



ARTE EM TEMPOS SOMBRIOS

ANAIS DO 41.º COLÓQUIO DO COMITÊ
BRASILEIRO DE HISTÓRIA DA ARTE

CB
HA

ARTE EM TEMPOS SOMBRIOS

ANAIS DO 41.º COLÓQUIO DO COMITÊ
BRASILEIRO DE HISTÓRIA DA ARTE

Realização



Organização



UFRJ
UNIVERSIDADE FEDERAL
DO RIO DE JANEIRO

 **UFU** Universidade
Federal de
Uberlândia



UFPEL



UFRRJ UNIVERSIDADE FEDERAL RURAL
DO RIO DE JANEIRO


CEFET/RJ

CBHA – Comitê Brasileiro de História da Arte – Fundado em 1972

Presidente de Honra (in memoriam) – Walter Zanini

Diretoria (2020-2022)

Presidente – Marco Antônio Pasqualini de Andrade (UFU)

Vice-presidente – Neiva Bohns (UFPEL)

Secretária – Rogéria de Ipanema (UFRJ)

Tesoureiro – Arthur Valle (UFRRJ)

Conselho Deliberativo do CBHA (2020 – 2022)

Almerinda da Silva Lopes (UFES)

Emerson Dionísio Gomes de Oliveira (UnB)

Luiz Alberto Freire

Maria de Fátima Morethy Couto (UNICAMP)

Marize Malta (UFRJ)

41º Colóquio do CBHA (2021): Arte em Tempos Sombrios

Comissão Organizadora

Marco Antonio Pasqualini de Andrade (UFU/CBHA) (presidente)

Arthur Valle (UFRRJ/CBHA)

Marize Malta (UFRJ/CBHA)

Neiva Bohns (UFPEL/CBHA)

Rogéria Moreira de Ipanema (UFRJ/CBHA)

Sandra Makowiecky (UDESC/CBHA)

Comitê Científico

Almerinda Lopes (UFES/ CBHA)

Arthur Valle (UFRRJ/CBHA) Bianca Knaak (UFRGS/ CBHA)

Blanca Brites (UFRGS/CBHA)

Camila Dazzi (CEFET-RJ/ CBHA)

Fernanda Pequeno (UERJ/ CBHA)

Fernanda Pitta (Pinacoteca-SP/ CBHA)

Marco Pasqualini de Andrade (UFU/CBHA)

Maria do Carmo de Freitas Veneroso (UFMG/CBHA)

Maria Izabel Branco Ribeiro (FAAP/ CBHA)

Marília Andrés Ribeiro (UFMG/CBHA)

Neiva Bohns (UFPEL/CBHA)

Niura A. Legramante Ribeiro (UFRGS/ CBHA)

Paulo César Ribeiro Gomes (UFRGS/ CBHA)

Raquel Quinet Pifano (UFJF/CBHA)

Rogéria Moreira de Ipanema (UFRJ/ CBHA)

Vera Pugliese (UnB/ CBHA)

Imagem da capa

Lydio Bandeira de Mello (1929 -), *Sem título*, 2019. Carvão crayon e pastel seco, 75 x 55 cm; Foto: Rafael Bteshe

Diagramação

Vasto Art

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)

C72 - Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte (41: 2021)

Anais do 41º Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte: Arte em tempos sombrios

– Evento online - 23-27 nov. 2021. (Organizadores: Marco Pasqualini, Neiva Bohns, Rogéria de Ipanema, Arthur Valle). São Paulo: Comitê Brasileiro de História da Arte, 2022 [2021].

1371 p : 21X37 cm: ilustrado

ISSN: 2236-0719

<https://doi.org/10.54575/cbha.41>

1. História da Arte. I. Comitê Brasileiro de História da Arte. II. Anais do 41o. Colóquio do CBHA.

CBHA – Comitê Brasileiro de História da Arte

CDD: 709.81

Para além do paradigma Shoah: cinema, imagem e testemunho em filmes de Rithy Pan

Rodrigo Montero, Universidade Federal do Rio Grande do Sul
<https://orcid.org/0000-0002-1482-0363>
rodrigomtr77@gmail.com

Resumo

Após a Segunda Guerra Mundial, agentes e instituições da arte empenharam-se por restaurar uma narrativa modernista que omitia a problematização da arte e da representação “depois de Auschwitz”. Por isso, o debate sobre imagem e representação de um horror “sem imagens” ocorreu antes no cinema do que nas artes visuais. No cinema, estabeleceram-se, principalmente, dois posicionamentos antagônicos. Por um lado, um cinema que pelo arquivo ou pela reencenação, tenta preencher as lacunas visuais do horror. Por outro, o que se estabelece a partir do filme Shoah, com sua recusa do arquivo e da reencenação visual e concentrando-se na enunciação do testemunho dos sobreviventes. Diante disso, filmes como S21: A máquina de morte do Khmer Vermelho e A imagem que falta do diretor Rithy Panh são exemplos de uma obra que consegue superar esses antagonismos.

Palavras-chave: Rithy Panh. Genocídio e desaparecimento. Cinema. Imagem. Testemunho.

Abstract

After World War II, Art agents and institutions endeavored to restore a modernist narrative that omitted the problematization of art and representation “after Auschwitz”. Therefore, the debate about image and representation of an “imageless” horror took place earlier in cinema than in the visual arts. In cinema, two opposing positions were mainly established. On the one hand, a cinema that, through archive or reenactment, tries to fill in the visual gaps of horror. On the other hand, what is established from the film Shoah, with its refusal of the archive and the visual reenactment and focusing on the enunciation of the survivors; testimony. Given this, films like S21: The Khmer Rouge Death Machine and The Missing Image by director Rithy Panh are examples of a work that manages to overcome these antagonisms.

Keywords: Rithy Panh. Genocide and Disappear. Cinema. Image. Testimony.

A omissão da arte modernista depois de Auschwitz

Em 1949, Theodore Adorno escreveu um ensaio intitulado *Crítica cultural e sociedade*. Publicado finalmente em 1951, no final desse ensaio, Adorno compartilhou uma das suas reflexões mais recordadas, citadas e debatidas:

A crítica cultural encontra-se diante do último estágio da dialética entre cultura e barbárie: escrever um poema depois de Auschwitz é um ato bárbaro, e isso corrói até mesmo o conhecimento de porque hoje se tornou impossível escrever poemas.¹

Embora o contexto do ensaio de Adorno permita ampliar o sentido dessa frase como uma problematização da arte depois de Auschwitz, o certo é que, como aponta Rodrigo Zuleta (2018), o filósofo alemão escreveu aquele texto como uma forte reação à literatura e a poesia alemã de pós-guerra. Mais precisamente, uma reação a um movimento de ambições restauradoras que almejava uma retomada dos programas e valores estéticos e culturais do pré-guerra, como se fosse possível simplesmente virar a página e como se o nazismo e os campos de extermínio tivessem sido apenas acidentes históricos que ocorreram por fora da civilização e da cultura.

Anos mais tarde, a obra de Paul Celan faria Adorno reconsiderar sua afirmação, reconhecendo a importância da arte como alternativa expressiva.² Contudo, o certo é que tanto o ensaio de 1949/51 e os debates que, a partir dele, giraram em torno da pergunta sobre a arte depois de Auschwitz, expõem como a natureza e magnitude do extermínio convocaram diferentes campos da cultura e do conhecimento não só a pensar e interpretar o horror, mas também seu próprio lugar diante – e depois – daquilo. Foi especialmente quando se passou a refletir sobre as bases filosóficas do nazismo e sua “Solução final”, que vários campos iniciaram também um “exame de consciência” sobre seus próprios princípios e valores. Isso, porque não foram poucos os que, como Adorno, reconheciam na base do nazismo e na concepção do extermínio princípios e valores fundadores também do pensamento ocidental moderno. Ou seja, o Holocausto era, em certa medida, um produto genuíno do pensamento e da cultura ocidental.

Mas se na literatura, na historiografia e na filosofia se impôs a pergunta de como continuar “depois de Auschwitz”, no contexto no contexto modernista, o campo das artes visuais seguiu um caminho diferente.

No campo modernista das artes visuais, foi exatamente esse intuito restaurador ao qual Adorno tinha reagido, o que definiu as ações dos seus mais influentes agentes e instituições. Omitindo-se de qualquer reflexão ou

¹ ADORNO, 2009, p. 25

² Como destaca Gertrude Koch, no final de sua *Dialética negativa*, Adorno reconhece que “o sofrimento perene tem o mesmo direito de expressão que o homem torturado tem de gritar” e que, portanto, “talvez tenha sido um erro dizer que depois de Auschwitz não seria mais possível escrever poemas”. Adorno apud KOCH, 2012, p. 30.

questionamento sobre o lugar da arte na mesma cultura que concebeu um programa de desaparecimento e de extermínio e eximindo-se de pensar o mundo depois de Auschwitz, esses agentes não apenas viraram a página: eles diretamente excluíram da sua narrativa e consciência modernista os eventos ocorridos entre 1936 e 1945. Desse modo, críticos, historiadores e instituições, agiram como se fosse possível fazer um *by pass* que reconectasse a arte de pós-guerra aí onde se interrompia o célebre poster-fluxograma que Alfred Barr apresentou para a exposição *Cubismo e arte abstrata* de 1936. Essa espécie de ponte de safena, expressa-se de maneira mais do que eloquente em textos de Clement Greenberg como *Arte abstrata* e *Pintura modernista*, de 1944 e 1960 respectivamente. Segundo Benjamin Buchloh:

[...] o sentido do trágico e do traumático não poderia ser a base de uma história afirmativa do modernismo; uma história de continuidade renovada do tipo que Greenberg e outros queriam contar, e que as instituições nesse período de reconstrução precisavam que fosse contada.³

De fato, o próprio programa modernista, entrincheirado – como defendia Greenberg – no seu universo autorreferencial, com sua recusa à representação ou qualquer outra ligação com o mundo exterior, não deixava margem para que ocorresse qualquer reflexão ou debate sobre como dar conta, sobre como representar, todo esse horror e toda essa destruição.

Tudo isso não significa – é importante resaltar – que não houvesse, na época, artistas ligados à arte moderna e ao modernismo que estivessem preocupados, e abalados, pelo que se revelou no fim da guerra. Na Europa, por exemplo, Jean Fautrier associou sua série *Otages (Refens)* à necessidade de encontrar uma nova forma de representação do humano que dê conta da des-identificação da forma humana pós-campos de extermínio. Nos Estados Unidos, Barnett Newman diretamente se perguntava o que os artistas poderiam fazer após a monstruosidade da guerra e o que ainda havia para pintar, e afirmava a necessidade de começar tudo de novo.⁴

O que aconteceu, portanto, foi que essas inquietações foram desestimadas por parte dos agentes e das instituições “reguladoras” do modernismo na legitimação da arte desses artistas. Talvez tentando salvaguardar a arte de todo esse horror, historiadores como Gombrich, Edgard Lucie Smith ou Argan completaram o trabalho, dando pouca ou nenhuma relevância à dimensão disruptiva do genocídio na suas histórias da arte do século XX.⁵

Em síntese, nos anos e décadas posteriores à Segunda Guerra Mundial, a necessidade de dar conta das experiências limites dos campos de concentração e

³ FOSTER et al, 2004, p. 320.

⁴ *Ib.*, p. 321.

⁵ Para uma leitura mais ampla e detalhada destas questões, ver MONTERO, 2021.

de extermínio convergeram com a resistência e a omissão do campo modernista da arte em relação aos dilemas pós-Auschwitz. Diante disso, será a indústria cultural, especialmente o cinema, que se encarregará, quase que de forma exclusiva de dar forma visual a esse horror lacunar, massificando um imaginário sobre as deportações, os guetos e os campos de extermínio. E será, também a partir do cinema, que surgiram alguns dos mais intensos e profundos debates sobre a imagem e a representação do horror.

O cinema de arquivo, a reconstrução visual e o paradigma Shoah

O papel preponderante do cinema na constituição de um sentido visual do horror do genocídio não foi apenas em virtude da omissão do campo da arte em participar dessa elaboração do imaginário. Ele também possui suas próprias competências. Numa época de entrincheiramentos teóricos e conceituais, o cinema foi reconhecido como uma arte de contar histórias. E sendo uma arte para as massas, o cinema assumiu o papel de grande narrador moderno. Não por acaso, quando os estados-maiores dos aliados compilaram as fotografias e as filmagens da liberação dos campos, encomendaram a diretores de cinema a tarefa de editar e montar esses documentos para expor os crimes e as atrocidades nazistas. O estado-maior dos Estados Unidos encarregou a tarefa a George C. Stevens (1904-1975), que contava no seu currículo com uma extensa lista de filmes e de curtas-metragens de diferentes gêneros. Stevens montou *Os campos de concentração nazistas* (1945) a partir de 25.000 metros de filmagens realizadas pelas tropas dos Estados Unidos na liberação dos campos Dachau, Dora, Buchenwald, Mauthausen, Arnstadt, Belsen, Leipzig, Penig, Ohrsruf, Hadamar, Meppene, Münster, Breendonk e Hannover. O filme se resume a 59 minutos, um pouco mais de 1.800 metros de filme.

A União Soviética, que tinha libertado campos de concentração e de extermínio do front oriental, encomendou à diretora Yelizabeta Svilova (1900-1975) a tarefa de editar e montar o filme *Auschwitz*, de 1945. Entre outros trabalhos anteriores, Svilova tinha editado *O homem com a câmera* (1929), um documentário experimental dirigido pelo seu marido, Dziga Vertov (1896-1954).

Esses filmes que tiveram a finalidade inicial de serem usados como prova nos julgamentos contra os criminosos de guerra, logo foram adequados para expor esses mesmos crimes à opinião pública no que Didi-Huberman define como uma nova era do exame visual, fundada sobre uma pedagogia do horror.⁶ Eu acrescentaria que, lançados para a população em geral, e apelando para o ethos comprobatório da imagem técnica, o cinema de arquivo pretende não apenas informar, mas também sensibilizar os espectadores.

Entretanto, montados a partir de registros feitos no momento da libertação dos campos, essa primeira iconografia do extermínio não corresponde ao evento

⁶ DIDI-HUBERMAN, 2004, p. 105.

em si, mas a um “depois”. Carecia-se quase por completo de imagens/arquivos do “durante”. Isso posto, se o que define um genocídio não é apenas a finalidade de destruir, mas o ensejo de desaparecimento e o empenho pelo apagamento, uma cinematografia de arquivo dedicada ao desaparecimento, parece uma contradição. Algo disso apontou Hanna Arendt quando advertira que as impactantes imagens da liberação dos campos de concentração e de extermínio não representam o funcionamento cotidiano do extermínio, mas a falha do programa genocida.⁷ De fato, os registros feitos pelos aliados em Bergen-Belsen, Dachau ou Buchenwald existem porque, quando eles chegaram lá, havia o que registrar, uma vez que, por diversos motivos, a logística de extermínio e a gestão do desaparecimento nesses campos tinha entrado em colapso. Diferente, por exemplo, em campos onde o processo de destruição foi levado até as últimas consequências e onde, efetivamente, não restou nada, ou quase nada, para ver. É por isso que Didi-Huberman chama a atenção sobre a oposição simétrica entre a abundância de imagens de *campos de concentração* liberados pelos aliados e a inexistência absoluta de imagens da realidade específica de *campos de extermínio* como Chelmno, Majdanek, Sobibor ou Treblinka.⁸

Contudo, o cinema também tentou dar conta dessas lacunas iconográficas. Nesse caso, por meio da reencenação ou reconstrução dramática e/ou ficcional da experiência concentracionária. Como escreveu, Gilles Lipovetsky, a necessidade de reconhecer o genocídio, dando conta de um dever de memória:

“[...] leva o cinema a ficcionalizá-lo e transformá-lo em tema de filmes espetaculares que buscam suscitar a emoção pelos procedimentos clássicos do drama (*A lista de Schindler*, Steven Spielberg, 1993), do thriller (*A espiã*, Paul Verhoeven, 2006) ou mesmo a comédia (*A vida é bela*, Roberto Benigni, 1997).⁹

Por meio da reconstrução visual, filmes como *Kapo* ou *A lista de Schindler*, entre tantos outros, ajudam a consolidar, junto com o cinema de arquivo, uma noção eminentemente visual daquele horror. Uma noção que, apelando para a eloquência de imagens contundentes, acaba por ofuscar uma natureza do horror que não só excede a visualidade, mas qualquer possibilidade de representação. Essa noção excessiva do horror já era sugerida pela literatura do testemunho, mas é trazida para o cinema de maneira contundente no filme de Claude Lanzmann, *Shoah*, de 1985.

Shoah pode ser definido como uma contra-imagem do cinema de massa. Primeiro, pela sua duração de mais de nove horas. Segundo, pela recusa de Lanzmann em utilizar imagens de arquivo ou de realizar qualquer reconstrução visual dos eventos. Com essa recusa, Lanzmann, buscou trazer para a superfície as

⁷ SONTAG, 2003, p. 71.

⁸ DIDI-HUBERMAN, op. cit., p. 141.

⁹ LIPOVETSKY, 2009, p. 169.

lacunas ofuscadas pela eloquência do arquivo e da reconstrução visual, e assim colocar em evidência essa dimensão do inacessível.

Para isso, Lanzmann pôs no centro da cena o depoimento em primeira pessoa de sobreviventes do extermínio. Depoimentos que ocorrem às vezes no próprio lugar dos eventos, no âmbito familiar ou em situações planejadas para poder suscitar a memória. A partir dessas situações de testemunho, *Shoah* trabalha em três níveis de imagem. Um, o que ocorre na tela. São as imagens das paisagens já vazias e sem vestígios do horror e as do gesto testemunhal dos sobreviventes. O segundo nível é o daquilo que passamos a visualizar na nossa mente a partir das estarrecedoras, angustiantes descrições desses sobreviventes. Descrições detalhadas, precisas e, principalmente, gráficas. É quanto mais esses depoimentos avançam, que se alcança o terceiro nível: o da imagem inacessível. É um nível que o testemunho nos apresenta, mas ao qual nem nós nem o sobrevivente conseguimos aceder. É isso que se revela quando, apesar de todos os detalhes, o testemunho se interrompe e o sobrevivente confessa que nem mesmo ele consegue imaginar. Ou que surge, ainda de maneira mais contundente, quando a angústia e o horror ressurgem vividamente no meio do relato, fazendo o sobrevivente literalmente se engasgar, e derrubar-se no pranto desconsolado.

O que faz de *Shoah* um paradigma vai além da recusa de Lanzmann pelas imagens de arquivo ou pela reconstrução visual. Ao colocar o gesto testemunhal no centro da cena, o diretor propõe um deslocamento do lugar do artista enquanto aquele que interpreta o testemunho para dar sua imagem, para o lugar de mediador que propicia novas condições de sentido para o testemunho. Nesse sentido, podemos identificar a influência dessa abordagem, na obra de artistas contemporâneos como Alfredo Jaar ou Juan Manuel Echavarría.

Além disso, a importância de *Shoah* também se evidencia pelo lugar que ocupa nos debates entre dois posicionamentos antagônicos, sobre a representação de situações limite, em particular, a representação por meio das imagens. Por um lado, um cinema que parece querer “entrar” cada vez mais fundo ali onde não apenas não há imagens, mas nem sequer testemunhas (caso os interiores das câmeras de gás, das salas de tortura ou dos voos da morte), e um outro lado que costuma reagir contra qualquer forma de reconstrução ou de narrativa visual, por considerar que toda imagem traz consigo o perigo do ofuscamento. É esse também o posicionamento daqueles que, chegando a ser mais realistas que o rei, reverenciam o filme de Lanzmann às vezes de maneira exagerada e parcial.¹⁰

Afortunadamente, existem também obras e produções que hoje parecem superar esse debate, convocando à imagem também como forma de expor lacunas e silêncios. Eis o caso da obra do diretor Rithy Panh, em particular dois de seus filmes: *S21: a máquina de morte do Khmer Vermelho*, de 2003 e *A imagem que falta*, de 2013.

¹⁰ Refiro-me a reflexões que entendem que ao invés de uma anti-imagem, Shoah seria diretamente um filme “sem imagens”. É essa, ao meu entender, uma perspectiva superficial muitas vezes convocada para exaltar o lugar da palavra por sobre o da imagem.

Rithy Panh e as imagens-testemunho

Nascido em Phnom Penh em 1964, Rithy Panh ainda era uma criança quando o Khmer Vermelho tomou o poder de Camboja em 1975. Como ocorreu com toda a população urbana do país, Phan e sua família foram enviados para os campos de trabalho. Lá ele viu morrer homens, mulheres e crianças pela fome e pela doença. Inclusive, toda sua família. Em 1979, após a queda do regime, ele foi adotado por uma família francesa. Sem falar uma palavra em francês, ele se voltou primeiro para o desenho e a talha em madeira. Suas primeiras imagens foram de crâneos, cadáveres e covas. Mais tarde interessou-se pelo cinema que, como ele diz: entrega a beleza e o mundo, mas também as palavras

Rithy Panh iniciou como cineasta em 1989, e sua filmografia está quase toda dedicada ao genocídio cambojano e suas consequências no presente.

Em *S21...* Panh conta sobre o funcionamento do centro de detenção, tortura e extermínio que funcionou no que antes do regime era o colégio do bairro de Tuol Sleng e onde hoje funciona o Museu do genocídio cambojano. Por S21, passaram mais de 15.000 pessoas, inclusive crianças. Dessas, hoje apenas se conhecem 11 sobreviventes. Entre eles, o pintor Vann Nath, cujas pinturas, retratando os padecimentos sofridos por ele e demais prisioneiros, compartilham as salas do museu com as milhares de fotografias de identificação tiradas de cada uma das vítimas que chegava em S21 para serem literalmente destruídas.

Em *S21...*, reconhecemos a influência de *Shoah* na ambientação num presente de salas hoje vazias e silenciosas, onde são convocados os depoimentos em primeira pessoa. No entanto, aqui a questão do testemunho é um pouco mais complexa. Pois, fora os testemunhos de Vann Nath, os principais depoentes são antigos guardas e algozes da prisão. São esses indivíduos que Rithy Panh filma repetindo rotineiras rondas noturnas, e interagindo nas antigas celas coletivas hoje vazias.



Figura 1. Rithy Panh, *S21: a máquina de morte do Khmer Vermelho*, 2003. Longa metragem, 101 min. Captura de tela. *S12: A MÁQUINA...*, 2003.

Mas no que mais se diferencia o filme de Rithy Panh da postura de Lanzmann, é que o diretor cambojano não recusa completamente as imagens. Elas estão presentes: são os *mugshots* de prisioneiros e prisioneiras, mas também as pinturas de Vann Nath.

Numa das primeiras cenas, Vann Nath narra sua chegada a S21 enquanto retoca uma pintura que retrata esse momento. Enquanto conta, a câmera percorre os detalhes da tela. Mais tarde, esse procedimento é repetido, mas agora, para confrontar os antigos guardas, colocados diante de outra tela e sendo encarados pelo próprio Vann Nath, sua vítima.



Figura 2. Rithy Panh, S21: a máquina de morte do Khmer Vermelho, 2003. Longa metragem, 101 min. Capturas de tela. A IMAGEM..., 2013.

Esta questão de confrontar os algozes com as imagens de Vann Nath já tinha ocorrido em *Bophana, uma tragédia cambojana*, de 1996, também filmada em S21. Ali, Vann Nath confronta o antigo chefe de guardas a quem leva para uma sala onde eram expostas várias pinturas. Diante delas, Nath exige a seu algoz que certificasse a veracidade dessas cenas, que diga se acaso havia algo de exagero nelas.

O procedimento de acompanhar o testemunho de Vann Nath percorrendo suas pinturas, remete à maneira como Alain Resnais contou a vida de Vann Gogh no seu filme de 1948 ou, ainda mais, ao curta-metragem de 1961, *J'ai huit ans*, de Yann le Masson e Olga Baidar-Poliakov. E é sobre essa mesma lógica que se estrutura o filme *A imagem que falta*, de 2013.

Logo no início, Rithy Panh nos conta que durante anos ele tem buscado uma imagem, uma fotografia tirada pelo Khmer Vermelho. Uma imagem que, ele sabe, não provará nada, mas que levará a pensar, a construir a história. Ele buscou e busca essa imagem nos arquivos, nos documentos e nos campos do seu país. Mas a imagem não existe. Então ele a fabrica. E a fabrica contando sua própria história, pela primeira vez.

A imagem que falta é um filme de testemunho, poético, sutil e delicado. Mas é um filme de testemunho que não mais se concentra no gesto e na voz da testemunha nem rechaça as imagens. Pelo contrário, nem o diretor nem sua voz do diretor. Aqui, ele recria suas memórias por meio de pequenos cenários e figurinhas talhadas, algo que remete àquela adolescência silenciosa na França.



Figura 3. Rithy Panh, *A imagem que falta*, 2013. Longa metragem, 92 min. Captura de tela. A IMAGEM..., 2013.

As imagens de arquivo também estão presentes e muitas vezes são combinadas com as figurinhas. A palavra poética e a montagem de som completam a narrativa.

Ao convocar a imagem para dar visualidade às palavras, como Vann Nath fez com suas pinturas, Rithy Panh reivindica a importância da imagem a partir da própria necessidade dos sobreviventes em procurá-la – ou criá-la – e entregá-la.

Contar não lhe alcança, ele precisa mostrar algo. Isso fica claro quando Panh recorda a morte por fome de uma menina de seis anos e seus dois pequenos irmãos numa sequência introduzida por um verso que diz “desejo para ninguém ver uma criança morrer, com os pés inchados, o rosto inchado, como se só restasse água”.

Enquanto mostra as figurinhas de madeira deitadas e imóveis, a palavra narra:

À noite, a criança come sal. Seus dentes rangem. Temos fome, especialmente à noite. Ela dormia ao meu lado, com a barriga inchada e os olhos fixos. Ela suspirava. Ela chamou por sua mãe, por seu pai, ficou em silêncio. E nós a enterramos. As outras duas crianças também morreram muito rapidamente.¹¹

Um veu branco cobre as figurinhas e Panh nos diz: “Eu não quero ver mais esta imagem da fome. Então eu a mostro a vocês”. Então, a fotografia de três crianças se projeta sobre o pequeno veu. São elas? A imagem fica parada alguns instantes. É para que as vejamos. Parecem felizes. Agora não mais vestidas de preto, as três figurinhas então estão no seu voando entre as nuvens e, no céu noturno, três estrelas piscam brilhantes.



Figura 4. Rithy Panh, *A imagem que falta*, 2013. Longa metragem, 92 min. Captura de tela. *A IMAGEM...*, 2013

É essa a imagem do que não se quer ver de novo, mas que é necessário mostrar. A imagem deve existir e, se não existe, deve ser feita, isso é o que Rithy Panh, como sobrevivente que testemunhou e vivenciou esse se desfazer pela fome, precisa que seja feito. Mas, ao mesmo tempo, é ele que determina como essa imagem – sua imagem – deve ser. Nenhuma das imagens dessa sequência lembra as da fome em Madras, feitas entre 1876 e 1877 e muito menos a celebre fotografia da menina observada por um abutre tirada por Kevin Carter, no Sudão, em 1993. Aqui, testemunho audiovisual revela a fome e a morte da criança não pela

¹¹, *A IMAGEM...*, 2013.

dimensão do horror, mas pela dimensão da dor e da aflição profunda que uma morte assim representa.

No final do filme, enquanto as figurinhas de madeira recebem o enterro que poucos tiveram, o narrador declara que há muitas coisas que o homem não deveria ver ou saber; que, se as viu, é melhor para ele morrer, mas que se um de nós vê ou conhece essas coisas, então deve contá-las. O filme de Rithy Panh não apenas reivindica a imagem e a arte como forma de contar. Ao convocar a imagem, ele também reivindica o direito do sobrevivente de determinar um lugar e um papel da imagem, acima de qualquer estilo, dogma ou cânone. Um lugar e um papel à medida da sua própria necessidade testemunhal.

É claro que não encontrei a imagem que falta.

Eu a procurei em vão.

Um filme político tem que descobrir o que forjou.

Então, eu fabrico essa imagem,

A observo.

A aprecio.

*A seguro na minha mão,
como se fosse um rosto amado.*

E esta imagem que falta,

Agora eu dou a vocês,

Para que não parem de olhar para nós.¹²

Referências

ADORNO, Theodore W. Crítica de la cultura y sociedad. In: _____. *Crítica de la cultura y sociedad*. Vol I. Madrid: Akal, 2009.

A IMAGEM que falta. Diretor: Rithy Panh. Produtores: Catherine Dussart, Bernard Comment, Martine Saada. Camboja/França: Bophana Productions; Catherine Dussart Production, 2013 (92 min).

DIDI-HUBERMAN, Georges. *Imágenes pese a todo: memoria visual del Holocausto*. Madrid: Paidós, 2004.

FOSTER, Hal; KRAUS, Rosalind; BOIS, Yves-Alain; BUCHLOH, Benjamin H. D. *Art since 1900*. Londres: Thames & Hudson, 2004.

KOCH, Gertrude. A transformação estética da imagem do inimaginável: notas sobre *Shoah* de Claude Lanzmann. In: INSITUTO MOREIRA SALLES (org.). *Shoah*. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2012. 30 p. Impresso de circulação exclusiva como complemento do DVD *Shoah* de Claude Lanzmann, p. 7-18.

¹² PANH; BATAILLE, 2013, p. 69.

LIPOVETSKY, Gilles. *A tela global: mídias culturais e cinema na era hipermoderna* / Gilles Lipovetsky e Jean Serroy. Porto Alegre: Sulina, 2009.

MONTERO, Rodrigo. *Entre o necessário e o impossível: o testemunho, o gesto de arte e os buracos negros*. Tese (Doutorado em Artes Visuais – História, teoria e crítica da arte) – Instituto de Artes, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2021.

PANH, Rithy; BATAILLE, Christophe. *L'Élimination*. Paris: Bernard Grasset, 2011.

PANH, Rithy; BATAILLE, Christophe. *L'image manquante*. Paris: Bernard Grasset, 2013.

S21: a máquina de morte do Khmer Rouge. Diretor: Rithy Panh. Produtores: Cati Couteau; Dana Hastier; Aline Sasson; Liane Willemont. Camboja; França: Institut National de l'Audiovisuel; Arte France Cinéma, 2003 (101 min).

SHOAH. Diretor: Claude Lanzmann. Produtora: Brigitte Faure. França: Les Films Aleph, 1985. 4 DVDs (544 min), mais 1 DVD correspondente a *O relatório Karski* (49 min). Produzidos pelo Instituto Moreira Salles.

SONTAG, Susan. *Diante da dor dos outros*. São Paulo: Companhia das letras, 2003.

VANN NATH. *Dans l'enfer de Tuol Sleng: l'inquisition khmer rouge en mots et en tableaux*. Paris: Calmann-Lévy, 2008.

ZULETA, Rodrigo. Escribir después de Auschwitz. Filología: órgano de difusión estudiantil. Red de estudiantes de Filología. Universidad de Antioquia, n° 2, vol. 1, fev. 2018. Medellín: UDEA. 2018, p. 10-23

Como citar:

MONTERO, Rodrigo. Para além do paradigma Shoah: cinema, imagem e testemunho em filmes de Rithy Pan. *Anais do 41º Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte: Arte em Tempos Sombrios*, Evento virtual, CBHA, n. 41, p. 252-263, 2022 (2021). ISSN: 2236-0719.

DOI: <https://doi.org/10.54575/cbha.41.021>

Disponível em: <http://www.cbha.art.br/publicacoes.htm>