

**Imagens reconstruídas: análise do documentário
A imagem que falta (2013) de Rithy Pahn**

*Rebuilt images: an analysis of The missing Picture (2013)
animated documentary directed by Rithy Pahn*

Rubens da CUNHA¹
Emaxsuel Roger RODRIGUES²

Resumo

Com base nos preceitos de análise fílmica e a partir análise do filme *A imagem que falta* (2013), do diretor cambojano Rithy Pahn, o presente artigo apresenta discussões acerca de como o autor se utilizou da linguagem de animação para reconstruir seu passado e, nessa reconstrução, apresentar ao mundo relatos, memórias, testemunhos de indivíduos que o acompanharam no período de ascensão do regime totalitarista do Khmer Vermelho, entre os anos de 1975 e 1979, no Camboja. Como forma de organizar nossa análise, a dividimos em três partes. A primeira parte irá versar sobre o texto verbal que acompanha a narrativa; a segunda, sobre as imagens e fotografias de arquivo que o diretor utilizou; na terceira parte analisaremos como a linguagem de animação foi utilizada no documentário.

Palavras-chave: Documentário de animação. Análise fílmica. Rithy Pahn.

Abstract

Based on film analysis concepts and on an analysis of *The missing picture* (2013), directed by Rithy Pahn, this article presents some discussions about how the director has worked at least with three different languages in order to rebuild his past. In this reconstruction, he presents to the world his memories, individual's testimonies which were similar to what the director lived in a period in which the Khmer Rouge ascended the power, between years 1975 and 1979, in Cambodia. As a way to organize our analysis, we divided it in three distinct parts. The first one will present considerations about the verbal text and its development along narrative; the second one is about how the director spread images and photographs; in the third one we analyze how animated language was used in the documentary.

Keywords: Animated documentary. Film analysis. Rithy Pahn.

¹ Doutor em Literatura. Professor do CECULT - Centro de Cultura, Linguagens e Tecnologias Aplicadas - Campus Santo Amaro da Purificação - Universidade Federal do Recôncavo da Bahia (UFRB).
E-mail: rubensdacunha@gmail.com

² Mestrando do Curso de Pós-Graduação em Comunicação e Cultura Contemporâneas na Universidade Federal da Bahia (UFBA). E-mail: emaxsuelroger@gmail.com

Introdução

O cineasta Rithy Pahn nasceu no Camboja, na década de 1960. Esse fato, aparentemente simples, será ressaltado em toda sua obra cinematográfica, que contém desde filmes ficcionais como, também, filmes documentários. Crescer no Camboja, por esses anos, significa ter acompanhado como a guerra no Vietnã se estendeu ao seu país, sobretudo por alianças e decisões políticas equivocadas por parte do então governante, Sihanouk. As decisões desse governante, em certo momento, fortaleceram a dissidência política liderada por Saloth Sar, mais conhecido por Pol Pot, que comandou os guerrilheiros comunistas cambojanos na formação do partido do Khmer Vermelho. Esse partido conseguiu controlar boa parte do Camboja a partir de 1975, trocou o nome do país para Kampuchea Democrático, destruiu a moeda corrente e o Banco Central. O Khmer Vermelho combinou os piores excessos de Stalin e Mao, em um governo totalitário. A perspectiva de reorganizar o país por meio de um processo de reeducação, em que hábitos entendidos como individualistas deveriam ser extintos e a falta de preparo para conduzir do dia para a noite um país inteiro para um campo e trabalho agrícola primitivo, levaram milhares de pessoas à morte (LOWE, 2011). Entre os que morreram, estavam o pai, a mãe e alguns irmãos e familiares de Rithy Pahn. Apresentar, portanto, filmes que denunciem o regime que tentou eliminar indivíduos, e o termo eliminar aqui é bastante significativo, a miséria a que muitos cambojanos foram empurrados, as formas de colonização, passou a ser um projeto de vida deste diretor³. Entre as obras que Pahn já apresentou ao mundo, escolhemos como objeto de análise o

3 Quase todos os filmes do diretor estão relacionados ao espaço territorial do Camboja ou da região antes conhecida por Indochina, além de relacionar o modo de ocupação por povos estrangeiros e muitas das consequências que esse fato gerou para o Camboja. Seus filmes transitam entre temas de amor, corrupção, violência, miséria, ausência de perspectiva de desenvolvimento por conta de escolhas de governantes. São filmes que denunciam sempre as desigualdades sociais por que passa o povo cambojano. Em uma interpretação que considere seus dizeres no filme a ser analisado, poderíamos dizer que os filmes dirigidos por Rithy Pahn tentam mostrar ao mundo as imagens que faltam; imagens, muitas vezes, de uma realidade triste e difícil. A saber, alguns títulos produzidos pelo diretor, entre ficções e documentários: *Cambodia, entre guerre et paix* (1990); *Condenados à esperança* (1994); *Bophana, une tragédie cambodgienne* (1996); *Uma noite após a guerra* (1998); *A terra das almas errantes* (2000); *S21: a máquina de morte do Khmer Vermelho* (2003); *Papel não embrulha brasa* (2007); *Uma barragem contra o pacífico* (2008); *A França é nossa pátria* (2015);

documentário *A imagem que falta* (2013) para, a partir de princípios de análise fílmica apresentados por Vanoye & Goliot-leté (2002), como também por Aumont & Marie (2004), além de estarmos baseados em alguns procedimentos da narratologia, sobretudo os procedimentos de análise apresentados por Gaudreault & Jost (2009), ressaltar alguns aspectos desta obra audiovisual.

A primeira característica que chama atenção no filme *A imagem que falta* (2013) é o fato de Rithy Pahn apresentar um documentário que mescla linguagem de animação com texto verbal e imagens de arquivo. Essa característica é indício de como o documentário contemporâneo tem se utilizado de novas tecnologias para se desenvolver, para repensar os limites que este gênero, se é possível tratar o documentário enquanto gênero, possui⁴. Assim como novas maneiras de se estar no mundo têm surgido, novas maneiras de se pensar esse novo mundo, de mostrar ou inventar mundos possíveis também são objetos do documentário. E é fácil relacionar que a recriação de um mundo não mais possível, retomado por Rithy Pahn, com o mundo possível de ser apresentado pela linguagem de animação e a linguagem verbal ganha contornos tão contundentes quanto a imagem que possui características indiciais, como é o caso da fotografia e das imagens de arquivo. Para acompanhar o pensamento de Cezar Migliorin (2010, p. 10), “o documentário não é o que diz ou mostra o que existe, mas o que inventa a existência com o que existe. ‘Retocar o real com o real’, como dizia Bresson.” Os documentários que transitam na linguagem de animação, portanto, são filmes que têm o potencial de retocar o real, de não restringir o real a tão somente o que pode ser compreendido como imagem de arquivo.

Refletir sobre como documentários podem acessar o real por outras formas além de imagens em *live action* nos levou a caminhar um pouco mais além do que é previsto em uma análise narratológica e organizar nossa análise em três partes, como

4 As discussões acerca do conceito de documentário podem ser encontradas em vários autores, como Michael Renov, Bill Nichols e Brian Winston. Cada um desses autores propõe uma maneira peculiar de interpretar e compreender o que é documentário. São, muitas vezes, conceitos que se complementam ou mesmo divergem em alguns aspectos. Ressaltamos aqui a análise realizada por Noel Carrol, pensador norte-americano que, por meio da filosofia analítica, desconstruiu algumas tentativas de conceituar o que seria documentário por parte dos autores citados. Além disso, Carrol propôs seu próprio conceito que, no Brasil, é possível encontrar ecos em pensadores como Fernão Ramos (2008). Para maiores discussões acerca do conceito de documentário sugerimos a leitura da tese de André Bonotto (2014), como início de uma discussão que se quer ampla e complexa e que, por não se tratar do objetivo central deste artigo, não será expandida neste texto.

possibilidade de melhor entender a narrativa e sua construção sob a égide de três linguagens: a linguagem verbal, a linguagem de animação e a linguagem que é apresentada pelas imagens de arquivo. Essas três linguagens se entrelaçam para construir a narrativa fílmica em *A imagem que falta* (2013). Cada uma delas desenvolve uma poética própria, que coube comentários e investigações distintas. A linguagem verbal, por exemplo, é desenvolvida por um longo poema que serve como alicerce narrativo no filme. A palavra, em contato com a linguagem de animação e os filmes e fotografias de arquivo, delineia o desenrolar da narrativa. É um texto com um tom de respeito pelos que se foram; um texto que, por ser em primeira pessoa e relatar algo vivenciado pelo diretor, apresenta delicadezas e revoltas. As imagens de arquivo e fotografias são potencializadas neste novo filme, em um jogo próximo ao que acontece com os filmes de Péter Forgács. A linguagem de animação, por sua vez, recria o universo e, por que não dizer, a atmosfera na qual Rithy Pahn viu seus familiares perderem suas vidas; uma atmosfera de fome e sujeição por parte dos que foram classificados como “indivíduos a serem reeducados pelo novo regime”. Ainda sobre a questão da animação no documentário, aproveitamos os estudos de Martins (2011) e também de Serra (2011), pesquisadoras brasileiras que também dedicam-se a investigar o fenômeno do documentário animado. Intentamos seguir uma linha de análise mais próxima do que desenvolve Índia Mara Martins, refletindo sobre como novas tecnologias são testadas e absorvidas em trabalhos de documentaristas; neste ponto, sobretudo, como a linguagem de animação pode ser vista com um recurso tecnológico para narrativas em documentários. Além dessas duas pesquisadoras, apoiamos-nos no trabalho de Roe (2013), para quem um documentário de animação não é necessariamente aquele que se utiliza da linguagem de animação de maneira predominante, mas aquele cuja linguagem de animação tem tanta importância que, se retirada, perderia os sentidos e efeitos produzidos pela narrativa fílmica. É com seus dizeres que interpretamos as opções e escolhas propostas por Rithy Pahn, ao apresentar um filme que entrelaça três linguagens, com ênfase na linguagem de animação.

Poema-roteiro ou roteiro-poema

Os primeiros contatos com a narrativa fílmica são feitos por imagens, mas também pela linguagem verbal. O preâmbulo do filme (*A imagem que falta*) é feito com imagens de negativos empilhados em caixas. Na sequência, entre algumas imagens em *live action* no ponto de vista de alguém que está mergulhando, ou quase se afogando em um mar agitado, são pronunciadas as primeiras palavras do filme “In the middle of life, childhood returns. / The water is sweet, and bitter. / I seek my childhood / like a lost picture. / Or rather it seeks me”⁵ Essas primeiras frases denotam o tom poético que irá acompanhar toda a narrativa verbal. São versos, muitas vezes versos livres, algumas rimas não possíveis de traduzir para o português. Essa percepção textual de um poema fica mais evidente em contato com o roteiro. Nele, é evidente como o texto está estruturado em versos, constituindo um longo poema.

O texto verbal atravessa toda a narrativa e, com ela, se mescla. Ele serve tanto para dar continuidade como para explicar alguns fatos da história apresentada. Está, como é possível depreender, embasado no livro *L'elimination* (2012), publicado no ano anterior ao lançamento do filme. Esse livro é uma narrativa contundente dos anos em que Rithy Pahn viveu sob o regime do Khmer Vermelho, além de apresentar excertos de suas entrevistas com Duch – Kaing Guek Eav –, um dos principais responsáveis por colocar em prática a ideologia do partido, que previa tortura e assassinatos daquilo que se convencionou denominar por inimigo. O texto verbal, mais precisamente, acompanhado pela leitura do ator Randal Douc, tem essa função de ir costurando as imagens apresentadas pelo diretor, sendo que, em muitos momentos, apresenta tons de revolta e reflexão sobre o que ocorreu naquele período, conforme é possível também encontrar no livro.

Algumas palavras parecem ser muito significativas no decorrer do texto, pois ganham menções em diversas passagens do filme. É, por exemplo, o caso das palavras revolução e inimigo. Rithy Pahn as utiliza como se buscasse um entendimento maior

5 Utilizamos o roteiro disponível em inglês para apresentação do texto, com traduções nossas amparadas no texto em inglês e também no texto em francês original. “Na metade de minha vida, a infância volta à mente. / É como a água doce e amarga. / Eu busco a minha infância como uma imagem perdida. / Para ser preciso: é a infância que me busca.” (Tradução livre)

sobre como o regime do Khmer Vermelho interpretava e apresentava um novo conceito para essas duas palavras. Não há dúvidas de que elas se complementavam, mas quem seriam os inimigos do regime? Quem era contra a República do Kampuchea? Pahn relata o inimigo como sendo os membros da classe média, burgueses ou indivíduos escolarizados que poderiam, de certa forma, apresentar questionamentos ao regime. Ele próprio, jovem escolarizado e que frequentava o meio artístico e cultural de seu país, filho de educador, era um exemplo do “inimigo” de quem falava o Khmer Vermelho.

Dessa forma, ele precisava ser reeducado, reaprender a se colocar no mundo por meio da submissão, sobretudo, uma submissão que implicava fome e falta de perspectiva. Esse inimigo do Khmer Vermelho precisava ser eliminado, palavra que Pahn sublinha no título do livro e também em outro documentário – a saber, o documentário *S21: a máquina da morte do Khmer Vermelho* – para revelar como outros seres humanos eram tratados abaixo da linha do animal, pois nem para animais se utiliza o termo “eliminar”. O texto verbal do filme é, desse modo, um texto de desabafo, um texto em que o autor se permite tocar as estranhezas do poético, se contaminar de uma linguagem estranha à sua, para retirar o véu que foi imposto por uma reeducação forçada, que retirou jovens da escola e lhes entregou enxadas; que retirou da juventude as roupas coloridas, os comportamentos transgressores próprios dessa idade, para impor-lhes roupas sem cores, vidas sem sonhos e sem transformações. Em uma passagem do filme, o narrador esclarece como seu irmão foi visto pela última vez no dia anterior à ocupação de Pohnh Penh. “I think of the old days / Of my brother who disappeared in Phnom Penh / on April 17th, 1975, / with his guitar. / The Khmer Rouge must not have liked him. / Not his smile, / not his teenage bangs, / not his songs”⁶.

Em outro momento, o tom exaltado do texto verbal, explode em palavras que remontam o que ocorreu com a educação do país naquele momento, o que fizeram com as escolas. Era um regime que odiava o conhecimento: “Here, schools become extermination centers. / Here, / pigs become readers, / since readers were pigs. / Here, every soldier has a pen in his pocket. / Sometimes a watch on his wrist. / For us it is

6 “ Eu penso nos velhos dias/ no meu irmão que desapareceu em Pohnh Pehn/ em 17 de abril de 1975/ com sua guitarra/ O Khmer Vermelho não deve ter gostado dele/ nem de seu sorriso/ nem de seus cabelos juvenis/nem de suas canções.” (Tradução livre)

forbidden. / But it is a sign, / a distinction in a land that hates knowledge”⁷. A falta de perspectiva para a educação foi uma das grandes decepções do pai de Rithy Pahn, que permanecera com sua família em Pohm Pehn por acreditar que seu trabalho como educador poderia ser importante para o então novo governo. A despeito disso, no entanto, as escolas foram fechadas e mesmo a língua Khmer, ou língua cambojana, passou por modificações para se adequar ao novo governo e à nova ideologia que comandava o país.

O fato de odiar o conhecimento, como coloca Rihty Pahn, desencadeou uma série de mortes nos hospitais do Camboja, uma vez que até mesmo as ciências médicas precisariam ser reelaboradas, reeducadas, aceitarem a nova ideologia. Novos medicamentos, produzidos a partir de raízes e plantas comuns no Camboja, eram testados em pacientes e em presos políticos. É possível compreender como o texto verbal do filme discute a ideia de seguir um líder, Pol Pot, ainda que isso significasse a morte de muitos semelhantes. Pahn apresenta, desse modo, uma aproximação com o conceito apresentado por Hanna Arendt (1989, p. 519), para quem um governo totalitário perfeito é aquele no qual todos os homens se convertem em apenas um Homem, é aquele em que toda ação aponta um aceleração da Natureza e da História e também “onde cada ato é a execução de uma sentença de morte que a Natureza ou a História já pronunciou, isto é, em condições nas quais se pode ter plena certeza de que o terror manterá o movimento em constante atividade”.

Em uma situação de quase impossibilidade de fala, de troca de nomes e de arbitrariedade na modificação de muitos signos linguísticos, o que restou, ou podemos interpretar com vestígio desse período, foram grandes silêncios. Esses silêncios perpassam a narrativa fílmica; estão nas pausas que efetuam o narrador, nos espaços entre cada verso. O silêncio, também sinônimo de situação esperada para que o pensamento se manifeste, talvez tenha se tornado o espaço em que os cambojanos, naquele momento, tenham guardado suas forças para resistir. O silêncio talvez tenha sido o espaço para se guardar as imagens que foram destruídas: as imagens que ainda faltam para o mundo. “To hang on, / you must hide within yourself / a strength, a

7 “Aqui escolas se tornam centros de extermínio/ Aqui / porcos se tornam leitores / pois leitores eram porcos / Aqui todo soldado tem uma caneta no seu bolso / Às vezes um relógio no seu pulso / Para nós é proibido / Mas é um sinal / uma distinção em uma terra que odeia o conhecimento.” (Tradução livre)

memory, / an idea that no one can take from you. / For a picture can be stolen, a thought cannot⁸.

Arquivos de um tempo sombrio

Rithy Pahn colabora com o trabalho desenvolvido no Centro de Fontes Audiovisuais Bophana. Trata-se de um centro destinado a recuperar e guardar imagens de arquivo que não foram destruídas pelo Khmer Vermelho, ou mesmo onde se arquivava e conserva imagens de propaganda deste regime. Em contato com esses arquivos, Pahn escolhe aqueles que ajudam a recontar sua história, que é também uma parte da história de seu país. As imagens selecionadas para o filme *A imagem que falta* (2013) têm esse claro objetivo. Primeiramente, apresentam a capital Pohn Pehn no início da Guerra no Vietnã. Na sequência, como a cidade foi esvaziada quando o regime do Khmer Vermelho chegou ao governo. Notadamente, as imagens de arquivo, assim como as fotografias, são espalhadas no decorrer da narrativa. Por vezes, servem como exemplos para demonstrar o que o texto verbal enuncia. Em sua maioria, porém, são imagens que compõem questionamentos do narrador, como, por exemplo, quando o narrador apresenta as imagens gravadas por Ang Sarun, cinegrafista que trabalhou para o regime do Khmer Vermelho, durante um período. As imagens feitas por Sarun eram imagens não muito nítidas. Conforme ressalta o narrador, essa seria uma forma de tentar mostrar aos representantes do povo o que, de fato, ocorria com o povo: fome, miséria, cansaço. Ang Sarun foi torturado, executado e seu corpo desapareceu, embora seus filmes tenham permanecido como importantes documentos daquele período.

Resgatar esses documentos, resgatar essa maneira peculiar de gravar com o poder concedido pelo Estado, mas, ao mesmo tempo, desvirtuar as mensagens que deveriam ser limpas, puras e conter a ideologia partidária, é uma forma de Pahn prestar sua homenagem a Sarun, além de utilizá-las como recurso narrativo. Sobre essa característica de transformar imagens de arquivo em recursos de uma nova narrativa, cabe um esclarecimento que advém do que pensou Alphen (2011), estudioso do cinema que reflete o uso de imagens de arquivo. Em seu texto, Alphen apresenta uma visão

8 “Para suportar/ você precisa guardar dentro de si / uma força, uma memória / uma ideia que ninguém pode tirar de você / uma imagem pode ser roubada, mas não um pensamento.” (Tradução livre)

peculiar sobre os filmes de arquivo utilizados pelo cineasta Péter Forgács. Segundo o autor, este cineasta utilizaria os filmes de arquivo apresentando no presente alguns constrangimentos e tensões que o fato de conhecer o presente provoca no espectador. O exemplo é o filme *The Maelstrom: a Family chronicle* (1997), um filme caseiro de uma família se preparando para uma viagem. Sabemos, no entanto, que se trata de uma viagem sem volta, para os campos de trabalho e de extermínio de judeus. Em princípio, um filme de família, que, aparentemente, nada poderia apresentar de inovador ao mundo, é tensionado pelo presente, por aqueles que compartilham de um presente no qual temos a informação do desfecho daquela viagem. Assim como Forgács tenciona o filme caseiro, podemos pensar que Rithy Pahn tenciona os filmes produzidos pelo regime do Khmer Vermelho, ao dar-lhes um sentido do presente; ao demonstrar que todo o esforço empreendido para impor a ideologia do partido serviu para matar indivíduos. Ang Sarun, neste quesito, antecipou as tensões em filmes, que já continham, conforme reconhece o próprio narrador, um sinal de que se tratava de um regime sem nitidez, um regime que não sabia como olhar para seu povo, tampouco entender o sofrimento que lhe impunha.

Além das imagens de arquivo, Rithy Pahn também recupera fotografias que eram tiradas pelo regime do Khmer Vermelho. Entre as fotografias que Pahn apresenta no filme, vale ressaltar uma em especial. Trata-se de imagem de um jovem que encara a câmera no momento da fotografia. Seu gesto de rebeldia invade a tela no filme. Contrasta com outros rostos que aparentam medo, cansaço, esgotamento. A fotografia da jovem, no entanto, demonstra uma rebeldia ainda possível; um gesto contra um regime que não mais apreciava sutilezas, delicadezas. Conforme é possível depreender, essa era a imagem para se compartilhar com o mundo, pois nela está contida a resistência possível, mesmo diante do abuso, do absurdo. Podemos entender essa imagem fotográfica também como gesto, tal como pensou Agamben (2007). É esse gesto que pode ser carregado com o peso de uma vida inteira, que resume a existência daquela mulher naquele momento e a sua adoção de uma postura desafiadora, ainda que a eminência da morte a acompanhe. A atitude da mulher ressalta o que está contido nas palavras de Agamben (2007, p. 29) para quem “a imagem fotográfica é sempre mais que uma imagem: é o lugar de um descarte, de um fragmento sublime entre o sensível e o inteligível, entre a cópia e a realidade, entre a lembrança e a esperança.”

Imagens de barro: reconstruções

A linguagem de animação é feita no filme por meio da apresentação da confecção e disposição de bonecos de barro em maquetes. Produzidas por Sarith Mang, inclusive o filme mostra as mãos do escultor, são maquetes que tentam reconstruir algumas cenas importantes para Rithy Pahn, sobretudo cenas que não mais seriam possíveis de serem demonstradas pela ausência de registro. Pahn, no início do filme, alerta para o fato de produzir imagens que o mundo não viu por falta de registro. Entre essas imagens, ele cita o modo como ocorrera a deportação da cidade de Phom Pehn. Esta é (ou são) imagem(s) que o mundo não viu, que o mundo não assistiu. Por essa razão, Pahn decide reencená-las, com cuidado e delicadeza, inclusive reelaborando imagens em *live action* com linguagem de animação, enfatizando minúcias de sentimentos e o silêncio como reação das pessoas quando foram retiradas de suas casas. Representações de homens, mulheres, idosos, crianças são inseridas nas imagens de arquivo que apresentavam tão somente a capital esvaziada de seres humanos. Reelaboradas, as imagens produzem novos sentidos para o espectador, que recebe um convite para ficar mais íntimo dos sentimentos e sensações dos personagens. Nesta intimidade, perceber como o colorido, a diferença, inclusive o nome das pessoas foram suprimidos.

A reconstrução das memórias, a despeito do esforço empreendido pelo regime do Khmer Vermelho, torna-se possível com os testemunhos dos sobreviventes. Podemos pensar esse testemunho, de acordo com o que apresenta o pensador italiano Giorgio Agamben (2008), como o que restou dos anos de tortura e trabalhos forçados. Agamben amplia a visão de Primo Levy, para quem não haveria testemunho possível para os vivos, sendo o testemunho relegado tão somente aos mortos. O autor italiano pensa, então, o que sobrou dos testemunhos possíveis, reconstruindo o testemunho pelos restos. No filme, a reconstrução inicia com o aparecimento do primeiro personagem de animação. Trata-se do boneco que representa o pai de Rithy Pahn. O texto verbal ressalta o amor e o desejo de poder abraçar aquele personagem. Essa primeira informação de perda e luto é importante para o desenvolvimento da narrativa, pois será possível perceber que os bonecos representam ausências para o narrador. Ausências e

lutos são constantes na obra de Pahn, significam o presente marcado por ausências do passado. A pesquisadora Anitta Leandro assim resume a construção e desenvolvimento da obra de Rithy Pahn:

Na obra de Pahn não há presente sem as marcas do passado e cada filme é o resultado de um trabalho reiterado de luto por parte dos personagens e do próprio cineasta. Depois da destruição, depois de ter perdido seus pais, irmãos, parentes, amigos e a própria infância durante a revolução, Rithy Pahn, que define o cinema como lápide, encontra no trabalho com as imagens a possibilidade de ter novamente um nome, um rosto, uma língua, um país, enfim, um passado no qual se apoiar, uma chave para compreender a história do Camboja e a sua própria história de vida, intimamente ligada à tragédia nacional (LEANDRO, 2014, p. 2)

A forma com que a linguagem de animação é inserida no documentário é bastante contundente, sobretudo como os próprios bonecos evoluem no decorrer da narrativa. Há um jogo entre os primeiros momentos em que não há intervenção do Khmer Vermelho e o que ocorre após a intervenção: os bonecos refletem, em suas expressões, como o cansaço e a fome modificam suas feições. De certa forma, os bonecos conseguem representar o desamparo e o desespero de milhares de pessoas famintas e sem possibilidades de sair daquela situação. Sarithy Mang constrói os bonecos em uma linha evolutiva que, já próximo ao final da narrativa, apresenta bonecos magros, bonecos com expressões de medo e aterrorizados. As cenas com a linguagem de animação se dão por meio de um passeio da câmera pela maquete. Os bonecos estão imóveis, e, em algumas situações, o que ajuda a dar-lhes certos movimentos é a trilha sonora. Canções populares à época, como *In the midnight hour*, de Wilson Pickett, além de canções regionais cambojanas, auxiliam no movimento do filme, de forma que há uma lógica interna à narrativa que permite perceber como os bonecos se desenvolvem no seu decurso.

Algumas cenas bem elucidam o jogo em que se tecem as três linguagens que apresentamos. É o caso, por exemplo, de quando o autor remonta momentos em que ele trabalhava. Entre esses momentos, vale ressaltar seus devaneios em relação ao cinema, arte presente na vida de Rithy Pahn. A maquete é preenchida por bonecos com roupas coloridas, trilha sonora com sons de sopros suaves ajudam a compor essa experiência.

Trata-se de uma reencenação das primeiras imagens do filme, quando uma bailarina dança, remontando um provável tempo da monarquia de Sihanouk. O cuidado com os figurinos, com a disposição dos personagens da cena e dos personagens que estão filmando a cena colaboram na criação do devaneio do narrador. Imagens em *live action* aparecem em uma tela de barro, que faz parte do universo da animação. O personagem/narrador criança olha fascinada para esta tela. A magia é, então, abruptamente interrompida com a imagem de negativos sendo queimados. O narrador adverte que aquela prática foi suprimida durante o regime, que executou artistas, diretores ou os enviou aos campos de trabalho.

Outra passagem que merece atenção é quando o narrador revela a morte de duas crianças que o acompanhavam. Eram seus sobrinhos. Esta passagem é feita toda em linguagem de animação, utilizando os recursos poéticos que essa linguagem permite. Na tela, surgem imagens de mãos apanhando milho. Em seguida, descobrimos que se trata de uma menina que rouba milho porque tem fome. Ela é repreendida por cuidadores e por sua família. Em uma cena no interior de uma cabana, a criança come sal antes de dormir, como indica o narrador. Depois, em um plano de cima demonstrando três crianças deitadas lado a lado, o narrador anuncia que a criança chama por sua mãe, por seu pai e silencia. A tela é tomada por uma imagem fotográfica de três crianças. O narrador avisa que está entre elas. Ele é o único sobrevivente e indica que aquela é uma imagem que ele não precisa mais e oferece essa imagem ao público, ao mundo. Começamos a compartilhar essa imagem de três crianças, cujos destinos já nos foi narrado. Em seguida, a poética da animação é potencializada com a imagem das três crianças, representadas por bonecos, voando entre nuvens. São crianças brincando de girar no ar, como se buscassem a Terra do Nunca, como na história de Peter Pan. Fotografia e linguagem de animação produzem um momento de encantamento e tristeza, demonstrando o sofrimento e a morte daquelas crianças.

As últimas cenas do filme retomam as premissas iniciais, sobretudo a cena do mergulho em ondas bravias. Podemos interpretar como um retorno ao início, porém já emergindo de onde se fez um mergulho profundo. Rithy Pahn apresenta algumas considerações sobre o papel das ideologias do mundo e os lados obscuros por trás de muitas delas. A ideologia não faz nada em si mesma. As desigualdades sociais, a fome e a miséria em muito contribuíram para o que ocorreu no Camboja. É preciso, como ele

salienta, saber que não se pode filmar sem impunidade e que um cineasta precisa estar atento ao que forjou. Ainda que continue um trabalho de mais de duas décadas, como é o caso de Pahn, é preciso que mais e mais cineastas falem sobre as ideologias que acompanham a morte de muitos indivíduos no mundo. Nestas considerações finais, o filme retoma algumas imagens de documentários realizados anteriormente pelo diretor. São documentários que demonstram que a fome e a miséria ainda permanecem no Camboja. Nem todas as vidas tiradas durante a revolução comunista, nem as novas políticas intentadas após a redemocratização do país conseguiram sanar problemas socioeconômicos. Ainda há muito o que se mostrar para o mundo em que tantas imagens são produzidas, mas há muitas imagens que faltam.

Considerações finais

Ao longo deste artigo, intentamos melhor compreender algumas escolhas propostas por Rihty Pahn no documentário *A imagem que falta* (2013), sobretudo como este diretor conseguiu mesclar ao menos três linguagens em sua narrativa fílmica. Verificamos que a algumas ferramentas da análise fílmica foram importantes neste processo, uma vez que nos permitiu fazer uma opção por investigar como cada uma das linguagens operou no decorrer da narrativa.

Ainda que tenhamos efetuado um esforço no sentido de apresentar resultados por meio deste método, sentimos que ainda há muito o que percorrer e analisar neste filme. Esperamos, deste modo, que esta seja uma análise que sirva como base para investigações futuras, uma vez que, à medida que vamos adentrando a obra de Rithy Pahn, mais questões e possibilidades de análise surgem.

Referências

AGAMBEN, Giorgio. **Profanações**. São Paulo: Boitempo Editorial, 2007.

_____. **O que resta de Auschwitz**. São Paulo: Boitempo Editorial, 2008.

ALPHEN, Ernst Van. Towards a new historiography. In: NICHOLLS, Bill; RENOV, Michael (Orgs.). **Cinema's alchemist**. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2011, p. 59–74.

ARENDDT, Hanna. **As origens do totalitarismo**. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

AUMONT, Jacques; MARIE, Michel. **A análise do filme**. 3. ed. Lisboa: edições texto&grafia, 2004.

BONOTTO, André. **Documentário e cinema de asserção pressuposta segundo Noël Carroll**, 2014, 199 f. Tese de doutorado (Programa de Pós-Graduação em Multimeios) Universidade de Campinas. Campinas, 2014.

GAUDREAU, André; JOST, François. **A narrativa cinematográfica**. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2009.

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_FOTOGRAFIA_E_AUDIOVISUAL/anita_leandro_compos_2014_2222.pdf> Acesso em 01 jun. 2016

LOWE, Norman. **História do mundo contemporâneo**. 4. ed. Porto Alegre: Penso, 2011.

MARTINS, Índia Mara. Documentário animado: tecnologia e experimentação. In:

PENAFRIA, Manuela (Org.). **Tradição e reflexões. Contributos para a teoria e estética do documentário**. Covilhã: Livros Labcom, 2011, p. 296–318.

MIGLIORIN, Cezar. Documentário recente brasileiro e a política das imagens. In:

MIGLIORIN, Cezar (Org.). **Ensaio no real: o documentário brasileiro hoje**. Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2010, p. 9–26.

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

RAMOS, Fernão. **Mas afinal... o que é mesmo documentário?** São Paulo: Editora Senac, 2008.

ROE, Annabelle Honess. **Animated documentary**. 1. ed. Basingstoke: palgrave macmillan, 2013.

SERRA, Jennifer Jane. O documentário animado: quando a animação encontra o cinemal do real. **Rumores**, São Paulo, v. 5, n. 10, p. 238–258, 2011. Disponível em: <<http://www.revistas.univerciencia.org/index.php/rumores/article/viewFile/7948/7345>>. Acesso em: 15 maio. 2015.

VANOYE, Francis; GOLIOT-LETÉ, Anne. **Ensaio sobre análise fílmica**. 2. ed. Campinas: Papiros, 2002.