

**INFORMAMOS QUE ESTA É UMA PRIMEIRA VERSÃO DO TEXTO  
APROVADO PARA PUBLICAÇÃO. ESTE ARTIGO AINDA PASSARÁ PELA  
FASE DE REVISÃO E DIAGRAMAÇÃO.**

**ID: 3060**

**DOI: <https://doi.org/10.30962/ecomps.3060>**

**Recebido em: 02/05/2024**

**Aceito em: 06/02/2025**

### **Em face do mal: notas sobre *Duch, o mestre das forjas do inferno***

**Ricardo Lessa Filho**

Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, Rio Grande do Sul, Brasil

**Frederico Vieira**

Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais, Belo Horizonte, Minas Gerais, Brasil

**Resumo:** O artigo apresenta as aproximações filosóficas entre as figuras de Eichmann, a partir dos relatos de Arendt, e Duch, a partir das pesquisas de arquivo e das filmagens concebidas por Panh. É o conceito da banalidade do mal que apresentamos na primeira parte do ensaio, buscando apontar as questões de um *modus operandi* que atravessa esses dois perpetradores na maquinação dos respectivos extermínios que participaram. Na segunda parte, o texto se dedica à análise do documentário *Duch, o mestre das forjas do inferno*, refletindo sobre como esse gesto fílmico se torna um modo de revelar os segredos do perpetrador do Khmer Vermelho, por meio do trabalho da montagem junto aos arquivos da destruição.

**Palavras-Chave:** Duch. Khmer Vermelho. Rithy Panh.

### **In the face of evil: notes on *Duch, the master of the forges of hell***

**Abstract:** The article presents the philosophical approaches between the figures of Eichmann, based on Arendt's reports, and Duch from archival research and, above all, the footage created by Panh. It's the concept of the banality of evil that we choose to present in the first part of the essay, seeking to point out the issues of a *modus operandi* that crosses these two perpetrators in the machination of the respective exterminations in which they participated. In the second part, the text focuses on analyzing the documentary *Duch, the master of the forges of hell*, reflecting on how this film becomes a way of revealing the secrets of the Khmer Rouge perpetrator.

**Keywords:** Duch. Khmer Rouge. Rithy Panh

### **Ante el mal: apuntes sobre *Duch, el maestro de las forjas del infierno***

**Resumen:** El artículo presenta los acercamientos filosóficos entre las figuras de Eichmann, a partir de los relatos de Arendt, y Duch, a partir de investigaciones de archivos y, sobre todo,

del rodaje creado por Panh. Así, es el concepto de la banalidad del mal lo que elegimos presentar en la primera parte del ensayo, buscando señalar las problemáticas de un *modus operandi* que atraviesa a estos dos perpetradores en la maquinación de los respectivos exterminios en los que participaron. En la segunda parte, el texto analiza el documental *Duch, el maestro de las fraguas del infierno*, reflexionando sobre cómo esta película se convierte en una forma de revelar los secretos del perpetrador del Jemer Rojo.

**Palabras clave:** Duch. Jemer Rojo. Rithy Panh

## Introdução

“O bem é o que luta para se libertar, o que encontra uma linguagem, o que *abre o olhar*. [...] Em todo caso, seria necessário destacar as possibilidades concretas de resistência.”  
Theodor W. Adorno, *Palavras e sinais*

“São muitas histórias, mas esqueci tudo. Por que eu esqueci? (...) Me forço a esquecer, para não ficar muito atormentado. É assim que tento esquecer e, ao fazê-lo, esqueço mesmo.” Com essas palavras, Kaing Guek Eav, mais conhecido como Duch, resume uma espécie de mecanismo próprio de esquecimento do crime, do genocídio de que foi um dos autores. Por quatro anos atuou como diretor do S21/Tuol Sleng, uma prisão controlada pelo Khmer Vermelho (KV) na década de 1970, no Camboja. Como secretário do partido, coordenou um sistema de torturas e execuções, sendo considerado responsável pelo assassinato de mais de 12 mil pessoas. Levado à corte internacional por seus crimes, ele foi peça chave na revelação sobre como funcionava e agia o KV. E será pelas lentes de Rithy Panh, cineasta e sobrevivente do genocídio, que a memória resistirá, afirmando-se contra qualquer tentativa de apagamento.

O documentário *Duch, o mestre das forjas do inferno* (2011) nos faz ver as confissões do algoz confrontado com os arquivos da destruição do KV<sup>1</sup> e com o olhar de um outro interlocutor: o face a face de Duch com Panh. O perpetrador da violência atroz do passado é filmado em sua condição humana, a exemplo da cena em que toma seu café da manhã diante da janela da prisão. O gesto fílmico constrange um possível impulso acusatório *a priori* que

---

<sup>1</sup> Abordaremos adiante sobre as pesquisas de arquivo realizadas por Rithy Panh, assim como a menção aos institutos e depósitos criados pelo cineasta para salvaguardar as imagens e documentos do KV.

venha a sentenciar a monstruosidade de Duch. Embora o rosto de Duch não nos fite diretamente, ele se impõe em sua fragilidade lateral, humana. Estamos diante de um “homem comum”.

Mas se, por outro lado, a violência do genocídio irradia no sujeito que filma, como ele, o cineasta, pode manter uma postura ética sem esquecer as formas narrativas fundamentais do cinema? Como sustentar tal aporia, tal ato de coragem para ver tudo aquilo que o perpetrador significa ao finalmente materializar-se diante de sua câmera – diante de si mesmo, de seu próprio olhar transformado?

É o que nos propomos a discutir, mas, antes da análise do filme de Rithy Panh, *Duch, o mestre das forjas do inferno* (2011), investigaremos a tensão filosófica proposta por Arendt à luz de Eichmann sobre a “banalidade do mal”. Ao conceber Eichmann como um sujeito mecanizado, incapaz de pensar ou avaliar rigorosamente o horror de seus atos, Arendt lança mão de um conceito polêmico, mas que, aos nossos olhos, abre possibilidades de aproximação com aquilo que Panh, ao longo de sua obra cinematográfica e literária foi capaz de elaborar criticamente.

Inicialmente, Arendt havia proposto o conceito de “mal radical” e reelabora-o, após duras críticas, para “banalidade do mal”. Nosso ensaio se propõe a refletir sobre como o *modus operandi* dos relatos de Duch diante da câmera de Panh se assemelha em muitos níveis com aquele vislumbrado por Arendt diante de Eichmann no Tribunal de Jerusalém. Mas por outro lado, se distancia na medida em que Duch foi capaz de *forjar um método* próprio na maquinação do extermínio do KV em que ele de modo decisivo contribuiu.

### **Sobre o mal: entre o pensar e o agir**

A violência das polêmicas que acompanharam a publicação da obra de Arendt, *Eichmann em Jerusalém: um relato sobre a banalidade do mal*, talvez tenha ocultado à época a verdadeira natureza do desafio lançado pela hipótese de uma “banalidade do mal”. Sabemos que Arendt foi criticada por sua suposta frieza, insensibilidade ao valer-se de um tom desapegado para se referir às vítimas e à crueldade do nazismo. Mas o essencial não está aí: é antes afirmado no convite, claramente formulado por Gershom Scholem, para reelaborar o que é marcante como um “slogan” e produzir um “conceito que encontre seu lugar na filosofia moral e na ética política”. Assim, em que sentido, com que direito, em que condições é de fato

justificado falar de uma *banalidade do mal*, se é verdade que constantemente nos deparamos com a questão do mal como um enigma?

Em seu último trabalho, *A Vida do Espírito* (2022), Arendt reconhece que o motivo da “banalidade do mal” não se propunha a ser “nem tese nem doutrina”. Voltando ao personagem de Eichmann, ela reafirma que havia nele uma “óbvia falta de profundidade”, de modo que o mal inegável, absoluto, extremo que organizava suas ações não poderia ser chamado de “radical”. De fato, era impossível voltar às raízes de suas intenções ou de suas razões, porque simplesmente elas eram ausentes. Não havia nele “convicções ideológicas sólidas” nem

motivações especificamente malignas, e a única característica notável que se podia detectar em sua conduta, passada ou manifesta durante o julgamento e ao longo dos interrogatórios que o precederam, era de natureza inteiramente negativa: não era estupidez, mas ausência de pensamento. (Arendt, 1989a, p. 72).

O que Arendt chama de “radical” é o que se relaciona com a “profundidade” das raízes ou dos motivos. À radicalidade do mal, Arendt opõe a condição de homem medíocre, desprovido de motivação, caracterizado pela ausência de pensamento e pelo uso constante de uma linguagem estereotipada, de clichês padronizados capazes de mantê-lo aflito com a realidade. Agora sabemos que esse homem é antes de tudo o produto de um sistema cuja emergência e desdobramento Arendt já havia analisado em *Origens do totalitarismo* (1989b). Provocada filosoficamente por Scholem, Arendt afirma:

Atualmente, a minha opinião é que o mal nunca é “radical”, que é apenas extremo, e que não tem profundidade, nem dimensão, nem [é] demoníaco. Pode invadir tudo e devastar o mundo inteiro precisamente porque se espalha como um fungo. Ele “desafia o pensamento”, como eu disse, porque o pensamento tenta ir nas profundezas, tocar as raízes, e enquanto lida com o mal, fica frustrado porque não encontrou nada. Esta é a sua “banalidade”. Só o bem tem profundidade e pode ser radical. (Arendt apud Scholem, 1978, p. 78).

As observações de Arendt começam a se modificar na tentativa de rejeitar o conceito de “mal radical” para destacar a “normalidade”, ou, mais decididamente, a “banalidade” de seus autores e sustentar o terrível paradoxo daquilo que o “homem comum” pode cometer (mas em quais condições?): um mal monstruoso, até então desconhecido, dando origem a este novo tipo de perpetrador que ao exercer os seus atos acaba pondo em risco toda a ideia de humanidade.

Quando Arendt viu Eichmann pela primeira vez, ela não o achou “nem mesmo anormal” (*nicht einmal unheimlich*) e então começou a descrever um personagem que era, aos

seus olhos, o protótipo vivo do que o sistema totalitário havia sido capaz de produzir. Incapaz de se expressar exceto em uma linguagem administrativa, estereotipada e repleta de clichês destinada, segundo Arendt, a protegê-lo do mundo exterior.

De tal modo, nem as convicções políticas de Eichmann, nem sua adesão à ideologia nacional-socialista foram decisivas: quando ingressou no partido, não leu *Mein Kampf* e desconhecia quase todo o seu programa. E, no entanto, ele se descreve em várias ocasiões como um “idealista”: alguém que, vivendo apenas para sua ideia, está disposto a sacrificar tudo por ela, inclusive seu próprio pai se receber a ordem. Uma espécie de “perpetrador idealista”. O “idealista perfeito” tinha, como todo mundo, sentimentos pessoais, emoções, mas estes não precisavam interferir em suas ações. Eichmann – que nunca subiu acima do posto de *Obersturmbannführer* (tenente-coronel da SS) – era imensamente jactancioso: ao invés de definhar na mediocridade, ele preferia, considerando tudo, deixar para a posteridade a memória de “atos imperecíveis”. Declarou às vésperas da derrota alemã (e repetiria depois) que sentia a “grande satisfação [...] de ter na consciência a morte de cinco milhões de judeus”. Sentiu-se, nesta evocação, sempre “dominado por esta extraordinária euforia de sair do palco desta forma” (D’altonnes, 1995).

Já em seu livro de memórias, *L’élimination*, Rithy Panh entre as inumeráveis passagens em que a figura de Duch é evocada, em uma delas comenta criticamente os relatos filosóficos de Arendt à luz da banalidade do mal:

A banalidade do mal: a fórmula é atraente e permite todas as contradições. Eu não acredito. É verdade que o homem banal de Arendt banaliza o mal com suas palavras e sua visão. Com isso entendo a “banalização do mal”, como se só houvesse funcionários ou elos no processo de extermínio. Como se houvesse apenas trabalhadores de escritório. Como se não houvesse nenhum responsável ou projeto. Um mundo de engrenagens, correntes e eixos salpicados de sangue. (Panh; Bataille, 2013, p. 163).

Onde Arendt radiografa em Eichmann um homem comum cuja incapacidade de se expressar estava “intimamente ligada à sua incapacidade de pensar” (Arendt, 1999, p. 61), Rithy Panh compreende Duch como um “homem que pensa”, embora esteja em certo acordo com o pensamento de Arendt quando declara não negar que alguns “perpetradores podem ser comuns ou que um homem comum possa se converter em perpetrador” (Panh; Bataille, 2013, p. 163). Mas não era, sustenta Panh, o caso de Duch, porque não é possível ignorar de modo total a unicidade do indivíduo, sua experiência emocional, familiar, intelectual e consequentemente a sociedade em que ele se desenvolveu. Duch não é um indivíduo

*banalmente mal*, e seu mal consiste, precisamente, em articular com rigor um pensamento na maquinação do extermínio:

Duch concebe métodos de tortura, aperfeiçoa-os e ensina-os. Faz anotações em cadernos. Recruta torturadores. Monta equipes. Encoraja-as. Duch é responsável perante seus chefes. Discute com eles. Ele controla continuamente suas ações e está sempre ciente delas. Duch não é o chefe de uma prisão, ele é responsável pelo S21: o centro que depende diretamente do escritório 870; o centro do qual você nunca sai; o centro que pode “tratar” os mais altos líderes do regime. (Panh; Bataille, 2013, p. 164).

Duch não é *banalmente mal* porque não é um simples funcionário que deve se comprometer a exercer as exigências hierárquicas – como era, aos olhos de Arendt, Eichmann; em S21, Duch não é o funcionário de uma prisão, é o responsável por ela – centro de torturas e assassinatos do qual ninguém saía, incluindo os mais altos dirigentes do KV sobre os quais viesse a pesar qualquer desconfiança de traição. Seja no recrutamento de crianças, na seleção dos prisioneiros, nos dossiês forjados, nos métodos de tortura, tudo tinha a marca de Duch.

Volto à minha fórmula: nem sacralização nem banalização. Duch não é um monstro nem um perpetrador fascinante. Duch não é um criminoso comum. Duch é um *homem que pensa*. Ele é um dos responsáveis pelo extermínio. É preciso olhar para a trajetória dele: se no M13 seus métodos puderam ser aperfeiçoados, isso não foi mais necessário no S21. Se em M13 ele não conseguia executar um homem, isso não acontecia mais em S21. Aquele homem sanguinário, visto num escritório, me confidencia: “Minha lança é a palavra”. (Panh; Bataille, 2013, p. 164).

Inclusive, foi com Duch, elabora Panh, que S21 tornou-se um *instrumento político* do novo estado totalitário e não somente uma máquina de expurgação interna, como os advogados criminalistas afirmavam à época dos julgamentos dos líderes do regime de Pol Pot. Essa instrumentalização política foi concebida por Duch, o homem responsável pela teorização e pelo *modus operandi* do centro: “Ele é ao mesmo tempo o promotor, o juiz, o advogado e, claro, o executor. Ele registra, anota, comenta, estabelece, distingue. Entra nas pessoas, no seu íntimo, no seu mais profundo – através do sofrimento e do medo. Finalmente ele condena e aplica. A mão no instrumento é Duch” (Panh; Bataille, 2020, p. 107).

E se Eichmann segundo Arendt apenas “cumpria ordens” e era incapaz de “desafiar o pensamento”, Duch, inversamente como esse *homem que pensa*, é responsável por entregar os “inimigos do partido”, o encarregado de organizar sua tortura moral e física. Tanto que ele estava a cargo do *Santebal*, a segurança do Estado. Não havia diligência que não fosse atravessada por sua *marca*, por suas anotações e por seus métodos.

De tal modo, Duch não poderia ser descrito como “meramente banal”: há um fundo, há uma raiz descoberta através de seu comportamento, embora as tolices, os automatismos condicionados pela ideologia partidária ou pelas justificativas fictícias também se tornem evidentes. Não era meramente banal porque *há algo* (no sentido de que nele se afirmaria uma determinação diabólica), uma crueldade engendradora, um desejo de fazer o mal: um perpetrador, que ao romper com a alteridade, com a humanidade em comum, exerceu “conscientemente suas funções criminais”, “que sabia muito bem o que fazia”, possibilitando que “uma ideologia abstrata, incompreensível para a maioria das pessoas, se realizasse através de um plano massivo de execuções. [Duch foi] o elo entre a ideologia e a morte” (Panh, 2013, p. 95).

Duch não foi banal por causa de uma “ausência de pensamento” que poderia tê-lo protegido de todo exame crítico como o Eichmann de Arendt. Foi um *homem que pensou* (especialista em Marx e Engels, em Mao Tsé Tung...). Contudo e, de modo paradoxal, Duch foi capaz de transmitir uma forma de banalidade do mal ao exercê-la pensando, criticamente: soube instrumentalizá-la aos seus inferiores na hierarquia do KV, soube, portanto, *forjar um método*, irradiá-lo como um fungo capaz de emergir através dos córregos e pântanos das anfractuosidades cambojanas.

### **Panh e os arquivos da destruição**

Os arquivos convocam sensações. Também as invocam. Ou as evocam. Certamente as rememoram, as reatualizam em formas ou aspectos que podem soar estranhos, inesperados. É como Arlette Farge (2009, p. 9) pôde escrever: trabalhar com os arquivos é confrontar-se com algo “precioso (infinitamente) e danificado”, cuja manipulação visa impedir que o seu “princípio de deterioração se torne definitivo”. Farge (2009, p. 11) ainda dirá que trabalhar através dos arquivos é compreendê-los como testemunhas do tempo.

Por sua vez, o trabalho de Rithy Panh é trespassado pelas imagens, tanto as do cinema (como montador, como cineasta que precisa organizar os planos, as gestualidades das coisas e pessoas que filma) quanto as dos arquivos (em um esforço de não deixar que os documentos abandonados pelo KV, mesmo os mais ínfimos deles, desapareçam) ou mais decisivamente, um “trabalho de arquivista” (Leandro, 2013, 2016). É um gesto preocupado, sempre buscando



prever riscos, que se recusa a parar, a instalar-se ou a estabelecer-se em qualquer reinado assegurado – daí os seus incessantes retornos aos arquivos do KV que são constantemente mostrados em seus filmes. Uma recusa ao conformismo, em aceitar os “fatos históricos” tais como são (como os perpetradores desejassem que fossem). É notável a sua dedicação para recuperar, organizar e salvaguardar os arquivos do genocídio de toda forma de desaparecimento.

Ao retornar ao Camboja, ele reuniu e salvou do desaparecimento o acervo de fotografias e documentos textuais produzidos pela polícia política cambojana durante o regime comunista (do KV) [...] Mais tarde, com o apoio do INA – *Institut National de l’Audiovisuel*, Panh reuniu o material audiovisual sobre a ditadura do KV produzido pela televisão francesa ou proveniente de outros países, criando o Centro de Fontes Audiovisuais Bophana, em Phnom Penh, hoje com mais de 3 mil arquivos à disposição do público, compostos por filmes, fotografias, jornais televisivos e emissões radiofônicas. Panh levou para o Camboja imagens documentais da história do país encontradas no estrangeiro, impediu o desaparecimento dos acervos da polícia política e promoveu o encontro entre carcereiros, torturadores e vítimas, levando os personagens do drama de volta aos lugares da História, como a antiga prisão S21, transformada, depois, em museu do genocídio. (Leandro, 2013, p. 192-193).

Rithy Panh dedica-se às dimensões micrológicas da história, das temporalidades destes arquivos sobreviventes. Algo que Walter Benjamin (1984), por sua vez, em 1928, denominou do “resgate do particular” por meio de um “trabalho micrológico” (*mikrologische Verarbeitung*), a partir da qual um processo de “agenciamento” ou a montagem poderia dar forma às relações entre os “elementos isolados e díspares” (*aus Einzelnem und Disparatem*). Panh trabalha com os arquivos da destruição do KV, ousa cruzá-los oblíqua ou diagonalmente – sobretudo diante dos perpetradores –, rastreia as suas histórias e dialetiza as temporalidades. Assume o risco de se lançar nessa infinitude de documentos sem saber para onde eles o levarão; uma aposta que se torna um exercício fecundo, com a necessária “delicadeza metódica” (Farge, 2009) da atenção às singularidades. Para fazer desse movimento dentro e ao redor dos arquivos um *gesto crítico de montagem* e um ato de conhecimento, Panh se concentra nas *pequenas coisas*, naquilo que se apresenta de forma modesta, tênue e até desprezada<sup>2</sup>.

Um trabalho micrológico em Panh se constitui, modesta e obstinadamente, como um trabalho de arquivista (Leandro, 2013, 2016) e, inclusive, arqueológico: isso porque ele sabe

---

<sup>2</sup> Esse desprezo que sem dúvida os perpetradores do Khmer Vermelho sentiram ao ignorar a força do testemunho histórico que as fotos de prisioneiro e outros documentos teriam ao ser retrabalhados no futuro por Panh e outros pesquisadores.



que certos modelos, certas formas de temporalidade condicionam profundamente os “regimes de historicidade”, como os chamou François Hartog (2014). Mas o cineasta sabe que eles não fornecem apenas o solo ou o material de uma evidência: eles também revelam o impensado, o que se buscou suprimir, obliterar; podem, portanto, mostrar outra coisa para além daquilo que consensualmente mostrariam.

Panh sabe que os arquivos tornam mais complexos de modo geral todas as temporalidades e mais especificamente a destruição engendrada pelo KV. Para Panh, os arquivos também servem para contradizer os perpetradores, os negacionistas de todas as ordens e ideologias. Isso amplia o campo de questionamento, porque obriga a pensar as experiências do tempo em que nosso pensamento da história é construído e sobre suas falhas. A história por si só simplesmente não existe: a rachadura necessita da superfície que rompe, a superfície precisa da rachadura que a faz viver, se mover, se questionar.

### **Filmar o inimigo, revelar o perpetrador**

Passamos agora aos desdobramentos arquivísticos, narrativos, filosóficos e éticos de *Duch, o mestre das forjas do inferno* (2011). Rithy Panh inicia a filmagem ancorado em dois polos, em duas divisões: as entrevistas registradas no filme são montadas dentro de duas sequências que apresentam Duch em sua cela – dialeticamente, pela montagem, a primeira e última cena do filme é Duch dentro de uma pequena cela prisional.

Na primeira (Fig. 1, fotogramas superiores), Duch se prepara para a rotina matinal enquanto se escuta, em *voice over*, um dos discursos mais famosos de Pol Pot, seguido pelo hino do Kampuchea Democrata. Imagens de um filme de propaganda do KV rasgam a narrativa no intuito de associar o protagonista-perpetrador ao regime e ao partido que ele serviu.

Na segunda cena (Fig. 1, fotogramas inferiores), nos instantes finais do documentário, a câmera entrega o pequeno homem em ato de oração e auto comunhão, já que Duch se converteu ao cristianismo. Entre ambas as sequências, o filme organiza as várias intervenções de Duch com questões colocadas por Panh – cuja aparição física no documentário nunca ocorre, restando, raramente, que um ou outro indício vocal do cineasta apareça. Tudo entre

essas sequências é a voz e o corpo de Duch refletindo sobre sua história dentro do regime do KV.

**Figura 1:** Fotogramas superiores: a cena em que Duch é apresentado na abertura do filme; fotogramas inferiores: a cena final do filme, com Duch também encarcerado.



Fonte: *Duch* (2011), de R. Panh.

Essas cenas (abertura e encerramento), constituem a uma só vez a dificuldade espacial e geométrica de filmar esse perpetrador. Mas para fazer da filmagem uma *revelação*, o filme precisará levar Duch para um outro local, uma sala do tribunal em que o perpetrador aguarda por seu julgamento. Ao fazer isso, Panh não exigirá de Duch uma confissão total, não ultrapassará os limites éticos apesar de tudo (como fizera, por exemplo, Claude Lanzmann). Antes, o cineasta proporá um olhar à história fossilizada por outras câmeras (os excertos de arquivos audiovisuais da época do KV mostrados a Duch), certa hapticidade imagética (o roçar dos dedos do perpetrador nas fotografias dos prisioneiros). Panh parece abrir, com

calma e obstinação, os horizontes reminiscentes: pouco a pouco vão se revelando as memórias corporais de Duch, seus gestos, seus tons, sua euforia.

Jean-Louis Comolli (2008) tematiza a complexidade de construir um registro visual daquilo (entidade ou pessoa) que se considera como “inimigo”. Será, para Comolli, o “dispositivo filmico” compreendido como ferramenta registral capaz de rematerializar uma cena política, que ele denominará como o ato de “filmar politicamente” e cuja responsabilidade reside na medida, nunca simples, em que o sujeito que filma faz desse acontecimento algo como um uso político, sobretudo no cinema documental.

Assim, Panh, pouco a pouco, permite que o perpetrador se encarne diante de sua câmera, fazendo-o irromper em suas reações mais vivas e por tanto tempo renegadas. Pouco a pouco, através do uso da montagem que transforma mais de 100 horas de entrevistas em uma narrativa de 100 minutos, compreendemos o *uso político* que o cineasta faz desse encontro: ele *filma para melhor conhecer*, o seu confronto com Duch não é direto, explícito. Panh opta por responder ao carrasco de um modo irradiante e, portanto, muito mais difícil de conter: sua resposta se dá na medida em que o trabalho da montagem se torna um trabalho dialético, um gesto crítico e histórico capaz não apenas de contrapor aquilo que a retórica do perpetrador diminui ou busca anular, mas como também revela através das temporalidades distintas dos excertos visuais apresentados, a dimensão mesma do crime metodicamente maquinado.

Aos poucos, então, compreendemos que essa filmagem de Duch se constitui como um escavamento no tempo para trazer à tona as profundas camadas do crime. Assim, Panh faz de sua narrativa um “desvendamento emocional” que lentamente vai “rompendo as defesas do inimigo”, mas sem jamais esquecer dos limites éticos de tal exercício e, com isso, “desmonta suas engrenagens” até que apareçam “suas contradições” (Comolli, 2008, p. 126).

Há algo impressionante, uma recorrência doentia, no comportamento dos perpetradores diante da câmera. Talvez se espere que esses homens, responsáveis pela morte de milhares de pessoas, sejam dominados pelo remorso ou, em vez disso, demonstrem fisionomias e gestos de criminosos sanguinários e impiedosos. No entanto, na maioria das vezes, eles são apenas “homens comuns” que realizam não mais do que as “ordens de seus superiores”.

É em uma estratégia de negar sua responsabilidade que Duch, sempre que possível, opta por não confrontar a câmera de Panh, negando-se a todo custo a olhar frontalmente o

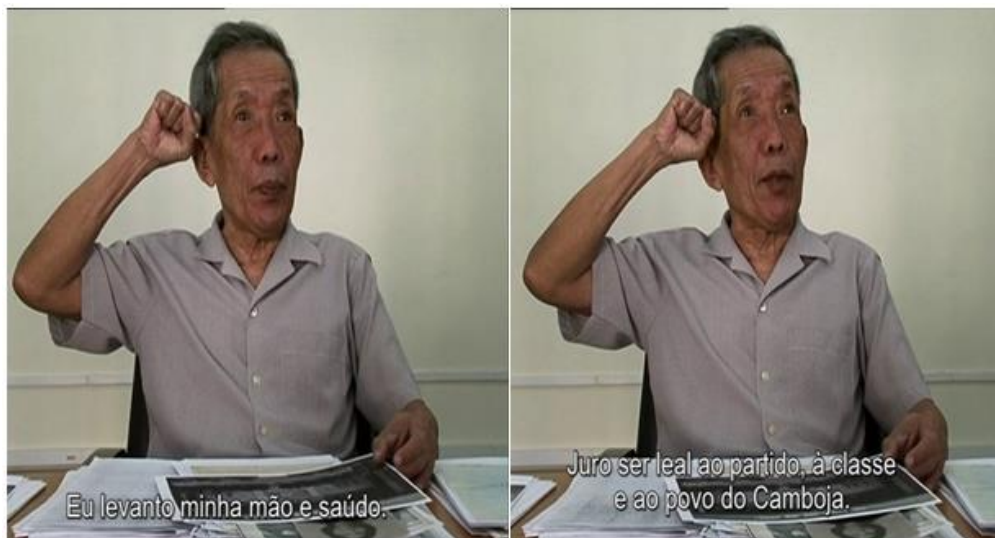
dispositivo fílmico. O que vemos majoritariamente em *Duch*, é o rosto do perpetrador filmado de frente, linearmente e às vezes em um leve contra-plongé, mas sempre muito próximo, *face a face* conosco, no que podemos denominar como um primeiríssimo plano, ou como o próprio Rithy Panh define em *L'élimination*: em *escorço*, essa representação mais encurtada (do italiano *scorciare*) em função do ângulo adotado em relação ao espectador.

A princípio, Duch mal olha para mim. Vira ou olha para a parede oposta. Digo-lhe: “Só consigo filmar a sua orelha! Você terá que olhar para mim!” Ele se assusta. Para ele é uma frase terrível, tenho essa sensação. E muda de posição. Ele se acostuma e fala comigo. Seus olhos, porém, voam para cima, como se procurassem luz ou ideias. Filmo-o. Durante horas ele fala sem dizer nada. Então ele se inclina para frente e reconhece uma foto. Ele recua. [...] Solta fragmentos da verdade. Eu nunca tento encurralá-lo. Mas acaba necessariamente por se contradizer. (Panh; Bataille, 2013, p. 80-81).

A montagem do filme, construída pelo próprio Panh, é a conformação – em durações e ritmos, em timbres de vozes e filmagens próprias e de arquivo – dessa descoberta política, histórica e até antropológica. É, portanto, uma montagem essencialmente dialética: uma montagem de emergências e ressurgências concebidas segundo um ponto de vista mantido por todo um emaranhado processo de decisões práticas e atos de pensamento, de decisões sensíveis e intuições intelectuais. É, de modo obstinado, a tentativa de Panh em forjar, com imagens e sons do passado genocida do KV, uma memória para o seu próprio povo. A montagem do filme é atravessada por materiais diversos, e eles se instalam, como escreve Anita Leandro (2016, p. 10), entre Duch e a câmera, dispostos em uma mesa repleta de documentos – em seus *apelos mudos* –, a maioria encontrada nos arquivos S21.

Assim, em uma sequência, Duch evoca o ato em que jura fidelidade ao KV. Neste gesto reminiscente, seu corpo está tenso, seu olhar se perde no horizonte e ele coloca o braço direito, com o punho cerrado, sobre a têmpora até ficar petrificado (Fig. 2, fotogramas superiores). Rithy Panh capta este momento e o dialetiza incorporando imagens de arquivo (Fig. 2, fotograma inferior) em que um grande grupo de guerrilheiros com mulheres e homens do KV está vestido a caráter e repetindo o gesto de saudação à bandeira e ao partido.

**Figura 2:** Fotogramas superiores: Duch reencenando a saudação do KV;  
fotograma inferior: membros do KV fazendo a mesma saudação



Fonte: *Duch* (2011), de R. Panh.

Há nesta gestualização reminescente de Duch uma dedicação em encenar com rigor o modo como ele, de fato, saudava com orgulho os símbolos e ideologias partidárias. Ao dedicar-se tanto a essa memória, ele parece não desconfiar que ela está sendo encenada e que se forja como uma contradição em relação à distância crítica que afirma ter alcançado de seu passado criminoso. Panh detecta o movimento brusco, mas mecânico, de seus indícios anatômicos e os registra como se eles estivessem arrastando o corpo de Duch para uma reminiscência indissociável de sua própria vida. Assim, são inúmeros os momentos em que o

cinasta, com essas associações, cria através da montagem uma composição para os “espaços de memória dentro do filme” (Ito, 2021, p. 87). As reminiscências de Duch são rigorosamente retrabalhadas pela montagem de Panh, o que o permite fazer com que emergem como “manchas da memória, sempre violentas”; por isso o “teor essencialmente anacrônico” desse trabalho, pois enquanto “imagem reminescente ela está vinculada indissociavelmente aos movimentos corporais e psíquicos” (Lessa Filho; Vieira, 2023, p. 13).

Rithy Panh sabe que o perpetrador é inimigo, mas também sabe que “filmar não é matar. É exatamente o contrário: é supor que o inimigo (o outro) pertence a um segmento de humanidade que reconhece a necessidade da mediação do cinema” (Comolli *et al*, 2022). Duch está ali, *in praesentia*, retoricamente, cujo corpo fragilizado se torna, como propõe Comolli, essa *humanidade bem humanamente viva*:

O corpo do inimigo no documentário não é transferido para um outro corpo, aquele de um ator; ele está lá “de verdade”, “em carne e osso”, presença real diante da câmera, ameaça ou armadilha, mas, ao mesmo tempo, pedaço de humanidade bem humanamente viva, até naquilo que ela teria de odioso ou detestável. (2008, p. 128).

Há também a questão da linguagem envolvida nesta montagem fílmica. No seio do totalitarismo, a linguagem é peça chave no empreendimento da mecanização da vida. Filólogos e linguistas compreenderam que a corrosão e corrupção de uma linguagem torna-se uma formidável ferramenta de domesticação política (Klemperer, 2009; Kuper, 1985; Faye, 2009). Como Mona Ozouf (2019, p. 29) admite, a brutalidade linguística nem sempre é gratuita e ilegítima e em certas circunstâncias pode ser explicada, contudo, “consentir com uma linguagem brutal é consentir com a barbárie”.

No KV essa mecanização da linguagem – sua corrosão, sua barbárie – não foi diferente. Em diversos momentos de *Duch, o mestre das forjas do inferno*, vemos o perpetrador, orgulhosamente, retomar as reminiscências dessa linguagem do massacre, da eliminação (Fig. 3, fotogramas superiores). Panh parece ter dado especial atenção aos instantes em que o perpetrador permite a irrupção da linguagem mecanizada forjada e exigida pelo KV. Mas também precisamos compreender que essa linguagem, na exploração intrínseca de sua mecanização, propaga-se como uma toxina. Isso pode ser comprovado, por exemplo, no primeiro livro de memórias de Rithy Panh, *L'élimination*, cuja redação foi uma espécie de exorcização para o *mal* que esses encontros prolongados com Duch fizeram a ele.



**Figura 3:** Fotogramas superiores: Duch relembrando a linguagem do massacre; fotogramas inferiores à esquerda: o guarda mencionando um dos métodos de assassinato de Duch; à direita: Duch dando uma gargalhada ao assistir a cena pelo notebook.



Fonte: *Duch* (2011), de Rithy Panh.

São esses fragmentos da linguagem totalitária que constituem em Duch uma força retórica que não pode ser ignorada, e o fato dele manter constantemente um contato visual e háptico com os documentos, como observou Anita Leandro (2016, p. 10), “desperta o passado” e o seu “antigo vocabulário” – “eliminar”, “destruir”. Duch, ao retomar tal vocabulário diante da câmera de Panh, faz com que o cineasta de modo inevitável retorne à sua própria genealogia obliterada – seus pais e irmãos, seus familiares e amigos assassinados



– e cuja figura do perpetrador que ele tem diante de si contribuiu decisivamente para tais aniquilações.

É um retorno forçado às reminiscências, é claro: portanto, um retorno doloroso, tumultuado, dividido, perturbador. Em certo sentido, entre suas próprias reminiscências e a presença de Duch diante de sua câmera, diante de seu próprio olhar transformado, Rithy Panh parece desenvolver uma anamnese em que os sucessivos acontecimentos registrados são tentativas de compreender, com grande sensibilidade às temporalidades dos arquivos utilizados, os menores indícios do *modus operandi* do genocídio do KV e cuja presença de Duch reflete, ainda que de modo lacunar, o fato de “como a linguagem do extermínio foi transferida para o papel: ‘os prisioneiros eram inimigos, não eram seres humanos’” (Leandro, 2016, p. 10).

Neste sentido, pode-se afirmar que Panh usa ao menos três estratégias principais durante sua filmagem-confronto com Duch para uma compreensão rearticulada da relação entre passado e presente. A primeira é exigir que os espectadores reformulem sua concepção de tempo, exibindo pequenos excertos audiovisuais ou fotografias que são inseridas no processo de entrevista. Confrontando as respostas de Duch, estes materiais revelam que as suas explicações, longe de uma confissão, cristalizam-se como mentiras forjadas, mas também, e simultaneamente, tais respostas nos levam incessantemente de volta ao passado. A representação destes materiais não dura mais do que alguns segundos; assim, eles funcionam como lampejos de temporalidades reminiscentes em nosso presente, marcando sua diferença em relação à facilidade convencional e pouco exigente dos *flashbacks* cinematográficos. A segunda estratégia é a utilização da acumulação de documentos e fotografias retiradas de S21 que são colocadas na mesa, no centro da *mise en scène*.

Através da leitura deles por Duch, apontando para suas assinaturas, olhando para elas e refletindo sobre as mesmas a pedido de Panh, o “mestre dos torturadores” do KV retorna repetidamente ao passado. Em contraste com as reconstituições corporais dos guardas prisionais de suas ações passadas em S21, *A Máquina de Morte do Khmer Vermelho* (Lessa Filho; Vieira, 2023), a releitura desses registros por Duch não é realizada automaticamente. Ela está saturada de negação e desprezo. Assim, o uso constante e implacável desses materiais por Panh tem grande importância na construção narrativa através da remodelação do tempo cinematográfico. A terceira estratégia que transforma a percepção do tempo tanto para Duch

quanto para o espectador é o fato do cineasta evitar uma aparição corporal diante da câmera, de modo que o ato de conjuração, que acaba fazendo com que os mortos representem uma espécie de Outro, de um *testis* (Agamben, 2008; Seligmann-Silva, 2010) significativo durante a entrevista, esteja no centro, enquanto o trabalho da montagem reflete obstinadamente sobre o “tempo dos mortos”.

Assim, após assistir um excerto de *S21*, em que um dos guardas relata os métodos de tortura e assassinato (Fig. 3, fotograma inferior à esquerda), Duch desata em uma gargalhada (Fig. 3, fotograma inferior à direita) que, inesperadamente, é interrompida por aquilo que parece ser a própria assunção da violência por ele efetuada: se até então (o filme está em torno de seu trigésimo minuto) toda a sua presença era cristalizada por uma postura aparentemente serena e desviante enquanto responsável pelos atos apresentados, ali, a partir dessa gargalhada emergida de modo irrazoável, algo se modifica: sua postura, sua fisionomia, seu próprio olhar parece atordoado como se a negação insistentemente construída estivesse a um passo de se tornar insuportável para ele mesmo.

Ao longo do documentário vemos mais um dos métodos utilizados por Panh para revelar a perpetração de Duch: fazê-lo sustentar os arquivos, fazer com que os toque uma vez mais possibilita ao cineasta *capturar* com notável intuição intelectual as palavras mecanizadas de Duch – como se entre arquivos fotográficos e excertos audiovisuais apresentados ao perpetrador, fosse também sua própria vocalização (esse espaço espectral por excelência) que paradoxalmente pulverizasse o véu de suas palavras sistematicamente forjadas para arrefecer, quando não eliminar, a sua responsabilidade frente aos atos perpetrados.

Quando inicialmente recebe os arquivos dispostos por Panh na mesa, Duch, organizando-os, diz: “Refletirei sobre os crimes cometidos contra meu povo. E sobre o que mais me dói” (Panh; Bataille, 2013, p. 72). Exemplarmente, os arquivos fotográficos e documentais exibidos no filme têm um duplo papel. Primeiro testemunhar contra essa “memória falha”, colocando Duch face a face com suas vítimas. Já em *S21, a máquina da morte do Khmer Vermelho*, um sobrevivente, Vann Nath, mostrou ao seu perpetrador suas pinturas para tentar, em vão, atualizar as reminiscências do crime. Em *Duch, o mestre das forjas do inferno*, embora Rithy Panh apresente a Duch alguns quadros em tamanho reduzido de Vann Nath, não são mais as pinturas de um sobrevivente que são mostradas como testemunhos visuais primordiais, mas um grande número de trechos de filmes de arquivo da

época que cruzam a discussão entre o perpetrador e a câmera de Panh, como que para dar corpo às palavras, marcando uma distância com elas. É através desta montagem de arquivos em que Rithy Panh parece tentar devolver um corpo, portanto, uma identidade, a cada uma das doze mil vítimas que Duch torturou e “destruiu”, cujo corpo precisamente teve que desaparecer, ser “reduzido a pó”.

Além desses arquivos, a outra diferença com *S21*, do ponto de vista da *mise en scène*, diz respeito à estase do filme, sua imobilidade. Enquanto o primeiro propunha uma viagem, uma visita ao centro de detenção e torturas seguindo os passos dos perpetradores de baixo escalão – que espontaneamente reencenaram seu papel, por um automatismo quase pavloviano revelando a profundidade de sua doutrinação –, a câmera aqui permanece em uma única sala, disponibilizada pelo tribunal, de frente para Duch que se encontra atrás de uma mesa. É necessário mostrar como um professor de matemática de ensino médio, fluente na língua francesa, foi capaz de orquestrar conscientemente esses horrores: entre o intelecto e o corpo, entre os atos e o sujeito, um *abismo se abriu*. O filme enfatiza esse abismo por sua constante proximidade física, epidérmica que contrasta com narrativas terríveis.

A câmera de Panh encara o perpetrador, como se o trouxesse de volta à sua condição *terrivelmente humana* – a de um homem idoso, esguio, fragilizado. Os planos mostram dentes amarelos e pretos como que apodrecidos, uma boca às vezes esboçando um sorriso, uma pele marcada por manchas melanocíticas marrons, pequenos olhos brilhantes. *Duch também é um corpo*. Olhando assim, talvez não um monstro, mas um homem que bebe chá em sua cela (na qual o filme começa e termina, como se quisesse devolver Duch à sua vida diária na prisão), faz sua ginástica, reza ou lê Stéphane Hessel. Este corpo envelhecido é o outro lado do perpetrador, a quem devemos atribuir o seu verdadeiro lugar.

### **Métodos e estratégias junto aos arquivos: uma *resistência ética* contra a destruição**

Em uma entrevista para Nicolas Bauche e Dominique Martinez, Panh detalha os seus métodos e estratégias utilizados para confrontar Duch, para impedir que a armadilha retórica criada pelo perpetrador se fechasse com ele dentro. Esse método é um gesto de *resistência ética* constituído graças à montagem, é ela quem dirá, apesar de tudo, a “verdade contra a

mentira”, que organizará os “desacordos morais e intelectuais” e que definirá o verdadeiro lugar de cada um (sobrevivente e perpetrador) neste face a face:

Falar, discutir com as pessoas ao meu redor sobre a mecânica do combate que ocorreu, ao mesmo tempo política e psicológica. Documentei muito durante os quase dois anos em que nos vimos regularmente. O que Duch não controlava no processo cinematográfico era o papel da montagem, um elemento chave do documentário. Sempre lhe informei que seria eu quem montaria o filme. Assinamos um contrato escrito antes de começar as filmagens, estabelecendo que ele poderia protestar quanto ao resultado, que eu escutaria, mas sem obrigação de segui-lo. Era uma questão de respeitar seu lugar. Eu poderia entrevistá-lo, em seguida ir para casa e editar. Ele estava na prisão, o que podia fazer? Eu queria tratá-lo como mais uma pessoa da história do S21. Era preciso que estivéssemos de acordo moralmente e intelectualmente sobre quem decidiria em caso de desacordo, e sabíamos que não estávamos de acordo, eu dei a entender que eu era [uma vítima do genocídio], que não estávamos no mesmo barco. Se ele tivesse recusado essas condições, eu teria feito outro filme (Panh, 2013, p. 241).

Como propõe Comolli (2022): como negociar, como conduzir uma *relação com o inimigo*? Ao redor deste “acordo” entre Panh e Duch, o cineasta deu ao perpetrador, face a face, a chance de “responder a S21”, seu filme anterior, para que os “fatos, as verdades” fossem restauradas (Panh, 2013, p. 240). Entretanto, através de sua retórica da negação e, portanto, incapaz de assumir qualquer culpabilidade pelos crimes cometidos, Duch, através dela, faz emergir, inversa e justamente, os vestígios do crime que ele perpetrara. Se há um gesto de *resistência ética* no modo como toda a narrativa é construída, é porque como já mencionamos, o trabalho de montagem de Panh é forjado através dos arquivos da destruição que ele insistentemente mostra ao perpetrador, alçando-os à sua face, rastreando cuidadosamente todos os pontos de fuga e negação ensaiados por Duch. É devido à montagem e aos arquivos que a verdade pode ser restaurada. Contudo essa montagem, como escreve Anita Leandro, não faz do cinema de Panh uma obra qualquer e que como tantas outras apenas associam “fala e arquivo *a posteriori* na montagem propriamente dita”, mas em seus filmes, o cineasta articula com precisão e sensibilidade o “encontro vivo, direto e, muitas vezes, perigoso, entre sobreviventes, acusados e provas materiais dos crimes cometidos” (Leandro, 2013, p. 186).

É daí que somente uma *resistência ética* profundamente articulada com o trabalho histórico e arquivístico é capaz de constituir e *iluminar* um testemunho de tal destruição, pois Rithy Panh

atribuiu a cada um de seus filmes essa difícil missão de montar a História, de escrevê-la. A montagem interfere nas filmagens como última chance de aproximação (ética), associação e justaposição de corpos distantes uns dos outros, a

fim de que uma fala advenha dessa confrontação e que o tempo histórico, enfim, se inscreva, na forma de um testemunho possível. (Leandro, 2013, p. 187).

Essa *resistência ética* constituída por Panh diante de Duch é aquilo que o permitiu fazer face às imagens dos desaparecidos e assassinados que ele não cansa de trabalhar, de revirar, de filmar. Mas não somente, essa *resistência ética* também se forjou como uma forma de confrontar a retórica da negação do perpetrador, não acusando-o ou transformando-o numa figura inumana, mas insistindo em sua humanidade enquanto apelo inescapável. Foi assim que Panh, eticamente, conseguiu atravessar a inquietude que a presença de Duch causara nele, porque como um cineasta sensível à história e às temporalidades das imagens e dos arquivos, soube compreender que o seu sofrimento é a base da responsabilidade e que essa não existe sem que uma alteridade surja como um Outro que não “está ali fora”, mas que lhe constitui – “ele me interrompe”, escreve Judith Butler, “estabelece essa irrupção no cerne da ipseidade que sou (Butler, 2017, p. 66).

Assim, Panh *inverte* a lógica da perpetração daquelas imagens e documentos confeccionados e posteriormente abandonados pelo KV diante da iminente derrota, e invertendo-a, reforça a sua *resistência ética* em face à falsificação, à manipulação da história: concebidas originalmente para se apossar da vida do outro, para tomar-lhe a expressão, oprimindo e forjando acusações contra pessoas inocentes, aqueles arquivos fazem com que Panh, ante a Duch e com auxílio da montagem cinematográfica, constitua não apenas uma imaginação do tempo para reelaborar a destruição engendradas pelo perpetrador, mas sobretudo para afirmar uma *busca ética pela verdade histórica* e para comprovar que, apesar de tudo, *os arquivos sempre podem testemunhar contra quem os criou*. Assim, não há escapatória para a eliminação que se pretendia total; ela produziu, no esforço do apagamento dos vestígios, provas contundentes de sua violência.

Portanto, o que as palavras de Duch querem ofuscar é obviamente a desapareição dos seres pensada e maquinada por esse vasto *laboratório do extermínio* que foi o KV. Não bastava assassinar: porque os mortos nunca estavam suficientemente desaparecidos aos olhos dos perpetradores. Muito além da privação de sepultura – que era, na Antiguidade, o cúmulo da ofensa ao morto (Didi-Huberman, 2019) –, os khmeres vermelhos se dedicaram racional ou irracionalmente a não deixar nenhum vestígio do outro, a fazer desaparecer tudo aquilo que restava do morto.

Na língua khmer, existe uma palavra que sintetiza essa operação: “*kamtech*”, a destruição total (Fig. 4, fotograma à esquerda). Uma espécie de sinônimo para a impossibilidade do luto, uma vez que “destruídos”, os seres humanos assassinados pelo KV não tinham o direito de terem os seus restos mortais enviados às famílias. Assim como o amor, o sexo e tantas outras palavras e atos estritamente proibidos pelo regime de Pol Pot, o luto (a uma só vez enquanto palavra ética e gestualização milenar da humanidade) também não escapou da extinção temporária de seu uso e pronúncia na língua khmer sob jugo do totalitarismo.

O KV cunhou a palavra *kamtech*, que peço a Duch que a defina, porque ele escreveu isso milhares de vezes [...]. Duch é claro: *kamtech* significa destruir e apagar quaisquer vestígios. O tribunal traduz como “esmagar”, o que evidentemente é muito diferente... A linguagem do massacre está nessa palavra. Que não haja nenhum vestígio de vida, nenhum vestígio de morte. Que até a morte seja apagada. (Panh; Bataille, 2013, p. 74).

Como se ao fazer desaparecer tudo, a própria memória do desaparecimento também se destruísse – e não é preciso ir muito longe para compreender a influência decisiva da “Solução final” nazista aqui<sup>3</sup>. Das dimensões das desapareições efetuadas por Duch, talvez a mais simbólica e radical seja o rosto de Hout Bophana, cuja biografia junto à sua fotografia de prisioneira foram as irrupções para que Rithy Panh realizasse o primeiro dos três filmes da trilogia do S21/Tuol Sleng, intitulado *Bophana, uma tragédia cambojana* (1996)<sup>4</sup> e que *Duch, o mestre das forjas do inferno*, encerra.

A imagem do rosto de Bophana aparece algumas vezes neste último capítulo da trilogia (Fig. 4, fotograma à direita), Duch, inclusive, é filmado segurando a fotografia em alguns momentos como se ao pedir isso a ele, Panh tentasse lançar o perpetrador para uma imagem remanescente insustentável. Ou mais decididamente: que ao apresentar todo o dossiê de Bophana a Duch, Panh quisesse mostrar que a desapareição absoluta de alguém não necessariamente se constitui no esquecimento total do crime. Os restos mortais de Bophana nunca foram encontrados, mas a marca e vestígio de seu rosto se alçam como contraponto à ideia do *kamtech*, da destruição total. Ver a fotografia de Bophana é testemunhar contra a

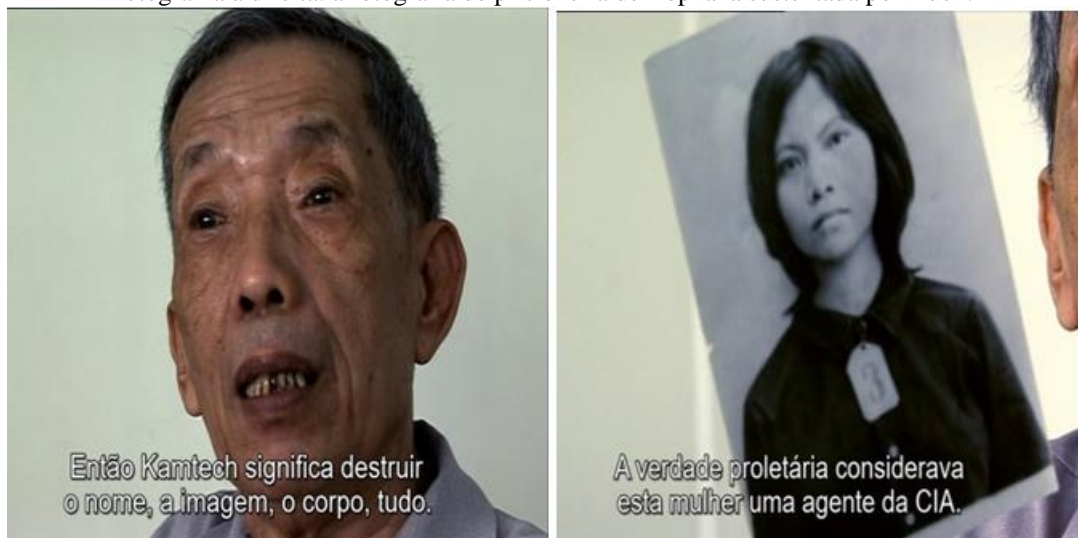
<sup>3</sup> Como o próprio Duch diz no trigésimo oitavo minuto do filme, a partir de 17 de abril de 1975, o “grande crime” (expressão análoga à “Solução final”) começou a ser executado, isto é, a deportação e eliminação em massa da população cambojana.

<sup>4</sup> Analisamos o filme *Bophana* em um artigo anterior. Ver Lessa Filho e Vieira (2022).



aniquilação da memória do extermínio, daí o temor e tremor de Duch ao segurar essa imagem, ao voltar, reminiscentemente, aos espaços e às palavras de sua crueldade.

Figura 4: fotograma à esquerda: Duch explicando o termo *kamtech*;  
fotograma à direita: a fotografia de prisioneira de Bophana sustentada por Duch.



Fonte: *Duch* (2011), de R. Panh.

A reação de Duch ao se deparar com a fotografia de Bophana, remete-nos à Judith Butler (2017) quando tensiona o estatuto da ética não a partir da forma positiva e corriqueira como o conceito é entendido, mas como uma ética que deve confrontar os modos de violência contra a alteridade. Como Butler questiona: “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?” (Butler, 2017, p. 64).

Butler parece propor uma forma de *fazer* imagem, de fotografar, de filmar os vestígios (mesmo dos mortos) para que se torne possível encontrar e honrar o rosto do outro, mesmo que em justiça tardia. Uma proposta que seja capaz de devolver a dignidade e interromper a violência ética que aprisiona Bophana e as demais vítimas do KV, olhando para o passado outramente à luz dos mortos e desaparecidos, para que seus nomes emerjam, cintilem, para que, decididamente, suas marcas e vestígios se tornem os contrapontos de toda ideia de “destruição total”, de *kamtech*.



## Considerações finais

Em boa parte da narrativa de *Duch, o mestre das forjas do inferno*, o que se vê é *método versus método*: o método do perpetrador na tentativa de capturar para sua própria rede retórica o cineasta que o filma, que o confronta dialeticamente com imagens de arquivo e documentos escritos pelo próprio punho de Duch; do outro lado, há o método de Rithy Panh, que opta em tantos momentos *filmar o silêncio do perpetrador*, seu rosto, “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” (Panh; Bataille, 2013, p. 16).

Em uma sala estreita, sob o olhar da câmera de Panh, o entrevistado falou, o cineasta o ouviu, registrou suas confissões, suas explicações ou seu remorso. Há uma forma de ética neste trabalho, que é essencialmente dois gestos. Deixar o sujeito falar primeiro, não o interromper, mesmo que ele se abandone aos prazeres da retórica (lembramos como ele se deleita nas citações francesas). Tanto quanto possível, Panh tentou manter intactos os longos pensamentos do perpetrador, a fim de, como ele confia em uma entrevista (Ekchajzer; Panh, 2011), “não o trair” nem mudar nenhum significado na montagem. Por trás dessa escolha está a vontade de derrotar o inimigo “sem trapacear”, dando a ele “corpo e presença” para “que ele apareça em sua potência” (Comolli, 2008, p. 134). Em seguida, desdobra-se toda a retórica do perpetrador, às vezes ao ponto do absurdo (quando ele solta uma risada franca e assustadora do testemunho de um de seus subordinados relatando tê-lo visto praticar tortura e se recusa a admitir a menor violência física). Mas, por força do uso da linguagem, ele acaba se revelando: sua lógica fria e sua mente metódica escondem um medo maçante da morte.

O outro gesto reside na distância que o cineasta estabelece entre ele e Duch. Uma distância justa, porque, apesar de tudo, permite que encontremos vislumbres de humanidade em um ser que a ideologia e a prática cotidiana do extermínio deveriam ter reduzido a um automático, a um ser puramente mecanizado e sanguinário. Com este olhar, Panh atribui um “rosto humano ao inimigo” (Comolli, 1995, p. 55). O cineasta desenha o retrato angustiante de um homem e, através dele, de um dos sistemas políticos mais mortíferos do século XX. E se no final só podemos declará-lo culpado dos seus atos, é porque nem o seu monólogo nem o

perdão que ele implora terão diminuído a sua responsabilidade. Prova de que se os totalitarismos forjam o seu poder no domínio da linguagem, é possível que este discurso, por sua vez, também os condene.

De modo semelhante ao que Arendt vislumbrou ao concluir o seu elogio a Lessing, Rithy Panh, obstinadamente, buscou filmar para revelar e compreender *mais a fundo* as dimensões do “inumano por uma conversa incessante e sempre revivida [pelos arquivos] sobre o mundo e as coisas do mundo” (Arendt, 2008, p. 23), ou seja, sobre a própria terra materna que Duch decisivamente contribuiu para sua destruição.

### Referências

AGAMBEN, G. **O que resta de Auschwitz**. São Paulo: Boitempo, 2008.

ARENDDT, H. **A vida do espírito**. São Paulo: Record, 2022.

ARENDDT, H. **Du mensonge à la violence**. Paris: Presses-Pocket, 1989a.

ARENDDT, H. **Eichmann em Jerusalém, um relato sobre a banalidade do mal**. São Paulo: Cia das letras, 1999.

ARENDDT, H. **Homens em tempos sombrios**. São Paulo: Cia das Letras, 2008.

ARENDDT, H. **Origens do totalitarismo**. São Paulo: Cia das Letras, 1989b.

BENJAMIN, W. **Origem do drama barroco alemão**. São Paulo: Brasiliense, 1984.

BUTLER, J. **Caminhos divergentes**. São Paulo: Boitempo, 2017.

COMOLLI, J. -L. Como filmar o inimigo? *In*: COMOLLI, J. -L. **Ver e poder**. Belo Horizonte: Ed. da UFMG, 2008.

COMOLLI, J.-L. Mon ennemi préféré. **Images documentaires**, 23, pp. 45-56, 1995.

COMOLLI, J.-L.; MESQUITA, C.; DE QUEIROZ, R. C. **Não pensar o outro, mas pensar o que o outro me pensa**. Duas entrevistas com Jean-Louis Comolli. 2022. Disponível em: <https://encr.pw/Ehvwj>.

D'ALLONNES, M. R. **Ce que l'homme fait à l'homme**. Paris: Seuil, 1995.

DIDI-HUBERMAN, G. **Ninfa dolorosa**. Paris: Gallimard, 2019.

EKCHAJZER, F.; PANH, R. Duch, le bourreau khmer que ni regrette rien. **Telerama**, 2011.

- FARGE, A. **O sabor do arquivo**. São Paulo: Edusp, 2009.
- FAYE, J.-P. **Introdução às linguagens totalitárias**. São Paulo: Perspectiva, 2009.
- HARTOG, F. **Regimes de historicidade**. Belo Horizonte: Autêntica, 2014.
- ITO, T. O testemunho do inimigo. **Significação**, v. 46, n. 51, p. 96-113, 2019.
- KLEMPERER, V. **LTI – a língua do terceiro Reich**. Rio de Janeiro: Contraponto, 2009.
- KUPER, L. **The Prevention of Genocide**. New Haven: Yale University Press, 1985.
- LEANDRO, A. A história na primeira pessoa: em torno do método de Rithy Panh. **E-Compós**, v. 19, p. 1-15, 2016.
- \_\_\_\_\_. Um arquivista no Camboja. In: MAIA, C.; FLORES, L. (Orgs.). **O cinema de Rithy Panh**, p. 185-197. Rio de Janeiro: CCBB e M. da Cultura, 2013.
- LESSA FILHO, R.; VIEIRA, F. Entre o Perdão e o Testemunho: Vann Nath e as imagens reminiscentes do genocídio cambojano. **Revista FAMECOS**, [S. l.], v. 30, n. 1, p. 1-17, 2023.
- \_\_\_\_\_. Perante o rosto violado: o Mugshot de Bophana e a tragédia do Camboja. **MATRIZES**, v. 16, n. 2, p. 239-260, 2022.
- PANH, R. Meu projeto excede o de um cineasta. Entrevista a N. Bauche e D. Martinez. In: MAIA, C.; FLORES, L. (Orgs.). **O cinema de Rithy Panh**, Rio de Janeiro: CCBB e M. da Cultura, 2013. p. 235-247.
- PAHN, R.; BATAILLE, C. **La eliminación**. Barcelona: Anagrama, 2013.
- \_\_\_\_\_. **La paix avec les morts**. Paris: Grasset, 2020.
- REMAUD, O. La langue des temps sombres. **Diogène**, n. 189, p. 14-29, 2000.
- SCHOLEM, G. **Fidélité et Utopie**. Paris: Calmann-Lévy, 1978.
- SELIGMANN-SILVA, M. O local do testemunho. **Revista Tempo e Argumento**, Florianópolis, v. 2, n. 1, p. 3–20, 2010.

## **Dados de Autoria**

### **Ricardo Lessa Filho**

E-mail: ricardolessafilho@hotmail.com

ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-9814-1626>

Instituição: Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, Rio Grande do Sul, Brasil

Minibiografia: Professor adjunto do Departamento de Comunicação da Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Professor convidado do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da mesma universidade. Atualmente realiza um segundo estágio de Pós-Doutorado com apoio do Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq). Doutor pelo Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal de Pernambuco (PPGCom-UFPE).

### **Frederico Vieira**

E-mail: frederico.vieira.souza@gmail.com

ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-3095-7535>

Instituição: Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais, Belo Horizonte, Minas Gerais, Brasil

Minibiografia: Professor do curso de Relações Públicas da Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais (PUC-Minas). Doutor pelo Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal de Minas Gerais (PPGCOM-UFMG). Mestre em Comunicação pela mesma instituição. Gerente de Relações Públicas da Assembleia Legislativa de Minas Gerais (ALMG).

## **Dados do artigo**

### **Resultado de projeto de pesquisa, de dissertação, tese:**

Resultado derivado do projeto de pesquisa vinculado ao CNPq e intitulado: "Do cinema de perpetrador: contribuições para pensar um novo fenômeno de filmes documentais surgidos no século XXI".

### **Fontes de financiamento:**

Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq).

### **Apresentação anterior:**

Não se aplica.

### **Agradecimentos/Contribuições adicionais:**

Não se aplica.

### **Apenas para textos em coautoria**

**Concepção e desenho da pesquisa:**

Ricardo Lessa Filho.

**Coleta de dados:**

Ricardo Lessa Filho.

**Análise e/ou interpretação dos dados:**

Ricardo Lessa Filho, Frederico Vieira.

**Escrita e redação do artigo:**

Ricardo Lessa Filho, Frederico Vieira.

**Revisão crítica do conteúdo intelectual:**

Ricardo Lessa Filho, Frederico Vieira.

**Formatação e adequação do texto ao template da E-Compós:**

Ricardo Lessa Filho.

### **Dados sobre Cuidados Éticos e Integridade Científica**

**A pesquisa que resultou neste artigo teve financiamento?**

Sim.

**Financiadores influenciaram em alguma etapa ou resultado da pesquisa?**

Não.

**Liste os financiadores da pesquisa:**

Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq).

**Autora, autor, autores têm algum tipo de vínculo ou proximidade com os financiadores da pesquisa?**

Não.

**Descreva o vínculo apontado na questão anterior:**

Sem financiamento externo.

**Autora, autor, autores têm algum tipo de vínculo ou proximidade com alguma pessoa ou organização mencionada pelo artigo?**

Não.

**Descreva o vínculo apontado na questão anterior:**

Não há vínculos deste tipo.

**Autora, autor, autores têm algum vínculo ou proximidade com alguma pessoa ou organização que pode ser afetada direta ou indiretamente pelo artigo?**

Não.

**Descreva o vínculo apontado na questão anterior:**

Não há vínculos deste tipo.

**Interferências políticas ou econômicas produziram efeitos indesejados ou inesperados à pesquisa, alterando ou comprometendo os resultados do estudo?**

Não.

**Que interferências foram detectadas?**

Nenhum efeito inesperado do tipo foi detectado.

**Mencione outros eventuais conflitos de interesse no desenvolvimento da pesquisa ou produção do artigo**

Não há conflitos de interesse.

**A pesquisa que originou este artigo foi realizada com seres humanos?**

Não.

**Entrevistas, grupos focais, aplicação de questionários e experimentações envolvendo seres humanos tiveram o conhecimento e a concordância dos participantes da pesquisa?**

Não se aplica porque a pesquisa não envolveu a participação de seres humanos.

**Participantes da pesquisa assinaram Termo de Consentimento Livre e Esclarecido?**

Não se aplica porque a pesquisa não envolveu a participação de seres humanos.

**A pesquisa tramitou em Comitê de Ética em Pesquisa?**

Não se aplica porque a pesquisa não envolveu a participação de seres humanos.

**O Comitê de Ética em Pesquisa aprovou a coleta dos dados?**

Não se aplica porque a pesquisa não envolveu a participação de seres humanos.

**Mencione outros cuidados éticos adotados na realização da pesquisa e na produção do artigo:**

Não se aplica porque a pesquisa não envolveu a participação de seres humanos.