

Perante o Rosto Violado: O *Mugshot* de Bophana e a Tragédia do Camboja^a

Towards the Violated Face: The Mugshot of Bophana and Cambodian Tragedy

RICARDO LESSA FILHO^b

Universidade Federal de Minas Gerais, Programa de Pós-Graduação em Comunicação.
Belo Horizonte – MG, Brasil

FREDERICO VIEIRA^c

Universidade Federal de Minas Gerais, Programa de Pós-Graduação em Comunicação.
Belo Horizonte – MG, Brasil

RESUMO

Um rosto pode ser totalmente aniquilado? Com essa provocação, miramos o *mugshot* de Hout Bophana, fio condutor deste texto. O ensaio tenta refletir sobre o testemunho vestigial de seu rosto a partir de conceitos filosóficos presentes em Lévinas e Butler, visando uma política das imagens, especialmente daquelas que expõem rostos e corpos vitimados por violências. Também buscamos compreender o método do cineasta Rithy Panh, que, motivado por essa fotografia, realizou um importante documentário sobre a memória do genocídio cambojano. Ao fazer das imagens de arquivo do extermínio uma espécie de lápide para os mortos, o método de Panh também se avizinha do gesto epistolar presente na eliminação de Bophana e de seu esposo, Ly Sitha.

Palavras-chave: Rithy Panh, testemunho, Khmer Vermelho, rosto, vestígio

ABSTRACT

Can a face in fact be totally annihilated? From this provocation, we aimed at the mugshot of Bophana, the guiding thread of this text. The essay tries to reflect on the vestigial testimony of her face based on philosophical concepts present in Lévinas and Butler, seeking a policy of images, especially those that expose faces and bodies victimized by violence. We also sought to understand the method of filmmaker Rithy Panh, who made an important documentary on the memory of the Cambodian genocide motivated by Bophana's photograph. By making the archival images of the extermination a kind of gravestone for the dead, Panh's method also approaches the epistolary gesture present in the elimination of Bophana and her husband, Ly Sitha.

Keywords: Rithy Panh, testimony, Khmer Rouge, face, trace

^a Este trabalho faz parte da pesquisa de pós-doutorado júnior, apoiada pelo CNPq.

^b Atualmente realiza estágio pós-doutoral, com bolsa do CNPq, no Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG). Doutor em Comunicação pela Universidade Federal de Pernambuco (UFPE). Orcid: <https://orcid.org/0000-0001-9814-1626>. E-mail: ricardolessafilho@hotmail.com

^c Doutor em Comunicação pela UFMG. Integra o Grupo de Pesquisa Lévinas e Alteridades, ligado à Faculdade Jesuíta de Filosofia e Teologia, em Belo Horizonte; o Grupo Mobiliza, da UFMG e Opinião Pública; e o Grupo Margem, ligado ao Programa de Pós-Graduação em Ciência Política da UFMG. Orcid: <https://orcid.org/0000-0003-3095-7535>. E-mail: frederico.vieira.souza@gmail.com

DOI: <http://dx.doi.org/10.11606/issn.1982-8160.v16i2p239-260>

V.16 - Nº 2 maio/ago. 2022 São Paulo - Brasil LESSA FILHO | VIEIRA p. 239-260

MATRIZES

¹ Rithy Panh (1964-) foi uma das vítimas do Khmer; seus familiares foram eliminados em decorrência da exaustão e da fome nos campos de trabalhos forçados na zona rural do Camboja. No final do regime de Pol Pot ele se refugiou na Tailândia, viajando posteriormente à França, onde se graduou em cinema pelo Institut des Hautes Études Cinématographiques (IDHEC).

² Ao propor o conceito de imagem-fissura, pretendemos nos aproximar destas imagens confeccionadas em espaços de sofrimento (como é a fotografia de Bophana), mas que, contudo, são capazes de *fissurar* a temporalidade de sua criação e testemunhar contra quem as criou. A imagem-fissura é esta aparição que nos desperta quando decidimos olhar as imagens da história para extrair delas algum conhecimento, algum saber, por mais lacunar e *fissurado* que seja.

³ A expressão “apesar de tudo” (*malgré tout*, em francês), que aparece algumas vezes no texto, é uma referência ao pensamento de Georges Didi-Huberman, sobretudo no tocante ao seu grande livro: *Imagens Apesar de Tudo* (2003).

Nesta obra, para o autor, o “olhar (sua ética, mas também sua singularidade) se materializa a partir da busca incessante pelas parcelas de legibilidade histórica na singular sequência de quatro fotografias tiradas por Alberto Errera no campo de extermínio de Auschwitz-Birkenau” (Lessa Filho & Marques, 2022, p. 7).

UM ROSTO PODE, de fato, ser *totalmente* aniquilado? Antes de qualquer resposta a essa questão, é preciso recuperar o sentido do que se entende por aniquilação ou destruição absoluta: processo violador de algo ou alguém que se consuma por completo, que o tempo consome em fúria totalizadora, qual Chronos devorador. Mas eis que há experiências que se configuram, por assim dizer, *indigeríveis*. E, ironicamente, das entranhas do tempo, elas insistem e perduram; retornam a nos demandar, das vísceras ao vômito, uma resposta diante da violência *que (re) volta*. Diante da história, vestígios, ranhuras e restos testemunham *o que falha* nos processos de aniquilação; algo que *há*, que permanece a fissurar por meio das imagens, relatos, gestos que *dizem*, a despeito do apagamento imposto pela violência histórica.

Instados por essa questão, arriscamo-nos a uma tentativa de escrita sobre o filme *Bophana: Une Tragédie Cambodgienne*, de Rithy Panh (1996)¹. Por um lado, a partir de uma imagem pequena (de pouco mais de seis centímetros), frágil, uma espécie de testemunho vestigial do rosto de uma mulher cambojana, como *qualquer outra* cambojana vítima da violência imposta pelo regime Khmer Vermelho, do ontem e do hoje; e não como *outra qualquer*, eclipsada pela totalidade do regime, apagada pelo anonimato, porque há no rosto humano uma espécie de eloquência silenciosa que, mesmo não agindo, *age contudo* e, por isso mesmo, clama-nos por sua presença, por sua dignidade.

Inclinamo-nos, assim, ante uma *imagem-fissura*² (um *mugshot* dessa jovem mulher). Sintoma de uma violência ingerida, perpetrada em um passado mais ou menos próximo. A fissura fascina (como deixar de olhá-la, apesar de tudo³?); é polarizada sobre uma pequena porção de mundo que, mesmo modesta, faz emergir uma história (quando e por que ocorreu a fissura?), inclusive, de uma memória ou de uma arqueologia – e por qual subsolo da história se abre diante de nossos olhos esta fissura, esta cicatriz da temporalidade do sofrimento de um rosto humano?

Em um fundo mais ou menos negro – não podemos dizer totalmente cinza ou totalmente negro, porque nessa imagem também seus matizes, suas variações, são difíceis de serem sustentados – uma luz parece vir por trás, esse rosto nos olha frontalmente em uma escuridão relativa. Seu cabelo negro, escorrido, à altura dos ombros, é realçado pelo uniforme da mesma cor que os prisioneiros do Khmer Vermelho eram obrigados a vestir. Seu rosto oval – marca indefectível de sua genealogia – parece fazer emergir a rarefação de sua

fisionomia: nariz dilatado, com aberturas irregulares (e na fotografia o tronco do membro nasal parece camuflado pela luz), sobrancelha arqueada e falhas intrínsecas a este rosto imberbe, também relativizadas por essa luz (branca, ao que tudo indica, responsável por revelar as imperfeições de qualquer fisionomia); e então os olhos, geometricamente irregulares, que parecem confrontar o olhar da câmera fotográfica – aparelho sem dúvida acionado por um perpetrador da violência –, um olhar levantado que hoje, quarenta anos depois, é um vestígio do testemunho deste *rostro em sofrimento* (Figura 1).

Esse *mugshot* de Bophana atua como um ícone da repressão e desumanização perpetrada pelos khmeres vermelhos. Esses olhos, sem dúvida, que olham frontalmente para o dispositivo no *mugshot*, mudam de objeto a cada vez que se localizam em contextos distintos e diante de pessoas diferentes: observam como vítimas a partir dos painéis de Tuol Sleng Genocide Museum, onde a fotografia de Bophana se encontra. Iluminam-se por contágio da imagem da jovem que desponta a vida. E, contudo, permanecem em Tuol Sleng. “Nestas migrações da imagem por espaços e tempos distintos”, escreve Vicente Sánchez- Biosca (2015), “há outras tantas modulações da gestão da memória: da repressão à arte, do testemunho à acusação, da biografia à inteligência”⁴ (p. 345). Independentemente das deambulações surgidas ao confrontar essa imagem, algo inclemente e selvagem jamais a abandona: o olhar que a fundou. Porque essa foto é uma imagem de perpetrador, ou seja, uma captura, um roubo ou uma entrega forçada ou consentida:

Se a destruição total (de Bophana) estava decidida, algo – minúsculo – falhou na empresa (do extermínio): a sobrevivência da imagem. Dela, anônima, podem nascer outras. Pois uma imagem guarda cuidadosamente sempre, já saiba seu autor ou não, o saiba ou não ela mesma, seu contracampo. Nele habita todavia, e para sempre, o verdugo⁵. (Sánchez-Biosca, 2015, p. 345)

Portanto, não podemos continuar uma tentativa de escrita sobre o filme de Rithy Panh, *Bophana: Une Tragédie Cambodgienne*, sem resumir, na medida do possível, a história de vida e de morte desta mulher, de seu marido, e claro, invariavelmente, a vida e o próprio método do cineasta que, *contaminado* por essa imagem, fez dela uma espécie de lápide aos mortos do Camboja, e através dela também ajudou a constituir o itinerário doloroso acerca de sua própria história e a de seu país, ambas laceradas pelo genocídio.

⁴No original: “En estas migraciones de la imagen por espacios y tiempos distintos hay otras tantas modulaciones de la gestión de la memoria: de la represión de la memoria, de la represión de la memoria, de la represión de la memoria, de la acusación, de la biografía a la inteligencia”. Esta e demais traduções, dos autores.

⁵No original: “Si la destrucción total estaba decidida, algo – minúsculo – falló en la empresa: la pervivencia de la imagen. De ella, anónima, pueden nacer otras. Pues una imagen guarda celosamente siempre, lo sepa o no su autor, lo sepa o no ella misma, su contra-campo. En él habita todavía, y para siempre, el verdugo”.

Figura 1

O mugshot frontal de Hout Bophana



Nota. De Bophana: *Une Tragédie Cambodgienne*, de R. Panh, 1996.

Assim, partiremos, em um primeiro momento, para uma breve biografia desta jovem mulher cambojana (e tudo o que a levou a ser um símbolo, hoje, de seu país) e, depois, trabalharemos como a imagem testemunho de Bophana pode ser aproximada de conceitos como *rostos*, *violência ética*, *eleidade* e *indícios*, e como o seu *mugshot* se configura como uma *fotografia de perpetrador*. E, concomitantemente com a análise do filme *Bophana: Une Tragédie Cambodgienne*, refletiremos acerca do método de pensar as imagens e o trauma por parte do cineasta Rithy Panh. Portanto, tentamos recolher, a partir da morte, da eliminação perpetrada, os vestígios das alteridades vulneráveis que emergem da obra cinematográfica e que expõem uma eloquente demanda ética pela sua viva afirmação no presente.

HOUT BOPHANA: UMA BREVE BIOGRAFIA DA ELIMINAÇÃO

Em 1996, Rithy Panh realizou seu filme *Bophana: Une Tragédie Cambodgienne*, a primeira produção cinematográfica na língua khmer a abordar o genocídio exercido pelo regime ditatorial do Khmer Vermelho.

Panh era um sobrevivente que tinha conseguido migrar para França depois de perder sua família nos campos de trabalho da ditadura. Como o fotógrafo britânico Nic Dunlop, assombrado em sua juventude por Kaing Guek Eav, o Duch⁶, a partir de um registro fotográfico de Chan Kim Srung, o cineasta cambojano também fora marcado por uma imagem, por um *mugshot* (um retrato de identificação, tal como o de Kim Srung) fabricado pelo aparelho de destruição S21 e, através deste rosto, elegeu o fio condutor de *Bophana: une tragédie cambodgienne*.

Este retrato – este rosto de mulher –, tal como descoberto e reconstruído para o Ocidente pela jornalista norte-americana Elizabeth Becker, do *Washington Post*, enquanto investigava, no início dos anos 1980, os arquivos de Tuol Sleng (também conhecido como S21) e as confissões das vítimas da repressão. Guiada pelos arquivistas do centro, Becker deu com um dossiê incomum, pois as provas incriminatórias eram compostas de cartas de amor. Em seu importante livro *When the War Was Over*, Elizabeth Becker dedicou todo um capítulo a este insólito conjunto de documentos, e o intitulou “The Romance of Comrade Deth – Destroying the Personal Life” (Becker, 1986, pp. 212-225). Panh, ao ter conhecimento deste singular dossiê em que a conspiração paranoica e a tragédia pessoal se conjugavam tão terrivelmente, pediu permissão a Becker (2010, p. 80) para elaborar o roteiro de um filme. Sobre Bophana, Vicente Sánchez-Biosca (2017) escreveu, em livro recente:

Em qualquer caso, a singularidade de Hout Bophana se devia também a outras razões que o cineasta explorou com brilhantismo: em primeiro lugar, a jovem encarnava aos olhos de Panh os valores humanos, familiares e culturais do antigo Camboja dos anos sessenta, caracterizado pelo desenvolvimento econômico, o logro de um certo bem-estar social e o acesso a uma cultura de acentos ocidentais, combinada com a tradição budista, o que não é óbice para reconhecer que o país sofreu também as consequências da corrupção dos governos do príncipe Sihanouk, a repressão e inclusive a prática da tortura.... O cineasta entretence o drama pessoal da protagonista com a história do Camboja como duas manifestações de um destino desafortunado⁷. (Sánchez-Biosca, 2017, pp. 154-155)

Bophana era uma jovem instruída, dominava o idioma francês; seu pai adotou um primo seu, com quem ela se casaria à época da guerra. A trajetória de vida de Bophana reflete, de algum modo, o destino de seu próprio país. Sua tragédia pessoal teve início com a guerra civil, em que os bombardeios norte-americanos, iniciados em 1969 (com o pretexto de evitar que os guerrilheiros do Vietcong se refugassem no Camboja), levaram ao golpe de Estado

⁶ Foi o chefe de Tuol Sleng/S21, o maior e mais temível espaço de torturas e assassinatos do regime do Khmer Vermelho. Sobre ele, Rithy Pahn realizou um filme intitulado *Duch, le Maître des Forges de L'Enfer* (2011) em que o confronta com fotos de uma de suas vítimas, justamente os *mugshots* de Hout Bophana.

⁷ No original: “En cualquier caso, la singularidad de Hout Bophana se debía también a otras razones que el cineasta explotó con brillantez: en primer lugar, la muchacha encarnaba a los ojos de Panh los valores humanos, familiares y culturales de la antigua Camboya de los años sesenta, caracterizada por el desarrollo económico, el logro de un cierto bienestar social y el acceso a una cultura de acentos occidentales, combinada con la tradición budista, lo que no es óbice para reconocer que país sufrió también las consecuencias de la corrupción de los gobiernos del príncipe Sihanouk, la represión e incluso la práctica de la tortura.... El cineasta entretene el drama personal de la protagonista con la historia de Camboya como dos manifestaciones de un destino desafortunado”.

orquestrado pelo general Lon Nol, em 1970. O general derrotou o rei Norodom Sihanouk, e ambos os fenômenos resultaram no crescimento exponencial e legitimação da guerrilha do Khmer Vermelho. Depois do assassinato de seu pai, em uma emboscada acidental feita pela guerrilha do Khmer Vermelho, a jovem se vê forçada a fugir, com apenas 20 anos de idade, das áreas mais destruídas pelo conflito civil:

em seu périplo solitário ... [Bophana] se instala na cidade de Kompong Thom, onde sofre um estupro pelos soldados do exército governamental e fica grávida. Em 1971, próxima de dar à luz, retorna à Phnom Penh e tenta cometer suicídio; contudo, os médicos que a atendem conseguem salvá-la, assim como ao seu bebê, que Bophana deixa ao cuidado de sua irmã mais nova⁸. (Sánchez-Biosca, 2017, p. 155)

⁸No original: “en su periplo solitario, se instala en la ciudad de Kompong Thom, donde sufre una violación por los soldados del ejército gubernamental y queda embarazada. En 1971, a punto de dar a luz, regresa a Phnom Penh y trata de quitarse la vida; sin embargo, los médicos que la atienden logran salvarla, así como a su bebé, quien deja Bophana al cuidado de una hermana menor.”

⁹E como nos lembra Elizabeth Becker (1986, p. 212), tornar-se um monge era uma das raras opções para os jovens que não queriam lutar por nenhum dos lados na guerra.

A partir de então, a jovem, ao lado de sua irmã mais velha, subsiste devido à venda de arroz no mercado central da capital Phnom Penh. Em maio de 1974, após ter trabalhado também como costureira por cerca de um ano em um centro para viúvas denominado La Maison des Papillons, comandado por Gaetana Enders, a esposa do homem que tinha arquitetado os devastadores bombardeios norte-americanos, Thomas Enders, e de ter realizado trabalhos de tradução, por acaso Bophana volta a encontrar, em uma cerimônia de cremação em Langka Pagoda, seu primo e companheiro de infância Ly Sitha, convertido agora em monge⁹. Ainda que o encontro tenha sido fugaz, a paixão é reacendida em ambos (Becker, 1986; Sánchez-Biosca, 2017).

Somente em setembro de 1975, Ly Sitha reaparece na vida de Bophana, quando vai visitar sua mãe. Outrora monge, ele agora era o *camarada* Deth, homem de confiança de Koy Thuon, um dirigente da Zona Norte e responsável pela economia do Khmer Vermelho.

Suas vestimentas de monge foram substituídas pela farda negra e vai armado com uma pistola.... É então quando a mãe de Ly Sitha, consciente dos perigos que cercam os jovens, toma a decisão de uni-los em matrimônio¹⁰. (Sánchez-Biosca, 2017, p. 156)

¹⁰No original: “Su túnica azafrán de monge sido substituida por el pijama negro y va armado con una pistola. Es entonces que la madre de Ly Sitha, consciente de los peligros que acechan a los jóvenes, toma decisión de unirlos en matrimonio.”

Seguindo as severas normas da ditadura de Pol Pot e de seu exército do Khmer Vermelho, as famílias não possuíam permissão para reuniões e as viagens estavam proibidas, exceto em casos excepcionais, em que os salvo-condutos eram assinados pelos dirigentes. A elevada posição de Deth no partido acarretou seu distanciamento permanente de Bophana, restando a ambos a alternativa do envio de *cartas de amor secretas*, nas quais ficava evidente o sentimento partilhado pelo casal:

A fragilidade que demonstra essa jovem diante de seu amado, os lamentos por sua solidão, contrastam com sua aparente fortaleza exterior diante do calvário vivido. Nada condensa melhor seu estado anímico do que as *cartas de amor secretas*, burlando a proibição, que ela escreve. Estas sintonizam com o sentir do ex-monge. Nelas, Bophana se refugia no mundo imaginário do *Reamker*, a versão khmer do *Ramayana*, e se autoatribui a personalidade de sua heroína, Sita, esposa do herói, arrancada dos braços de seu amado por funestas forças demoníacas. Seguindo as raízes do poema épico, as vivências de Bophana vão tomando tintas alegóricas nas quais o universo criado pelos Khmeres Vermelhos adquire um perigoso rosto infernal que reaviva as histórias de infância com as quais foram embaladas as crianças de sua época. Por sua parte, as respostas de Ly Sitha aparecem impregnadas de evocações literárias não menos estranhas à sociedade que lhe rodeia e da qual participa ativamente. Nelas parece buscar asilo: ora cita versos do Macbeth shakespeariano, ora traz à memória o límpido casal de amantes pintado com edênicas cores por Bernadin de Saint-Pierre em *Paul et Virginie*¹¹. (Sánchez-Biosca, 2017, p. 156)

Após a queda no partido do protetor de Ly Sitha/Deth, Koy Thuon, uma onda de detenções foi desatada. Ao descobrir e investigar a casa do camarada Deth, a polícia do Khmer Vermelho encontrou cinco cartas de Bophana, três fotografias e um salvo-conduto falso que Ly Sitha tinha utilizado para viajar ao lado de sua esposa e levá-la para a capital Phnom Penh (Sánchez-Biosca, 2017, p. 157). Inevitavelmente, tanto Ly Sitha quanto Bophana foram capturados e se tornaram prisioneiros do regime. Bophana, inclusive, foi acusada de ser a espiã *femme fatale* que arrastara o seu amante para uma rede conspiratória.

Em 19 de setembro de 1976, Deth era detido, conduzido a Tuol Sleng, torturado como o seu superior e, por fim, *destruído oficialmente* (esse era o termo que o Khmer Vermelho utilizava quando o prisioneiro era assassinado), em 18 de março de 1977 (Sánchez-Biosca, 2017, p. 157); já para Elizabeth Becker (1986, p. 221), sua destruição oficial se deu em 10 de março de 1977. Bophana, por sua vez, foi presa em 12 de outubro de 1976, acusada de estar a mando da Central de Inteligência Americana (CIA) e interrogada em S21 por seu antigo professor de literatura Mam Nai, braço direito de Duch, que, servindo ao exército genocida, utilizava o apelido de Chan, segundo as anotações de Rithy Panh (2004, p. 122) no roteiro do filme. Bophana foi eliminada no mesmo dia de seu esposo (segundo a data defendida tanto por Sánchez-Biosca quanto por Rithy Panh). Durante mais ou menos cinco meses, Duch a torturou para que ela assumisse as inexistentes relações conspiratórias em prol da CIA, inclusive chegando a escrever instruções a seus interrogadores/torturadores, indicando-lhes como conduzir as sessões para conseguir a “confissão” de que a instituição

¹¹No original: “La fragilidad que muestra esta joven ante su amado, los lamentos por su soledad, contrastan con su aparente fortaleza exterior ante el calvario vivido. Nada condensa mejor su estado anímico que las *cartas de amor secretas* que, burlando la prohibición, le escribe. Estas sintonizan con el sentir del ex monje. En ellas, Bophana se refugia en el mundo imaginario del *Reamker*, la versión khmer del *Ramayana*, y se autoatribuye la personalidad de su heroína, Sita, esposa del héroe, arrancada de brazos de su amado por funestas fuerzas demoníacas. Siguiendo los cauces del poema épico, las vivencias de Bophana van tomando tintas alegóricas en las que el universo creado por los Khmeres Rojos adquiere un peligrosísimo rostro infernal que reaviva las historias de infancia con las que fueron mecidas las niñas camboyanas de su época. Por su parte, las respuestas de Ly Sitha aparecen impregnadas de evocaciones literarias no menos extrañas a la sociedad que le rodea y de la que participa tan activamente. En aquellas parece buscar asilo: ora cita versos del *Macbeth* shakespeariano, ora trae a la memoria la límpida pareja de amantes que pintó con edénicos colores Bernadin de Saint-Pierre en *Paul et Virginie*”.

de caridade para a qual a jovem tinha trabalhado era, na verdade, um espaço vinculado à agência de inteligência norte-americana.

A última “confissão” de Bophana, datada de janeiro de 1977, declarava que jamais tinha amado Deth e que o seduziu com o intuito de boicotar a distribuição de arroz (Becker, 1986, p. 223; Sánchez-Biosca, 2017, p. 157). Esta biografia se encerrava com a dolorosa pergunta feita por ela: “depois de confessar todas essas traições, o que pode significar a vida?”¹² (Becker, 1986, p. 224). Bophana permaneceria ainda mais dois meses em Tuol Sleng sendo obrigada a denunciar amigos e familiares como parte de sua rede de espionagem, e Duch, com total desprezo após a sua destruição oficial, anotaria com a própria letra que a jovem não era mais do que uma puta ordinária (Sánchez-Biosca, 2017, p. 157).

¹²No original: “After confessing all of these betrayals, what does life matter?”.

VIOLÊNCIA ÉTICA E VESTÍGIOS DO OUTRO PELAS IMAGENS

O filósofo lituano Emmanuel Lévinas (1993) define *vestígio* como um sinal que “decompõe a ordem do mundo”, vem como “em sobre-impressão”; e exemplifica: “aquele que deixou vestígios pelo fato de querer apagá-los, nada quis dizer, nem fazer pelos vestígios que deixa. Ele decompôs a ordem de forma irreparável” (p. 64). Para Lévinas, o vestígio não é um sinal como outro qualquer; sua significância não reside em *fazer aparecer*, ou mesmo *dissimular-se*; não pertence à fenomenologia, mas sim àquilo que a interrompe. E, se há sinal no vestígio, esse não conduz somente ao passado imediato, mas a um passado mais afastado que todo o passado e todo o futuro, “para o passado do Outro onde se esboça a eternidade – passado absoluto que reúne todos os tempos” (Lévinas, 1993, p. 66).

Tal olhar levinasiano nos permite fazer face às imagens de outrem, de um aquém que nos mira como vestígio, mas também nos lança além, a uma espécie de apelo inescapável. Dá-se como face à mostra, não porque me torne agrihoadado naquilo que aparece, mas sim porque me faz refém daquilo que excede à forma percebida. A despeito de querer ver, o vestígio *incumbe-me*. Quando esse outrem da imagem me olha, sou por ele responsável, sem mesmo ter de assumir racionalmente responsabilidades a seu respeito, visto que se fala aqui de uma responsabilidade ética situada para além do que faço.

Judith Butler (2017) lembra que Lévinas, em *Autrement Qu’être*, diz que o sofrimento é base da responsabilidade e que essa não existe sem que eu tenha sido feito refém. A alteridade como um Outro que não “está ali fora”, mas que me constitui; contudo não somente me constitui, “ele me interrompe, estabelece essa irrupção no cerne da ipseidade que sou” (Butler, 2017, p. 66). Importante ainda lembrar como a noção de vestígio está interligada, no pensamento de Lévinas,

ao conceito de rosto, que, para ele, está presente na recusa de se tornar conteúdo, não podendo, portanto, ser compreendido, englobado.

O rosto recusa-se à posse, aos meus poderes. Na sua epifania, na expressão, transmuda-se em resistência total à apreensão.... A expressão que o rosto introduz no mundo não desafia a fraqueza dos meus poderes, mas o meu poder de poder. O rosto, ainda coisa entre tantas coisas, atravessa a forma que entretanto o delimita. (Lévinas, 1961/1980, p. 176)

Assim, uma vez que as imagens são resultantes de processos que tentam se apossar do outro, tomar-lhe a expressão, apreendendo-o (a exemplo dos *mugshots*), por outro lado, os vestígios revelados nas imagens violentas, que são produtos da violência, mas abrem passagens, fendas ao apelo ético do rosto, naquilo que ele diz, expressa. Ainda coisa, mas incapturável, o rosto atravessa a forma e transmuda a alteridade na repercussão de significâncias, como algo que resiste e *fala*. Essa difícil equação do encontro com o rosto, seja concreto ou via imagens, é desafiada no ato de violência e morte, potencial ou real.

Nesse sentido, Butler (2015) problematiza o estatuto da ética não a partir da forma positiva e corriqueira como o conceito é entendido; a ética pode se associar a uma violência contra a alteridade, inclusive quando uma imagem ou palavra podem gerar um enquadramento dado a priori a partir de um eu que nomeia e delimita outrem. Como questiona Butler (2017): “será que eu me inclinaria a matar o Outro se já não tivesse alguma relação com ele? Será que esse Outro é frágil e meu desejo de matar surge em virtude dessa fragilidade?”, e conclui: “Ou será que vejo minha própria fragilidade bem ali, e não consigo suportá-la?” (p. 64).

A resposta que Lévinas traz por meio da sentença “Não matarás”, expressa no rosto, se posiciona como mandamento ético; é no face a face que coabitam a tentação de matar e a sua interdição:

Se o rosto é “acusatório”, é no sentido gramatical: ele me toma como seu objeto, apesar da minha vontade. É essa forclusão da liberdade e da vontade por meio da imposição que é sua operação “violenta”, entendida alternadamente como persecutória e acusatória.... Sou responsável pelo que o outro fez, o que não significa que eu tenha feito; significa que sofro com o que foi feito e que, ao sofrer, assumo a responsabilidade. Deixo de ocupar meu próprio lugar. (Butler, 2017, p. 66)

Refletir sobre como as imagens podem aceder a uma luta pela não violência, ou seja, uma batalha ética contra a vingança, uma forma de *fazer* imagem,

de fotografar, filmar os vestígios para que se torne possível encontrar e honrar o rosto do outro, mesmo que em justiça tardia.

Há um outro conceito fundamental no pensamento de Lévinas, o da *eleidade*¹³ – a aproximação dos outros dos outros, desses terceiros, é capaz de fazer justiça e interromper a violência ética que aprisiona Bophana e as demais vítimas do Khmer Vermelho, e olhar para o passado outramente. Nesse gesto, o presente ensaio traz à luz as imagens, os fragmentos das cartas de amor, os rostos e as vidas daqueles que o regime insistiu em eliminar.

¹³O vocábulo vem do termo latino “*il*” (3ª pessoa); Lévinas escreve “*Illeité*” como neologismo, traduzido para o português como “*eleidade*”, o que designa Outrem (3ª pessoa) não como um Tu ou um alterego, o que seria afirmar a transcendência em imanência, mas como absolutamente outro.

Aquilo que em cada vestígio de uma passagem empírica, para além do sinal que ele pode tornar-se, conserva a significância específica do vestígio, é possível somente pela sua situação no vestígio desta transcendência. Esta posição no vestígio, que chamamos *eleidade*, não começa nas coisas, as quais, por si mesmas, não deixam vestígio; elas produzem efeitos, isto é, permanecem no mundo... A *eleidade* deste Ele não é o isto da coisa que está à nossa disposição... O movimento do encontro não se acrescenta ao rosto imóvel; está no próprio rosto. O rosto é, por si mesmo, visitaçã o e transcendência. Mas o rosto, todo aberto, pode, ao mesmo tempo, estar em si mesmo, porque está no vestígio da *eleidade*. A *eleidade* é a origem da alteridade do ser, da qual o em si da objetividade participa, traindo-o. (Lévinas, 1993, p. 67)

Com efeito, a esta ideia de vestígio, *eleidade* e violência ética levina-sianas, aproximam-se perspectivas igualmente estimulantes traçadas por Carlo Ginzburg (2008) no seu trabalho de (re)formulação de um *paradigma do indício*: essa constelação tão antiga de disciplinas baseadas na decifração dos sinais – profundamente influenciada pelos estudos de Aby Warburg. Aqui propomos uma contribuição a esta perspectiva à luz da fisionomia, do rosto desta mulher cambojana. À luz de Ginzburg, portanto, queremos insistir aqui na dimensão da expressão do rosto de Bophana, ou seja, tentar agarrar, para além dos traços imóveis de seu *mugshot*, o movimento de uma subjetividade, e colocar, assim, a partir dos sinais que se manifestam à superfície do seu corpo e rostidade, a questão da *identidade individual* que os exprimiu a partir de vestígios, de fragmentos indiciais (além de sua fotografia, a história de suas cartas de amor ao seu esposo e a sua prisão e posterior assassinato), como também da história coletiva de todo o povo cambojano, que, entre 1975 e 1979, sofreu de maneira imensurável nas mãos do Khmer Vermelho e para o qual o *mugshot* de Bophana, hoje, simboliza algo como uma lápide, uma inscrição para os mortos.

RITHY PANH: A MEMÓRIA DOS VIVOS COMO LÁPIDE AOS MORTOS

Em seu admirável livro (uma obra que merece ser posta ao lado dos grandes relatos de testemunho como os de Primo Levi, Jean Améry ou Robert Antelme, para ficarmos somente em uma trinca crucial sobre a Shoah), *La Eliminación* (2013), Rithy Panh nos oferece algumas recordações terríveis sobre sua infância durante o domínio do regime do Khmer Vermelho. Este livro – escrito com a ajuda de Christophe Bataille – deve ser lido e compreendido como uma necessidade fundamental de uma memória histórica e sobretudo como um material crucialmente complementar de sua obra cinematográfica, pois, sem as palavras de seu texto e as imagens de seus filmes, o horror cambojano seria inominável, inimaginável, afinal, como crer em tamanho crime sem a transmissão de tais palavras, de tais imagens? Assim, em uma determinada passagem, Panh escreve: “os mortos estão mortos e foram apagados da face da terra. *Sua lápide somos nós* [ênfase adicionada]”¹⁴ (Panh & Bataille, 2013, p. 135).

“Sua lápide somos nós”. Palavras que ecoam ao mesmo tempo pela sua força testemunhante e poética; transformam-nos (nós, os vivos) como as estelas, os rastros dos outros que já não estão, biologicamente, neste mundo – inclusive palavras que demandam de nós, os vivos, uma exigência ética fundamental, uma exigência que saiba abarcar a dimensão deste sofrimento e, também, que saiba restituir a dignidade dos mortos. Mas estas palavras dão a ver, intensamente, a própria obra de Panh enquanto cineasta, arquivista, historiador, professor – ele que segue os passos do próprio pai Panh Lauv¹⁵, um estimado professor e intelectual cambojano até a ascendência ao poder de Pol Pot e de seu regime genocida: “Prossigo o trabalho de meu pai. Transmitir. Oferecer conhecimentos. Sacrifiquei tudo por esse trabalho, que ocupa minha vida inteira. E não me acostumo. Nem às imagens. Nem às palavras”¹⁶ (Panh & Bataille, 2013, p. 160).

E como ver os sintomas das coisas em estado de transformação, os indícios de uma destruição e do que dela restou? Como ver, então, o extermínio em seu curso, que deixa somente o testemunho, as recordações verbalizadas dos sobreviventes e dos carrascos, os vestígios inscritos nos documentos de arquivos, como maneira de mostrar ao mundo as marcas do crime? Como, de fato, acostumar-se a tais imagens, a tais palavras de imensuráveis corpos mutilados? Porque para mostrar as marcas do crime é preciso trabalhar a memória, transmiti-la apesar de tudo, sobretudo “uma memória (que) ainda não foi suficientemente elaborada”, pois “o primeiro julgamento dos responsáveis (pelo genocídio no Camboja) só aconteceu em 2009 e a fala das testemunhas ainda sofre ameaça” (Leandro, 2016, p. 2).

¹⁴No original: “los muertos están muertos y han sido borrados de la faz de la tierra. Su estela somos nosotros”.

¹⁵O pai de Rithy Pahn morre por autoinanição, já que não consegue compactuar com os crimes e as humilhações do regime do Khmer Vermelho. Como o próprio cineasta chega afirmar em seu livro *A Eliminación*: “meu pai para mim é uma bússola: um resistente à sua maneira” (Pahn & Bataille, 2013, p. 63). No original: “mi padre es para mí una brújula: un resistente a su manera”.

¹⁶No original: “Prossigo el trabajo de mi padre. Transmitir. Ofrecer conocimientos. Lo he sacrificado todo por ese trabajo, que ocupa mi vida entera. Y no me acostumbro. Ni a las imágenes. Ni a las palabras”.

Quando da estreia do seu filme seguinte, sete anos após *Bophana*, intitulado *S21 – La Machine de Mort Khmère Rouge* (2003), Rithy Panh anotara em seu caderno passagens que de fato demonstram efetivamente sua vocação como transmissor da memória, nas quais reconhece muito humildemente que, malgrado tudo, a memória deve ser apenas uma referência, portanto, ainda que fundamental, não mais do que uma possibilidade de compreender o acontecimento e, por isso mesmo, não deve ser alçada à dimensão de um culto, de uma resposta absoluta a todas as questões, já que é

o cineasta quem deve encontrar a medida justa. A memória deve ser apenas uma referência. O que busco é a compreensão da natureza desse crime e não o culto da memória. Para conjurar a repetição... A base de meu trabalho documental é escutar. Não fabrico os acontecimentos. Crio situações. Trato de enquadrar a história, tão humanamente como seja possível, na cotidianidade: à altura de cada indivíduo... Nunca contemplei um filme como uma resposta ou como uma demonstração. Concebo-o como um questionamento¹⁷. (Panh & Bataille, 2013, pp. 67-68)

¹⁷No original: “Es el cineasta quien debe hallar la justa medida. La memoria debe ser sólo una referencia. Lo que busco es la comprensión de la naturaleza de ese crimen y no el culto de la memoria. Para conjurar la repetición... La base de mi trabajo documental es escuchar. No fabrico los acontecimientos. Crio situaciones. Trato de encuadrar la historia, tan humanamente como sea posible, en la cotidianidad: a la altura de cada individuo... Nunca he contemplado un film como una respuesta o como una demostración. Lo concibo como un cuestionamiento”.

O trabalho do questionamento é antes de tudo interminável – como é, também, todo trabalho do ou sobre o testemunho –, e isso quer dizer que não possui respostas fáceis ou absolutas, mas paradoxos, bifurcações – daí, sem dúvida, a essência filosófica e poética dos filmes de Rithy Panh: filosófica porque suas imagens são sempre dialéticas, complexas, e muitas vezes perfuradas por um *voice over* que busca aprofundar e anacronizar tudo; e poética porque suas obras sabem justamente “encontrar a medida justa”, isto é, sabem mensurar com a delicadeza mais profunda o ato de escutar a palavra das vítimas e, inclusive, de respeitar a duração intrínseca da respiração de que surge a entonação do testemunho. Um teor poético que jamais adorna com frases triviais o objeto de sua construção e sabe tocar a ferida com a consciência fundamental de sua aflição. E, como escreve Jacques Derrida (2000), “toda responsabilidade do testemunho envolve uma experiência poética da linguagem”¹⁸ (p. 181), uma lição que Rithy Panh, ao que parece, soube extrair cuidadosamente.

Os filmes de Panh talvez possam ser compreendidos como gestos em que o humilhado filma outros humilhados, ou o humilhado filma alguns seres responsáveis por essa humilhação (um inimigo ou um carrasco, por exemplo). E sempre com a “exposição da humanidade do rosto filmado” (Leandro, 2016, p. 10), porque, como disse Jean-Louis Comolli (1995, p. 55) em *Mon Ennemi Préféré*, “o cinema só pode responder à guerra por uma crítica da guerra. Só resta ao cinema atribuir rosto humano ao inimigo”¹⁹, apesar de tudo. Porque o *méthode* de Panh reside em, diante dos perpetradores e dos

¹⁸No original: “all responsible witnessing involves a poetic experience of language”.

¹⁹No original: “le cinéma ne peut répondre à la guerre que par une critique de la guerre. Il ne reste plus au cinéma qu'à attribuer un visage humain à l'ennemi”.

sobreviventes, “filmar seus silêncios, seus rostos, seus gestos: esse é o meu método. Não fabrico o acontecimento, senão que crio situações para que os antigos khmeres vermelhos pensem em seus atos. E para que os sobreviventes possam contar o que sofreram”²⁰ (Panh & Bataille, 2013, p. 16). Portanto, seu método é a sua marca, a sua inscrição (sua lápide), mas também sua ferida, o dano a ele infligido, fossilizado.

Concomitante à reconstrução do horror pelos arquivos e pelos testemunhos, há também o que o próprio Rithy Panh reconstrói sobre as ruínas do genocídio, sobre as suas imagens-fissuras. Essa reconstrução só é possível através deste trabalho indelével de investigação – deste debruçamento ao mais mínimo detalhe de uma imagem, de uma assinatura, de uma palavra do testemunho –, um gesto que ajuda, diz Panh, a restituir a humanidade no ato mesmo de apreender sobre a história daquele sofrimento e, inclusive, de devolver uma parcela da vida defraudada pelo horror, tornando o trabalho investigativo, tal como os corpos e a memória dos vivos, uma *lápide para os mortos*:

Mas há outra lápide, o trabalho de investigação, de compreensão, de explicação, que não é uma paixão dolente já que luta contra a eliminação.... Esse trabalho não exuma os cadáveres. Não busca as más terras ou as cinzas.... Esse trabalho não nos proporciona nem repouso nem sossego, mas nos devolve a humanidade, a harmonia e a história. E às vezes também a nobreza. Faz-nos sentir vivos²¹. (Panh & Bataille, 2013, p. 135)

Rithy Panh é um sobrevivente, portanto, uma testemunha em si mesma que busca outros testemunhos possíveis para alastrar a memória do acontecimento. Assim, ele sabe que para o próprio testemunho se configurar como um método, como uma *lição*, é preciso persistir no trabalho investigativo com as imagens, com os arquivos do horror, porque ninguém jamais testemunha para si mesmo, mas para um outro, porque o testemunho

surge de uma experiência agonizante, experimentada diversas vezes como indizível e da qual o testemunho, a partir da posição que ocupava (posição de ator, de vítima ou de observador), deve dar fé aos olhos de outros, aos olhos do mundo inteiro. Então, o testemunho dá forma tanto ao que deve – no sentido de uma dívida ética – como ao que vê. O testemunho dá fé, deve, ver e ofertar, a partir de uma experiência que viveu, qualquer que seja a forma em que esteja implicado, em direção ao outro. Dar sua voz e seu olhar ao outro, daí seu conflito fundamental, sua instabilidade tão difícil de mensurar. (Lessa Filho & Vieira, 2020, p. 136)

²⁰No original: “Filmar sus silencios, sus rostros, sus gestos: ése es mi método. No fabrico el acontecimiento, sino que creo situaciones para que los antiguos jemerres rojos piensen en sus actos. Y para que los supervivientes puedan contar lo que sufrieron”.

²¹No original: “Pero hay otra estela, el trabajo de investigación, de comprensión, de explicación, que no es una pasión doliente puesto que lucha contra la eliminación. Por supuesto, ese trabajo no exuma los cadáveres. No busca las malas tierras o las cenizas. Por descontado, ese trabajo no nos proporciona reposo ni nos sosiega, pero nos devuelve la humanidad, la armonía y la historia. Y a veces también la nobleza. Nos hace sentir vivos”.

Com efeito, o método de Rithy Panh abarca tão bem a memória da dor e o trauma do genocídio, mas suas melhores obras cinematográficas são, também, grandes exercícios de montagem. De tal modo, em *Bophana* o método do cineasta cambojano é também exercido através de uma montagem dialética que radicaliza o próprio presente ao transformá-lo em passado, ou seja, segue à risca os ensinamentos de alguns teóricos e cineastas da montagem (de Walter Benjamin a Pasolini, passando por Sergei Eisenstein ou Godard) que perceberam nela uma maneira de *desenterrar* o passado, de revolvê-lo, portanto, para decifrar a sua legibilidade histórica. Ou, conforme Pasolini, em *L'Expérience Hérétique*:

Desde o momento da montagem, ... o presente se transforma em passado (as coordenadas foram obtidas através das diferentes linguagens vivas): um passado que, por razões imanentes à própria natureza do cinema, e não por escolha estética, sempre aparece como um presente (é, portanto, um presente histórico)... A montagem, então, realiza sobre o material do filme ... a mesma operação que a morte realiza sobre a vida²². (Pasolini, 1976, pp. 211-212)

²²No original: "À partir du moment où intervient le montage, ... le présent se transforme en passé (les coordinations ayant été obtenues à travers les différents langages vivants): un passé qui, pour des raisons immanentes à la nature même du cinéma, et non par choix esthétique, apparaît toujours comme un présent (c'est donc un présent historique)... Le montage effectue donc sur le matériau du film ... la même opération que la mort accomplit sur la vie (quello che la morte opera sulla vita)".

Panh propõe, em seu ato de montagem, uma exposição de anacronias: imagens de um passado recente que se funde, se dialetiza com a narração em *off* de um certo presente para fazer as imagens se tornarem mais *legíveis*, mais compreensíveis para o espectador, isto é, para a nossa própria atualidade. É então quando a montagem cinematográfica de *Bophana* se converte em um exercício dialético daquele presente (1996, ano de lançamento do filme), capaz de expor ao mesmo tempo seu passado (o rosto de Bophana, assim como outras vidas destruídas entre 1975 e 1979) e seu futuro (uma certa cognoscibilidade, para as gerações futuras, do que ocorreu no Camboja dominado pelo Khmer Vermelho). Mas também o exercício de montagem de Panh é um método investigativo por excelência, porque para mostrar o genocídio é preciso conhecer suas marcas, seus fragmentos, fazê-lo visível de alguma maneira, fazê-lo, portanto, reconhecível. Porque Rithy Panh sabe que para compreender o passado deste horror era necessário reconfigurar o presente por um ato de montagem dialético, anacrônico, fazendo essa imagem do passado ser entendida, pelo presente, como um acontecimento crucial, definidor (Benjamin, 2007). Ou seja, o cineasta cambojano faz de sua montagem cinematográfica uma releitura do passado a partir de cada presente no qual ele se apresenta, para desta maneira revelar, no espaço das imagens, o espaço de sua história, de sua política.

Por fim, porque este método investigativo é também um método estético e pedagógico (Panh diz acreditar mais na pedagogia do que na justiça),

e crê sobretudo “no trabalho ao longo do tempo, no trabalho do tempo”, por isso é também um gesto dialético com as imagens e o pensamento, em filmes que se “decantam pelo conhecimento: todos se baseiam em leituras, reflexões e no trabalho de investigação”²³ (Panh & Bataille, 2013, p. 199).

²³No original: “Creo en el trabajo a lo largo del tiempo, en el trabajo del tiempo ... se decantan por el conocimiento: todas se basan en lecturas, reflexiones y el trabajo de investigación”.

O VESTÍGIO DO ROSTO DE BOPHANA E O *MUGSHOT* COMO FOTOGRAFIA DE PERPETRADOR

No *mugshot* que apresentamos de Bophana, é possível *revelar* a humanidade de seu rosto, de sua fisionomia, sem soterrar as marcas afetivas e o sofrimento do instante da confecção desta fotografia? Com esta *firāsa* (definição árabe para os detalhes de uma fisionomia), tentaremos agora aproximar a imagem da jovem mulher cambojana exterminada de alguns conceitos acerca da rostidade, do vestígio, da coisa indicial que este rosto porta e que, apesar da violência histórica e material que dele emana, também demonstra algo de um clamor, de uma sobrevivência apesar de tudo.

Como já exposto, sabemos que um dos conceitos mais conhecidos e exaustivamente trabalhados por Lévinas é o do rosto: desde *Totalidade e Infinito* (1961/1980) até suas últimas entrevistas, o filósofo lituano propôs pensá-lo a partir de seus aspectos éticos que constituem nossa própria humanidade, na qual outrem me antecede e de cujas alteridades não é possível escapar²⁴. Para Lévinas, é o rosto que torna nu o homem, mas não a mera desnudez esvaziada de sentido, mas aquela que nos expõe franca e vulneravelmente um clamor ético:

²⁴Para maior compreensão das análises de *mugshots* e do conceito de rosto/rostidade de Lévinas, ver o artigo “Da Lágrima à Resistência: O Clamor Ético das Vítimas e a Potência Política do Rosto Exposto como Imagem” (Vieira & Lessa Filho, 2019).

O modo como o Outro se apresenta, ultrapassada a ideia do Outro em mim, chamamo-lo, de facto, Rosto. Esta maneira não consiste em figurar como tema sob o meu olhar, em expor-se como um conjunto de qualidades que formam uma imagem. O rosto de Outrem destrói em cada instante e ultrapassa a imagem plástica que ele me deixa, a ideia à minha medida e à medida do seu *ideatum* – a ideia adequada. Não se manifesta por essas qualidades, mas *kath'auto*. Exprime-se. O rosto, contra a ontologia contemporânea, traz uma noção de verdade que não é o desvendar de um Neutro impessoal, mas uma expressão. (Lévinas, 1961/1980, pp. 37-38)

De tal modo que o rosto para Lévinas deve ser compreendido para além da manifestação concreta da face humana, podendo expressar-se muitas vezes em uma espécie de paradigma do indício (Ginzburg, 2008), mesmo ante a concretude do rosto, mas transparecendo para as múltiplas formas de alteridade:

Sua presença consiste em se despir da forma que, entretimes, já a manifestava. Sua manifestação é um excedente sobre a paralisia inevitável da manifestação. É precisamente isto que descrevemos pela fórmula: o rosto fala. A manifestação do rosto é o primeiro discurso. Falar é, antes de tudo, este modo de chegar por detrás de sua aparência, por detrás de sua forma, uma abertura na abertura. (Lévinas, 1993, p. 59)

Assim, o *mugshot* frontal de Bophana (Figura 1), tirado algumas semanas antes da aniquilação total de sua vida, é uma espécie de materialidade despida, manifesta, *vocalizada* (“o rosto fala”) e que ante o horror daqueles que o perpetraram pôde, como imagem, como material do tempo fossilizado, atravessar as temporalidades de sua destruição e alcançar o nosso campo visual e histórico. São bastante conhecidas as páginas em que Roland Barthes, em *A Câmara Clara* (1997), teorizara acerca da fotografia e sobretudo, para nós, deste paradigma do indício (ou do vestígio) existente em uma imagem, que ele nomeara *punctum*:

Dessa vez, não sou eu que vou buscá-lo ..., é ele que parte da cena, como uma flecha, e vem me transpassar. Em latim existe uma palavra para designar essa ferida, essa picada, essa marca feita por um instrumento pontudo; essa palavra me serviria em especial na medida em que remete também à ideia de pontuação e em que as fotos de que falo são, de fato, como que pontuadas, às vezes até mesmo mosqueadas, com esses pontos sensíveis; essas marcas, essas feridas são precisamente pontos ... pois *punctum* é também picada, pequeno buraco, pequena mancha, pequeno corte – e também lance de dados. O *punctum* de uma foto é esse acaso que, nela, me punge (mas também me mortifica, me fere). (Barthes, 1997, p. 46)

Essas marcas e feridas em uma imagem – isso que impulsionara Barthes a um gesto de escritura para com as fotografias (muitas vezes em seu livro a foto ilustrativa é de dor ou morte), porque ao mesmo tempo *comovente e mortificante* – é a razão pela qual nós também nos impulsionamos para o rosto de Bophana tão dedicadamente, este *mugshot*, esta fotografia tão pequena que *irrompe* no filme de Rithy Panh e que é a ponta de lança para este texto.

E para além do *punctum* indeclinável desta fotografia, o rosto dessa jovem mulher é aquilo que Marianne Hirsch (2012) chama de fotografia de perpetrador. Hirsch define o ato confeccional do *mugshot* em dois momentos: (1) a partir do *gaze* (mirada), o instante em que, operando o aparelho fotográfico, o agente da violência pode registrar o seu gesto perpetrante, portanto, o ato fotográfico

que, oficialmente, encarcerará tanto na película quanto na prisão o ser fotografado; e (2) o *look* (olhar), o contracampo da mirada do perpetrador, ou seja, o olhar (muitas vezes) confrontante da vítima que se descobre diante da câmera fotográfica²⁵. Este *mugshot* de Bophana, com a roupa negra, com o número três pendurado no pescoço, nos dá a ver a coisificação de sua vida inscrita em uma fotografia de perpetrador: sua absoluta inocência (afinal, seu crime foi trocar cartas com o seu marido Ly Sitha e querer ficar junto dele), aqui pervertida, transmutada em culpabilidade, em crimes inexistentes; essa imagem de alguns centímetros nos oferta a conversão dessa jovem mulher cambojana não em outra coisa senão em traidora, coisa que jamais foi – porque não apenas inocente (incólume a questões políticas ou ideológicas), mas também porque não existe traição quando a entidade supostamente traída é uma máquina genocidária.

O rosto de Bophana marcou Panh profundamente, e é na própria experiência desta marca, desta dilaceração, que o cineasta transformou o seu lamento (pelo rosto de Bophana, mas também pelo genocídio de grande parte de seu povo) em ensinamento. Isso quer dizer que Panh soube fazer deste rosto em sofrimento um ato de fé no testemunho, portanto, uma experiência fundamental de reminiscência: para fazer que a memória do horror se subleve, para que ela seja reescrita, reimaginada e, inclusive, remontada interminavelmente no intuito de recordar, nomear e reconhecer tanto no presente quanto no porvir os seres humanos assassinados.

E, se este fóssil da temporalidade de um rosto em sofrimento chegou até nós (quando deveria ter sido destruído como a própria vida de Bophana), é porque este arquivo revelado recusou-se a virar cinzas, o contracampo absoluto de toda prova material. Assim, com a simplicidade transmissional de suas palavras, Rithy Panh parece tentar terminar seu livro de memórias com a justa e dolorida medida sobre o reconhecimento da dilaceração de sua própria história, a de Bophana e a de seu país – e que não deixa de ser aquilo que a sua obra cinematográfica, desde o primeiro momento, também nos oferta –, mas sem jamais abdicar-se de sua responsabilidade ética e de seu gesto honorífico aos mortos: “Expliquei o mundo de antes, para que seu lado mau não volte. Para que esteja em nossa memória e nos livros, na carne dos sobreviventes, nas lápides dos desaparecidos: e que ali *permaneça* [ênfase adicionada]”²⁶ (Panh & Bataille, 2013, p. 215).

De fato, o rosto de Bophana é uma *permanência*, algo que sobreviveu à desapareição apesar de tudo; e não é um mero acaso que o local designado para guardar, preservar e transmitir os arquivos audiovisuais do Camboja tenha sido batizado justamente com o seu nome²⁷ – um gesto para preservar sua história em seu próprio país e para honrar e espalhar sua memória ao redor do mundo.

²⁵ Vicente Sánchez-Biosca (2019) ampliou e rebatizou de *perpetrator images* o conceito de *perpetrator photographs* de Hirsch – afinal, bem sabemos que não foi somente em fotografias que os perpetradores da violência gravaram as vítimas e os seus crimes.

²⁶No original: “He explicado el mundo de antes, para que su lado malo no vuelva. Para que esté en nuestra memoria y en los libros, en la carne de los supervivientes, en las estelas de los desaparecidos: y que allí permanezca”.

²⁷Fundado em 2006, o Bophana Audiovisual Resource Center é o centro de pesquisa, conservação e distribuição dos materiais audiovisuais e cinematográficos do Camboja. O seu diretor geral é o cineasta Rithy Panh. O centro audiovisual é membro oficial da Federação Internacional de Arquivos de Televisão (Fiat) e da Federação Internacional de Filmes de Arquivo (Fiaf).

DA IMAGEM-FISSURA AO GESTO EPISTOLAR

A singularidade da carta é também sua solidão: única, cada carta é um gesto epistolar que não pode ser repetido. E a partir da essência mais íntima de sua solidão – porque cada carta é destinada a quem não está ali, a quem não pode estar ali, e que talvez nunca mais esteja ali, ante os olhos de quem a escreve, ofertando-a sempre a um Outro –, as cartas de Bophana estão a caminho aspirando a uma presença – a de Ly Sitha. Solitário, único, o gesto epistolar estará então, talvez, no “segredo do encontro” (Celan, 1960, citado em Derrida, 2003, p. 13). Este “segredo”, aqui, invariavelmente mortal, nunca pôde ser secreto, porque desde sempre *partilhado* entre Bophana e seu esposo.

Em um livro sobre a obra de Paul Celan, Jacques Derrida encontra na poesia celaniana um *schibboleth*, uma pronúncia secreta sempre datada – porque Celan sempre datou todos os seus poemas –, e assim aproxima a poesia da carta (ou, de maneira mais complexa, compreende toda poesia de Celan como um gesto epistolar interminável), dada a impossibilidade de ambas existirem senão pelo gesto da escrita e dado que a carta, tal como o remetente e destinatário, terá também sua datação, sua inscrição do tempo. Contudo, Rithy Panh, ao inserir em *voice over* as cartas de Bophana sobre imagens-arquivo de trabalhadores nos arrozais na época do Khmer Vermelho (Figura 2), não apenas busca pensar a questão das palavras (des)cifradas, como da própria aliança surgida daquelas palavras como signo de pertencimento e da condição do retorno – porque toda carta é escrita para ser lida e para a criação de uma outra carta retornada com uma resposta.

Figura 2

Trabalhadores nos arrozais cambojanos



Nota. De Bophana: *Une Tragédie Cambodgienne*, de R. Panh, 1996.

Essa montagem dialética que Panh realiza funde dois instantes de uma mesma temporalidade, porque tanto as cartas de Bophana narradas quanto

as imagens-arquivo utilizadas são contemporâneas, são heranças da mesma destruição. Sobrepor as palavras de Bophana nas imagens de arquivo nos dá a ver a dimensão amplificada daquela violência, porque uma carta de amor era um gesto absolutamente proibido pelo Khmer Vermelho, e Bophana o fez, expondo -se tanto na gravidade de seu coração como no arriscamento de sua vida, enquanto o trabalho escravista nos arrozais era o principal lema para o povo sob a ditadura de Pol Pot: fazer toda a população trabalhar, desumanamente, no campo. Essas cartas são uma maneira de permanecer num mundo deteriorado de humanidade, daí certamente a razão desse gesto dialético de Rithy Panh ao contrapor a ternura das palavras de Bophana com a brutalidade do trabalho braçal obrigatório: para olhar ao mesmo tempo o que se abre (a vida que perdura, resiste) e o que se fecha (as vidas que se derrubam) daquela temporalidade – daquele sofrimento. Panh soube extrair o instante em que um gesto epistolar a uma só vez pôde ser vislumbrado como a aliança inconsolável da dignidade e um contraponto à violência dos trabalhos forçados.

Assim, no documentário, pela voz de uma mulher, escutamos palavras serem pronunciadas em um *voice over* que nos indica que os excertos narrados são de uma das cartas de Bophana para o seu esposo:

Para o meu esposo que tanto sinto falta...

Quantas lágrimas uma mulher terá de verter no momento em que é separada de seu amado marido após passar somente duas noites juntos... eu me deito e espero por seu retorno. Eu espero notícias suas... terrivelmente... já faz oito dias e ainda não tenho notícias. Sei e compreendo que você e nossas duas famílias estão preocupadas por causa de meus problemas. Mas o que podemos fazer? É o nosso carma²⁸. (Panh, 2004, p. 118)

Em seguida, outro *voice over*, dessa vez masculino, verbaliza a resposta de Ly Sitha/Deth para a carta de Bophana:

Para minha amada esposa...

Estou ficando louco. Estou tão preocupado com a sua situação que me sinto atordoadado... Como sabe, você tem sido acusada de crimes sérios. De joelhos imploro para que você não desista. Existem diversas mudanças no ministério... diversas derrotas... Angkar me destituiu de algumas responsabilidades, sem dúvida porque já não sou mais visto como alguém confiável... Estou perdido; essa é a única palavra que posso usar. Já não tenho mais forças.

De um homem que suporta essa dor,

Deth²⁹. (Panh, 2004, p. 119)

²⁸No original: "To my darling whom I miss... How many tears will a woman have to shed when they separate her from her beloved husband after spending only two nights together... I lie in wait for your return. I wait for news from you... dreadfully... It has been eighty days now and there is still no news. I know and well understand that you and our two families are worried about my problems. But what can we do? It's our karma".

²⁹No original: "To my beloved wife... I'm going mad. I'm so worried about your situation I feel dizzy... As for you, you have been accused of serious crimes. On my knees I'm begging you not to give up. There are many changes at the ministry... many reversals... Angkar has stripped me of some of my responsibilities, no doubt because I'm no longer viewed as trustworthy... I am lost; that's the only word I can use. I no longer have any strength. From a man who endures this pain, Deth".

As palavras de ambos se arrebatam, transportam-se, deixam-se levar – e por fim são borradas pela crueldade de seus assassinatos, que é o que, *fisicamente*, encerra de maneira definitiva o gesto epistolar. As cartas são arquivos a uma só vez do afeto que os atravessava e do aniquilamento brutal que atravessou suas vidas. A esse aniquilamento sobrevive tudo que se deixou morrer e, por isso mesmo, os nomes e as grafias incontornáveis de Ly Sitha/Deth e Bophana, que hoje podemos ler como uma espécie de testemunho, de lápide para os milhões de outros rostos e epítetos exterminados por Pol Pot e seu regime genocida.

Mas há, diante da brutalidade do que essas cartas nos mostram, essa sobrevivência, esse testemunho da temporalidade daquele sofrimento. Se hoje podemos ler (e ouvir) as cartas trocadas pelos amantes, é sem dúvida graças a uma legibilidade da história que o filme de Rithy Panh nos propicia, à maneira daquilo que Walter Benjamin (1985) escreve, em seu *Origem do Drama Barroco Alemão*: “a exposição da história como a história dos sofrimentos do mundo”³⁰ (p. 179). Essa legibilidade da história nos oferta esse complexo processo de perceber o outrora que repentinamente se choca com o nosso agora, ou seja, a sobrevivência (esta coisa indicial, minúscula, vestigiosa) é capaz de roçar o nosso campo visual e histórico quando jamais imaginaríamos que isso de fato ocorreria, para assim reabrir, clamorosamente, as fissuras da “história dos sofrimentos do mundo”.

³⁰No original: “Exposition der Geschichte als Leidensgeschichte der Welt”.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O vestígio é para muitos um mero indício superficial, um dado à flor da pele. Contudo, se nos debruçarmos ante sua fragilidade, ante sua coisa minúscula, ele também pode ser um traço manifesto e migratório, um clamor – ético ou histórico – de uma imagem emergida à luz de nossa visualidade, que ressurge à superfície para *revelar* os pontos visíveis de um rosto, de uma fisionomia cujos traços perduram como sobrevivência e testemunho da violência neles perpetradas.

De tal modo, olhando atentamente sua história e seu vestígio, podemos perceber o rosto de Bophana incrustado na carne – na película – de seu *mugshot*, à maneira de uma escrita firmemente gravada no pergaminho da pele. Nossa mirada é ainda a chegada da eleidade que faz justiça; a oferta fílmica de Panh nos posiciona como os outros do outro, com os olhos vasculhadores de vestígios. Nossa mirada ética trai o passado, rompe com o silêncio dos gritos das vítimas; atualizamos nas alteridades (des)arquivadas um ainda sim dos que nos olham em vulnerabilidade. Se com Bophana escapamos da eliminação da memória, perante seu rosto buscamos ofertar o tempo outro da alteridade, assim como uma tentativa de constituir, ainda que fissuradamente, um gesto de escrita capaz de dignificar, para além de Bophana e a partir do filme de Panh, as vidas e rostos jamais nomeados do genocídio cambojano.

E se, a partir dos testemunhos vestigiais, tensionamos dialeticamente as imagens da montagem cinematográfica, o que se deve comemorar e, *ao mesmo tempo*, reunir e repetir é, *ao mesmo tempo*, o que dessas vidas nos resta como história e recordação que fazem frente ao aniquilamento, à transformação destes seres humanos em uma espécie de nada, em uma espécie de cinzas. No momento em que escreveram as suas cartas de amor (e com o terror e o tremor intrínsecos a este ato), a Bophana e seu esposo aguardavam-lhes as cinzas da eliminação. E hoje, ante essas imagens e essas palavras, como também ante a descoberta dos arquivos do genocídio cambojano, devemos em eleidade guardá-los como proposto por Panh, como uma lápide, esta entalhadura irremovível que nomeia os sem nome da história, que os dignifica apesar de tudo, quase como se os retirasse, neste gesto, da terra humilhada onde seus corpos e crânios foram dizimados, para então reinscrevê-los, entalhados ou não, em nossa memória mais duradoura. ■

REFERÊNCIAS

- Barthes, R. (1997). *A câmara clara*. Nova Fronteira.
- Becker, E. (1986). *When the war was over: The voices of Cambodia's revolution and its people*. Simon & Schuster.
- Becker, E. (2010). *Bophana: Love in the time of the Khmer Rouge*. Cambodia Daily Press.
- Benjamin, W. (1985). *Origine du drame baroque allemand*. Flammarion.
- Benjamin, W. (2007). *Passagens*. Editora UFMG; Imprensa Oficial de São Paulo.
- Butler, J. (2015). *Relatar a si mesmo*. Autêntica.
- Butler, J. (2017). *Caminhos divergentes: Judaicidade e crítica do sionismo*. Boitempo.
- Comolli, J.-L. (1995). Mon ennemi préféré. *Images Documentaires*, (23), 45-56. <https://www.imagesdocumentaires.fr/Filmer-l-ennemi.html>
- Derrida, J. (2000). Poetics and politics of witnessing. In M. P. Clark (Org.), *Revenge of the aesthetic* (pp. 180-206). University of California Press.
- Derrida, J. (2003). *Schibboleth. Para Paul Celan*. Editora Nacional.
- Didi-Huberman, G. (2003). *Images malgré tout*. Éditions de Minuit.
- Ginzburg, C. (2008). Indícios. Raíces de un paradigma de inferencias indiciales. In C. Ginzburg, *Mitos, emblemas, indícios. Morfologia e historia* (pp. 185-239). Gedisa.
- Hirsch, M. (2012). *The generation of postmemory: Writing and visual culture after the Holocaust*. Columbia Press University.
- Leandro, A. (2016). A história na primeira pessoa: Em torno do método de Rithy Panh. *E-Compós*, 19(3). <https://doi.org/10.30962/ec.1279>

- Lessa Filho, R., & Vieira, F. (2020). Entre travessias e escuridão: Notas sobre os espectros (i)migrantes em Border. *LOGOS*, 27(1), 134-151. <https://bit.ly/3PhFJTb>
- Lessa Filho, R., & Marques, A. C. S. (2022). Flutuar entre as imagens: Purple sea e as vidas migrantes à deriva. *DOC On-line*, (31), 5-30. <https://bit.ly/3P9dCWK>
- Lévinas, E. (1980). *Totalidade e infinito*. Edições 70. (Trabalho original publicado em 1961)
- Lévinas, E. (1993). *Humanismo do outro homem*. Vozes.
- Panh, R. (2004). Bophana: A Cambodian tragedy. *Mãnoa*, 16(1), 108-126.
- Panh, R. (Diretor). (1996). *Bophana : une tragédie cambodgienne* [Bophana, uma tragédia cambojana] [Filme]. CDP; INA; France 3.
- Panh, R. (Diretor). (2003). *S21 – la machine de mort khmère rouge* [S21 – A máquina da morte do Khmer Vermelho] [Filme]. Art France Cinema; CNC; Česká Televize.
- Panh, R. (Diretor). (2011). *Duch, le maître des forges de l'enfer* [Duch, o mestre das forjas do inferno] [Filme]. Anjoa; Bophana Production; CDP.
- Panh, R., & Bataille, C. (2013). *La eliminación*. Anagrama.
- Pasolini, P. P. (1976). *L'Expérience hérétique*. Payot.
- Sánchez-Biosca, V. (2015). ¿Qué espera de mí esa foto? La perpetrator image de Bophana y su contracampo. Iconografías del genocidio camboyano. *Aniki*, 2(2), 322-348. <https://doi.org/10.14591/aniki.v2n2.170>
- Sánchez-Biosca, V. (2017). *Miradas criminales, ojos de víctima*. Prometeo.
- Sánchez-Biosca, V. (2019). Elogio de la sonrisa. In A. Ferrer & V. Sánchez-Biosca (Orgs.), *El infierno de los perpetradores* (pp. 297-337). Bellaterra.
- Vieira, F., & Lessa Filho, R. (2019). Da lágrima à resistência: O clamor ético das vítimas e a potência política do rosto como imagem. *Doc On-line*, (25), 64-81. <https://doi.org/10.20287/doc.d25.dt03>

Artigo recebido em 9 de setembro de 2021 e aprovado em 23 de maio de 2022.