

Uma análise de documentários históricos sobre o centro de tortura e extermínio S21: a imagem e o visual em Régis Debray

Tomyo Costa Ito

Resumo

Propomos a análise e a comparação de dois filmes que tratam do centro de tortura e extermínio de Toul Sleng, conhecido pelo codinome S21, que operou durante o regime do Khmer Vermelho no Camboja: Inside Pol Pot's secret prison (2002), produzido por A&E Home Video para o The History Channel, e S21, A máquina de morte do Khmer Vermelho (2003), dirigido por Rithy Panh. Partimos da premissa da posição contrastante entre os documentários com relação à história determinada por seus modos específicos de articulação dos componentes imagem e som. Apostamos na contribuição de Régis Debray para pensar essas diferenças a partir de suas proposições acerca da contraposição entre a imagem do cinema e o visual da TV. Para construir passagens entre os filmes e as proposições de Debray, construiremos nossa argumentação com base na análise dos recursos audiovisuais.

Palavras-chave: Visual. Imagem. Rithy Panh. Cinema. TV.

Introdução

Trabalhamos com dois documentários, lançados em 2002 e 2003, que apresentam acontecimentos ocorridos no Camboja, centrados na prisão S21, que operou durante o regime do Khmer Vermelho no Camboja. Partimos da premissa, a partir da observação inicial dos filmes, que há uma diferença no modo de pensar a história, determinada pelo modo de articulação dos componentes: imagem e som, em cada um.

O documentário *Inside Pol Pot's secret prison* (2002) propõe uma reconstrução da história do Camboja e do centro de tortura e extermínio S21. Ao mesmo tempo, opera por um modo sensacionalista, que se inicia pelo tom da narração em voz over, passa pelo modo como coloca os personagens em cena, pelo uso excessivo de imagens das vítimas e pelo ritmo de montagem guiada pelo som. Por outro lado, *S21, A máquina de morte do Khmer Vermelho* (2003) não pretende refazer um percurso dos acontecimentos, ainda que o faça em parte, mas vai além de uma reconstrução e parte para uma elaboração da história daqueles que sobreviveram e daqueles que cometeram atos de violência, histórias particulares que passam por uma escuta atenta e que dialogam com a experiência coletiva do país naquele período.

Buscamos trazer as proposições de Régis Debray da contraposição entre o cinema e a TV, entre a imagem e o visual, para pensar as diferenças entre os documentários na articulação de seus componentes: a imagem e o som. Debray esclarece que se trata de um “contraponto dos olhares mais do que dos produtos, estranho a toda condenação de um ‘inferior’ em nome de um ‘superior’, de uma ‘cultura de massa’ em nome de uma ‘cultura culta’”. (1993, p. 304) No livro *Vida e morte da imagem* (1993), Debray faz uma análise geral do cinema e da TV e não propõe exemplos específicos de filmes e de programas, algo que vemos com um olhar crítico em relação a este livro.

De nossa parte, propomos investigar dois filmes específicos, sem a pretensão de tomá-los como exemplos desses dois grandes grupos. As proposições de Debray, portanto, vão nos auxiliar na construção de questões de análise, e não servir para uma aplicação direta de sua teoria e de seus conceitos para enquadrar um ou outro filme nos grupos de cinema e TV.

Para a análise e a comparação dos filmes, teremos como base seus procedimentos audiovisuais: a narração em voz over; o modo como os personagens são colocados em cena, a trilha sonora e a montagem. Vamos estabelecer aproximações e contraposições entre os filmes para pensar os efeitos de cada articulação das imagens e dos sons na construção de um lugar do espectador.

A midiologia para o pensamento da imagem e do visual

Para pensar as contribuições de Régis Debray (1993; 1995) no pensamento sobre a imagem, faremos uma breve introdução de sua proposição da midiologia. O termo *midio* é uma referência à mediação, e, não a mídias, como poderíamos ser levados a pensar, num primeiro momento. Assim, ele defende uma substituição do termo *comunicação* por *mediação*, o que implica uma mudança de foco do mensageiro para o mediador.

Um dos pontos relevantes para a comunicação é a transmissão do sentido e, ao estudar as mídias, interessa que elas alteram o sentido da mensagem; mas, com a midiologia, passamos do decifrar para o compreender. “Não quisemos formular ao artefato visual [...] a questão da essência: O que é uma imagem?; nem a questão do sentido: O que isso quer dizer?; mas a questão pragmática: Como é que é feita? E o que é possível fazer com ela? Para que me serve? (DEBRAY; 1995, p. 173)¹.

Ao trabalhar com essa perspectiva pragmática, Debray vai lidar pouco com as mídias, e sim pensar a interação entre médium - estruturas técnicas de transmissão - e meio - funções sociais superiores. Debray vai apontar uma superestimação dos efeitos do médium e, ao mesmo tempo, uma subestimação das tramas lentas do meio, mas ele alerta que “a utilização é mais arcaica que o utensílio”, assim, considera que as mídias se constituem como a “variação particular de uma questão de princípio permanente” (1995, p. 20) em que é preciso partir de uma perspectiva histórica e considerar a estética e a técnica.

A originalidade da abordagem midiológica [...] consistiria - além de uma reconciliação entre substâncias e formas, ou ainda entre dispositivos materiais e dispositivos mentais - em multiplicar as pontes entre estética e técnica. Entre os sujeitos e os objetos que, em cada época, se constroem uns aos outros. Com a condição de lembrar ao sociólogo que existem objetos, que têm uma história e que essa história material é decisiva; e lembrar ao tecnólogo que a história decisiva dos processos e máquinas não é solitária e que toda inovação técnica é logo mediatizada por um meio e por relações sociais (DEBRAY, 1995, 172).

Em sua proposta midiológica no pensamento da trajetória das imagens, Debray faz a distinção entre três mídiasferas determinadas a partir das modificações dos “meios de transmissão de mensagens e dos homens”, e de suas invariantes, a “eficácia icônica”. “Quais efeitos de sideração, imposição e captura teriam sido desenvolvidos pela imagem em função de suas técnicas de fabricação e de nossos sistemas culturais de percepção [as invariantes]?” (DEBRAY, 1995, p. 173).

Temos, portanto, a logosfera (era do ídolo), a grafosfera (era da arte) e a videosfera. Esta última, nosso lugar de interesse neste trabalho, é a era do visual, época que estamos vivendo hoje. “Cada uma dessas eras descreve um meio de vida e de pensamento, [...] um certo horizonte de expectativa do olhar” (DEBRAY, 1993, p. 206). Apesar de marcar momentos de passagens entre as mídiasferas, o autor reforça que elas não se excluem, mas “se imbricam uma na outra” (1993, p. 206). O cinema, segundo Debray, pertence, ainda, à era da arte. Entramos na videosfera, ou seja, no regime do visual, com a utilização da TV em cores por volta de 1968, com a transmissão dos Jogos Olímpicos de Inverno de Grenoble.

Há uma dependência de última instância das mídiasferas ao dispositivo ma-

1 Grifo do autor.

terial de transmissão, mas essa fronteira é raramente visível: “A [fronteira] que separa o regime ‘arte’ do regime ‘visual’ passa entre a película química e a fita magnética, travelling e zoom, documentário e grande reportagem” (DEBRAY, 1993, p. 271). Nessa passagem, está implícito que é um conjunto de elementos que estabelece a fronteira entre os regimes, não apenas a técnica, mas também, o modo de articulação dos recursos expressivos.

Debray vai falar de características que marcam o regime visual da TV que passam por suas técnicas de transmissão, mas não somente por elas: a instantaneidade e a ubiquidade que determinam uma temporalidade do acontecimento são inseparáveis de sua divulgação.

A transmissão hertziana das imagens [...], saltando por cima dos antigos intermediários, conjuga instantaneidade e ubiquidade. Fabricando o acontecimento ao mesmo tempo que sua informação, a TV revela às claras que é a informação que faz o acontecimento e não o inverso. O acontecimento não é o fato em si mesmo, mas o fato no momento em que é conhecido. Ou ‘reprise’. Portanto, a condição do acontecimento não é o fato, abstração não pertinente, mas sua divulgação (DEBRAY, 1993, p. 273).

A proliferação das tecnologias digitais de produção de imagem e de transmissão tornou as características dadas, como específicas ao vídeo, mais raras à visibilidade da fronteira entre as mídiasferas. Ainda que tratadas há vinte anos, o autor já previa com certa clareza as modificações em curso, como podemos ver pela passagem: “O vídeo é uma arma de guerrilha visual que pode nutrir, em certos inovadores, o sonho de uma contra-televisão” (DEBRAY, 1993, p. 273).

Os vídeos gravados e transmitidos nas manifestações políticas destes últimos sete anos, via celular, evidenciam como a instantaneidade e [a] ubiquidade da divulgação não são mais exclusividade da TV. O cinema, para dar outro exemplo, também participa dessas modificações. Podemos citar filmes como *Dez* (2002), de Abbas Kiarostami, *Isto não é um filme* (2011) e *Taxi Teerã* (2015), ambos de Jafar Panahi. Para estes, também, foi utilizada a câmera de vídeo como utensílio de produção leve e pouco dispendioso para produzir filmes que escapassem de alguma forma da censura do Estado iraniano, ainda que a exibição não fosse instantânea; algo dessa característica é visível na tela grande.

Ainda que essas novas formas de uso do vídeo tenham gerado complexidade às suas fronteiras, as características de instantaneidade e ubiquidade relacionadas ao visual permanecem sendo potentes para caracterizar o modo de produção que já pressupõe sua distribuição, como nos parece ser o caso do documentário *Inside Pol Pot’s secret prison*. Na discussão de Debray, essas características definem o lugar dado ao espectador pelo produtor da imagem antes mesmo de sua produção, aqui temos uma primeira contraposição do autor entre TV e cinema que lança uma luz para a nossa comparação.

[...] a TV é, da cabeça aos pés, fabricação e difusão, indústria. A obra de cinema se comunica, mas não é feita, como o produto de TV, para comunicar. O operador de um canal (privado ou público, o segundo acaba por se alinhar ao primeiro) vende um público a publicitários. É a razão pela qual, diz ele, ‘o público é nosso único juiz’. Instantâneo. Um produtor de cinema procura um público para um autor e essa busca pode levar algum tempo (DEBRAY, 1993, p. 302).

É a fabricação do acontecimento que parece pautar o filme do The History Channel. Foi realizado com a proposta de apelo emocional nas articulações de seus componentes audiovisuais, ao explorar o sensacionalismo do uso das imagens das vítimas do S21 - muitas delas mostrando seus corpos mutilados pela violência - e apresentar uma forma já definida de produção documental, pretendendo alcançar um público já constituído e acostumado com a forma e o tipo de conteúdo. Temos um produto midiático, realizado em uma lógica de distribuição global que carrega uma visão de mundo específica, se utilizarmos a definição de Debray, uma visão do Norte: “Ver o Sul do planeta através dos óculos do Norte - que poderá haver de mais agradável (para o Norte)?” (1993, p. 300). Este tipo de documentário faz com que ocupemos o mesmo lugar do enunciador do Norte (ainda que, supostamente, o próprio documentário pretenda propor uma identificação com o lugar do outro, ao Sul, a partir da denúncia de uma realidade).

[A TV] Criou uma espécie de opinião mundial; tornou-se mais difícil massacrar impunemente. No entanto, toda imagem difundida é uma relação social metamorfoseada em emoção individual - agradável ou dolorosa. Nosso planeta midiático é uma certa relação Norte-Sul midiaticizada por objetivas e lentes (DEBRAY, 1993, p. 338-9).

Já S21, A máquina de morte do Khmer Vermelho poderia ser associado ao que Debray propõe como mídiassfera das artes, em que identificamos Rithy Panh como cineasta autoral. A produção do filme não está ligada à instantaneidade e à distribuição pela antecipação de público específico, mas se propõe a trabalhar com variações estéticas que exigem um engajamento do espectador, uma distância em relação aos personagens e aos acontecimentos que demandam uma tomada de posição ou pelo menos um esforço maior de reflexão. Neste sentido, o filme é realizado, também, para os cambojanos, feito para passar a ideia de que eles podem agir a partir dele, e não se tornar refém do apelo emocional de imagens terríveis. Rithy Panh afirma como S21 teve um impacto para os cambojanos de modo que fosse possível romper o silêncio e falar sobre o que aconteceu.

Quando foi projetado no Camboja, o filme [S21] provocou uma forte reação, porque rompia com um tabu imensamente pesado: o silêncio. O primeiro obstáculo a ser superado era o do segredo, do esquecimento

imposto, da palavra proibida. Com este filme, os espectadores cambojanos puderam, pela primeira vez, ouvir os carrascos e reconhecer seus atos. Isto, por incrível que possa parecer, representa uma etapa importante do trabalho de libertação das consciências. A palavra ganhou forma coletivamente. (PANH, 2013a, p. 72-3).

Que efeitos produzem as imagens destes dois filmes no espectador? O que na articulação entre imagens e sons nestes dois filmes produz efeitos diferentes? Para a análise e a comparação dos documentários, utilizaremos um repertório de termos próprios do cinema (narração, câmera, montagem, modos de pôr em cena) buscando passagens entre as articulações dos componentes dos filmes e as questões oriundas das proposições de Debray acerca da imagem do cinema e do visual da TV.

Análise dos filmes

No filme *Inside Pol Pot's secret prison*, realizado para o The History Channel, canal de televisão de alcance global, há um propósito explícito de produzir uma reconstituição histórica para informar sobre os acontecimentos dados como pouco conhecidos, referentes ao Camboja, mas sem colocar em questão a própria forma de reconstituição. O filme se constrói em uma proposta estética bastante utilizada no campo do documentário (narração em voz over, entrevistas, uso de arquivos), pressupondo a veracidade dos fatos narrados. O espectador, portanto, não pode partilhar de uma dúvida (já que ela não está dada) e, por isso, não participa de um processo de elaboração que põe em jogo as posições e os lugares dos personagens e dele mesmo. Este último está tão colado aos personagens e ao modo de produção do documentário que em nenhum momento é convidado a pensar sobre como as imagens são articuladas e sobre sua posição diante daqueles acontecimentos.

A exibição exagerada das fotografias de identificação das vítimas de S21, e das fotografias de rostos e corpos mutilados por tortura e assassinato contribui ainda mais para uma posição fusional do espectador. Por sua vez, Rithy Panh tem respeito pelas falas de seus personagens em S21, *A máquina de morte do Khmer Vermelho*. Consciente de suas escolhas estéticas, o diretor vai criticar um tipo de documentário, que chama de cinema de entrevista, o qual adota a norma do naturalismo, em que “é preciso revelar uma realidade supostamente ignorada pelo grande público, envolvendo o espectador com o apelo de efeitos dramáticos e estéticos” (PANH, 2013b, p. 82).

Segundo o diretor, este estilo documental tem por objetivo comover o espectador, para que ele se sensibilize com uma denúncia, mas acaba apenas confortando-o, sem nenhuma modificação dos problemas postos pelo filme. O trabalho do diretor é de outra ordem; para usar seu termo, é uma escavação dos fenômenos, visando encontrar o que se desconhece, e parece gerar tanto para o cineasta quanto para seus espectadores uma relação de distanciamento e a produção de uma estranheza em relação ao que se vê. Mais uma vez, Debray contribui com questões para pensar com relação às diferenças entre os dois documentários, entre a imagem e o visual:

O visual indica, decora, valoriza, ilustra, autentifica, distrai, mas não mostra. Destina-se a identificar, em um segundo, o produto e não ser olhado por si mesmo. A imagem desestabiliza, o visual dá segurança. Tal é exatamente sua função social, tão insubstituível quanto antiga. Há uma felicidade tribal do 'clichê', como outrora do provérbio (DEBRAY, 1993, p. 299).

Iremos elencar os procedimentos audiovisuais dos dois documentários. Em *Inside Pol Pot's secret prison* temos como procedimentos a narração em voz over, a trilha sonora intensa e as entrevistas, além do uso das imagens de arquivo, das imagens da arquitetura de S21 e das reconstituições. No documentário *S21, A máquina de morte do Khmer Vermelho* temos os testemunhos dos sobreviventes, os testemunhos dos sobreviventes vendo os arquivos, o diálogo entre sobreviventes e carrascos, o diálogo entre sobrevivente e carrascos vendo juntos os arquivos (fotografias e pinturas que representam as violências), as reencenações em que os carrascos descrevem suas ações, ao mesmo tempo, que as refazem, o diálogo entre os carrascos vendo os documentos e as fotografias. Além dessa presença da palavra, a trilha sonora de Marc Marder e as canções de propaganda do Khmer Vermelho compõem a banda sonora do filme - não há narração em voz over.

Em *Inside*, o componente do som se apresenta como um forte elemento de condução do filme, a começar pela narração em voz over, com entonações fortes com ênfase em informações que dão números à violência ou relatam atos de violência. Já a trilha sonora intensa, presente na totalidade do filme, remete a filmes de ficção, em especial, de suspense.

Da mesma forma como a narração, a trilha enfatiza notas graves quando o narrador apresenta alguma informação terrível ou quando uma imagem de violência aparece. As imagens são montadas em função da narração e da trilha sonora, em que ambas ganham dramaticidade quando acompanhadas de imagens das vítimas ou de informações das violências praticadas.

Nas entrevistas, há uma prevalência de especialistas ocidentais (ou o olhar do norte): o historiador David Chandler (australiano), o jornalista Nate Thayer (americano), o ativista de Direitos Humanos David Hawk (americano). Apenas o diretor executivo do Centro de Documentação do Camboja, Chhang Youk, é nascido no país asiático (ainda assim, em sua entrevista, ele fala em inglês).

Os especialistas ocidentais ganham destaque para explicar o que ocorreu ali: o funcionamento da prisão, as relações políticas envolvidas. Mas há uma atenção aos testemunhos de familiares de vítimas, de sobreviventes e de funcionários da prisão. Eles são questionados, apenas de forma circunstancial, sobre as torturas, sobre o seu sofrimento, falam do que viveram diretamente e participam pouco de um questionamento histórico daqueles acontecimentos. "Essa involuntária assimetria dos olhares suscita uma certa cegueira coletiva no clube bastante fechado dos diretores de imagens do mundo atual" (DEBRAY, 1993, p. 340).

Debray vai apontar um paradoxo da videosfera que traz uma importante contribuição para nossa comparação e nos faz pensar sobre o componente audiovisual destacado até aqui: o som. O paradoxo apontado pelo autor é que a videosfera

“dá a supremacia ao ouvido e ‘faz do olhar uma modalidade da escuta’. [...]” (1993, p. 275). Como já dissemos, há uma posição central da voz over do narrador e da trilha sonora em *Inside*, excessivamente presentes, dominando as imagens a partir de uma montagem frenética que as torna meras ilustrações e moedas de valorização da informação. “Ora”, continua Debray, “o visual tornou-se uma ambiência quase sonora e a antiga ‘paisagem’ um mundo circundante sinestésico e envolvente. [...] O som flui; talvez, tenha levado a imagem juntamente com ele” (1993, p. 275). O som leva a imagem embora para o longe do ver, já que ela serve para ouvirmos, uma vez mais, a violência cometida pelos carrascos, que se torna agora violência contra a própria imagem.

Em S21, o som também ganha destaque, mas não conduz o filme, e as imagens mantêm sua autonomia. Rithy Panh afirma detestar fazer perguntas, o que lhe interessa é criar situações para desencadear a palavra. “Se eu faço o carrasco se sentar ao lado de 4.000 documentos de arquivo, isso muda sua forma de pensar” (PANH, 2013b, p. 93). O trabalho de câmera também está inserido nesse trabalho. E neste encontro há o respeito pela escuta do outro: “O câmera deve aprender a escutar em primeiro lugar” (2013b, p. 105).

No momento da montagem, há continuidade no respeito pela palavra do outro. No momento da decupagem, os relatos são mantidos por sequências e não são picotados, já que para Panh há “um ritmo [das falas dos personagens], que envolve tudo, a palavra e seu sentido, que cria a poesia” (2013b, p. 103).

E para Panh esta palavra guiava a montagem, já que “ela não servia para reforçar a imagem; às vezes chegava mesmo a contradizê-la” (2013b, p. 103). Em um pensamento muito bonito, Panh diz escutar não só as palavras, mas a respiração dos personagens: é preciso respeitar o fôlego da palavra. Sobre a eliminação dessa respiração, Panh fala sobre o uso do plano de corte. “O plano de corte leva à fabricação de diálogos em off. Essa fabricação é sempre tentadora. É por isso que o plano-sequência é a forma ideal, se o alcançamos” (2013b, p. 106). É preciso preservar os tempos vazios, preservar os silêncios das imagens, algo que não é respeitado em *Inside*, em que não há lugar para um plano-sequência, muito menos para a respiração dos entrevistados e dos espectadores.

Além disso, a trilha sonora de Marc Marder² dá autonomia em relação às imagens e ao que é dito, já que passa por uma experiência de elaboração do músico americano, em que ele também respeita a palavra e os sons do país, conforme nos fala Panh:

Eu levei Marc ao Camboja. Eu disse a ele: ‘Você vai escutar primeiro. Você vai escutar as pessoas falarem, os ruídos da vizinhança, os barulhos dos arrozais...’ Foi isso que ele fez durante dez dias. Conheceu esses novos sons, e novos instrumentos também. Mas, sobretudo, eu não queria que ele começasse a trabalhar de imediato. (PANH, 2013b, p.104)

2 As trilhas dos filmes de Rithy Panh são compostas por Marc Marder, que tem a história de sua família marcada pela experiência do genocídio judeu.

A trilha sonora de *Inside*, junto à sua narração, ao contrário, leva a imagem para longe do ver, para usarmos a expressão de Debray. A montagem se apresenta acelerada, com cortes rápidos e um uso excessivo de sobreposições e de fusões de imagens (as fotografias de arquivo; entrevistas; encenações), marcados fortemente pelas imagens de rostos e corpos mutilados. Temos, ainda, as imagens da arquitetura do prédio de S21 produzidas especificamente para o filme, que também reforçam a existência de um lugar sem escapatória pela prevalência das grades, arames farpados e celas, focalizados, muitas vezes, em primeiro plano.

As encenações também ressaltam o modo como os prisioneiros viviam sob vigilância, presos por correntes, como eram maltratados, torturados e executados. A montagem recolhe todos esses procedimentos (narração em voz over, entrevistas, encenações, imagens de arquivo etc.), que se reforçam mutuamente. Há uma repetição e uma redundância entre a fala e, em especial, as fotografias de violência, nas quais há a perda da força de cada retrato de identificação daqueles que sofreram com o regime³.

Não é possível se deter a uma foto, ela está sempre acompanhada de uma informação e, então, se encerra ali: foi torturado, foi assassinado - o sentido da foto é ilustrar esse acontecido, não resta nada a ela. Essas fotografias das vítimas apresentam marcas da tortura que aparecem para ilustrar a violência, para valorizar o grau de crueldade e autenticar que os fatos ocorreram, não há possibilidade que as vítimas apareçam, a imagem não as mostra. Esta forma de utilização é bastante evidente, serve para intensificar o horror do espectador e pretende causar um choque que diminui sua possibilidade de simbolização.

Nos poucos segundos iniciais de *Inside*, a voz em over diz: “Era um lugar onde as pessoas entraram, em que muitos nunca saíram”, enquanto vemos uma panorâmica dos prédios principais de S21. Em uma montagem acelerada, vemos a sobreposição de imagens de uma cela, de arame farpado e uma fotografia de identificação de uma criança (mais uma vez a vítima está presa entre os muros e arames farpados de S21), logo depois, uma curta frase do historiador David Chandler, perceptivelmente cortada, reforçando o que o narrador já havia dito: “Independente de onde vieram, de suas idades, do que fizeram, do que disseram, todos foram mortos”, em seguida mais uma fala do narrador, nenhuma possibilidade de respiração.

Diferentemente em S21, as imagens das vítimas contidas nos arquivos entram com outro estatuto e com uma potência para criar outros tipos de simbolização. As fotografias impõem certo tipo de fala aos carrascos, impedem que eles mintam ou se defendam com o argumento de que eles também foram vítimas. Neste filme, as fotografias recuperam a sua força negada (no outro

3 No filme *A imagem que falta* (2013), Rithy Panh fala da potência de resistência viva nas imagens de arquivo. No filme, a câmera faz uma lenta panorâmica pelo mural de retratos dos que morreram em S21. O movimento de câmera vai terminar na foto de uma moça que encara a câmera fotográfica do regime. Em cima desta montagem, a voz over de Panh diz o seguinte: “Estou procurando essa imagem [fotografias das execuções]. Se eu finalmente encontrasse-a eu não poderia exibi-la, é claro. E o que faz um retrato do espetáculo da morte? Eu prefiro mostrar a imagem de uma jovem mulher desconhecida que desafia a câmera, o olho do carrasco e ainda olha para nós”.

documentário) pela dominância do som em que a montagem as tornava meras ilustrações. É a fotografia que faz um dos carrascos vacilar, ao contar sobre o amor que sentia por uma mulher que ele torturou. Ao falar do amor, ele utiliza palavras de afeto, mas, ao afirmar que bateu nela, ele, mais uma vez, retorna ao seu lugar de torturador e diz: “Eu bati no inimigo”. Se, quando falam sem o contato com as fotografias, eles se utilizam de argumentos para negar sua responsabilidade, as palavras utilizadas quando eles veem as fotografias passam a ser outras, que se tornam defensivas, no sentido de retornar às ideias do regime ou de se defender dizendo que cumpriam ordens ou de esboçar que eles de fato fizeram algo de errado.

Em *Inside*, após um percurso sobre a instauração do Kampuchea Democrático, a narração passa a apresentar o S21, afirmando que “Em menos de quatro anos, mais de 14 mil homens, mulheres e crianças entraram no S21, todos menos sete morreram sob custódia”. Rapidamente passamos para David Chandler, historiador do Camboja: “Há um ditado do Khmer Vermelho que diz: melhor matar um inocente do que deixar uma pessoa culpada escapar”. Somos apresentados a Vann Nath e Chum Mey andando pela prisão S21. “A pintura me deu a motivação, porque eu disse a eles que eu poderia fazer isso. Se eu não pudesse minha vida teria terminado naquele momento”, diz Nath.

Seguimos com suas pinturas, em planos fechados dos quadros, geralmente apontando para algum detalhe violento, mas sempre com movimentos rápidos de panorâmicas, travelling para frente e com a sobreposição de outras imagens.

Nas entrevistas de Nath e Mey (e dos carrascos), duas escolhas dos produtores enfatizam o lugar do outro que esses personagens ocupam: o modo de enquadramento, de iluminação e a tradução da voz realizada com um sotaque para enfatizar sua posição de estrangeiro. Estas escolhas produzem uma espécie de cenário que colabora para uma colagem do espectador com o filme; assim como a testemunha, ele não pode tomar distância e se engajar com o filme. “O visual serve, sim, e também para deixar de olhar para os outros. Em particular, os indivíduos particulares” (DEBRAY, 1993, p. 299).

Ao contrário de suas aparições em *Inside*, Vann Nath e Chum Mey vão poder tomar distância dos acontecimentos no filme de Rithy Panh. Suas falas vão aparecer sempre em relação com algo ou alguém: no encontro com os relatórios, é possível falar e contradizer a falsa confissão forçada; na conversa entre eles, há possibilidade de um desabafo, mas eles não vão contar os detalhes de seus sofrimentos para a câmera. Vann Nath fala por meio do exercício da pintura ou no encontro com os carrascos para lhes cobrar suas responsabilidades.

Nath é uma figura essencial para criar as situações de falas dos personagens e para fazer a mediação delas com a câmera e com o espectador. Se não houvesse essa figura, os carrascos tomariam o filme para si, uma vez que eles teriam maior poder sobre o modo como eles dariam seus testemunhos diante da câmera.

Ao mesmo tempo em que permite a produção de um diálogo, Nath também não poupa seus antigos torturadores, ao apresentar de forma assertiva suas questões. Quando Vann Nath, primeiro, questiona aos que trabalharam

na prisão se eles se sentiam vítimas, eles dão seus testemunhos. Him Houy diz que é como se eles tivessem sofrido um acidente. Um outro afirma que sim, eles são vítimas. Então, Nath questiona: “Se vocês são vítimas, o que são os prisioneiros executados?”. Houy se esquivava da pergunta, argumentando que eles, também, corriam o risco de serem mortos, já que muitos guardas foram executados. Em voz off, Nath refaz a pergunta: “E os prisioneiros?”. Vemos Houy com um olhar impassível, sem dizer nada, para fora de campo onde se encontra Nath. Há um corte.

Na cena seguinte, o dispositivo do filme constrói uma nova situação com os mesmos personagens. Nath continua interpelando os guardas, mas agora com um novo elemento, um de seus quadros que apresenta uma cela do S21. O pintor descreve a experiência apresentada pela pintura, e interpela, novamente, os guardas, diante da imagem. Houy não argumenta mais que ele era uma vítima, mas sim repete os antigos preceitos do Partido, o Angkar, para explicar o modo como eles agiram com os prisioneiros.

Considerações finais

Ao fazer uma avaliação do filme *Inside Pol Pot's secret prison*, o historiador Sok Udom Deth considera que o filme acerta em informar aos espectadores sobre as condições de funcionamento do S21. Em sua análise, ele vai privilegiar as informações históricas reconstituídas pelo documentário, que já reconhecemos estar presentes no filme, mas ele não se atém às questões de como os componentes do filme foram articulados. Ainda assim, ao fazer menção ao filme S21 de Rithy Panh, ele identifica suas diferenças de articulação no modo como coloca os personagens em cena, reconhecendo neste último o mérito de colocar sobreviventes e carrascos frente a frente. Assim, diz ele: “A convocação provoca pensamento e adiciona mais nuances às tentativas dos espectadores de compreender tal sistema de crimes dessa magnitude”⁴ (DETH, 2015, p. 70).

Inside Pol Pot's secret prison pretende atender um público, já o Rithy Panh busca produzir um engajamento no espectador quando torna complexas as relações entre sobreviventes e carrascos, forçando-o a pensar sua própria posição diante das questões em jogo no filme. “Uma boa TV reflete sua audiência; o bom cinema quebra o espelho” (DEBRAY, 1993, p. 307).

Aqui nos parece estar em jogo o lugar do espectador: há uma abertura para a sua simbolização diante de um documentário que explora de forma tão excessiva as imagens do outro? “Muito mais séria do que a abolição das distâncias físicas com a telepresença, embora evidentemente ligada a esta, é essa abolição da distância simbolizante no cerne das próprias imagens” (1993, p. 276). Nesse sentido, Debray se aproxima da proposta de Marie-José Mondzain (2009) de que o lugar do espectador é construído pela possibilidade de uso da palavra, pela possibilidade de simbolização, aberto por uma atitude ética do produtor da imagem.

Ao analisar e comparar a relação entre a imagem e som, percebemos como

4 Tradução nossa: “The approach is thought-provoking and adds further nuances to the audience’s attempt at comprehending such systematic crimes of this scale”.

a imagem em *Inside Pol Pot's secret prison* se encontra refém do som, já em *S21, A máquina de morte do Khmer Vermelho*, ambos possuem autonomia. Debray vai dizer que o áudio aproxima, ele é fusional, ao contrário do ver, que cria uma distância em relação ao visto.

Ver é retirar-se do visto, tomar distância, abstrair-se. O olhar se coloca fora do campo de visão, o ouvido imerge no campo sonoro, musical ou de ruídos artificialmente reconstituídos. Vê-se de longe, mas escuta-se de perto. O espaço sonoro absorve, bebe, penetra; acabamos por ser possuídos por ele ao passo que é possível possuir seres e coisas por meio de vistas “claras e distintas” como uma ideia. O olhar é livre, o ouvido é servo. [...] Há um princípio de passividade na audição, de autonomia na visão (DEBRAY, 1993, p. 275).

É necessário criar espaços de silêncio, dar uma duração e uma respiração às falas dos personagens, é preciso produzir uma trilha sonora que saiba acompanhar esses silêncios e criar dissonâncias entre o que se vê e o que se ouve. Apontamos, portanto, para a produção de uma fusão do espectador com o filme *Inside Pol Pot's secret prison*, e, ao contrário, uma separação do espectador das imagens do filme em *S21, A máquina de morte do Khmer Vermelho*.

An analysis of historical documentaires about the torture and extermination center S21: the images and visuals in Régis Debray

Abstract

We propose the analysis and comparison of the two films which cover the Toul Sleng torture and extermination center, known by the codename S21, which operated during the Khmer Rouge regime in Cambodia: Inside Pol Pot's secret prison (2002), produced by A&E Home Video for the History Channel, and S21, the Khmer Rouge Killing Machine (2003), directed by Rithy Panh. We begin with the assumption of a contrasting position between the documentaries in relation to the particular history through their specific modes of articulation of image and sound components. We put our trust in the contribution of Régis Debray to think of these differences, starting with its propositions around the contraposition between the images of cinema and the visuals of TV. In order to build links between the films and the Debray's propositions, we will need to construct our argumentation based upon the analysis of audiovisual resources.

Keywords: *Visual. Image. Rithy Panh. Cinema. TV.*

Referências

DEBRAY, Régis. Vida e morte da imagem: uma história do olhar no ocidente. Petrópolis: Vozes, 1993.

_____. Manifestos midiológicos. Petrópolis: Vozes, 1995.

DETH, Sok Udom. Inside Pol Pot's secret prison. In: Southeast Asia in the Humanities and Social Science Curricula. Phnom Penh. v. 20, n. 1, 2015.

MONDZAIN, Marie-José. A imagem pode matar? Lisboa: Editora Nova Ltda, 1. ed., 2009.

PANH, Rithy. Sou um agrimensor de memórias. In: Catálogo da mostra O cinema de Rithy Panh. Centro Cultural Banco do Brasil, 2013a, p. 63-74.

_____. A palavra filmada: para derrotar o terror. In: Catálogo da mostra O cinema de Rithy Panh. Centro Cultural Banco do Brasil, 2013b, p. 75-109.