

O semblante mutável das vítimas: imagens da aflição em Camboja (1975-2013)^{1 2}

Vicente Sánchez-Biosca

*El tiempo, ese medio transparente en el que los hombres
nacem, se mueven y desaparecen sin dejar rastro*
Vasili Grossman – *Vida y destino*

*L'homme en péril de mort, quand les conditions le permettent, prend
le parti de sympathizer avec ceux qui le menacent*
François Bizot – *Le silence du bourreau*

Vítimas, entre número e drama

A visita a antigas prisões, museus comemorativos e centros memoriais (encabeçados por aqueles dedicados ao Holocausto) familiarizou nossos modernos turistas de catástrofes humanas com galerias, habitações e muros povoados por rostos de vítimas fotografadas em primeiro ou em primeiríssimo plano, em ocasiões de frente e perfil, tal como foi fixado na segunda metade do século XIX pelo denominado *bertillonage*.³ Tais mosaicos sugerem uma síntese particular entre o

¹ Uma versão anterior deste texto foi publicada na revista *Pasajes*, nº 44, Universitat de València, Primavera de 2014, p. 120-133. Traduzido para o português por Manuel Guerrero e revisado por Rosane Kaminski.

² Agradeço a Ben Kiernan (Yale University) a gentileza que teve para responder tantas perguntas e por brindar-me com tantas pistas. O King Juan Carlos I Center de New York University me deu a oportunidade, quando ocupei a cátedra de *Spanish Culture and Civilization* (inverno-primavera de 2013) de organizar o simpósio *The Desire to See: the production and circulation of Images of Atrocity* (abril de 2013), no curso de cuja preparação e percurso adquiriram forma algumas das ideias aqui expostas. Durante a minha estada em Nova Iorque, o festival *Season of Cambodia: a Living Arts Festival* (abril-maio 2013) permitiu-me avaliar obras de artistas contemporâneos da terceira geração que reescreviam a experiência do genocídio e o Congresso *Creation and Postmemory* (Columbia University, 10-12 abril) instalou sua reflexão no contexto da Shoah, Rwanda e a justiça transnacional, seguindo os parâmetros do seminário sobre post-memória dirigido por Marianne Hirsch.

³ Alphonse Bertillon introduziu em 1879 um sistema de identificação válido para classificar delinquentes (sinalética ou *bertillonage*) apoiando-se em quatro componentes: medidas antropométricas de onze traços faciais e corporais, retrato verbal de marcas, fotografia padronizada de frente e perfil e sistema de classificação. Muito empregado pela polícia, este método foi substituído nos Estados Unidos pela impressão digital já em pleno século XX. Cf. AAVV. *Fichés? Photographie et identification 1850-1960*, Paris, Perrin, 2011.

singular e o coletivo, e a sua estratégica disposição aspira se beneficiar das vantagens do primeiro sem sacrificar o impacto do segundo: se a acumulação de rostos sublinha a dimensão estatisticamente monstruosa do ato criminal que em tais lugares se recorda, cada imagem nos interroga como se de um único homem ou mulher se tratasse. Ao percorrer com os olhos os vestibulos, corredores ou cúpulas decoradas com fotografias, hesitamos entre abraçar o arrepiante conjunto (onde cada vítima se apequena até a beira do imperceptível) e nos submetermos ao choque de uns olhos humanos alargados que nos perscrutam de algum instante infausto estacado no tempo.

No entanto, o equilíbrio nessas exposições é pouco duradouro e o individual se intimida fatalmente perante o coletivo. Na verdade, nenhum rosto dessas impressionantes *collages* possui as proporções físicas necessárias para nos interpelar em escala humana, isto é, para nos encarar frente a frente. Desta maneira, e apesar da sua intenção sintética, esta estratégia museal bicéfala acaba privilegiando a natureza massiva do crime, seu estatuto virtualmente genocida,⁴ em detrimento da tragédia pessoal, temendo, talvez, que realçar o individual equivaleria a incorrer no anedótico, ao passo que colocar o acento no número agravaria a culpa dos algozes e provocaria maior enfraquecimento do ânimo. Na verdade, as vítimas representadas são estranhas, pois, ainda que a sua condição não dependa da sua quantidade, esta acrescenta a presunção do sofrimento de cada uma delas... ao passo que desvanece a sua singularidade.

Assim foi concebido o Tuol Sleng Genocide Museum de Phnom Penh (Camboja) desde a sua criação pelo governo de ocupação vietnamita em 1979 para denunciar os crimes do Khmer Vermelho (1975-1979). Antiga escola transformada em centro secreto de detenção e tortura, colocado sob o controle direto da polícia de segurança (Santebal) e da cúpula dirigente do partido (Angkar), suas celas foram destinadas a administrar as crescentes punições contra os dissidentes e “traidores” ao regime. Na medida em que o país se fechava hermeticamente devido aos

⁴ É frequente, no âmbito do imaginário social, identificar a magnitude das vítimas com a aplicação do termo genocídio, independentemente das categorizações do direito penal internacional e ignorando a tradição que nasceu com Raphael Lemkin.

fracassos econômicos do regime e as novas ameaças vietnamita e soviética, a paranoia conspirativa tomou conta dos dirigentes e Tuol Sleng, conhecido como S-21,⁵ tornou-se um dos centros nevrálgicos da repressão em Camboja.

Contudo, quando se perscruta estes rostos encontrados nos espaços do atual museu, advertimos que os olhos dos detentos parecem habitados por emoções tão heterogêneas quanto difíceis de desentranhar: há os que parecem surpresos, outros entregues à própria sorte; uns ostentam ainda as marcas da recente tortura, no entanto se diria que outros aceitam com resignação o que está por acontecer com eles. Em qualquer caso, se meditarmos sobre isso, o olhar com que todos estes seres humanos nos observam não emana da sua condição de vítimas; ao contrário, carrega infiltrado na sua medula o estatuto de traidores com que foram registrados pela câmera fotográfica que os capturou. Pois no preciso instante em que dirigiram seus olhos à câmara e em que esta os capturou no enquadramento, nada havia nestes seres daquilo que hoje lhes atribuímos sem duvidar – o estatuto de vítimas. Eram precisamente o contrário: culpados.

No fim das contas, o que surpreende é a naturalidade com que, sem alterar o conteúdo do plano, a condição atribuída a estas pessoas transformou-se no seu antônimo. Como foi possível, no momento de encarar o tempo, o lugar e os afetos emanados destas fotos, ignorar o olhar que os criou? A cena, em contrapartida, se encontra historicamente bem documentada: o prisioneiro, transportado de caminhão às vezes de muito longe, era lançado pelos seus captores ao interior de uma construção e nela se arrancava a venda que cobria os seus olhos para tirar o instantâneo.⁶ Esse fugaz disparo fotográfico deixou uma marca infundável que tem perpassado o tempo: a própria foto. Por mais pobre e insuficiente que ela nos pareça, seu exame é crucial para refletir sobre o gesto fundador do arquivo: o olhar

⁵ Daqui em diante, empregar-se-á a denominação Tuol Sleng para referir-se ao lugar e ao museu e se reservará S-21 para aludir ao presídio e centro de tortura durante o período khmer vermelho.

⁶ Um dos fotógrafos de S-21, Nhem Ein, tornou-se um verdadeiro *star* dos meios de comunicação nas décadas recentes. Enviado à China para sua formação como fotógrafo ainda muito jovem, esta personagem carente de qualquer remorso e disposto a vender material próprio e desprovido de escrúpulos, teve até desejos de abrir um museu comemorativo do período khmer vermelho na sua região de Anglong Veng. Continua convencido de ter realizado um grande trabalho e que este o faz merecedor de reconhecimento por parte da humanidade.

que o engendra. Nessa foto sobrevivente do detento se encena a colisão repentina de dois olhares.

Inimigos: o olhar fundador

No momento de serem feitas, essas fotos identificavam temíveis inimigos, supostos (mais tarde, confessos mediante tortura) espiões da KGB ou da CIA (ou das duas ao mesmo tempo), sabotadores da revolução ou infiltrados no partido. O imaginário khmer vermelho fez de S-21 um presídio de alta segurança destinado, diferentemente de outros centros de tortura que existiram no país, aos altos quadros caídos em desgraça. Foi também o ponto de chegada, seja pela sua relação com estes ou pela paranoia crescente do Angkar, de muitos detentos (incluindo anciãos, crianças e mulheres) cujos destinos tinham se precipitado na teia de aranha do complô. Poder-se-ia dizer que S-21 foi o produto mais genuíno da cosmovisão khmer vermelha, do seu afã por desmascarar, fichar, reprimir e exterminar seus antagonistas. Porém, compreender isso requer penetrar na lógica arquivística dos seus autores e na sua função no processo de destruição, correlato à construção da nova utopia. Daí a necessidade de formular algumas perguntas: como se operava esta captura fotográfica? De que sequência de ações fazia parte? Com que propósito se documentava a imagem do detento se este ia ser executado sem hesitação? Com que objetivo foi preservada? Quais outros documentos completavam o arquivo criminal? Sem procurar respostas a essas questões seria impossível discernir sobre o papel da fotografia no processo e ficaríamos desarmados perante qualquer uso alternativo destas imagens.

Sabemos hoje que os encarcerados de S-21 estavam condenados a morrer já no momento mesmo da sua chegada. O *ato fotográfico* fazia parte de uma sequência que comportava várias fases concatenadas em regime de inexorável causalidade: detenção e traslado, geralmente noturno, a esse recinto

semiclandestino de uma cidade deserta⁷; fichamento em que se anotava seu nome e se lhe conferia um número que se colocava, por via de regra, no peito do detento; captura fotográfica quando seus olhos se abriam subitamente perante uma luz que cegava; logo depois, o prisioneiro, oprimido por algemas com barras, era transportado a uma cela comum da qual só saía para interrogatórios periódicos que começavam com a fase denominada “política” (discussão, persuasão) para passar a outra “quente” cheia de torturas físicas e acabar, nos casos de maior resistência em colaborar, com a fase “furiosa” que poderia resultar na morte não desejada do interrogado (“se morre o prisioneiro, perde-se o documento”, indicava um lema do responsável do centro). A duração variava em função da importância do réu ou da sua resistência, mas sempre era minuciosamente supervisionada pelo eficiente diretor, Kaing Guek Eav (apelidado de Duch), que anotava escrupulosamente de próprio punho instruções para obter uma confissão *satisfatória*; uma vez que a conseguia, sua miúda e perfeita caligrafia decidia o momento da “eliminação” que se consumava, salvo exceção, nos campos de Choeung Ek para onde um caminhão noturno realizava o transporte. Iluminado por um gerador de energia, o condenado, sempre com o rosto coberto, era conduzido à beira de uma vala e perante ela se inclinava para receber um golpe mortal na cabeça com uma barra de ferro; já caído na vala, outro executor no interior desta o degolava.⁸

Neste sentido, o *ato fotográfico* se inseria em uma estrita cadeia que, se fosse rompida, ameaçaria a rija estabilidade do poder khmer vermelho. Isso porque, segundo a lógica dos dirigentes e funcionários, estava-se lidando com agentes da sedição, que contavam com redes de espionagem tanto dentro quanto fora do país. Consideradas desta maneira, as fotografias obtidas não arquivavam acusados ou suspeitos, mas culpados. Pouco depois, esses mesmos positivos eram recortados

⁷ Phnom Penh fora desocupada em abril de 1975 depois da ocupação da capital. Depois que foi dinamitado o banco nacional, abolido o dinheiro, as escolas e fechados os hospitais, iniciara-se o êxodo rural em direção aos lugares puros em que estava o *velho povo*, classe em que se basearia a revolução ruralista dos khmers Vermelhos. KIERNAN, Ben. *The Pol Pot Regime: Race, Power, and Genocide in Cambodia under the Khmer Rouge, 1975-1979*, Chian Mai, Silkworm books, 1996.

⁸ Em casos excepcionais, em função da importância de alguns dos executados, Duch receberia do seu superior, Son Sen, a ordem de fotografar o cadáver para eliminar qualquer dúvida em relação ao fim da ameaça que o executado representava.

em pequeno formato para ficar junto a uma ficha que continha a biografia criminal de cada prisioneiro. Não cabia dúvida: tanto para as vítimas quanto para os executores, as fotos constituíam signos inequívocos do poder e eficiência do regime⁹. Não é arriscado concluir que a história do partido comunista cambojano era precisamente uma sucessão de complôs. Arquivá-los e preservá-los era uma forma de escrever a história da revolução, dos seus antagonistas e dos triunfos sobre eles.

Segundo olhar: um museu dos horrores

Em janeiro de 1979, forças vietnamitas da Sétima Divisão entravam em Phnom Penh culminando uma ofensiva planejada algumas semanas antes. No seu percurso acharam um clima apocalíptico que foi registrado pelas câmaras fotográficas e cinematográficas do repórter de guerra Ho Van Thay e a sua equipe.

A situação geopolítica na região havia se tornado muito complexa desde 1977-1978 e iria se agravar nos anos seguintes em função de jogo de forças em várias frentes: a guerra entre o Vietnã e a Camboja foi desencadeada a partir da divisão do bloco comunista (Vietnã, aliado da URSS; os Khmers Vermelhos dependentes do apoio chinês). Após a vitória vietnamita, as forças de ocupação puseram todo seu empenho em demonstrar que os crimes cometidos na Kampuchea Democrática, longe de serem cometidos pelos comunistas, tinham sido obra de sádicos dirigentes cujos atos os aproximavam do nazismo. A operação não era fácil de orquestrar e era preciso seduzir, em primeiro lugar, à comunidade internacional. Por esta razão, em 25 de janeiro de 1979, apenas três semanas depois da tomada da capital, foram convidados a Tuol Sleng pela recém-constituída República Popular de Kampuchea jornalistas de países socialistas. Inclusive, os célebres documentaristas da Alemanha Oriental Walter Heynowki e Gerhard Scheumann dispunham de todas as facilidades

⁹ HUGHES, Rachel. "The abject artefacts of memory: photographs from Cambodia's genocide", *Media, Culture & Society*, vol. 25, 2003, p. 25. O fotógrafo Nic Dunlop e conhecedor do Sudeste asiático falou deste ato fotográfico como um *trial by camera* (juízo por câmara). DUNLOP, Nic. *The Lost Executioner. A Journey to the Heart of the Killing Fields*, New York, Walker, 2006.

para rodar seu filme *Kampuchea – Sterben und Auferstehen* (Camboja, morte e reconstrução, 1980) que incorporou planos de Tho Van Thay. A estratégia vietnamita se baseou em não mascarar o encontrado, mas em construir sobre as marcas da barbárie um relato de denúncia que eliminaria os Khmers Vermelhos da família comunista e os mostraria como um bando de criminosos que consumaram o genocídio do seu próprio povo. Para isso, o novo governo optou por uma estratégia que feria o olho e escandalizava o ânimo. Seu mais arrepiante resultado foi o *Museum of Genocidal Crimes*, que abriu oficialmente suas portas em janeiro de 1980.¹⁰

A organização do museu foi encomendada a Mai Lam, diretor do *Museum of American War Crimes* em Ho Chi Minh City (1975). Embora Lam tivesse visitado Auschwitz buscando inspiração, a sua fórmula apostou por algo mais visceral do que sutil, seguindo o modelo ensaiado quatro anos antes na antiga Saigon, isto é: uma câmara de horrores. Ainda que a direção formal da instituição fosse de um sobrevivente cambojano, Ung Pech, Lam agiu na sombra como eminência parda. Com tal finalidade, o museu apostou em acentuar o coletivo, apelando, por outro lado, aos detalhes para enfatizar o macabro (exposição de objetos de tortura, preservação da cama metálica em que tinha sido encontrado o cadáver de um homem encharcado do próprio sangue, fotos de vítimas...). Seu objetivo era (e a estratégia prevaleceu) introduzir o espectador na experiência patética do trauma, eliminando os componentes cognitivos, como se deduz da quase total ausência de cartazes informativos¹¹. Nada expressa melhor o estilo escolhido do que a exposição de um gigantesco mapa do país formado por crânios de vítimas, no qual os rios se desenhavam por meio de um escandaloso fio vermelho sangue.¹² Sabe-se que foram ensaiadas outras estratégias complementares. Em 1980, o pintor sobrevivente Vann

¹⁰ Até julho de 1979, a população cambojana não foi admitida no presídio, de modo que a estratégia vietnamita apontou nos primeiros momentos da ocupação à imprensa socialista internacional (Cuba, URSS, Alemanha Oriental...).

¹¹ VIOLI, Patrizia. “Il visitatore como testimone. Il Tuol Sleng Museum of Genocide Crimes a Phnom Penh”, in: Maria Pia Pozzato ed., *Testi e memoria. Semiotica e costruzioni politica dei fatti*, Bolonia, Il Mulino, 2010, p. 38.

¹² Mais tarde, este sinistro mapa foi retirado e substituído pela sua fotografia.

Nath, que tinha salvado a própria vida graças à sua habilidade para pintar murais de Pol Pot, foi contratado para reproduzir, em tela, cenas vivenciadas na prisão¹³. Suas obras, que combinavam o documento e o testemunho dos horrores da vida em S-21,¹⁴ foram perturbadoramente concebidas com um estilo *naïf* e incorporadas ao museu; no ano seguinte outro sobrevivente, o escultor Bou Meng, foi também incorporado.

Muitas foram as omissões diplomáticas, humanitárias e políticas durante o protetorado vietnamita. Os antigos Khmers Vermelhos, ocultos na selva à espera de uma situação propícia, eram ainda reconhecidos como o governo legítimo do país pelas Nações Unidas e Estados Unidos, devido ao fato de que o Vietnã era o seu inimigo principal. Tampouco a retirada vietnamita de 1989 esclareceu por completo a situação: em 1991, os acordos de Paris defendiam uma retórica de reconciliação nacional extremamente prudente para se referir aos crimes da Kampuchea Democrática. Todavia, outras linhas de ação durante esses mesmos anos empreenderam iniciativas que dariam frutos a longo prazo: em 1982, os ativistas pró-direitos humanos David Hawk e Gregory Stanton se mobilizaram em busca de provas para um eventual processo contra os líderes khmers vermelhos. O segundo fundou o *Cambodian Genocide Project*, e Hawk criou a *Cambodian Documentation Commission*. Atividades deste tipo, levadas primeiro nas sombras, depois em plena luz, significaram uma mudança de perspectiva, uma nova mirada sobre os seres fotografados pela maquinaria khmer vermelha.

¹³ NATH, Vann. *Dans l'enfer de Tuol sleng. L'inquisition khmère rouge en mots et en tableaux*, Paris, Calmann-Lévy, 2008, p. 161; TRANCHE, Rafael R. (2011). "Los huesos gritan, la carne llama' o la memoria del horror. S-21, la máquina de matar khmer roja (R. Panh, 2002)", in V. Sánchez-Biosca ed., *Figuras de la aflicción humana*, Valencia, MuVIM, p. 83-88.

¹⁴ Vann Nath não conseguiu ver as cenas que pintava porque chegou com os olhos cobertos e passava seus dias no interior do ateliê em que pintava sob o olhar atento de Duch. As histórias lhe foram relatadas por outros. Em consequência, sua função de testemunha se deve a essas pessoas e deixa um espaço para a imaginação.

Olhares, biografias, relatos

Nos interstícios da diplomacia internacional foi, pois, constituindo-se um cuidadoso acervo de documentos e uma otimização da informação graças a projetos universitários e iniciativas privadas. Em 1988, Judy Ledgerwood, em colaboração com John Badgley, edificou o *Cornell University's Microfilming Project* com a finalidade de inventariar e preservar as abundantes provas existentes em S-21 que se encontravam abandonadas e em risco de desaparecimento. Em setembro de 1989 foram autorizados a registrar em microfilme a abundante documentação disponível no mencionado centro. Por outro lado, em 1994 e por iniciativa do historiador Ben Kiernan, a Universidade norte-americana de Yale fundou o *Cambodia Genocide Program*, que, em janeiro de 1995, abriu uma repartição em Phnom Penh: o *Documentation Center of Cambodia (DC-Cam)*. À frente desta, foi colocado o cambojano-americano Youk Chhang, sobrevivente do genocídio e grande artífice, em reconhecimento à tarefa então desenvolvida, dos grandes processos de 2009-2013. Estas iniciativas buscavam frutificar em terreno minado: as ameaças de asfixiar a gestão de Tuol Sleng ou até de fechar o museu aumentavam, ao mesmo tempo em que seus documentos sofriam deterioração ou se extraviavam; os acordos de Paris e a conseqüente criação de *United Nations Transitional Authority in Cambodia (UNTAC, 1992-1993)* preferiam ocultar o passado genocida; ao passo que prosseguiram as tentativas de reconstrução dos Khmers Vermelhos até que, em 1998, entregaram definitivamente as armas.

Naquela atmosfera de incertezas e receios, os fotógrafos Chris Riley e Douglas Niven assumiram em 1993 a tarefa de limpar, catalogar e obter cópias novas dos negativos encontrados em um depósito de Tuol Sleng, junto com outro material documental valiosíssimo até então desconhecido. Após três anos de restauração e inventário, seu *Photo Archive Group* abria novos horizontes para conhecer a identidade das vítimas e permite um olhar novo: examinar cada foto, arrancar de cada rosto uma vida cerceada e registrar as pequenas ou grandes diferenças entre elas.

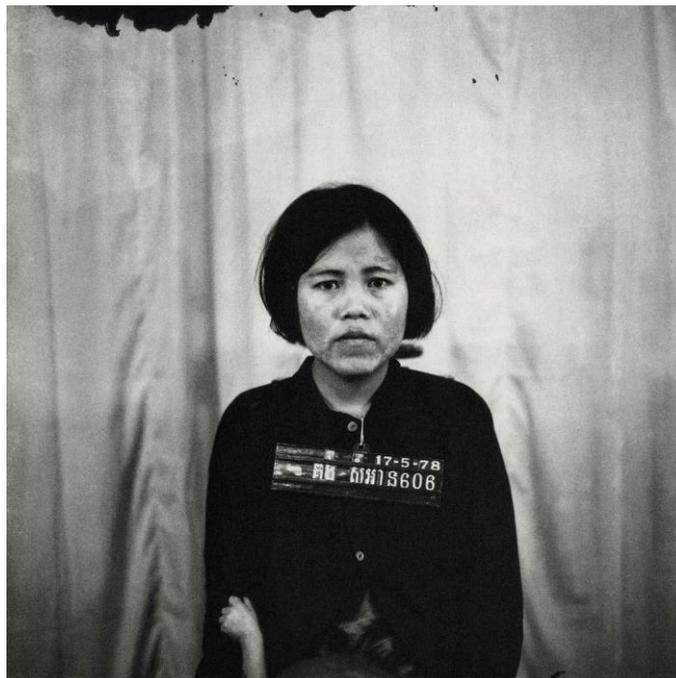


Figura 1: Imagem extraída dos negativos limpos por Christopher Riley e Douglas Niven e exibida na Exposição do MoMA intitulada *Photographs of S-21* (Maio de 1997). A mesma foto foi publicada no livro dos dois autores intitulado *The Killing Fields* (1996). Esta foto foi a base para a peça de mesmo nome, *Photographs of S-21*, da dramaturga novaiorquina Catherine Filloux (1997) que a usou para fazer dela um personagem. A identidade corresponde a Sa'an Kong, prisioneira 606, em cuja etiqueta presa ao peito de seu pijama se lê a data de sua prisão, 17 de maio de 1978. O formato original do negativo é 6 x 6cm. No entanto, o corte operado pela administração do S-21 para inclusão na ficha (que foi chamado de "biografia") tornava imperceptíveis o fundo ou as margens do que foi enquadrado. Aqui, estaria invisível o braço da criança que agarra o braço da mãe. No entanto, estes detalhes omitidos da foto recortada contêm informações valiosas para os historiadores.

Outras estratégias, que partem da literatura, do testemunho ou do cinema, demarcam objetivos cuja semelhança com o anterior consiste em inverter a coletivização do sofrimento que fora imposto, desde a sua abertura, com a derrubada dos muros de S-21. Isolada ou auxiliada por outros documentos biográficos, a vítima recupera um fugaz hálito para nos exortar, seja desde a penumbra de uma sala de arte, da página de um catálogo ou das sombras em movimento de um filme. Por um lado, a irrupção nos museus e nas exposições de arte colocava um desafio moral: qual é o limite da arte em relação ao sofrimento humano?¹⁵; por outro, a narração fílmica aspirava recompor o tecido humano que os

¹⁵ DE DUVE, Thierry. "Art in the Face of Radical Evil", *October* 125, 2008, p. 3-23.

Khmers Vermelhos tinham esgarçado, encaixando as peças de uma experiência trágica capaz de encarnar o destino do país. Exemplar foi, neste sentido, o caso da jovem Hout Bophana, cujas cartas de amor a condenaram à destruição. Em resumo, dois olhares (museal e narrativo, seja literário ou cinematográfico) concordavam, apesar de seus diferentes meios de expressão. Seu esforço comum era nomear, representar, pensar um período, na época excluído dos livros de texto escolares, longe da área de ação dos tribunais e ausente da expressão pública do luto.

Um destes olhares (o terceiro segundo nossa numeração) tem a sua origem nos resultados do mencionado *Photo Archive Group*. A restituição dos negativos permitiu trazer à superfície algo que tinha passado despercebido anteriormente: as diferenças entre o original da captura fotográfica e o enquadramento recortado incorporado às fichas dos detentos, no qual ficava *eliminado o ruído* dos cenários.¹⁶ Isolada a cópia fotográfica e exposta em um museu, suscitava uma percepção distinta pela visibilidade dos detalhes: alguns exteriores da prisão desmentem, por exemplo, que todas as fotos foram tiradas na habitação-laboratório habilitada para isso, um *detalhe-ruído*, como o braço de um neném assomando da borda inferior do enquadramento, revela que as mulheres eram fotografadas com as suas crianças, um segundo detento amarrado com aquele que era fotografado ajuda a compreender o modo em que iam amarrados uns aos outros... Todos estes fragmentos de *cenografia*, na medida em que vão além ou aquém do simples retrato, enriqueciam o conhecimento sobre o aqui e agora em que acontecera a identificação. Ampliavam a informação sobre o entorno. Observar o singular exigia agora examiná-lo e transformá-lo em fértil fonte histórica. Por conseguinte, longe de ilustrar uma história conhecida e documentada por outros meios, as imagens levantavam o véu que conduzia a uma escura habitação preñe de signos sobre a estrutura da morte que reinava em S-21. Os rostos humanos se tornavam fantasmas projetados na penumbra de um museu que os livrava do lugar do seu suplício, transformando-os em potenciais viajantes, enquanto a exposição permanente de

¹⁶ Embora os muros de Tuol Sleng reproduzissem os positivos dos originais, a qualidade das cópias obtidas por Niven e Riley permitiu a análise de lastimáveis dados em que anteriormente mal se tinha reparado.

Phnom Penh envelhecia inexoravelmente. Fora do seu traumático lugar, disposta em uma parede da *Gallery Three* do MoMA ou na sede dos *Rencontres Photographiques d'Arles*,¹⁷ cada unidade fotográfica, pelo seu tamanho ampliado e sua separação do resto, podia ser perscrutada na sua irredutibilidade. Em contrapartida, corria o risco de se ver canonizada, quando envolvida em uma espécie de aura. Os riscos de estetização eram grandes e a crítica especializada não economizou repreensões aos curadores, como aquele que denunciava a sua insensibilidade mostrando as vítimas tal e qual tinham sido contempladas pelos seus executores, apresentando-as, ademais, como seres carentes de identidade.

Um livro muito especial apareceu em 1996. Seu título foi tomado de um filme dirigido por Roland Joffe que fez muito sucesso em 1984: *The Killing Fields*¹⁸. Seus autores eram precisamente Riley e Niven.¹⁹ Utilizando as excelentes cópias obtidas, seu quase catálogo constituía um convite a um mergulho solitário entre os rostos de vítimas dispostas em página inteira, pontuados por *fotogramas* negros que prolongavam a sensação de túnel escuro. O efeito aspirava prolongar a contemplação hipnótica própria das exposições, mas na solidão da leitura. Perante esses semblantes, adquiria toda a sua força a reflexão de Susan Sontag²⁰: “Estes homens e mulheres cambojanos de todas as idades, entre eles muitas crianças, retratados a um ou dois metros de distância, geralmente de meio corpo, encontram-se – como em *A esfola de Marsias* de Tiziano onde a faca de Apolo está prestes a cair eternamente – sempre olhando a morte, sempre prestes a serem assassinados, humilhados para sempre. E o espectador se encontra na mesma posição que o laçao por trás da câmera; a vivência é nauseabunda”.

¹⁷ A exposição do MoMA, intitulada *Photographs of S-21*, aconteceu entre 15 de maio e 30 de setembro de 1997 e constava de 22 *mug shots* ampliados a partir dos negativos de 6 x 6. Ainda que na época já fosse conhecido o fotógrafo Nhem Ein, embaixo das fotos se indicava ‘photographer unknown’. Em julho desse mesmo ano, *Les Rencontres photographiques d'Arles*, apresentou sob a curadoria de Christian Caujolle *S-21. 100 portraits*.

¹⁸ RILEY, Christopher & NIVEN, Douglas (1996): *The Killing Fields*, Santa Fe, The Twin Palms, 1996.

¹⁹ Nestes anos se produziu a desapareição militar dos khmers vermelhos depois da detenção e farsa do julgamento de Pol Pot por Ta Mok ‘o carniceiro’ (julho 1997), da entrevista com o ditador doente pelo jornalista Nate Thayer e da morte e cremação de Pol Pot no ano seguinte.

²⁰ SONTAG, Susan. *Ante el dolor de los demás*, Madrid, Santillana, 2004, p. 73.

Todavia, este confronto humano tinha uma contrapartida: a sua abstração, o seu desarraigamento do lugar do trauma e o afastamento da imagem em relação à documentação que selava o destino do sujeito contemplado (confissões, notas, biografia, outras fotos, inclusive...). Faltava precisamente aquilo que as tentativas de *Cornell*, *Yale* e *DC-Cam* estavam buscando costurar na imagem durante aqueles anos. Na experiência que nos propõe o livro *The Killing Fields*, seguindo a trilha das exposições, o único documento é a foto, e só ela; um olhar isola o personagem, fixa-o no presente como o ato fotográfico o fixou no seu dia, arranca-o da sequência da sua destruição e o exila do teatro de sua tortura. Sua contemplação é indubitavelmente dolorosa, mas há nela algo de transcendente; sua força é muito intensa, mas destila algo de fraudulento.

A espécie humana: Bophana, contrafigura

Em 1996, o cineasta Rithy Panh realizou o filme *Bophana: une tragédie cambodgienne*, primeira produção em língua khmer que abordava o infausto período. Panh, um sobrevivente emigrado para a França cuja família pereceu nos campos de trabalho, analisava o regime da Kampuchea Democrática em relação à guerra civil precedente na perspectiva de sua memória. Para isso, elegeu como heroína uma pessoa que descobriu nos textos da jornalista estadunidense Elizabeth Becker, uma mulher cuja confissão de crime vinha acompanhada de cartas de amor. A autora das cartas – Hout Bophana – atribuía-se nesta escrita a identidade de uma personagem do Ramayana e descrevia a sociedade revolucionária como uma alegoria das catástrofes evocadas no célebre poema épico. Número 59, Bophana, Mom ou Seda tinha crescido no interior de uma família de educadores cultos. Com o início da guerra civil, ficou isolada em uma região tortuosa, foi estuprada por soldados do exército de *Lol Nol*, teve um filho e trabalhou para a instituição de caridade *Catholic Relief Services*, mais tarde casou-se com um primo seu, na ocasião monge bonzo, que recebera a ajuda do pai de Bophana. Após a queda de Phnom Penh em 17 de abril de 1975, Bophana teve que fugir enquanto Ly Sitha, seu marido,

crescia no partido com o nome de camarada Seth. Encontros fugazes, um salvo-conduto falso achado entre os papéis de Ly Sitha e as amargas cartas se tornaram provas inquestionáveis quando o protetor de Sitha caiu em desgraça. Em 19 de setembro de 1976, Seth foi preso, levado a Tuol Sleng, torturado e “destruído” oficialmente em 18 de março de 1977; já Bophana, aprisionada em 12 de outubro de 1976, foi eliminada no mesmo dia que seu amado, embora nenhum dos dois devam ter sabido da sua proximidade nos momentos finais da sua vida.

No início do filme, Panh registra o tio de Bophana nos corredores de S-21 identificando, entre o tramado de rostos, o *mugshot* da sua sobrinha, com seu semblante digno, sereno. O ancião evoca sua despedida em uma Phnom Penh tomada pelo pânico e o filme recua no tempo para narrar a tragédia de Bophana. Tal qual uma fantasia de renascimento, o rosto da culpada dá lugar a uma idílica paisagem campestre em que uma jovem de formosos contornos passeia de bicicleta perto de um rio. A leitura das desventuradas cartas de amor por uma voz feminina, a crônica da sua vida por outro narrador, a perseguição e o complô tornarão este ser culto e delicado um emblema das virtudes do espírito cambojano de outrora e dos defeitos odiados pelos Khmers Vermelhos.

Panh capta com a sua câmara os traços de Bophana vistos por outros e mais piedosos olhos: os do pintor Vann Nath, que desenha suas graciosas formas com seu grafite, em contraste à ficha criminal fabricada pelos seus captores. É Bophana, nos olhos de Panh, uma condensação do espírito sensível, cultivado, de Camboja; aquilo que os novos dirigentes chamaram “o novo povo”, a classe social que decidiram destruir.²¹ O termo empregado pelo Angkar para dar a ordem de execução condensa o mistério mecânico da iniquidade: *kamtech* não significa somente destruir; implica arrasar, reduzir a pó, para que nenhum vestígio permaneça. Os segredos do Angkar, como os do Terceiro Reich, estão marcados a fogo no seu próprio idioma.

²¹ O novo povo, diferentemente do velho, camponês, analfabeto, era para os khmers vermelhos um resto do capitalismo, irrecuperável e destinado a uma implacável aniquilação. Estava formado por instrutores, médicos, enfermeiras, engenheiros e pessoas letradas, em geral.

Desta forma, a imagem sinalética de Bophana é resgatada por outros olhares que a redimem da ficha que decidiu e ao mesmo tempo documentou seu assassinato. Seu relato trágico gira em torno de uma das palavras e sentimentos *contrarrevolucionários* mais odiados pela Kampuchea Democrática: o amor.²²



Figura 2: Fotograma do filme de Rithy Panh, *Bophana: une tragédie cambodgienne* (1996). O pintor e sobrevivente do S-21 Vann Nath está, nesta sequência, concluindo um díptico dedicado a esta vítima, Hout Bophana. No quadro à esquerda, copia uma foto da juventude da menina; à direita, imita o *mugshot* tomada pelos Khmers Vermelhos na prisão. Esta imagem seria legada pelo pintor ao *Bophana Audiovisual Resource Center*, dirigido por Rithy Panh em Phnom Penh, onde está depositado. Vann Nath morreria em 2011.

O olhar da lei

O arquivo de rostos de Tuol Sleng passou por uma última transformação: a sua conversão em fundamento de acusação perante os tribunais. Com a constituição da *Extraordinary Chambers in the Courts of Cambodia* (ECCC) realizou-se um antigo sonho: processar os dirigentes khmers vermelhos. Desembocadura de um itinerário

²² Anos depois, Rithy Panh fundou um centro cultural franco-cambojano sediado em Phnom Penh, arquivo de investigação de primeira importância para o estudo audiovisual do período khmer vermelho, e o batizou com esse nome de mulher: *Bophana Audiovisual Ressource Center* (www.bophana.org).

cheio de empecilhos, esse feito deve-se, principalmente, à tenaz investigação realizada ou encaminhada por DC-Cam. O primeiro caso foi aberto em 2009 contra aquele que tinha sido diretor de S-21, Kaing Guek Eav, apelidado de Duch. Dez anos antes, em 1999, um cristão convertido, que colaborava com uma ONG e respondia pelo nome de Hang Pin, tinha sido identificado pelo fotógrafo Nic Dunlop como o temível responsável do presídio. Um vídeo feito pelo próprio Dunlop e um novo encontro, desta vez em companhia do jornalista Nate Thayer, levaram à sua captura pelas autoridades. O caso Duch (001) significava uma encenação insólita na vida cambojana do período sinistro que se projetava sobre o presente como traumática memória. Consistia num ato de reconhecimento público das vítimas, uma cobertura midiática sem precedentes e um esforço adicional por traduzir a ação da justiça em instrumento de reflexão e, a longo prazo, de reconciliação nacional.²³

Sem abandonar antigos suportes nem descartar as estratégias examinadas nestas páginas, a vítima de S-21 passava a ser sustentáculo de uma acusação envolta pelas vozes dos sobreviventes, familiares e testemunhas, como se esse olhar humilhado pelos captores se elevasse acima das suas cinzas para acusá-los três décadas após a sua morte. Ademais, o caminho que termina no tribunal permeia no seu percurso outros âmbitos que agem como caixa de ressonância ao olhar acusatório na sociedade civil. Os *mugshots* passam, assim, entre as mãos dos implicados no processo de destruição (sejam eles acusados ou não), circulam por escritórios de advogados e procuradores e chegam aos gabinetes da imprensa. Os meios de comunicação, em particular, multiplicam exponencialmente o alcance das imputações, que adquirem agora uma função precisa: servir de base para uma sentença penal. Nesse trajeto, as fotos são acolhidas pelos familiares que exercem uma espécie de resgate humano, de recuperação simbólica da sua memória.

²³ Os processos seguintes ainda estão sendo esclarecidos na atualidade, mesmo que as esperanças de condenações sejam muito escassas: Ta Mok morreu na cadeia em julho de 2006, antes da constituição do tribunal; Ieng Thirith foi declarada demente em setembro de 2012; Ieng Sary faleceu em pleno processo em 14 de março de 2013. Somente Kieu Samphan e Nuon Chea, que se declaram inocentes, são os últimos grandes dirigentes pendentes de condenação. Outros possíveis processos foram previstos sem que os nomes dos acusados tenham sido ainda revelados.

Assim como a recuperação simbólica dos crimes de S-21 pela justiça está representada na reconstrução dos fatos protagonizada pelo camarada Duch no recinto do presídio, suspeitamos que uma imagem sintetiza a nova função das fotografias de torturados em Tuol Sleng: aquela em que as efígies deslizam entre as mãos do antigo diretor do presídio como se o interpelassem. Captado deliberadamente pelas câmeras, este choque de olhares constitui uma radical metamorfose do primeiro destes: Duch, que no passado as havia contemplado aderidas às fichas para determinar a sequência de interrogatórios e execuções, reencontra-as agora, ampliadas e em cópias de grande qualidade. Tenta lembrar-se de alguns casos, mas algo se dissolveu na sua mente mesma durante esses trinta anos: seu sentimento de perscrutar rostos de inimigos. Em outras palavras, entre esses dois olhares do mesmo sujeito, interpõe-se um abismo no estatuto das pessoas observadas, mas também no poder da contemplação. Olhar era decidir sobre o ritmo do aniquilamento. Agora, significa assumir a responsabilidade. De certa forma, o poder do olhar se inverteu. Que Duch tenha pronunciado o *mea culpa* em público, implorando o perdão das vítimas (fosse ou não sincero) produz uma mudança no tecido social congregado em torno da corte. Todavia, não pode haver substituição, apagamento: nesta mutação final, todos os olhares que se foram revivem como palimpsesto, surgindo em um instante para se dissipar logo depois. São olhares que encerram para sempre outros olhares.

O processo de Duch constituiu um escoadouro no qual se precipitaram muitas personalidades notáveis. O antropólogo francês François Bizot, cativo na selva em 1973 e enigmáticamente liberado por Duch, sentiu-se inquieto pela detenção deste e foi vê-lo para perguntar pelas razões da graça envenenada que o poupou da morte²⁴. O cineasta Rithy Panh, que tinha construído seu filme *S-21. La machine de mort khmère rouge* (2003) sobre esta figura demiúrgica e, no entanto, ausente, viu-se impelido a fazê-lo, falar-lhe, filmá-lo, debatendo-se entre as densas redes estabelecidas por esse antigo professor de matemática. Só a montagem do seu filme *Duch, le maître des forges de l'enfer* (2011) serviu-lhe para frear a angústia

²⁴ BIZOT, François. *Le silence du bourreau*, Paris, Flammarion, 2011.

gerada pela estratégia de envolvimento de Duch²⁵. François Roux, um advogado militante da não-violência, aceitou o desafio de defender ao carrasco com a condição de que este se declarasse culpado com a esperança de caracterizar o *delito de obediência*, em lugar de considerá-lo uma defesa. Uma virada inesperada de Duch e do seu advogado cambojano, Kar Savuth, expulsou Roux da defesa. Todos eles sabiam que Duch, como meio século antes Adolf Eichmann, falava a partir tênue fronteira que separa e une a humanidade da sua ausência. Quanto mais próximo dele, quanto mais envolvido no seu discurso, sua compaixão, seu riso, o desconforto humano cresce. Todos eles constataram, com acabrunhamento, seu fracasso e a frágil cicatrização da sua consciência.

Algo parecido acontece com as vítimas. Entre os mais de 12.000 seres humanos que pereceram em S-21, houve um alto número de impiedosos e fanáticos khmers vermelhos caídos em desgraça, inclusive interrogadores da própria prisão que foram também executados. Nada, pois, garante que olhar esses rostos implique em contemplar a inocência. Assim o demonstram alguns dossiês como o extensíssimo do Ministro de Propaganda Hu Nim, detido numa punição interna em 10 de Abril de 1977, interrogado, torturado e finalmente executado em 6 de julho de 1977²⁶. Esta *zona cinzenta*, empregando a reflexão feita por Primo Levi em *Los hundidos y los salvados*²⁷ em relação ao Holocausto, envolve, no caso de S-21, doses muito mais intrincadas e humanamente difíceis de dirimir; questão chave, entretanto, para qualquer projeto de reconciliação nacional.

Artefatos, representações e ícones

Os *mugshots* de Tuol Sleng figuram entre os escassos objetos que sobreviveram a um tempo de destruição. Desapareceram as vítimas, apenas são

²⁵ PANH, Rithy & BATAILLE, Christophe. *L'élimination*, Paris, Grasset, 2011, p. 233-234.

²⁶ CHANDLER, David, KIERNAN, Ben & CHATHOU, Bova. *Pol Pot Plans the Future: Confidential Leadership Documents from Democratic Kampuchea, 1976-1977*, New Haven Yale University Southeast Asia Studies, 1988.

²⁷ Nota do tradutor: Livro traduzido ao português como: *Os afogados e os sobreviventes*.

reconhecíveis alguns ossos; restam documentos que a tenacidade de alguns transforma em agentes de acusação, instrumento de compreensão histórica e exercício de memória para uma futura reconciliação. Já as imagens antropométricas recolhem os traços físicos, a expressão, o corpo, as feridas de seres que sofreram tortura e morte em S-21. Por esta razão, as fotos são, em primeiro lugar, objetos semióticos que devemos interrogar a partir de seus códigos de figuração (a escala, o ângulo, proporções, o recorte, a luminosidade, o tempo de exposição...). Seu estudo nos ajuda a pensar como os Khmers Vermelhos olhavam e, portanto, concebiam seus inimigos. Esta representação, todavia, não é suficiente para explicar a força inesgotável das fotografias. Nelas adquire forma um segundo nível: o instante singular do choque de olhares; uma faísca registra aquilo que o ser retratado expressou em um gesto, consciente ou não, a última vez em que foi fotografado, não antes, mas para morrer. Por isso, o ato fotográfico tem algo de performativo: mais do que descrever um inimigo, o produz; mais do que abrir uma ficha de detento, condena-o à morte. A foto nos leva, então, ao instante, mas faz com que grave sobre ele tudo o que aconteceria depois. Poucas vezes a ideia barthesiana que define toda fotografia humana com a arrepiante certeza do “Vai morrer” fica confirmada com mais inexorável contundência.

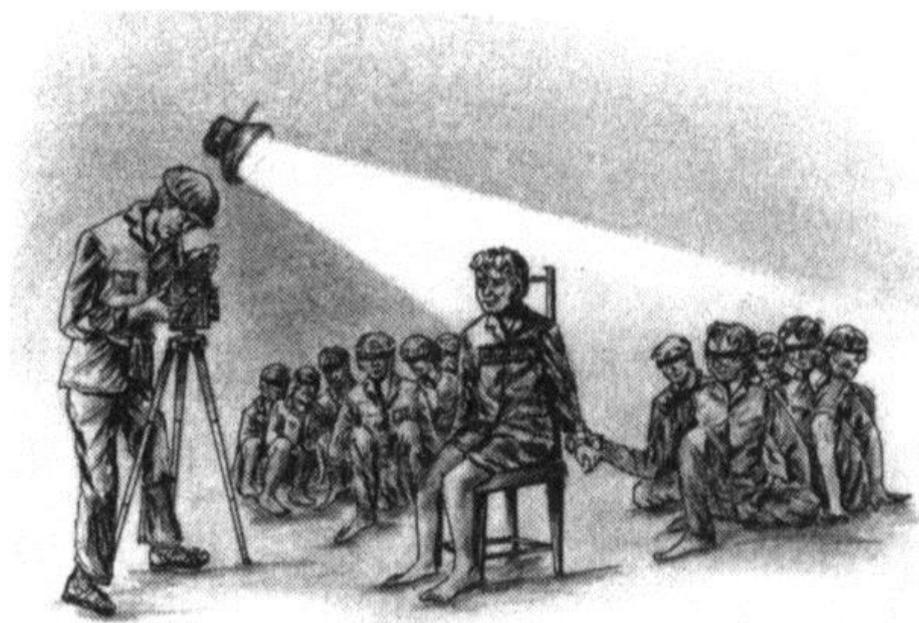


Figura 3: Desenho de Vann Nath datado de 2006. Nele, se representa a impressão que o detido tinha da captura fotográfica. Transportado de longe e com os olhos vendados, este, ainda amarrado a outros prisioneiros, era repentinamente cegado por um holofote que acompanhava a tomada da foto, no mesmo momento em que a venda era retirada de seus olhos. Este desenho poderia ser considerado um contracampo do *mugshot*.

E, no entanto, estas fotos (toda foto, na verdade) são também objetos. Oxidam em depósitos durante anos, seus negativos são resgatados para obter novas cópias, mais contrastadas, que se ampliam a bel-prazer para tornar eloquente o detalhe antes imperceptível; depois, emolduradas, serpenteiam por museus e galerias, deixam-se acariciar como relíquias pelas mãos dos que amaram os entes nelas retratados e, em inquietante contágio, deslizam entre as mãos dos executores. São resíduos de vida nua que, ainda parecendo espectrais quando projetadas como cortejo fúnebre em algumas páginas web²⁸, em outras ocasiões adquirem corpo, preenchem os espaços, agem como vestígios do passado em suporte matérico.

Em uma passagem de *Shoah* (Claude Lanzmann, 1985), o historiador Raul Hilberg manuseia uma única folha amarelada: é um itinerário, diz, de um trem da morte. Nele aparecem os horários precisos, mencionam-se nomes de estações, enumera-se os vagões, as unidades – isto é, os corpos – transportadas no seu interior. O historiador decifra minuciosamente as distâncias e as projeta sobre o mapa imaginário da deportação; lê chaves ocultas, como essas duas letras – LZ (*leer Zug* ou trem vazio) – que escondem um crime, pois aludem a um trem cujos vagões foram descarregados em Treblinka e retorna vazio. Hilberg não só interpreta o documento; preenche suas lacunas e seus silêncios. Contudo, o que mais fascínio produz a este investigador do Holocausto nesse memorável trecho é que ele se encontra perante um original, que devia ter tantas cópias como funcionários implicados na ordem. Como genuíno que é, passou pelas mãos de um funcionário da deportação e só por isso ele conseguiu cumprir com a tarefa. Em outras palavras,

²⁸ Veja-se, por exemplo, o dispositivo empregado no projeto da Universidade de Yale: http://cgp.research.yale.edu/cgp/cts/cts_slideshow.jsp__ Uma estratégia diferente pode ser encontrada na seção fotográfica da página web de Tuol Sleng: www.tuolsleng.com/photographs.php (última visita das duas em 25 janeiro 2014).

antes de ser documento do acontecido, esta folha foi um mandato, um texto *performativo*: não relata, produz. Possuí-lo, tocá-lo, no mesmo tempo em que é decifrado, é se colocar no lugar do executor, acompanhar seu processo mental, arrebatá-lo, sem dúvida já tarde demais, a sua arma de destruição.

As fotos de Tuol Sleng são tramas de informação que nos falam da identificação dos detentos e, como tais, não de ser analisadas também nas suas margens, inferido o seu fora de campo, reconstruído ou quase imaginado o que apenas se insinua em alguma das bordas do enquadramento. São, por outro lado, atos que fizeram de um ser um culpado e o precipitaram a uma queda sem chances. Mas são igualmente, e por último, vestígios materiais arrancados do obscuro mundo dos Khmers Vermelhos, objetos manufaturados por eles, recortados, examinados cuidadosamente, comentados, inventariados, manuseados. Neles permanece ainda algo do ruído e da fúria de quem os produziu e do calafrio de quem, inocente ou não, os sofreu. Como tantos objetos que povoam os museus de guerra, fetiches para uns, dolorosa matéria que provocou a morte para outros, façamos o que façamos com eles, jamais conseguiremos silenciar seu grito.



SÁNCHEZ-BIOSCA. O semblante mutável das vítimas: imagens da aflição em Camboja (1975-2013). In: KAMINSKI; FREITAS; HONESKO; GRUNER; REIS (orgs.). *Imagem, narrativa e subversão*. São Paulo, Intermeios, pág. 15-34.

Figura 4: Cella no piso térreo do edifício onde, entre 10 e 14 de janeiro de 1979, foi encontrado pelos vietnamitas que tomaram Phnom Penh um corpo torturado e assassinado em estado de decomposição. A política do museu preservou a cama de ferro original, dispôs sobre ela alguns instrumentos de tortura e pendurou a fotografia do primeiro encontro (feita pelo fotógrafo Vietnamita Ding Fong) na parede da esquerda; amostra da orientação traumática do museu e da vontade de apostar na memória do encontro do olho com o horror.