

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*

ID 3060

Recebido em

02.05.2024

Aceito em

06.02.2025

FREDERICO VIEIRA

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

O artigo apresenta as aproximações filosóficas entre as figuras de Eichmann, a partir dos relatos de Hannah Arendt, e Duch, a partir das pesquisas de arquivo e das filmagens concebidas por Rithy 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 maquinção dos respectivos extermínios de que participaram. Na segunda parte, o texto dedica-se 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 de 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

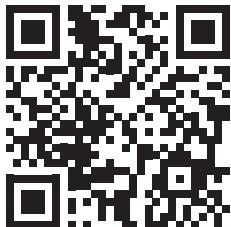
The article presents the philosophical approaches between the figures of Eichmann, based on Hannah Arendt's reports, and Duch, from archival research and, above all, the footage created by Rithy Panh. It's the concept of the *banality of evil* that we choose to present in the first part of the essay, 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

El artículo presenta los acercamientos filosóficos entre las figuras de Eichmann, a partir de los relatos de Hannah Arendt, y Duch, a partir de investigaciones de archivos y, sobre todo, del rodaje creado por Rithy 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



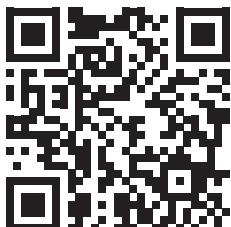
ORCID

Ricardo Lessa **FILHO**

Professor adjunto do Departamento de Comunicação da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS) e 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).

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

E-mail: ricardolessafilho@hotmail.com



ORCID

Frederico **VIEIRA**

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) e mestre em Comunicação pela mesma instituição. Gerente de Relações Públicas da Assembleia Legislativa de Minas Gerais (ALMG).

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

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

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.

(Adorno, 2003, p. 106)

“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 estas 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 da S21/Tuol Sleng, uma prisão no Camboja controlada pelo Khmer Vermelho (KV) na década de 1970. 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 alagoz quando confrontado com os arquivos da destruição do KV¹ e com o olhar de um outro interlocutor, em um face a face de Duch com Panh. O perpetrador de uma violência atroz no 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 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 é irradiada sobre o sujeito que filma, como ele, o cineasta, pode manter uma postura ética sem esquecer-se das 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 – bem como de si mesmo, de seu próprio olhar transformado? É o que nos propomos a discutir, mas, antes da análise do filme *Duch, o mestre das forjas do inferno* (2011), de Rithy Panh, investigaremos a tensão filosófica proposta por Hannah Arendt (1999) à luz de Adolf 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, a autora havia proposto o conceito de *mal radical*, reelaborando-o, após duras críticas, para *banalidade do mal*. Nossa ensaio propõe-se a refletir sobre como o *modus operandi* dos relatos de Duch diante da câmera de Panh assemelha-se em muitos níveis com aquele vislumbrado por Arendt diante de Eichmann no Tribunal de Jerusalém – mas também, por outro lado, distancia-se, na medida em que Duch foi capaz de *forjar um método* próprio na maquinção do extermínio do KV no qual ele contribuiu de modo decisivo.

01 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.

Sobre o mal: entre o pensar e o agir

A violência das polêmicas que acompanharam a publicação da obra *Eichmann em Jerusalém: um relato sobre a banalidade do mal* (1999) 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 e insensibilidade ao valer-se de um tom desapegado para referir-se à crueldade do nazismo e às suas vítimas. Mas o essencial não está aí: é, antes, afirmado no convite, claramente formulado por Gershom Scholem (1978), para que se reelabore o que é marcante como um *slogan* e produzir um “conceito que encontre seu lugar na filosofia moral e na ética política” (Scholem, 1978, p. 221, tradução nossa). 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* ([1975] 2022, p. 19), 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 razões simplesmente porque 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 pensamento³ (Arendt, 1981, p. 19, tradução nossa).

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 afliito com a realidade. Agora sabemos que esse homem é antes de tudo o produto de um sistema cuja emergência e cujo desdobramento Arendt já havia analisado em *Origens do totalitarismo* (1989). Provocada filosoficamente por Scholem, a filósofa 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 radical⁴ (Arendt apud Scholem, 1978, p. 228, tradução nossa).

02 No original: “concept qui trouve sa place en philosophie morale et en éthique politique”.

03 No original: “motivations spécifiquement malignes, et la seule caractéristique notable qu'on décelait dans sa conduite, passée ou bien manifeste au cours du procès et au long des interrogatoires qui l'avaient précédé, était de nature entièrement négative: ce n'était pas de la stupidité, mais un manque de pensée”.

04 No original: “A l'heure actuelle, mon avis est que le mal n'est jamais ‘radical’, qu'il est seulement extrême, et qu'il ne possède ni profondeur, ni dimension, ni démoniaque. Il peut tout envahir et ravager le monde entier précisément parce qu'il se propage comme un champignon. Il ‘défie la pensée’, comme je l'ai dit, parce que la pensée essaie d'atteindre à la profondeur, de toucher aux racines, et du moment qu'elle s'occupe du mal, elle est frustrée parce qu'elle ne trouve rien. C'est là sa ‘banalité’. Seul le bien a de la profondeur et peut être radical”.

As observações de Arendt começam a modificar-se, em uma 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 esse novo tipo de perpetrador que, ao exercer os seus atos, acaba pondo em risco toda a ideia de humanidade.

Quando a autora 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. Alguém incapaz de expressar-se 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 descreve-se 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 e emoções que, contudo, não precisavam interferir em suas ações. Eichmann – que nunca subiu acima do posto de *Obersturmbannführer* (tenente-coronel da SS⁵) – era imensamente jactancioso: ao invés de definhar na mediocridade, ele preferia, considerando tudo, deixar para a posteridade a memória de “atos impecíveis”. Declarou, às vésperas da derrota alemã – e o repetiria depois –, que sentia a “grande satisfação [...] de ter na consciência a morte de cinco milhões de judeus”⁶, e sentiu-se, nessa evocação, sempre “dominado por esta extraordinária euforia de sair do palco desta forma” (D'Allonnes, 1995, p. 38, tradução nossa).

Já em seu livro de memórias *La eliminación* (Pahn; Bataille, [2011] 2013), Rithy Panh, entre as inúmeras passagens em que a figura de Duch é evocada, 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 sangue⁷ (Pahn; Bataille, 2013, p. 163, tradução nossa).

Enquanto Arendt radiografa em Eichmann um homem comum cuja incapacidade de se expressar estava “intimamente ligada à sua incapacidade de pensar” (Arendt, 1999, p. 61), Panh comprehende 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”⁸ (Pahn; Bataille, 2013, p. 163, tradução nossa). Mas esse não era, sustenta Panh, o caso de Duch, porque

05 A *Schutzstaffel* (SS), cujo nome significa “Esquadrão de Proteção” em alemão, foi uma organização paramilitar fundada originalmente como um braço de segurança do Partido Nazista para proteger líderes políticos, especialmente Adolf Hitler. Com o tempo, sob o comando de Heinrich Himmler, expandiu seu poder e se tornou uma das instituições mais influentes e temidas do regime hitlerista.

06 No original: “grande satisfaction [...] d'avoir sur la conscience la mort de cinq millions de Juifs”; “gagné par cette euphorie extraordinaire de sortir de scène de cette manière”.

07 No original: “La banalidad del mal: la fórmula es atractiva y permite todos los contrasentidos. No me fío. Es cierto que el hombre banal de Arendt banaliza el mal con sus palabras y su visión. Entiendo por ello ‘banalización del mal’, como si sólo hubiera funcionarios o eslabones en el proceso de exterminio. Como si sólo hubiera oficinistas. Como si no hubiera responsable ni proyecto. Un mundo de engranajes, de cadenas y de ejes salpicados de sangre”.

08 No original: “verdugos puedan ser ordinarios o que un hombre ordinario pueda convertirse en verdugo”.

não é possível ignorar totalmente a unicidade do indivíduo, sua experiência emocional, familiar, intelectual e, consequentemente, a sociedade em que ele se desenvolveu. Duch não é um indivíduo *banalmente mau*, e seu mal consiste, precisamente, em articular com rigor seu pensamento na maquinção 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 regime⁹ (Panh; Bataille, 2013, p. 164, tradução nossa).

Duch não é *banalmente mau* porque não é um simples funcionário que deve se comprometer a cumprir exigências hierárquicas – como era, aos olhos de Arendt, Eichmann. Em S21, Duch não é funcionário de uma prisão, mas o responsável por ela – um 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 ou 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”¹⁰ (Panh; Bataille, 2013, p. 164, tradução nossa).

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 Duch¹¹ (Panh; Bataille, 2020, p. 35, tradução nossa).

E se Eichmann, segundo Arendt 2022, p. 21), apenas “cumpria ordens” e era incapaz de “desafiar o pensamento”, inversamente Duch, como esse *homem que pensa*, é o 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.

9 No original: “Duch concibe métodos de tortura, los perfecciona y los enseña. Toma notas en cuadernos. Recluta a torturadores. Configura equipos. Los anima. Duch rinde cuentas a sus jefes. Discute con ellos. Controla continuamente sus actos y tiene siempre conocimiento de los mismos. Duch no es el jefe de una prisión, es el responsable del S21: el centro que depende directamente de la oficina 870; el centro del que no se sale nunca; el centro que puede ‘tratar’ a los más altos dirigentes del régimen”.

10 No original: “Vuelvo sobre mi fórmula: ni *sacralización* ni *banalización*. Duch no es ni un monstruo ni un verdugo fascinante. Duch no es un criminal ordinario. Duch es un hombre que piensa. Es uno de los responsables del exterminio. Hay que ver su trayectoria: si en el M13 sus métodos podían perfeccionarse, eso ya no era necesario en el S21. Si en el M13 pudo no ejecutar a un hombre, ya no fue ése el caso en el S21. Ese hombre sanguinario, que se ve en un despacho, me confía: ‘Mi lanza es la palabra’”.

11 No original: “Il est à la fois le procureur, le juge, l'avocat, et bien sûr l'exécuteur. Il consigne, annote, commente, établit, distingue. Il rentre dans les gens, au plus intime, au plus profond – par la souffrance et par la peur. Enfin il condamne et applique. La main sur l'instrument, c'est Duch.”.

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 engendrada, um desejo de fazer o mal. Há 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*, um especialista em Karl Marx e Friedrich Engels, em Mao Tse Tung... Contudo, e de modo paradoxal, Duch foi capaz de transmitir uma forma de banalidade do mal ao exercê-la pensando criticamente. Sabendo instrumentalizá-la aos seus inferiores na hierarquia do KV, soube, portanto, *forjar um método* e 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”. A autora ainda dirá que trabalhar através dos arquivos é compreendê-los como testemunhas do tempo (Farge, 2009, p. 11).

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, desaparecessem) – ou, mais decisivamente, como alguém que desempenha um “trabalho de arquivista” (Leandro, 2013; 2016). É um gesto preocupado, sempre buscando prever riscos, recusando-se 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 de aceitar os “fatos históricos” tais como são, ou seja, como os perpetradores desejassesem que fossem. É notável a sua dedicação para recuperar, organizar e salvaguardar os arquivos do genocídio de toda forma de desaparição.

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).

Panh dedica-se às dimensões micrológicas da história e das temporalidades desses arquivos sobrevidentes – algo que Walter Benjamin ([1928] 1984), por sua vez, denominou do “resgate do particular” por meio de um “trabalho micrológico”¹² a partir da qual um processo de “agenciamento” ou a montagem poderia dar forma às relações entre os “elementos isolados e díspares”¹³. Ele trabalha com os arquivos da destruição do KV, ousa cruzá-los oblíqua ou diagonalmente – sobretudo diante dos perpetradores –, rastreia as suas histórias e dialetiza suas temporalidades. Assume, assim, o risco de lançar-se 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) na atenção às singularidades. Para fazer desse movimento dentro e ao redor dos arquivos um *gesto crítico de montagem* e um ato de conhecimento, Panh concentra-se nas *pequenas coisas*, naquilo que se apresenta de forma modesta, tênue e até desprezada¹⁴.

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 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: também revelam o impensado, o que se buscou suprimir, obliterar, e podem, portanto, mostrar outra coisa para além daquilo que consensualmente mostrariam.

Panh sabe que os arquivos tornam mais complexas, 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, duas divisões, pois 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 são de Duch dentro de uma pequena cela prisional.

Na primeira delas (Figura 1, fotogramas superiores), Duch prepara-se para sua rotina matinal enquanto é possível escutar, 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 ao qual ele serviu.

Na segunda cena (Figura 1, fotogramas inferiores), nos instantes finais do documentário, a câmera entrega o pequeno homem em ato de oração e autocomunhão, já que Duch converteu-se 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, um ou outro indício vocal do cineasta. Tudo entre essas sequências é a voz e o corpo de Duch refletindo sobre sua história dentro do regime do KV.

¹² No original: “mikrologische Verarbeitung”

¹³ No original: “aus Einzelnem und Disparatem”.

¹⁴ Desprezo esse que, sem dúvida, os perpetradores do Khmer Vermelho sentiram ao ignorar a força do testemunho histórico que as fotos de prisioneiros e outros documentos teriam ao ser retrabalhados no futuro por Panh e outros pesquisadores.



Figura 01: A cena em que Duch é apresentado na abertura do filme (fotogramas superiores) e a cena final do filme, com Duch também encarcerado (fotogramas inferiores)

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

Essas cenas de abertura e encerramento constituem, a uma só vez, as dificuldades espacial e geométrica de filmar esse perpetrador. Mas, para fazer da filmagem uma *revelação*, o filme precisará levar Duch para 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 ultrapassando os limites éticos, apesar de tudo – como fizera Claude Lanzmann. Antes, o cineasta proporá um olhar sobre a 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”. Comolli comprehende o “dispositivo fílmico” como uma ferramenta registral capaz de rematerializar uma cena política, o 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, comprehendemos o *uso político* que o cineasta faz desse encontro: ele *filma para melhor conhecer*, de modo que 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 também revela, através das temporalidades distintas dos excertos visuais apresentados, a dimensão mesma de um crime metódicamente maquinado.

Aos poucos, então, compreendemos que essa filmagem de Duch constitui-se como um escavamento no tempo para trazer à tona as profundas camadas de um 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, demostrem 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 filmico. O que vemos majoritariamente em *Duch* (2011) 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 Panh define em *La eliminación* (2013), em *escorço* (do italiano *scorciare*), com uma representação mais encurtada 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. [...] Soltá fragmentos da verdade. Eu nunca tento encorralá-lo. Mas acaba necessariamente por se contradizer¹⁵ (Panh; Bataille, 2013, p. 80-81, tradução nossa).

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. É uma montagem atravessada por materiais diversos, e eles se instalaram, 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 encontrados nos arquivos S21.

Assim, em uma sequência, Duch evoca o ato em que jura fidelidade ao KV. Nesse gesto reminiscente, seu corpo está tenso, seu olhar perde-se no horizonte e ele coloca o braço direito, com o punho cerrado, sobre a têmpora até ficar petrificado (Figura 2, fotogramas superiores). Panh capta esse momento e o dialetiza incorporando imagens de arquivo (Figura 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.

¹⁵ No original: “Al principio, Duch apenas me mira. Se vuelve o mira la pared opuesta. Le digo: 'Sólo le puedo filmar la oreja! ¡Tendrá que mirarme!'. Se sobresalta. Para él es una frase terrible, tengo ese presentimiento. Y cambia de posición. Se acostumbra y me habla. Sus ojos, sin embargo, huyen hacia lo alto, como si buscaran la luz o ideas. Lo filmo. Durante horas, habla sin decir nada. Luego se inclina hacia delante y reconoce una foto. Se echa atrás. [...] Suelta retazos de verdad. Nunca intento acorralarlo. Pero forzosamente acaba por contradecirse.”



Figura 02: Duch reencenando a saudação do KV (fotogramas superiores) e membros do KV fazendo a mesma saudação (fotograma inferior)

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

Há, nessa gestualização reminiscente 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, 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 cineasta, 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 emerjam como “manchas da memória, sempre violentas”; por isso o “teor essencialmente anacrônico” desse trabalho, pois enquanto “imagem reminiscente 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; Mesquita; Queiroz, 2022). Duch está ali in praesentia, retoricamente, e seu 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 (Comolli, 2008, p. 128).

Há também a questão da linguagem envolvida nessa 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, tradução nossa) admite, a brutalidade linguística nem sempre é gratuita e ilegítima, em certas circunstâncias pode ser explicada, mas, contudo, “consentir com uma linguagem brutal é consentir com a barbárie¹⁶”.

¹⁶ No original: “consentir à une langue grossière, c'est consentir à la 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* (2011), vemos o perpetrador orgulhosamente retomar as reminiscências dessa linguagem do massacre, da eliminação (Figura 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 já mencionado primeiro livro de memórias de Rithy Panh, *La eliminación (L'élimination)*, cuja redação foi uma espécie de exorcização para o *mal* que esses encontros prolongados com Duch fizeram a ele.



Figura 03: Duch relembrando a linguagem do massacre (fotogramas superiores); o guarda mencionando um dos métodos de assassinato de Duch (fotograma inferior à esquerda); e Duch dando uma gargalhada ao assistir a cena pelo notebook (fotograma inferior à direita)

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

São esses fragmentos da linguagem totalitária que constituem em Duch uma força retórica que não pode ser ignorada, e o fato dele manter um contato visual constante 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 –, tendo a figura do perpetrador que ele tem diante de si contribuído decisivamente para tais aniquilações.

Trata-se de 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, 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 – a presença de Duch refletindo, 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).

Nesse 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, esses materiais revelam que as suas explicações, longe de se constituírem uma confissão, cristalizam-se como mentiras forjadas, mas também, e simultaneamente, tais respostas nos levam incessantemente de volta ao passado. A representação desses 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 desses papéis por Duch – que aponta para suas assinaturas, olha para elas e reflete sobre elas 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), de 2003, a releitura desses registros por Duch não é realizada automaticamente, mas está saturada de negação e desprezo. Assim, o uso constante e implacável desses materiais por Panh tem uma 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 de o 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 ali empregados (Figura 3, fotograma inferior à esquerda), Duch desata em uma gargalhada (Figura 3, fotograma inferior à direita). Tal gesto é inesperadamente interrompido por aquilo que parece ser a própria assunção da violência por ele efetuada: se até então, por volta do trigésimo minuto de filme, toda a presença do perpetrador era cristalizada por uma postura aparentemente serena e desviante enquanto responsável pelos atos ali apresentados, a partir dessa gargalhada emergida de modo irrazoável algo se modifica. Sua postura, sua fisionomia, seu próprio olhar parecem refletir seu atordoamento, como se a negação insistentemente construída por ele 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 perpetración 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, também sua própria vocalização (esse espaço espectral por excelência) 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 sobre a mesa, Duch, organizando-os e diz: “Refletirei sobre os crimes cometidos contra meu povo. E sobre o que mais me dói”¹⁷ (Panh; Bataille, 2013, p. 72, tradução nossa). Exemplarmente, os arquivos fotográficos e documentais exibidos no filme têm um duplo papel. Primeiro o de testemunhar contra essa “memória falha”, colocando Duch face a face com suas vítimas. Já em *S21, a máquina de morte do Khmer Vermelho* (2003), um sobrevivente, Vann Nath, mostra ao seu perpetrador suas pinturas para tentar, em vão, atualizar as reminiscências do crime. Em *Duch, o mestre das forjas do inferno* (2011), embora 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.

¹⁷ No original: “Reflexionaré sobre los crímenes cometidos contra mi pueblo. Y sobre lo que más me duele”.

É através dessa montagem de arquivos que Panh parece tentar devolver um corpo, portanto, uma identidade a cada uma das 12 mil vítimas que Duch torturou e “destruiu”, e cujos corpos precisamente tiveram que desaparecer, ser “reduzidos a pó”.

Além desses arquivos, a outra diferença entre *S21* e *Duch*, do ponto de vista da mise-en-scène, diz respeito à estase deste último, sua imobilidade. Enquanto o primeiro propõe 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 em *Duch* permanece em uma única sala, disponibilizada pelo tribunal, de frente para o perpetrador, que se encontra atrás de uma mesa. É necessário mostrar como um professor de Matemática de ensino médio fluente em língua francesa foi capaz de orquestrar conscientemente tamanhos 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* de 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 fosse 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. Esse 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, Rithy Panh detalha as suas estratégias e métodos 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) nesse 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 quem 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).

Nesse sentido, Comolli (2022) indaga: 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 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 tra-

balho de montagem de Panh é forjado através dos arquivos da destruição que ele insistentemente mostra ao perpetrador, alcândo-os à sua face e 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 Leandro (2013), não faz do cinema de Panh uma obra qualquer que, como tantas outras, apenas associa “fala e arquivo *a posteriori* na montagem propriamente dita”. 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). Por isso, somente uma resistência ética profundamente articulada com o trabalho histórico e arquivístico é capaz de constituir e iluminar um testemunho de tal destruição, pois 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 o que permitiu a ele trazer à tona as 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 em uma 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 esta não existe sem que uma alteridade surja como um Outro que não “está ali fora”, mas o constitui – “ele me interrompe”, escreve Judith Butler (2017, p. 66), “estabelece essa irrupção no cerne da ipseidade que sou”.

Assim, Panh *inverte* a lógica da perpetração daquelas imagens e documentos confeccionados e posteriormente abandonados pelo KV diante de sua iminente derrota, e ao invertê-los reforça a sua *resistência ética* face à falsificação, à manipulação da história. Concebidos originalmente para apossarem-se da vida do outro, para tomarem-lhe a expressão, oprimindo e forjando acusações contra pessoas inocentes, aqueles arquivos fazem com que Panh, frente a Duch e com o auxílio da montagem cinematográfica, constitua não apenas uma imaginação do tempo para reelaborar a destruição engendrada 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. Desse modo, não há escapatória para a eliminação que se pretendia total, mas que produziu, no esforço pelo apagamento dos vestígios, provas contundentes de sua violência.

Portanto, o que as palavras de Duch querem ofuscar é obviamente a desaparição 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 dedicaram-se 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” (Figura 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 ter seus restos mortais enviados a suas 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 de uma 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. *Pulverizar*. 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 apagada¹⁸ (Panh; Bataille, 2013, p. 74, tradução nossa).

É 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 aqui¹⁹. Das dimensões das desaparições efetuadas por Duch, talvez a mais simbólica e radical seja o rosto de Hout Bophana, cuja biografia junto a sua fotografia de prisioneira foram as irrupções para que Panh realizasse o primeiro dos três filmes da trilogia do S21/Tuol Sleng, que *Duch, o mestre das forjas do inferno* encerra, intitulado *Bophana, uma tragédia cambojana* (1996)²⁰.

A imagem do rosto de Bophana aparece algumas vezes nesse último capítulo da trilogia de Panh (Figura 4, fotograma à direita). Duch, inclusive, é filmado segurando sua fotografia em alguns momentos, como se ao pedir isso a ele Panh tentasse lançar sobre o perpetrador uma imagem reminiscente insustentável – ou como se, mais decididamente, ao apresentar todo o dossiê de Bophana a Duch, Panh quisesse mostrar que a desaparição absoluta de alguém não necessariamente constitui-se no esquecimento total do extermínio. Os restos mortais de Bophana nunca foram encontrados, mas a marca e o vestígio de seu rosto são alçados como contrapontos à ideia do *kamtech*, da destruição total. Ver a fotografia de Bophana é testemunhar contra a aniquilação da memória do extermínio, daí o temor e tremor de Duch ao segurar essa imagem e ao voltar, reminiscentemente, aos espaços e às palavras de sua crueldade.

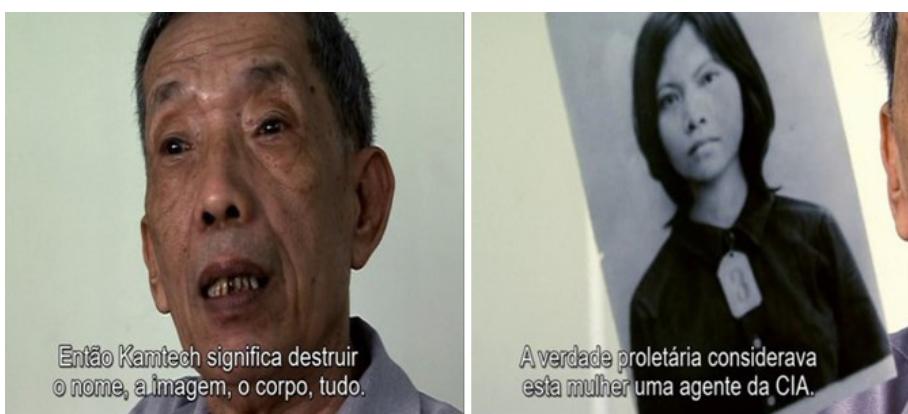


Figura 04: Duch explicando o termo *kamtech* (fotograma à esquerda); a fotografia de prisioneira de Bophana sustentada por Duch (fotograma à direita)

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

18 No original: “Los jemeres rojos acuñaron la palabra *kamtech*, que pido a Duch que defina, pues la escribió miles de veces y aún la utiliza en la actualidad. Duch es claro: *kamtech* significa destruir y borrar cualquier rastro. *Pulverizar*. El tribunal lo traduce por ‘aplastar’, que evidentemente es muy diferente... La lengua de masacre está en esa palabra. Que no quede ni rastro de la vida, ni rastro de la muerte. Que hasta la muerte sea borrada”.

19 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.

20 Analisamos o filme *Bophana* em um artigo anterior. Ver Lessa Filho e Vieira (2022).

A reação de Duch ao deparar-se com a fotografia de Bophana remete-nos à 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. 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 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* (2011), o que se vê é método versus método: de um lado, o método do perpetrador em sua tentativa de capturar para a própria rede retórica o cineasta que o filma, que o confronta dialeticamente com imagens de arquivo e documentos escritos pelos punhos do próprio Duch; do outro lado, o método de Rithy Panh, que opta em tantos momentos por *filmar o silêncio do perpetrador*, seu rosto, “seus gestos: esse é o meu método. Não fabrico o acontecimento, senão crio situações para que os antigos khmeres vermelhos pensem em seus atos. E para que os sobreviventes possam contar o que sofreram”²¹ (Panh; Bataille, 2013, p. 12, tradução nossa).

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 nesse trabalho que constitui-se essencialmente por dois gestos: o de deixar o sujeito falar primeiro e não interrompê-lo, mesmo que ele abandone-se aos prazeres da retórica (lembremos como Duch deleita-se em citações francesas). Tanto quanto possível, Panh tentou manter intactos os longos pensamentos do perpetrador, a fim de, como ele confidencia em uma entrevista (Ekchajzer; Panh, 2011), “não trai-lo” 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 – como 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 quotidiana do extermínio deveriam ter reduzido a um autômato, 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 esse discurso, por sua vez, também os condene.

²¹ No original: “sus gestos: ése es mi método. No fabrico el acontecimiento, sino que creo situaciones para que los antiguos jemeres rojos piensen en sus actos. Y para que los supervivientes puedan contar lo que sufrieron.”

De modo semelhante ao que Arendt (2008) vislumbrou ao concluir o seu elogio a Lessing, 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 para cuja destruição Duch decisivamente contribuiu.

Referências

ADORNO, T. W. **Modèles critiques**: Interventions, repliques. Paris: Payot, 2003.

AGAMBEN, G. **O que resta de Auschwitz**: o arquivo e a testemunha. Tradução de Selvino J. Assmann. São Paulo: Boitempo, 2008.

ARENDT, H. **La Vie de l'esprit**. Paris: PUF, 1981.

_____. **Origens do totalitarismo**. Tradução de Roberto Raposo. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

_____. **Eichmann em Jerusalém, um relato sobre a banalidade do mal**. Tradução de José Rubens Siqueira. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

_____. **Homens em tempos sombrios**. Tradução de Denise Bottmann. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

_____. **A vida do espírito**. Tradução de Antônio Abrantes. São Paulo: Record, 2022.

BENJAMIN, W. **Origem do drama barroco alemão**. Tradução, apresentação e notas de Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1984.

BOPHANA, *uma tragédia cambojana* [Bophana, une tragédie cambodgienne]. Direção de Rithy Panh. Cinematografia de Jacques Pamart. Edição de Marie-Christine Rougerie. Camboja: Catherine Dussart Productions; Institut National de l'Audiovisuel (INA), 1996. (60 min.)

BUTLER, J. **Caminhos divergentes**. Tradução de Rogério Bettoni. São Paulo: Boitempo, 2017.

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

_____. Como filmar o inimigo?. In: COMOLLI, J.-L. **Ver e poder – A inocência perdida**: cinema, televisão, ficção, documentário. Tradução de Augustin de Tugny, Oswaldo Teixeira e Ruben Caixeta. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008. p. 123-134.

_____.; MESQUITA, C.; 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://www.forumdoc.org.br/ensaios/nao-pensar-o-outro-mas-pensar-que-o-outro-me-pensa-duas-entrevistas-com-jean-louis-comolli>>. Acesso em: abr. 2025.

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

DIDI-HUBERMAN, G. **Ninfa dolorosa**: essai sur la mémoire d'un geste. Paris: Gallimard, 2019.

DUCH, *o mestre das forjas do inferno* [Duch, le maître des forges de l'enfer]. Direção, roteiro e montagem de Rithy Panh. Produção de Catherine Dussart. Paris: CDP; Institut National de l'Audiovisuel (INA), 2011. (103 min.)

EKCHAJZER, F.; PANH, R. Duch, le bourreau khmer que ni regrette rien. **Télérama**, on-line, 23 dez. 2011. Disponível em: <<https://www.telerama.fr/cinema/duch-le-bourreau-khmer-qui-ne-regrette-rien,76400.php>>. Acesso em: abr. 2025.

FARGE, A. **O sabor do arquivo.** Tradução de Fátima Murad. São Paulo: Edusp, 2009.

FAYE, J.-P. **Introdução às linguagens totalitárias.** Tradução de Fábio Landa e Eva Landa. São Paulo: Perspectiva, 2009.

HARTOG, F. **Regimes de historicidade:** presentismo e experiências do tempo. Tradução de Andréa Souza de Menezes, Bruna Beffart, Camila Rocha de Moraes, Maria Cristina de Alencar Silva e Maria Helena Martins. Belo Horizonte: Autêntica, 2014.

ITO, T. O testemunho do inimigo. **Significação**, São Paulo, v. 46, n. 51, p. 96-113, 2019.

KLEMPERER, V. **LTI:** a língua do terceiro Reich. Tradução de Miriam Bettina Paulina Oelsner. Rio de Janeiro: Contraponto, 2009.

KUPER, L. **The Prevention of Genocide.** New Haven: Yale University Press, 1985.

LEANDRO, A. Um arquivista no Camboja. In: MAIA, C.; FLORES, L. (Orgs.). **O cinema de Rithy Panh.** Rio de Janeiro: CCBB; Ministério da Cultura, 2013. p. 185-197.

_____. A história na primeira pessoa: em torno do método de Rithy Panh. **E-Compós**, on-line, v. 19, p. 1-15, 2016.

LESSA FILHO, R. Perante o rosto violado: o Mugshot de Bophana e a tragédia do Camboja. **MATRIZes**, São Paulo, v. 16, n. 2, p. 239-260, 2022.

_____.; VIEIRA, F. Entre o Perdão e o testemunho: Vann Nath e as imagens reminiscentes do genocídio cambojano. **Revista FAMECOS**, Porto Alegre, v. 30, n. 1, p. 1-17, 2023.

PAHN, 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; Ministério da Cultura, 2013. p. 235-247.

OZOUF, M. Mona Ozouf interrogée par Eric Fottorino. **Zadig**, n° 1, p. 12-31, 2019.

_____.; BATAILLE, C. **La eliminación.** Barcelona: Anagrama, 2013.

_____. **La paix avec les morts.** Paris: Grasset, 2020.

REMAUD, O. La langue des temps sombres. **Diogène**, on-line, n. 189, p. 14-29, 2000.

S21, a máquina de morte do Khmer Vermelho [S21, la machine de mort Khmère Rouge]. Direção e roteiro de Rithy Panh. Paris: Arte France Cinéma; Institut National de l'Audiovisuel. (101 min.)

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.

Informações sobre o 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.

Informações 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 e Frederico Vieira

Escrita e redação do artigo

Ricardo Lessa Filho e Frederico Vieira

Revisão crítica do conteúdo intelectual

Ricardo Lessa Filho e 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:

Não há vínculos deste tipo.

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.