Panh. 1990, 53 min.

CONDENADOS à Esperança / Neaksre. Direção Rithy Panh. França/Camboja. 1994.125 min.

FERRO, Marc. **O Filme: Uma contra análise da sociedade?** in: NORA, Pierre (org.). História: novos objetos. R.J.: Francisco Alves, 1975.

_____. **Cinema e história**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992.

FORGANES, Roseli. **Camboja: onde a guerra nunca acaba**. Horizonte geográfico. São Paulo, Audichromo, ano 10, n. 54, p. 57, nov./dez. 1997.

FURHAMMAR, Leif, ISAKSSON, Folke. **Cinema e política**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1976.

GAINES, Jane M. "Political mimesis". In: GAINES, Jane M. & RENOV, Michael (orgs.). **Collecting Visible Evidence**. Minnesota: University of Minnesota, 1999, p.84-102.

HALBWACHS, Maurice. **A memória coletiva**. Tradução de Beatriz Sidou. 2ª ed. São Paulo: Centauro, 2013.

HALO TRUST. **Where We Work: Cambodia**, c2018. Seção de Site. Disponível em: <<https://www.halotruster.org/where-we-work/south-asia/cambodia/?fbclid=IwAR2ee3cFcgLhTvCA-Qg0Kq7YesHFULEe1F6Ou1fG652Tef5-dBRP6R-Y2Tk>>. Acesso em: 20 de set. de 2018.

HENNEBELLE, Guy. **Os cinemas nacionais contra hollywood**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1978.

IKEDA, Marcelo Gil. **Em busca de uma "imagem crítica": memória, ausências e dor em A imagem que falta, de Rithy Panh**. *Lumina* 12.2 (2018): 136-149.

KLINGER, Diana. **Escritas de si, escritas do outro: o retorno do autor e a virada etnográfica**. Rio de Janeiro: 7Letras, 2012.

KRACAUER, Siegfried. **From Caligari to Hitler: a psychological history of the german film**. Princeton: Princeton University Press, 1966

LAGNY, Michele. **Escritura fílmica e leitura da história** in: *Cadernos de antropologia e imagem 10*. Rio de Janeiro: UERJ, NAI, 1995, v.10, n.1, pp 19-37, p.22.

LE GOFF, Jacques. **Documento/Monumento**. *Enciclopédia Einaudi*, vol.1, Memória-História. Imprensa Nacional - Casa da Moeda, 1984. pp.95-106, p.103

LEANDRO, Anita. **A história na primeira pessoa: em torno do método de Rithy Pahn**. In: 23o COMPÓS, 2014, Belém. Anais Belém: UFPA, 2014. Disponível em: <http://compos.org.br/encontro2014/anais/Docs/GT11_ESTUDOS_DE_CINEMA_FO> Acesso em: 01/10/2018.

_____. **Montagem e história. Uma arqueologia das imagens da repressão**. Anais da Compós – 24º Encontro Encontro da Associação Nacional dos Programas de Pós-Graduação em Comunicação, Universidade de Brasília, 2015a.

LOWENTHAL, David. **Como conhecemos o passado**, in: *Projeto História: revista do Programa de Estudos Pós-Graduados em História e do Departamento de História da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo*, São Paulo: EDUC, 1981 – no. 17, nov.1998. pp.63-199, p.116.

MARTIN, Marcel. **A linguagem Cinematográfica** (1971). Tradução de Lauro Antônio e Maria Eduarda Colares. Lisboa: Dinalivro, 2005. Título original: *Le Langage Cinématographique*.

MORETTIN, Eduardo Victorio. **O Cinema como fonte histórica na obra de Marc Ferro**, in: *História: Questões & Debates*, Curitiba, n. 38, p. 11-42, 2003. Editora UFPR.

MUNIZ, Sérgio. Cinema e Política: entrevista à Revista Aurora. **Revista Aurora**, PUC-SP, 5: 2009. Disponível em: <https://www.pucsp.br/revistaaurora/ed5_v_maior_2009/entrevistas/download/ed5/5_entrevista.pdf>. Acesso em: 10 de out. de 2018.

NICHOLS, Bill. **Introduction to Documentary**. Bloomington: Indiana UP, 2001. —. *Representing Reality: Issues and Concepts in Documentary*. Bloomington: Indiana UP, 1991.

NORA, Pierre. **Entre memória e história: a problemática dos lugares**. Proj. História, PUC-SP, n. 10, dez. 1993. Disponível em: <<http://revistas.pucsp.br/index.php/revph/article/viewFile/12101/8763>>. Acesso em: 20/10/2018.

NORINDR, Panivong. **The Sounds of Everyday Life in Rithy Panh's Documentaries**. Disponível em: <<https://www.taylorfrancis.com/books/9781315092928>>. Acesso em: 20/10/2018.

O POVO de Angkor/*Les Gens d'Angkor*. Direção Rithy Panh. 2003, 90 min.

OWEN, Taylor; KIERNAN, Ben. Fogo sobre o camboja. *Le Monde Diplomatique Brasil*, jan. 2008. Disponível em: <<https://diplomatique.org.br/fogo-sobre-o-camboja/>>. Acesso realizado em 09 de set. de 2018.

PAL, B.; PAL, S.. **Entrevista I**. [maio, 2016]. Entrevistadores: Laura Santos, Hugo Queiroz e Melanie Pal, 2016. 1 arquivo .mp4 (60 min.). A entrevista na íntegra encontra-se transcrita no Apêndice A desta monografia.

PANH, Rithy. Bophana Center: About. **Bophana Center**, 2006. Disponível: <<https://filmow.com/a-imagem-que-falta-t77809/>>. Acesso em: 11 de out. de 2018

_____. **Le Papierne peut pas envelopper la braise**. Paris: Grasset, 2007.

_____. Entrevista: **Look back in pain** [2010]. Entrevistador: Bruno Jaeggi e Martial Knaebel. In: Doraiswamy, Rashmi, and Latika Padgaonkar. 2010. *Asian Film Journeys: Selections from Cinemaya*. New Delhi: SCB Distributors, 2010.

_____; BATAILLE, Christophe. **The elimination**. New York: Other Press, 2012.

_____. **A palavra filmada para derrotar o terror**. In: Catálogo da mostra O cinema de Rithy Panh. Centro Cultural Banco do Brasil, 2013.

_____. **Sou um agrimensor de memórias**. In: Catálogo da mostra O cinema de Rithy Panh. Centro Cultural Banco do Brasil, 2013.

_____. Entrevista: **Contra uma máquina de morte, um cinema do lado da vida** [2014]. Entrevistador: Luis Miguel Oliveira. Disponível:

<<https://www.publico.pt/2014/04/04/culturaipsilon/noticia/contra-uma-maquina-de-morte-cinema-do-lado-da-vida-332658>>. Acesso em: 10 de Nov. de 2018.

PERES, Sílvia S. (2007). **O formato e a linguagem dos documentários produzidos sobre a cidade de São Paulo**. In: XXX Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação, 2007, Santos. Disponível em: < <http://www.intercom.org.br/papers/nacionais/2007/resumos/R0626-1.pdf>> Acesso em: 29/10/2018.

POLLAK, Michael. **Memória, esquecimento, silêncio**. Estudos Históricos, Rio de Janeiro, vol. 2, n. 3, 1989.

_____. **Memória e identidade social**. Revista Estudos Históricos, 1992, 5(10), 200-212.

_____. **Gestão do indizível**, *WebMosaica*, revista do Instituto Cultural Judaico Marc Chagall, v. 2, n. 1 (jan-jun), 2010.

PORTELLI, Hugues. **Gramsci e o bloco histórico**. Paz e terra, 1977.

POWER, Samantha. **Genocídio: a retórica americana em questão**. Tradução de Laura Teixeira Motta. São Paulo: Companhia das Letras, 2004

S21: A Máquina de Morte do Khmer Vermelho / S-21, La machine de mort Khmère rouge. Direção Rithy Panh. França/Camboja. 2003. 101 min.

SITE 2. Direção Rithy Panh. 1989, 91 min.

UMA BARRAGEM contra o pacífico / Um barrage contrele Pacifique. Direção Rithy Panh. França/Camboja. 2008. 115 min.

United Nations Educational, Scientific and Cultural Organization (UNESCO). **World Heritage List**: Angkor, c2018. Seção de Site. Disponível em: <<https://whc.unesco.org/en/list/668>>. Acesso em: 20 de set. de 2018.

VILLAIN, Dominique. Un film de Rithy Panh. **Film Documentaire**, 1999. Disponível em: <http://www.filmdocumentaire.fr/4DACTION/w_fiche_film/6935_1?fbclid=IwAR2TKe6oYGN9FhB0ImJm1fskGkZY_AkDgzUz-_6X5uutFblmss7v-v7AcrQ> Acesso em 20 de set. de 2018.

ROSENSTONE, Robert A. **A história nos filmes, os filmes na história**. Tradução Marcello Lino. São Paulo: Paz e Terra, 2010, 262 p.

APÊNDICE A – Entrevista

Entrevista realizada com o casal cambojano S. Pal (60 anos) e B.Pal (57 anos), durante intercâmbio na Universidade de Flinders, na Austrália. A conversa gira em torno das vivências do Khmer Vermelho e suas repercussões na vida dos dois, transcritas integralmente, sem correções gramaticais. A escolha pelo anonimato veio do próprio casal.

Well, what about from when you were very, very young, maybe when you were a very small kid?

My father, he was a professor and we grew up in a good family, educated. I start school when I was 6 years old. My people, during that time, about that age, all I can remember is study, study, study, not my play, right? And in my family, in my country, people when they want to be educate the family must have enough money to put the children to school. And some people, most of the people, how can I say? They hungry so much for study, but they don't have a fortune to do it, you know, because the family is poor and the parent not have money to send the children to school. But my family, I'm lucky, because my father he's working for government and something like that.

Ok. Was there anything you like to do as a child?

Well, compare that time and what I see the children now, it's so much different. My time, that time, like I told you, study not my play. I don't have time for play, you know. All study, study. Children here, I can see they have more for fun, they can go out, they can go to see a movie, they have television at home, but my time, not much for that. Just concentrate hard for study.

Did you have many friends growing up?

Uhm, It's a lot of different from here too, I want to tell you. Because my father is very strictly, my family very strictly rule in a family. Like, he not allow children, he not allow is upon me to play too much, not have much friend. Because he's thinking it might full of friend to losing, forgot to study, right? All I know is Saturday, Sunday, stay home, read the book and then I never had a chance to go to see the movie, like the kids here. If someone asking me: did you know the movie, what sort of movie? I said no, because I'm not allowed to. But, I don't feel like that time, I don't feel like I want it. Because maybe I grow in the situation and I used

to it, you know. When I see the children here have a lot of freedom, like go to see movie, going out, have friend, a lot of fun, put it this way, right? So much different.

So, this was all of the things that happened before the war came. I know it's very sensitive subject to talk about but I very much like to know when the Khmer Rouge came along was the new sudden? What did you and your family do when they came about?

I think I remember at that time I only finished Primary School and then the Khmer would coming, occupy the country, communist, you would say and for me, I remember that time I think I about 12 years old and I'm still kind of like mommy - baby, you know, like I want to stay with my mom, I want to stay with my family, something like that. But Khmer would come, it's so much different. They not allowed the small children to stay with their parent. They had to separate me from my mom. For me, I have a habit of, when it's raining, I scare of thunder. I don't like to see, I don't like to hear, I will go under the blanket or my mom cuddle me, something like that. But when Khmer would come, they separate me from my mom to live in a group with a lot of children, small, small children. Like 10, 12 years old, you know. And working very, very hard, like a farmer in a rice field. And we experienced live in the town. We eat rice, but we don't know what the rice, how they grow the rice. During communist, they let us do that. And we had not experience with that, plus we still young and we still like live in the family. But at the time, no, we live in a group. In a group, you have to cook yourself, to find the food yourself, learn how to survive. And working very hard. Wake up 3 o'clock in morning and no one let us come to visit. My mom, you know, my dad, uhm, sorry. Yeah, very sad.

How long did you survive during the war before you came to the refugee camps?

Around nearly 4 year, I think. I can't remember. Nearly 4 year. And I'm going to say something a little bit more, uhm, I don't know if you would like to hear this or not. (interruption) During the communist time, the children ... and some people they don't believe the story, it's just a story people tell. But read my line, I'm in there, I go through that story by myself, with myself, you know. No food to eat, we grow rice, we're not allowed to eat rice. We grow potato, we are not allowed to eat potato. It like they want to kill us in a cool way, right? They separate us from my parent, I miss my mom so much. I didn't know at the time. I had to run, I ask my team leader, I said "please, can I go home to see my mom? I heard that my mom is sick." They said "you can go, but you have to get up at least 2 o'clock, because

we start at 3 o'clock in the morning". I said "yeah, I will". You know, in that jungle, there's a lot of nasty animal, tiger, or something. And some people said that when you walk across that jungle it is a ghost haunting. People were scared. But at that time, because I missed my parents so much, because we never see our parent so long, I run the night time. I am not scared of the ghost, not scared of the nasty animal at all. I come home, I see my mom seat on a hammock, you know, she's very skinny, like a monkey, because no food to eat. And I heard a lot of dog barking and I said, I asked my mom "mom, how come in this really now, at the night time, a lot of dog barking?" My mom tell me that each night they come to collect people who in the list. And my family, was in that situation too, but it's not time to go yet. And my mom said if happen, she don't want me to be there, she want me to go somewhere else, you know. I said "mom, what they done to the people when they take it?" Mom said "they kill, and our family would be one of them too, dear." That time, my mom said, "go to sleep, forget about it. When this time come, we can't help". I put my hand under the hammock, I feel something very pointing hit the hammock, I asked my mom "mom, what is that is so hard like a wood?" My mom, she smiles at me and said "it's a monkey, darling". I said "I don't see any monkeys". She have no food to eat, so skinny and a bottom part when you sit on the hammock, it pointing, you know. It's like a monkey bone, you know. And I feel so sad to see my mom like that, to see her like a monkey. At 2 o'clock I get up and run by to where I used to live, you know. And yeah, that's the part that I want to say. I think that time I am around 12, but my people are small, still like small kid, you know.

So, were there any surviving relatives or friends that you managed to stay in contact with?

In my country, because during that time my dad he is some kind, he work on government and have very good pay. But my mom, she have I think it's 13 children. Twin, one twin and then only one son, the rest all girl. But during communist time, we separate each other, so, some of them be seen, some of them die. So, at the moment we only have like 6 person in my family, 6 children in my family. The rest of them all die.

Where are the 6 surviving ... ?

They live in USA and 3 live in Australia.

When you escaped, where did you go to?

When the Vietnamese communist come to occupy my country, then we have a gap, we can escape during that time, right? We walking about one day across the border, across the big jungle, from Cambodia to Thailand. And in that time, there's a lot of mine, you know mine? Yeah? We have to follow each other step, because if we miss one step, when the border, you can step on the mine. You can see a lot of people die there, because they step on the mine. Very dangerous. We lucky, we okay, and then we come to live in Thailand camp. We, how can I say? They make a camp in Thailand border.

When you were surviving in the Thailand camp, what did you do that for the time?

When I come to live in Thailand camp, it's better but it's, how can I say?, it's not like a freedom, we can go anywhere. We only on limit things like the food, they give it to us, we don't allowed to have a market, or sell, or anything. You just live in the camp. You know how I live in the camp? They give us water, they give us rice, things like that. But a very good one is they have school for children. They have school for children, they have childcare, they have a lot of things. And I, at that time, when I was young, I always want to be somebody, you know. I remember my dad asked me what I want to be; I like to be a book writer and a lawyer. That's my goal. Because in my family they all educate and we always have goal in mind to want to be somebody, right? I always want to be a book writer because I had my uncle and he is a, something like that. But, I can't, because I just only finish Primary School, because the war coming. When I go to that camp, they interview people to be a kindergarten teacher and one of my friends said: "you want to try?", I said "I don't know, because I'm not high educate." And then they testing me, they call how can I say?, they do the test and then they do, I pass the test, and then they training us about I think 6 month, something like that. They teach us about like Psychology, how to look after children, something like that, a lot of things. And then I become a kindergarten teacher at that time, you know.

How old were you when you became a kindergarten teacher?

Very young teacher. In that time no one have, except that age, I think about 17. The supervisor, or the how can I say?, they said they take a risk to accept me but, because I pass all the tests, when I was young I was very smart at study Mathematics, writing essay, I am very good at it. I never got complaints for my dad or teacher. I always have number one, number two at least. Sometime, when my teacher not around, they are busy meeting, I because my country at the time they don't study English, study French, they said, how can I say?, I was like somebody in charge in the class, but because I'm small, I'm the second one.

I'm smart. At that time, I'm very good at Mathematics and writing essay. A very good one. Then, I pass all the tests and they said they take a risk to accept me. So they take me, put 15 children in my class because they thinking very young teacher, how can she manage to look after children? But I love children and because I used to be through some things and I know what children need. Can you imagine I had 30 children in my class? And all children liked me, they loved me because I can make them happy; I understand children so much and they really love me. And then that's time when they tried to interviewed more teachers, they thinking, even young sometimes can do it, you know? I become a very young teacher, at that time, 17.

When you were in the Thai refugee camp, how did you meet your husband?

My husband he is much more study than me. He nearly finished university when he lived in Cambodia. He was also a teacher too. But he teach children. He is not like me, right? He is more educated than me. And I met him through that. And we got married.

How old were you both when you met each other?

I think about 18. One day I was in the kindergarten and I met him. He was a teacher, but a different, I don't know how to say in English, but teaching children in High School.

Did you find the conditions in the Thai refugee camp a lot better than how they were when you were surviving during the war?

Comparing the life in communist I live in Pol Pot it's much better, but it's not like a happy, happy place for us, because we live there, we were not allowed to go out, we only stay in the camp. We only eat the food that they give us. If you want to eat something else you can't, because there is no market, there is no money, we only eat food the they provide for us. That's all. But we patient, because in our goal, we hope that one day we live better. Never lost hope.

So, in what year and how old were you when you ended up going to Australia?

I think I came to Australia when I was 19 or 20, I forgot . I come on 1983. I think I about 19 years old. We've been waiting. We had separate our family when we lived in the camp, because we had too much person in the family, so they had to make two family. So half of them, they go to USA. And when my sister got to USA they tried to sponsor me from the camp to go to USA too. But when I got married I had a family, when my brother got married, he had a family. So we become big family. So, we fail. Then we decided to come to Australia.

Then we do the test, then we passed and come to Australia. Live here was a lot of difference. For us it's like hell and heaven.(cough) Some people said we are so, so lucky to be in Australia, and I'm very happy and I am very happy for that too. I'm glad that I'm very patient for that to stay in the camp. Some people they can't stand they run back to the country, but for me no. (cough) Even hard, I said "I will never go back to my country because I'm scared of communist"

Have you ever gone back to Cambodia at all?

Sometime I did go back to Cambodia. I did. Very sad when I go there, because it brings all the bad memories. We used to have a house, a land, a nice family in the town. When you go to see that place, you don't see any other family. They all gone, they all die. On my mom's side, we had big family. I asked my mom to go back to her village where her parents live. All the friends, all her neighbors, her mother, her father, were killed in the big dam for 80 people, 80 people, even small kids, they killed too. That's why before I always said "mom, you want to go back to visit Cambodia?", mom said "no. I'd rather gone other country". I said "why mom?". She not tell me, until I go there I know why she doesn't want to go. Because she feel sad to see, you know, all her parent and family died, all the sad story.

What are your thoughts for war?

Very bad, I think. You know, I said I'm very lucky for my children are born here, because they will never hungry and they will never hear of the gun shooting and killing in the war, like my time. They are very, I think, all the children born here are very, very lucky. You go to school, you have everything. Up there, children very hungry for study but you don't have a fortune to lose. So, only people who work in the government, only people who has more money. Then, they can send children to school. Not like here, everyone can come to school.

How did you go about raising the family here?

Well, sometimes I was thinking, I want to say like, people always wish, people always have goals in mind, want to be somebody, want to be happy in life. But some people say when they wish, the wish come true. For myself, I don't think my wish come true. Because my goal is gone now. I want to be a book writer, I want to be a good lawyer, because when I young, but now I know myself, I am nobody, I just a poor, poor farmer's wife. Working in the farm, very hard, very hard. So, I just want to say that the country is good, but I just say with my life is

not good, because my dream not come true the way I want it to be, right? And I hope that my children not like the same, like me.

Anything else would you like to share?

I want to say here they have very good school, they support all the children. I can see everything is so easy, they have everything. The children have a lot of, a lot of opportunity to become somebody. So, do not let it go, because it's so important for your life, on your future. I miss it. Sometimes, I remember when I just come to Australia, I 19 years old. My husband, he tell me to go back to school, because he know me, I am very smart at study. But that time, I already have children. One, my first child. And I said no, I have to work, because we need money. If at that time, I am patient and I try hard to study, yeah, from that time now I would become somebody. So now, I miss that time. I was thinking, if I can turn back time, I might go back to school. I don't want my children to miss like me, because time not waiting.

Entrevista S. Pal

I'd like you to tell me a bit about yourself, who you are, what your childhood was like and ...

For my family, a little bit different from your mom. We live, you know, very far from each other. Your mom live in capital city, in Phnom Penh, but, for me and my family, we live close to the border of Thai, because our family live there for a long time. And for my parent, my daddy, the Thai and the Cambodian border still can go, you know, across to each other. My dad went to study in Thailand camp. No, not in Thailand camp, in Thai country. And at that time, he nearly time for him to become a teacher also, but in the border, you know. And after that, the border close, so my dad had to move from Thai country to live in Cambodia. So, everything is change. My family had to work at a farm, growing something like mango and a lot of thing. And growing tobacco, also. And at that time, you still study at the primary school. But, at the same time, one of my friend, you know, he want to live in Cambodia, he run across the border of Cambodia and Thai. He come to live in Cambodia. But, at that time, the Cambodian government catch him, because he, you know, outlaw, they not allowed him to come to Cambodia. And then, they catch him to put into jail. At that time, my dad and my parent had to sell a lot of thing, like at the farm or something else, to help his friend, who escaped from Thai to live in Cambodia. Then, we moved from there to live in a Pailin. Pailin is close to Thai border also. That place, you know, we got a lot thing like sapphire, ruby, a lot

of thing. And my dad work on that too. And when I study at Primary School in Pailin for, I think around 6 year and then I pass to High School, far away from Pailin about 83km. At that time, I had to live in the temple, Buddhist temple, with the monk, because I have no family in Battambang town, because at that time my family is poor, because he spent a lot of money to help his friend and then, we are poor now. My dad and my mom still work at the farm and I go to study in Battambang Province, live in the Buddha temple, you know. We study at High School until 1975, the communist come to take over the country, you know. And then, after that, every school, every college and university had to close. All the students and the people had to evacuate from the town and the city to rice field, to work very hard over there. And every town and the city like ghost town, because no people in there. The communist force them to live in the rice field. And some of them ... no rice field, they had to go to live in the jungle, you know, full of dangerous thing, like tiger, like snake, cobra, everywhere. (cough) Excuse me. That is the main thing that I want to tell.

Did you have many friends growing up?

Yeah, I got. I got a lot of friends but we live separately, you know. In the Pol Pot regime, they separate the children, the boy live with the boy, the girl with the girl, the small kid live with the small kid group and it is really hard over there. And, for the food, if we have a bowl of food, only the water in there, just about 20 or 30 grain of rice. And people starving and they died by starving and some of them died by disease, sickness, you know, everyday.

Well, I heard there was a lot of torture and things like that happening...

Yeah. The group of the boy, some of my friends that can't stand the regime, they tried to escape from the place where I will, from the Thai border. And, after that, the Khmer soldier found them, you know, they were chasing them along the way from the Thai border and then they catch them from the Thai border. Some of them they killed along the Thai border and some of them they tied them up and then bring them back to the group of the boy and the girl where we live. And then they killed them, they hit them by the, you know, the long thing, you know, a lot of thing. They hit them and sometime they carry them by the rice field and then they pull them and kill it, you know. And the rest of us, when we saw that situation, we also scared and afraid of that, you know. Every night and every day we only think tomorrow we will die, tomorrow we will die. You know, because, you never know, you know. Especially when they know you are the member of the government, the former government or something like that, or the Monarchy, the king before. All the teacher, the professor, all the soldier, all

the student, they would kill you. Sometimes they put you in the prison and then they ask you like this, like that and then you, you know, said the wrong question of what they want to know, they kill straight away, you know. It's like that.

They killed people because they wore glasses to, right?

Yeah, I would like to tell you about that too. When they see the people, you know, wearing glasses, they think "oh, those ones is the educated people, they have high knowledge or something like that, you know, they are smart or something like that". So, they kill you straight away, some of them. Some of them, you know, want to hide something and then, they don't tell the truth. They say "oh, we are the farmer. I work as a farmer". And then they can stay alive, because, you know, the Pol Pot soldier they don't know sure about that. So, they keep them for a while. But, after that, if they found them, still, you know, still unlucky.

How long did you survive during the war before you went to the refugee camp?

Well, after 1979, after the Vietnamese come to occupy the country, and then we survived from the time until now, until 1979, we escape to the Thai border and across the jungle, there were a lot of land mine, and it's really hard. For me, after my parent die in the Khmer Rouge regime, my last brother die in the Khmer Rouge regime, I still got one sister and 2 brother. The brother, one of my brother, he can't walk. When we escaped, we escaped through the jungle, and the water about this deep, you know. And he was, you know, on my shoulder. Very hard. When we escaped closed to Thai border, we saw probably, you know, the Thai border was a good camp for us. But when we get there, at the night time we can't see anything. And in the morning, with the sunrise, and then we see only the soldier. No longer the border and the tree like us too. It was raining and we stand under the rain. It's really hard. I see you've brought some photos with you. Would you mind showing us? This is my photo when I was young (showing pictures of brothers, father, uncle).

So, were there any surviving relative or friends that you've managed to stay in contact at all?

In here, I have no relatives. But in America on my mom's side and my dad's side I've got a lot over there. Last time I contacted 4 or 5 families were there. Some of them were in Canada and Washington.

When you managed to escape the war, where did you go to?

At that time we live separately between my sister and my brother. We lived different places. One of my sisters and my last brother live close to the Thai border. At that time I go to take my sister from the border, the opposite way of the Khmer Rouge, who travel from Cambodia to Thai border. For me, my sister and my brother, we go opposite way. At that time, if we are not smart, the Khmer rouge soldier know us want to escape from the border into Cambodia, they will kill us straight away. At that time, me and my sister, when we see the Khmer Rouge soldier along the way, we go to the forest alongside the road, we hiding our brother and sister over there until they pass where we stay and then we try to run to Cambodia again. (05'40")

When you escaped from the war and you reached the Thai border, what did you do over there?

You mean in the Thailand camp? When we escaped from Cambodia to live in the Thai border, I was a teacher because I think in the Pol Pot regime a lot of teacher already died, so I know myself. I'm not a teacher, but I love my people, I like to teach them the knowledge that I have when I was studying I like to share with my people, that's why I want to be a teacher.

How did you become a teacher at the Thai camp?

I had to do the test (to be a teacher). There was the one responsible for the education and then I applied for that and they did the test. I had to train about psychology to teach the children and then I pass. Then they sent me to teach them, like your mom also.

How did you meet your wife?

Just meet, meet her in the camp. You know, when we work close to each other. I work at KDC. KDC mean, K mean Kamput, the name of the camp, of Cambodian camp in Thailand. DC mean like Education Center, something. We work at the Kamput Education Center. B. was at the pre-school, as the kindergarten teacher. And then we met each other and then we get married.

I see. What made you fall in love with her?

How can I tell? Well, you know, when we work close together and I see your mom was a good teacher, she has very good habit, you know, as a Cambodian girl, you know. She always has respect to everyone, and it made me love her. Because, as a Cambodian, I like, like that. (cough)

Describing the conditions, did you prefer living in the Thai camps in comparison to your experiences in the war?

Yeah, I think it's better than live in war. Because when we live in the war, we always worried about our life, almost every day. We don't know when we'll die, you know. Especially in the Khmer Rouge regime, like I told you. We always think that tomorrow we die, tomorrow we die. Because we don't know when, you know, if they know us as a member of the previous government or something like that, they would kill you straight away. But in the camp, a little bit easier. Only, the main thing, we can't go anywhere, we live like in prison, also. But it's better. At the day time, the UNSA member they come to take care of all of us. But at the night time, they removed from the camp, you know. And, at the night time, that is a time from all Cambodian to wait. Live there, you know, all we are afraid. Because we don't know what happened. Because the Thai soldier they are very bad. I shouldn't say this. When they see pretty girls, some of them they rape them without warning. And even their parents, to protect them, their parents got trouble also. They smack them, they hit them until they collapse sometime.

How did you come do Australia?

We had to do the test. We apply many way. Some of them they apply as soldier, Khmer soldier, something like that. But some of them, they apply, they want to be something, they want to come to Australia to serve the community or something like that. As this, as that. For me, I applied as a singer for the khmer community. And they said for me to come. I think it's all right. Because we can serve the community and sometime we can have fun also. But for me, not just a singer in the Khmer community in Australia. When I was at high school, in the capital city in Cambodia, they wanted to choose me to work as a singer over there also. But at the time, on 1973 my dad said no, I want you to be something. At that time I wanted to study about the medical, my dad wanted to send me to french country to study medical, to do something good there. But after I stayed until 1979 and then the communist take over and I'm unlucky for that. Everything had to finish. Australian, when you do test, when they think you are suitable they bring you to Australia. When they think you are suitable, you can come.

Was it different for you?

It's a very completely different. When we entered in the airplane, at that time nearly sunrise in the morning, the airplane was coming down a little bit and a little bit to the airport and we can see everything in NSW and we think "this is the heaven for us." Because it's completely

different from when we lived in the Khmer rouge regime. We were so happy, “I can’t be here”.

Was it difficult for you to communicate with people in Australia at first?

It’s a little bit hard, because I work as a farmer. I changed jobs very often. The first time a little bit hard because our english is not very good and when we talk to each other or talk to australiano people sometimes they understand us, sometimes they don’t understand. Because english that we can speak to everyone nowadays we just studied by ourselves. Try to study in the dictionary, try to study with the english book. Learn by myself, nobody teach us. That’s really hard. It is a struggle But even with the struggle we are still try hard to resurge.

Is it hard not coming back to Australia?

It’s not hard. When we see our family we are happy. Yeah. it’s better. If to visit, I can probably go, but I’m still scared. Because the Khmer government nowadays, before they were members of the communist also. And they still rule the country a little bit clumsy. I shouldn’t say that but I think that the party that not like their party, some of them they catch them to put into prison. And some of them, they don’t like it. I think in this country the government help a lot the people, specially the students. But in Cambodia it is completely different. Sometimes they have to go to another country, like thailand, like Korea, somewhere around the world to work there really hard and you stay far away from your parents. You never have time to take care of them. That’s why I say that Australia is the best. I don’t know for other people, but for me it’s the best, because the government care about people, support the students, everything. If people have no work to do, they have unemployed benefit to support them. But in Cambodia no. that’s why I think that Australia is the best.

How’s Cambodia today?

In Cambodia everything is developing. But something else is destroyed by the government, like the jungle, the forest, or something like that they destroyed them all. Almost all. And they have something like a building or something like that in that capital city. But they destroyed a lot of things also. Cambodia before was a lot of forest but now was destroyed a lot also. By Vietnamese, by China, something like that because they cut the tree to sell to Vietnam, to China. A lot of thing. And about the mine also, like gold mine or sapphire mine. They take almost all. Specially in my home town now is all almost gone.

What did you want to be different in your life?

The specific thing, you know, for my life, I think is the completely different when I live in Cambodia and when I live in Australia. In Australia is very good for me and my family. But in Cambodia. If your family is not rich people, your life is very hard. Can't send children to school or anything. And the children had to walk along the street and sometime they had to pick up rubbish to sell, an old bottle that somebody throw away, they collected to sell for money to live. You can't go to school. But for rich people they are lucky. I mean, if we are talking about the government it's completely different. Here the government is good, but in Cambodia they can't just leave their party, their family only.

I still miss them, some of my friend. They still live in Cambodia. They have no luck like me, they can't come to Australia. Some of them they come to the border but they can't come to Australia like me. They had to go back. And some of them they came to Thailand but they can't stand living there and they came back. Bad luck for them. But life is completely different for us in here. I miss... everybody miss their parents. But how can you do, because the communist regime rules like that and made them die. I lost my last brother, my mother and my father. Because we are starving. Had no food to eat. At the moment. Even though they died, I would only pray to God, I don't mind which god, Jesus, Buddha, if they can save my parents' spirit to be born and have a good future in the future. I would love that. And I still want to see my Mom and Dad. But how can I do?

Would you like to share anything else?

The last moment I just want to tell the people that live in Australia, especially the young. You and your friend that is still studying in university, some that are studying in primary school. They should think about the best thing, that the government support them. They have to try very hard for their study. Because I think they are so lucky. Not like me when I was young. I told previously. When I go to study, I had to study Buddhist Temple. And one that had the food was the monk. If the monk had no food, I had no food also. See? That's why I think that all of you are so lucky. Don't let the situation pass away. You have to try very hard for your future. And for all the Australian people also.