

 <p>ESCOLA DE COMUNICAÇÃO, ARTES E DESIGN FAMECOS</p>	<h1>REVISTA FAMECOS</h1> <p>mídia, cultura e tecnologia</p> <p>Revista FAMECOS, Porto Alegre, v. 30, p. 1-17, jan.-dez. 2023 e-ISSN: 1980-3729 ISSN-L: 1415-0549</p>
<p> https://dx.doi.org/10.15448/1980-3729.2023.1.42898</p>	

SEÇÃO: CINEMA

Entre o perdão e o testemunho: Vann Nath e as imagens reminiscentes do genocídio cambojano

*Between Forgiveness and Testimony: Vann Nath and the reminiscent images of the
Cambodian's genocide*

*Entre el perdón y el testimonio: Vann Nath y las imágenes reminiscentes del genocidio
camboyano*

Ricardo Lessa Filho¹

0000-0001-9814-1626

ricardolessafilho@hotmail.com

Frederico Vieira¹

0000-0003-3095-7535

frederico.vieira.souza@gmail.com

Recebido em: 4 mar. 2022.

Aprovado em: 31 out. 2022.

Publicado em: 13 jun. 2023.

Resumo: Este artigo busca explorar as possibilidades e impossibilidades de construir o gesto do perdão a partir dos testemunhos de Vann Nath, um pintor e sobrevivente do genocídio cambojano perpetrado pelo Khmer Vermelho entre 1975 e 1979. Os relatos de Nath são o fio condutor do documentário *S21 – A máquina da morte do Khmer Vermelho* (2003), de Rithy Panh. E à luz da filosofia do perdão (V. Jankélévitch, J. Derrida e P. Ricoeur), escolhemos quatro cenas do filme que nos parecem mais promissoras para explorarmos o argumento de que o perdão não alimenta o percurso do esquecimento, mas ele se produz a partir do trabalho de reminiscência do trauma e do luto, ativando o passado e colocando-o lado a lado com o presente.

Palavras-chave: perdão; imagens reminiscentes; testemunho.

Abstract: This article seeks to explore the possibilities and impossibilities of constructing the gesture of forgiveness based on the testimonies of Vann Nath, a painter and survivor of the Cambodian genocide perpetrated by the Khmer Rouge between 1975 and 1979. Nath's accounts are the guiding thread of the documentary *S21 – The Khmer Rouge Killing Machine* (2003), directed by Rithy Panh. And in the light of the philosophy of forgiveness (V. Jankélévitch, J. Derrida and P. Ricoeur), we chose four scenes from the film that seem most promising to us to explore the argument that forgiveness does not feed the path of forgetting, but it is produced from the work of reminiscence of trauma and grief, activating the past and placing it side by side with the present.

Keywords: forgiveness; reminiscent images; testimony.

Resumen: Este artículo busca explorar las posibilidades e imposibilidades de construir el gesto del perdón a partir de los testimonios de Vann Nath, pintor y sobreviviente del genocidio camboyano perpetrado por los Jemeres Rojos entre 1975 y 1979. Los relatos de Nath son el hilo conductor del documental *S21 – la maquina de matar de los jemeres rojos* (2003), de Rithy Panh. Y a la luz de la filosofía del perdón (V. Jankélévitch, J. Derrida y P. Ricoeur), elegimos cuatro escenas de la película que nos parecen más prometedoras para explorar el argumento de que el perdón no alimenta el camino del olvido, pero se produce a partir del trabajo de la reminiscencia del trauma y el duelo, activando el pasado y colocándolo al lado del presente.

Palabras clave: perdón; imágenes reminiscentes; testimonio.



Artigo está licenciado sob forma de uma licença
[Creative Commons Atribuição 4.0 Internacional](https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/)

¹ Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG), Belo Horizonte, MG, Brasil.

Introdução

Este artigo busca explorar as possibilidades e impossibilidades de construir o gesto do perdão a partir dos testemunhos de Vann Nath, um pintor e sobrevivente do genocídio cambojano perpetrado pelo Khmer Vermelho entre 1975 e 1979. Os relatos de Nath são o fio condutor do documentário *S21 – A máquina da morte do Khmer Vermelho* (2003), de Rithy Panh, cuja narrativa propõe um confronto entre vítimas e vitimários, todos expostos igualmente, sem pré-julgamentos. Neste documentário, a figura de Vann Nath emerge como se estivesse dando vida a um gesto de perdão e de reconciliação quando face a face com os perpetradores e que, ainda no mesmo movimento, é capaz de sondar os estriamentos de sua presença – de sua sobrevivência.

Escolhemos quatro cenas do filme que nos parecem mais promissoras para explorarmos o argumento de que o perdão não alimenta o percurso do esquecimento, mas ele se produz a partir do trabalho de reminiscência do trauma e do luto, ativando o passado e colocando-o lado a lado com o presente. A primeira cena analisada mostra dois sobreviventes, Vann Nath e Chum Mey, na frente do prédio do Tuol Sleng/S21, o maior centro de torturas e assassinatos do Khmer Vermelho. Os dois caminham e partilham suas memórias e dores, acompanhados pela câmera e pelo nosso olhar. A segunda cena escolhida foi filmada dentro do prédio de Tuol Sleng, em uma sala na qual estão, face a face, o torturador Him Houy e o sobrevivente Vann Nath. Enquanto Houy relata seus crimes e folheia o álbum de fotografias dos cadáveres, Vann Nath o observa e o interpela silenciosamente. A terceira cena que nos oferece pistas acerca do processo de construção da relação de perdão é dedicada a uma reflexão acerca das pinturas feitas por Nath. A nosso ver, suas telas são *manchas da memória* que, materializadas, tentam captar o horror por ele vivenciado durante o período de um ano. Suas lembranças trazem de volta a violência, a morte, o padecimento atroz, mas também fazem figurar a sobrevivência que enreda temporalidades anacrônicas e corporeidades fruto de constante

refazimento e recriação.

Por fim, a quarta cena é mobilizada por nós nas considerações finais e traz um diálogo entre os filmes *S21* (2003) e *Bophana: une tragédie cambodgienne* (1996), ambos de Rithy Panh. Em um dado momento do filme *Bophana*, filmado sete anos antes de *S21*, Nath apoia sua mão por sobre o ombro do torturador Him Houy em frente ao prédio de Tuol Sleng. A nosso ver, tal cena expressa não somente o fato de que a memória histórica possui um ritmo e um fluxo espiralares, que abrem limiares e abismos na rememoração linear do passado. A aproximação entre os dois filmes nos permite compreender como as narrativas filmicas permitem a abertura de intervalos nos quais a sobrevivência e o perdão podem trabalhar e ser trabalhados como aproximações e afastamentos, como pulsações e testemunhos que articulam palavras, imagens, corpos e espaços. Alinhavadas nos limiares entre tais elementos, as lembranças de Vann Nath reinstauram um espaço de jogo no qual restos, ruínas e escombros brilham novamente e tornam possíveis outras alianças entre o cineasta, as vítimas e os perpetradores. O perdão que se expressa nessas articulações e rearranjos evidencia possibilidades de transformação das coordenadas da experiência histórica e das experiências singulares, tendo em vista a centralidade da elaboração de um novo imaginário político, de outras formas de pensar e sonhar diante de acontecimentos (im)perdoáveis.

O perdão (im)possível

Etimologicamente “perdão” em latim se diz *per+donum*. Assim, temos o afixo = *per* e a raiz básica *donum*. *Donum* literalmente significa dom, portanto, lá na fonte originária do perdão está um dom, uma dádiva, uma oferta – e Marcel Mauss pôde, como nenhum outro, falar tão bem sobre essa “raiz básica” *donum*, dom, dádiva (MAUSS, 1974). O afixo *per* com frequência indica levar a realidade em questão a grau máximo. Contudo, quando fazemos alguma coisa – feição – e queremos que ela chegue ao estado superior falamos de *per+feição*. Então o dom – dão – extremado é *per+dão*, perdão. Resgatando o mesmo Mauss,

Paul Ricoeur em seu seminal livro *A história, a memória e o esquecimento* nota em um primeiro nível a etimologia contígua entre dom e perdão em diferentes línguas: em inglês *gift-forgiving*, em italiano *dono-perdono*, em alemão *Geben-Vergeben*, em francês *don-pardon* (RICCEUR, 2007, p. 486). Poderíamos ainda acrescentar a contiguidade entre os termos em castelhano (*don-perdón*) e, claro, em português (*dom-perdão*).

Para o filósofo franco-judeu Vladimir Jankélévitch, o perdão emerge como um gesto de humanidade que não deve ter pressa. É preciso ao propô-lo, contrariamente a toda ligeireza, *esperar* antes que se exerça um juízo, tomar o tempo – e inclusive *dar o tempo* necessário para que ele floresça – para re-sentir as singularidades implicadas. Esta atenção a uma dimensão modal, qualificável e subjetiva da temporalidade, exige pensar o perdão para além da definição de sua aceitação ou de sua negativa, para que só assim seja possível habilitar sua consideração efetiva através dos obstáculos e paradoxos que ele precisa atravessar para cumprir-se enquanto tal.

Retomando o conceito “órgão-obstáculo” de Bergson (um de seus mestres), Jankélévitch propõe que, em um nível lógico, a ação efetuada perdura como impedimento no perdão, impondo um movimento a contratempo atento a pensar o paradoxo que, ante ao ato, implicaria perdoar o acontecimento. Jankélévitch tensiona desta maneira seu pensamento a partir do “apesar de” (*Malgré*), já que se assumimos que a dinâmica tensional é constitutiva dos atos humanos, se não existisse “*faute*” (culpa, falta) não existiria nada para ser perdoado. Desta maneira, a falta/culpa é a razão de ser do perdão pelo fato mesmo que é seu obstáculo, sua *im-possibilidade*:

A relação do perdão com a falta é, portanto, ao mesmo tempo casual e concessiva. ‘Apesar de’ é a especialidade do perdão [...] O perdão perdoa ainda que e porque (*bien-que et parce-que*) e ao mesmo tempo, não perdoa nem porque nem ainda que (*ni parce-que ni bien-que*); e, por outro lado, estas duas verdades (tanto uma como a outra e nenhuma delas) são

tanto verdadeiras como falsas. E assim até o infinito (JANKÉLEVITCH, 1983, p. 27).

Entretanto, o perdão é sempre o movimento para o Outro – por sua “intrínseca relação com a alteridade” (SOARES, 2016, p. 268). Trata-se de um ato sempre singular e relacional. Implica, toda vez, uma iniciativa que excede o sujeito. Para tal, o perdão deve ser, para Jankélévitch, primeiramente “pedido”. Somente assim é possível ativar o movimento que se inicia quando o verdugo solicita a vítima que esta exerça uma ação, um *donum*, uma dádiva/dom/doação, um acontecimento inesperado para com ele, que implique perdoá-lo – porque para o autor é preciso *reconhecer* a culpa para que o *perdão* não seja *perdido*.² A vítima, por sua parte, pode decidir não cumprir esse pedido. A partir dessa perspectiva, Jankélévitch compreende que o perdão não pode ser universal nem tampouco justificável, senão que é sempre um ato singular, um gesto *stricto sensu* (JANKÉLEVITCH, 1983).

Assim, Jankélévitch em *Le pardon* (1967, p. 57) propõe indagações maculadas pela figura do nazismo: “É certo que o tempo cicatriza as feridas e que então é possível perdoar? Haveria uma correlação entre sofrimento e crime que possa ser atenuada de uma maneira equiparável ao longo do tempo?”. Na página seguinte a estas perguntas o filósofo francês dá uma resposta negativa, pois a partir de seu miradouro, o crime não apenas causa dor, mas, antes de tudo, é uma falta moral, uma agressão ao Outro e uma ruptura com a comunidade humana. Delegar o perdão ao tempo é uma forma na qual o tempo especula com o esquecimento e conseqüentemente tenta suprimir o passado. Destarte, Jankélévitch compreende que face ao extermínio (o autor pensa sobretudo o caso da Shoah, acontecimento que ele mesmo atravessou) o perdão não pode ser exercido, porque a magnitude desse mal, o seu volume genocida não poderia jamais aspirar um *donum*, e se torna então tanto “imperdoável” quanto a dimensão de sua temporalidade

² Décadas mais tarde Paul Ricoeur retornaria à essência jankélevitchiana e escreveria: “Pode-se perdoar àquele que não confessa sua falta?”, “É preciso que quem enuncia o perdão tenha sido o ofendido?”, “Pode-se perdoar a si mesmo?” (RICCEUR, 2007, p. 485).

"imprescritível"; o devir da imprescritibilidade da culpa/falta cometida diante da comunidade humana.

Frente a ética hiperbólica, ao perdão pedido e, sobretudo, ao acontecimento imperdoável de Vladimir Jankélévitch, Jacques Derrida (2003, p. 9) três décadas depois radicalizaria que o perdão e o imperdoável são, a uma só vez, indissociáveis e irreduzíveis: "Ou o perdão dirige-se ao imperdoável, ou não é". Derrida de certa maneira diante da impossibilidade, para Jankélévitch em perdoar a Shoah, compreende a tese do autor de *Le pardon* como a desaparecimento absoluta do perdão após os campos nazistas, visto que, não bastasse por si mesmo ser imensurável tal genocídio, os nazistas *jamaís* pediram perdão ou reconheceram a dimensão de tal crime³.

Então faz-se necessário, antes de tensionarmos as diferenças cruciais acerca da apreensão do perdão em Derrida em relação a Jankélévitch, recolocarmos as perguntas erigidas por Michel Wieviorka ao filósofo da desconstrução:

O que significa o conceito de perdão? De onde vem? Impõe-se a todos e a todas as culturas? Pode ser trasladado à ordem do jurídico? Do político? Mas, neste caso, quem o concede? E a quem? E em nome de quê, de quem? [...] Até onde se pode perdoar? E o perdão, pode ser coletivo, é dizer, político e histórico? (DERRIDA, 2003, p. 7).

Derrida por sua vez responde que

em princípio, não há um limite para o perdão, não *há medida*, não há moderação, não há 'até onde'. Sempre que, evidentemente, acordemos algum sentido 'estrito' a esta palavra. Contudo, a que chamamos 'perdão'? O que é aquilo que requer um 'perdão'? *Quem* requer, quem apela ao perdão? É tão difícil *medir* um perdão como capturar a dimensão destas perguntas (DERRIDA, 2003, p. 7).

Derrida em seu opúsculo *Le siècle e le pardon* (2003, p. 12) radicaliza a compreensão escatológica do perdão, recolocando-o à luz da aporia de sua própria filosofia, pois se há algo a perdoar, seria aquilo que na linguagem religiosa é

conhecido como o pecado mortal, o crime ou o dano imperdoável. Assim, continua o autor de *Mal de arquivo*, "o perdão perdoa somente o imperdoável", porque ele "só pode ser possível se impossível" (DERRIDA, 2003, p. 12-13). É diante da *im-possibilidade* de perdoar onde o perdão deve *acontecer, res-surgir*, e é por isso mesmo que Derrida enxerga o perdão como *événement* (acontecimento abrupto, inesperado), portanto, acontecimento paradoxal (RUEDA, 2012), "a irrupção performática da linguagem e do pensamento que não se deixa capturar pelas malhas discursivas tradicionais, erigidas em torno de definições claras e precisas, estáveis e sempre idênticas a si mesmas" (RIBEIRO, 2015, p. 46).

Derrida propõe compreender o perdão como o imperdoável: para que o perdão seja puro, seu objeto deve ser imperdoável – e aqui reside e se alastra a assimetria derridiana ante os outros pensadores do perdão, de Jankélévitch (1967) a Ricoeur (2007), passando por Olivier Abel (1992) até Lévinas (1976): "o perdão perdoa somente o imperdoável. Alguém não pode, ou não deveria perdoar, não há perdão, se não existe o imperdoável" (DERRIDA, 2002, p. 22). De certo modo indissociáveis, o objeto do perdão é tanto o perpetrador como o dano por ele provocado. O ato realizado contra a vítima é tão "monstruoso" que se torna imperdoável, então o perdoar em si mesmo (do perpetrador) se torna impossível porque a vítima estaria perdoando aquilo que *não* poderia ser perdoado, aquilo portanto *inexpiável*.

Em uma outra parte, Jacques Derrida afirma que o perdão não deve guardar uma relação de dependência com o arrependimento. O arrependido, escreve Derrida (2002, p. 26), é um outro, diferente daquele que perpetrou o ato/ação do dano. Portanto, se se perdoa apenas com ocasião da petição do perdão que solicita o perpetrador, não se perdoaria nem o feito imperdoável nem a pessoa que o realizou – e como vimos, essa concepção é diametralmente oposta tanto de Jankélévitch quanto de Ricoeur. Isso comprova

³ "O argumento central de 'O imprescritível', e na parte intitulada 'Perdoar?', é que a singularidade da Shoah alcança as dimensões do inexpiável. Contudo, para o inexpiável não haveria perdão possível, segundo Jankélévitch, nem sequer perdão que tivesse um sentido, que produzisse um sentido" (DERRIDA, 2003, p. 16).

que para o autor franco-argelino tanto o feito imperdoável, quanto o perpetrador são, a uma só vez, *objetos de perdão*.

Pablo De Greiff, comentando essas posições de Derrida, encontra um problema na visão derridiana. Para De Greiff (2002, p. 47), o perdão deve ter a função de restabelecer uma relação entre vítima e perpetrador, porque ali onde não há arrependimento, não há restabelecimento desta relação. Mas frente a necessidade do restabelecimento relacional defendido por De Greiff para o perdão existir, Derrida contrapõe que existe uma *im-possibilidade* de perdoar o imperdoável com a condição de que uma *relação* entre agressor e vítima regresse – porque ante a sua *im-possibilidade*, o perdão só pode se manifestar *se incondicional*. Nesta impossibilidade, o perdão pedido – aceito ou negado pela vítima – do perpetrador será lançado, filosófica e hermeneuticamente, à tese de Ricœur: *o perdão difícil* – que é a homônima e derradeira parte de *A memória, a história e o esquecimento* (2007).

Para Ricœur a existência do perdão é indissociável da experiência da falta (*faute*), e que por isso mesmo essa experiência não pode ser reduzida a um mero nível patético (as emoções e paixões); assim, Ricœur contiguamente a K. Jaspers e a sua noção de “situações-limites” propõe localizar a experiência da falta ao lado das determinações da existência como a morte e o sofrimento, exigindo que a dimensão do reconhecimento da culpabilidade se inscreva no interior do culpado – fazendo-o admitir a responsabilidade intransferível de seu ato danoso. Esclarece-nos V. Dias Soares:

O que está em jogo aqui é a inserção da culpabilidade na estrutura fundamental na qual a experiência da falta está inscrita, ou, de outro modo, a assunção da falta por um culpado genuíno: para que haja o perdão, é necessário que o verdadeiro culpado, em sua imputabilidade, se responsabilize ou seja responsabilizado. A imputabilidade é, assim, um dispositivo que torna todas as minhas ações uma questão de *responsabilidade* (SOARES, 2016, p. 266).

Todavia, Ricœur propõe que o perdão não é fácil, mas também não é impossível, senão difícil e, portanto, se direciona sempre aos abismos

da culpabilidade. Frente a isso, Derrida em um diálogo com o próprio Ricœur, se pergunta qual seria a diferença entre o *im-possível* e o *difícil*, mais filosoficamente, o muito difícil, a dificuldade verdadeiramente extremada, o mais que difícil, o inexecutável; entre aquilo que é radicalmente difícil e o que parece impossível. Assim, Derrida lança a conjectura de que tal questão possa dizer, secreta ou abertamente, algo a respeito da ipseidade do “eu posso”, ao “ipse”, à possibilidade de um “eu” querer, poder, conceder o perdão (DERRIDA, 2004; AMANCIO, 2020).

Paul Ricœur reconhece que Derrida “tem razão: o perdão se endereça ao imperdoável ou não existe. É incondicional, sem exceção e sem restrição. Não pressupõe um pedido de perdão”, e citando uma passagem do autor franco-argelino, conclui: “Não se pode ou não se deveria perdoar, apenas há perdão, se houve, onde há o imperdoável” (RICŒUR, 2000, p. 605-606). E já perto do fim, Ricœur propõe o surgimento da dimensão da alteridade que poria *face a face* os dois atos de discurso, o da confissão e o da absolvição: o “Eu te peço perdão. – Eu te perdo”:

Esses dois atos de discurso fazem o que dizem: o dano é efetivamente confessado, ele é efetivamente perdoado. A questão, então, é a de compreender como isso ocorre, tendo em conta os termos da equação do perdão, a saber, a incomensurabilidade aparente entre a incondicionalidade do perdão e a condicionalidade do pedido de perdão (RICŒUR, 2007, p. 492).

Contudo, como seria possível mensurar o acontecimento do perdão frente a um genocídio? E o que supõe, filosoficamente, esse acontecimento *duplamente* impensável – o do extermínio e do gesto perdoante em face ao crime? Como regressar à humanidade tendo sobrevivido ao extermínio – portanto tornado testemunha intrínseca do horror –, quando todo rosto humano parece tornar-se, em um mesmo movimento, indissociável daqueles outros rostos dos exterminados e dos torturadores? Assim, seria o perdão apenas possível se o perpetrador da violência ao reconhecer e pedir clamor pelo seu crime abriria desta maneira a possibilidade da reconciliação e do perdão vindo da vítima como

defendido por Vladimir Jankélévitch? Ou seria o perdão verdadeiramente perdoável somente frente aquilo que é imperdoável, inexpiável como propôs Jacques Derrida? Ou ainda, diante deste paradoxo e aprofundando suas implicações, o perdão não seria nem fácil nem impossível, mas difícil, como escrevera Paul Ricoeur?

O imperdoável face a face

Tão *imperdoável* é a dimensão do horror, como *imprescritível* é sua temporalidade. De fato, se a magnitude do mal, o volume genocida do Khmer Vermelho é tão imensurável que não poderia desejar a graça do perdão ante o tempo (pois ao genocídio não pode existir *direito ao esquecimento*), então é a própria espessura de sua crueldade que torna o acontecimento imperdoável, cuja dimensão imprescritível, por sua parte, se descobre vinculada aos problemas da temporalidade que edificam a responsabilidade da ética e do perdão. Tal como vimos com os filósofos de língua francesa, neste ponto a temporalidade não pode ser analisada como um mero fluxo, tão pouco pode ser conceitualizada como "desculpa" ou "estratégia" (Jankélévitch via essas duas maneiras como pseudoperdão; já Derrida como a impossibilidade da existência do ato perdoante) pois o tempo não pode ser um fator plausível a ponto de erodir o acontecimen-

to e/ou de especular com o esquecimento. Ao contrário, a essência "imprescritível" deve reforçar a definição do ato como obstáculo e paradoxo: vem para sublinhar a importância de um fato que jamais nenhuma temporalidade pode suspender, é dizer, deve cristalizar sua consistência, e, longe de atenuar-se, multiplicar sua plena presença no tempo e na memória.

Então, estamos diante das imagens do filme documental *S21 – A máquina da morte do Khmer Vermelho*: lá pelo décimo minuto de projeção somos lançados para a primeira cena do perdão que este documentário de Rithy Panh *manifesta* – eis o seu primeiro, o seu comovente *donum*. Ao lado de Chum Mey, homem idoso que sobreviveu ao genocídio cambojano, há outro homem, igualmente idoso, igualmente sobrevivente, que *lhe toca* os ombros, que *lhe concede* inesperadamente algo entre um gesto de perdão e de reconciliação. Este homem é Vann Nath e que delicadamente acompanha seu colega que, entregue aos prantos, não faz outra coisa senão lamentar mortalmente o dano a ele infligido, o dano infligido à sua família agora exterminada, o dano, portanto, infligido a todo o seu povo, o dano que, incompreensível em seu horror, pela espessura de sua violência, é visto como coisa exposta, imperdoável, inexpiável (Figura 1).

Figura 1 – Chum Mey amparado por Vann Nath



Fonte: Montagem realizada pelos autores com captura de tela de *S21 – A máquina da morte do Khmer Vermelho* (2003).

Nesta cena (Figura 1), Nath e Mey estão em frente a Tuol Sleng/S21, a câmera de Rithy Panh os acompanha sem alarde, como se escrutasse silenciosamente os passos e a entonação destes dois homens que rememoram os traumas do genocídio cambojano. A dor insular deste *re-enactment*: regressar à cartografia do extermínio, no espaço fulcral onde seu horror foi melhor materializado, exercido – os metros quadrados que compõem o maior centro de torturas e assassinatos do Khmer Vermelho. São nesses instantes onde emerge o primeiro gesto de perdão que o filme, sem jamais forçar, parece fazer confluir

entre os dois sobreviventes: Nath que apoia sua mão direita por sobre o ombro esquerdo de Mey, para depois flutuar de maneira quase imperceptível à altura do ombro direito; na microscópica humanidade que é revelada nestes instantes, algo de uma consolação para quem já não possuía a esperança em ser consolado.

Essa mão que flutua até o Outro abre alguns questionamentos fundamentais para a análise do documentário frente à filosofia do perdão: de onde chega esse ato de Nath que a uma só vez roça o perdão e a reconciliação? Vann Nath que parece desde sempre *resignado* e, inclusive,

reconciliado com o dano letal infligido a mais de um milhão e meio de cambojanos, e que a cena acima (Figura 1) dá a ver com tamanho assombro quando ele muito calmamente diz a Chum Mey: “nós sofremos muito. Não vamos mais pensar nisso”. Como se, de fato, o perdão já o tivesse superado (HATZFELD, 2013, p. 191) apesar de sua dificuldade, de sua indecifrabildade (RICCEUR, 2000, p. 605; DERRIDA, 2003, p. 7)

Em outra cena, dentro de Tuol Sleng nos deparamos com o torturador Him Houy detalhando seus crimes enquanto manuseia o álbum de fotografias dos cadáveres, no mesmo momento em que Nath o olha fixamente⁴ – um olhar tão difícil de mensurar em toda sua natureza de aporia, um olhar que parece buscar a impossível *revelação* da verdade e do horror banalizado daquelas pala-

bras – apoiando o queixo em sua mão esquerda, absorto, e cuja câmera de Panh nos oferece, em sua própria estabilidade, um enquadramento de quatro faces: a do torturador (sua nuca perfilada), a da fotografia cadavérica que ele tem em mãos, a de Nath e, de maneira assombrosa, o rosto de Duch em uma foto pendurada na parede (Figura 2) – Duch que habita o filme em sua *durée* mais sombria e fantasmagórica, o homem que embora diversas vezes citado *jamais* aparece. No documentário este epíteto existe como um espectro, um ser de outra parte cuja impossibilidade de sua aparição material só o permite surgir aqui como evanescência, rastro, vestígio, portanto, ora como fotografia (BARTHES, 1997; DUBOIS, 1993), ora como nomeação.

Figura 2 – O espectro – fotográfico – de Duch



Fonte: Montagem realizada pelos autores com captura de tela de *S21 – A máquina da morte do Khmer Vermelho* (2003). À esquerda, em um mesmo enquadramento: o torturador Him Houy de perfil, a foto do cadáver, Nath e a moldura, ao fundo, com a imagem de Duch; do fotograma à direita: a fotografia de Duch que aparece ao fundo do plano do filme.

E não obstante, Duch, por meio de sua fotografia, satura o campo e contracampo dessa cena (Figura 3), apresentando-se quando Panh enquadra o rosto tanto de Him Houy quanto de Nath, talvez para marcar, para fazer perdurar essa figura do mal – em toda sua banalidade, como pôde propor Hannah Arendt (2003) – não apenas à luz de sua narrativa central, mas sobretudo nas bifurcações, nos estriamentos que emergem, inesperadamente, das conversas e

dos testemunhos que atulham toda a duração do filme. Inclusive poderíamos propor em um olhar de relance, que existem dois protagonistas no documentário: Nath como o sobrevivente, compreensivo, terno, reconciliador mesmo ante as revelações mais devastadoras, e Duch como antípoda, como antagonista absoluto: o mestre dos torturadores, o homem responsável pelas violências e perversões mais brutais, e que no filme não é mais do que um vulto, uma figura

⁴ Marianne Hirsch em um importante livro definiu a diferença entre o olhar do algeoz e o olhar da vítima: para o primeiro ela designou o termo *gaze*; para o segundo, o termo *look*. (HIRSCH, 2012).

indistinta que nos chega sempre em instantes fraturados da palavra e da imagem – sobretudo quando os torturadores reencenam, com uma frieza descompassada, a doutrinação e os mé-

todos de tortura ensinados e exigidos por Duch, que nestes instantes parece revelar-se na carne destes homens, tornando-os uma espécie de títeres de sua crueldade.

Figura 3 – Face a face - ou o campo e contracampo



Fonte: Montagem realizada pelos autores com captura de tela de *S21 – A máquina da morte do Khmer Vermelho* (2003). A aparição fotográfica de Duch no campo (o torturador) e no contracampo (Nath).

E regressando à ótica do perdão, em uma passagem de seu livro de memórias, Rithy Panh retoma um diálogo que teve com Duch durante as gravações de seu filme dedicado a este ex-membro do Khmer Vermelho: *Duch, o mestre das forjas do inferno* (2011), onde o grande torturador parece propor, ao assumir finalmente sua responsabilidade pelos crimes cometidos, um autoperdão que advém da assunção de sua "culpabilidade gloriosa" (e da temporalidade imprescritível desta *faute*) e que o cineasta cambojano define como uma tentativa de "redenção" e "salvação". Escreve Panh sobre esse momento:

Duch lê a Bíblia diariamente. Para meditar. Recebe a visita periódica de pastores evangélicos. Se Jesus perdoou na cruz o mau ladrão também crucificado, o que não faria por Duch, que reconhece tudo e quer assumir toda a culpa? Com essa *culpabilidade gloriosa* e salva, Duch alça à vista ao céu: "Ofereço meu coração partido, meu tormento. *Também assumo inteiramente a responsabilidade do S21*". Lembro que um dia me disse: "Meus subordinados são minha carne e meu sangue", como se tivesse posto todo seu pensamento na *redenção*. Como se (o fato de) levar nos ombros o sofrimento que alguém causou e o do mundo em geral conduzisse à *salvação*. À direita do pai, não do crime (PANH; BATAILLE, 2013, p. 212-213; grifo nosso).

Lévinas diz que o (auto)perdão é matéria do

inumano, pois se o perpetrador pudesse perdoar o seu próprio dano, expiá-lo a si mesmo, tornando-se todo poderoso ao conceder o perdão para si, banalizaria o crime e substituiria desta maneira a própria vítima que é quem deveria conceder ou não o perdão: "O mal não é um princípio místico que se pode desfazer com um rito", escreve Lévinas, "ele é uma ofensa que o homem faz ao homem. Ninguém, nem mesmo Deus, não pode se substituir à vítima. O mundo onde o perdão se torna todo-poderoso torna-se inumano (LÉVINAS, 1976, p. 37). Já Para Paul Ricoeur (2007), somos incapazes de nos "autoperdoar", uma vez que para nos definirmos e nos conhecermos – portanto, frente a impossibilidade do conhecer-se a "si mesmo" – precisamos do Outro, dado que é a partir deste olhar que nos chega que é possível, diz-nos Ricoeur, apresentar a nossa singularidade.

Ao propor um "autoperdão" (que Panh, como vimos, prefere nomear ora como "redenção", ora como "salvação") Duch parece buscar *eliminar* o imprescritível de sua desumanidade, de sua violência. Em sua "salvação", na assunção de sua (indiscernível) culpa, o ex-membro do Khmer Vermelho tenta reinserir o esquecimento que aqui – seguindo os passos de Ricoeur – tem a ver com a profundidade e a manifestação da

memória, já que o (auto)perdão que ele anseia por inscrever em si mesmo acaba por vincular-se com a culpabilidade e a tentativa a todo custo em reconciliar-se com o passado.

É na temporalidade deste crime genocidário, de sua imprescritibilidade inextrincável, que a filosofia do perdão deve nos pôr em contato com a representação do passado e da memória. Porque o perdão, para existir, precisa da falta (*faute*), do dano colateral, *apenas* por isso Duch pode pleitear aquilo que Derrida (2003) tão profundamente nomeou como o perdão já sempre *im-possível*, porque imperdoável, ou no caso de Duch, "autoimperdoável", é dizer, que por ser *interminavelmente* inexpiável, o perdão jamais pode existir em si mesmo ao perpetrador, autoproclamar-se; mas antes (o extremadamente anterior), deve emergir sem nenhuma petição (ao Outro cujo dano foi infligido) ou autoperdão, porque este *donum* só existe se incondicional – se incondicionalmente vindo da vítima ao vitimário, sem exceção, sem exigência.

Vann Nath: o testemunho pintado do horror

Levinas (2011) contribui para pensar o conceito de testemunho que, para ele, é revelado na subjetividade que sofre a perseguição e o martírio que não permite que esconda sua face. Desta feita, o testemunho ético levinasiano é da ordem da revelação que não é conhecimento racional, lógico; não nos dá nada em si. De algum modo, tal perspectiva nos aproxima muito da própria natureza das imagens que, em si, não nos entregam nada, mas que nos confrontam, provocam; elas podem deslocar nosso olhar em uma direção não vista, desacostumar "pontos cegos" e falar sobre questões para as quais nos faltam palavras.

Também para Lévinas, ao dizer "eis-me", o rosto de alguém exposto em um documentário, em uma tela à tinta ou a *pixels*, aponta para o Infinito, profere seu testemunho, vocaliza o Infinito justamente porque é singular e não flerta com a totalidade que resvala no anonimato. Ao ser filmado e confrontado diante dos vestígios de um genocídio, o rosto da vítima ou do vitimário

está literalmente "sem situação", sem morada, expulso de toda parte e de si mesmo diante do horror que não consegue nominar:

"Eis-me" como testemunho do Infinito, mas como testemunho que não tematiza aquilo sobre o qual ele dá testemunho, e cuja verdade não é a verdade da representação, não é evidência. O testemunho – estrutura única, exceção à regra do ser, irreduzível à representação – só pode ser testemunho do Infinito. O Infinito não aparece a quem dele dá testemunho. Pelo contrário, o que pertence à glória do Infinito é o testemunho. É pela voz do testemunho que a glória do Infinito se glorifica (LÉVINAS, 2011, p. 161).

Ao dizer "glória do Infinito", Lévinas refere-se à identidade anárquica do sujeito desalojado (que está no Camboja, mas que se comunica com outrem, em qualquer outro lugar, por sua condição humana, precária, vulnerável); momento em que o eu faz *dom*, doação, sinaliza a outrem – por quem sou responsável e diante de quem sou responsável. Veremos adiante como esse gesto constitui o próprio rosto de Vann Nath na obra.

Como Lévinas muito bem lembra de Dostoiévsky em *Os Irmãos Karamazov*: "Somos todos culpados de todos perante todos, e eu mais que todos os outros". Essa citação é evocada pelo filósofo justamente para introduzir a ideia de testemunho que se dá como voz dirigida ao Infinito, palavra-conceito que acolhe a multiplicidade dos rostos singulares. Distante da noção primeira do *fazer justiça e punir os culpados*, a noção de testemunho lapidada por Lévinas está presente na subjetividade manifesta pelo que é absolutamente outro, em suas infinitas formas de vida, mesmo daqueles que matam e torturam, posto que continuam a ser humanos, embora por vezes sejam nomeados por seus atos humanos como *monstros, bestas-feras, demônios*, representações do mal.

Diante do horror, sobreviver e testemunhar por meio de um relato ficcional (ou não), de uma obra, das imagens é abrir-se diante da impossibilidade em dizer tamanha dor. Porque de algum modo o sobrevivente-testemunha deverá haver-se com rostos das vítimas, que já não podem se fazer ouvir, mas tampouco se fazem capturar. É isso

que permite àquele que filma, pinta, escreve, dentre outras formas de expressão, testemunhar e sobreviver, ainda que sua experiência seja reconhecidamente lacunar.

Paul Celan certa vez escreveu sobre o insubstituível papel da testemunha, voltando a pôr em jogo, em grande medida, a reminiscência e os testemunhos como gestos marcados por uma temporalidade fatalmente tensa, conflituosa ou contraditória, que sinaliza tanto sua fragilidade quanto a singularidade intrínseca de sua posição: "Ninguém testemunha pela testemunha", eis o paradoxo das palavras de Celan que nos dão a ver o imprescindível da testemunha (CELAN; MICHAUD 2012). No caso de Vann Nath, seu testemunho insubstituível foi a transmutação de seu olhar e de suas reminiscências à luz das tintas e pincéis que o fizeram sobreviver à matança desenfreada do Khmer Vermelho: por alguma razão, os chefes do Khmer Vermelho (incluindo aí Duch) aprovaram seus desenhos e quadros que mimetizavam "delicadamente" os rostos e os corpos dos líderes genocidas e por

isso o pouparam de ser assassinado – o próprio Nath, como fica claro no filme, não compreende muito bem a razão pela qual suas pinturas foram escolhidas, quando tantos outros pintores, antes e depois dele, foram executados.

Contudo, após o fim do regime de Pol Pot, Nath passa a pintar testemunhos, a pintar, portanto, suas *manchas da memória*, isto é, passa a dedicar-se a materializar na tela embranquecida o horror ocular e corpóreo que ele testemunhara durante um ano como prisioneiro. Em um dado momento do filme escutamos o sobrevivente narrar o instante em que ele, junto a dezenas de outros homens vivos e mortos, dentro de uma cela em Tuol Sleng, é humilhado e agredido de diversas maneiras. Jacentes ao chão, Nath e os outros prisioneiros são pisoteados, chicoteados e os que não resistem, permanecem apodrecendo ao lado dos vivos. Essa cena, sem dúvida terrível, ou ao menos uma parcela, uma fissura possível da reminiscência deste horror, é transformada por Nath em um quadro que vemos no filme (Fig. 4)

Figura 4 – Vann Nath acariciando as imagens



Fonte: Montagem realizada pelos autores com captura de tela de *S21 – A máquina da morte do Khmer Vermelho* (2003). Do fotograma à esquerda: cena dos corpos jacentes em uma cela que Nath transformou em pintura; do fotograma à direita: Nath retirando o pó e sujeira das fotos de prisioneiros em Tuol Sleng.

Rithy Panh conhece bem Nath, de quem tornou-se amigo íntimo com o passar dos anos e das recordações. Conhece-o tão bem que o cineasta cambiano, em diversos momentos, soube ofertar uma temporalidade muito específica e muito delicada para que este amigo pudesse *acariciar* suas manchas da memória materializadas em suas tentativas de testemunho por meio da pintura.

Como ocorre na imagem acima, é possível observar como o gesto da carícia se repete ante os corpos e os rostos pintados ou fotografados que vemos no filme (Figura 4). Como se este gesto, portador de uma *potência háptica* por excelência, o lançasse à uma reminiscência onde o *tocar* é como um retorno, pelo tato, desta sensação tão violentamente corporal: o de lembrar, pela

pintura (esta arte fundamentalmente palmar) ou pela fotografia (esta arte fundamentalmente do olhar), os gritos e as crueldades daquele passado com as quais Nath pôde transmutar, em testemunhos pintados ou verbalizados, as marcas do dano infligido a ele e ao seu povo.

"*Comment toucher l'intouchable?*", pergunta-se Jacques Derrida, que compreende de maneira admirável que o *tocar* não é somente uma obsessão do pensamento, mas também da pele e do olhar (DERRIDA, 2011, p. 25). Assim, Nath sabe que não pode tocar mais do que em uma superfície; na pele ou na película de uma tela-limite ou de uma memória. O equívoco nesta situação seria pensar nos limites do testemunho e da reminiscência de Nath apenas de uma forma unilateral, defeituosa ou negativa. Porque sim, as pinturas de Nath não testemunham tudo – sequer se propõem a isso ou se propõem a serem "realistas", quando evidentemente seu "estilo" é algo entre o *naïf* e o primitivo –, não testemunham o "evento puro", justamente porque ele não existe, e porque todo testemunho é uma lacuna (AGAMBEN, 2008), portanto, não devemos esperar encontrar a memória exata dele, sua totalidade impossível. Diante da sua sobrevivência frente ao genocídio, os quadros de Nath devem ser compreendidos como uma construção reminiscente, ou seja, a partir do seu ato de memória assimilado como ato de pintura que nos é ofertado.

Rithy Panh em um determinado momento de sua conversa-entrevista com Duch – um encontro que gerou mais de 300 horas de gravações –, começa a discutir acerca de pintura com o ex-membro do Khmer Vermelho. Duch começa a falar de Van Gogh e o quanto aprecia a obra do pintor holandês. Panh constata que, ante esta estima, Duch parece fascinado pelos retratos com a orelha cortada de Van Gogh, e pergunta-se, não sem razão, se o fato desta admiração seria devido à dificuldade intrínseca de encontrar uma representação para esses retratos: "Será pela dificuldade de representá-lo? De captar o rosto inteiro e [...] em sua integridade? Será pela impossibilidade de mostrar *a cabeça de um homem* ao povo e à sociedade?" (PANH; BATAILLE,

2013, p. 93). E logo em seguida, Duch critica as habilidades de Vann Nath: "Não é um grande pintor: em seus quadros nada se parece muito com a realidade", concepção que prontamente é rebatida por Panh: "No caso de Nath, é preciso analisar a força de seu trabalho sobre a memória. Nath é pintor e um sobrevivente, e um sobrevivente *porque* era pintor. Seu trabalho somente pode ser entendido a partir desta perspectiva" (PANH; BATAILLE, 2013, p. 93).

Todo o cerne da questão deste testemunho reside nessas palavras: a de que Nath é "pintor e sobrevivente, e um sobrevivente *porque* era pintor". A "excepcionalidade" que fez com que Nath sobrevivesse ao genocídio era a sua facilidade em traçar silhuetas e colori-las. Foi uma "excepcionalidade" no seu conhecimento em química que também fez com que Primo Levi, trinta e cinco anos antes de Nath, sobrevivesse à Auschwitz (LEVI, 1988). Podemos então propor, próximo a Rithy Panh e um tanto distante de Giorgio Agamben (2008), que todo sobrevivente de um extermínio, todo aquele que foi capaz de sobreviver e testemunhar o horror imensurável infligido a si mesmo, acaba por tornar-se algo como um ser excepcional, algo como uma testemunha total.

Tanto Auschwitz quanto Tuol Sleng foram lugares concebidos contra o humano, lugares pensados para a negação e o extermínio de toda uma humanidade. Sabemos também que, apesar desta impossibilidade de compreensão plena, apesar desta "indecifrabilidade" do lugar onde tanto Primo Levi quanto Vann Nath foram expostos ao pior, a partir de suas sobrevivências e de seus testemunhos, para ambos a razão, a arte, a poesia, a literatura ou a pintura foram-lhes muito necessárias e, mesmo, vitais à medida que tanto o italiano quanto o cambojano continuaram a tentar materializar (um pela escrita, outro pela pintura) suas respectivas *manchas da memória* como marcas do testemunho. Em seu livro *Os afogados e os sobreviventes*, Levi escreve: "A razão, a arte, a poesia não nos ajudam a decifrar o lugar de onde foram banidas", e conclui: "Quanto a mim, a cultura tem sido útil: nem sempre, às

vezes, talvez por meios subterrâneos e imprevisíveis, mas ela me serviu e talvez me salvou" (LEVI, 2004, p. 118).

Com efeito, a razão ou a arte destes sobreviventes por mais *profundas* que sejam certamente não nos ajudam a decifrar totalmente o espaço do horror de onde, por um período imensurável, eles foram banidos de toda humanidade. Mas sem dúvida continuam a ser necessárias para nós, e mesmo vitais, porque só assim podemos decompor-las para então apreendê-las da melhor forma possível, para que nos lembremos que os lugares totalitários, por mais eficazes que sejam, nunca irão completamente eliminar essa "parcela de humanidade" – como tão bem pôde escrever Hannah Arendt (2008) – que por mais modesta, por mais incompleta que seja, irá interromper a obra da destruição.

Em uma determinada cena do filme, Vann Nath expõe – cena essa que Rithy Panh transcreveria em sua totalidade para o seu livro de memórias – a maneira como Duch analisava, à época do Khmer Vermelho, seus retratos e pinturas:

Duch sentou-se em uma cadeira e olhou como eu pintava o retrato de Pol Pot. Às vezes se sentava muito perto: escrutava o quadro por cima de meu ombro. Falava para mim de pintores famosos, de Van Gogh e Picasso. Quando pintava o cabelo de Pol Pot, evitava os movimentos bruscos para que Duch não pudesse pensar que se tratava de uma falta de respeito... Trabalhava a cabeça com suavidade, mediante pinceladas rápidas. E para a superfície do rosto, era necessária uma cor rosada, uma pele lisa e fina, tão bela como a de uma garota virgem. Assim Duch ficava contente e aceitava o quadro (PANH; BATAILLE, 2013, p. 92-93).

Assim, frente a este depoimento de Nath e a seu próprio testemunho como obra da sobrevivência, é preciso compreender a força das pinturas produzidas como processo testemunhal e reminescente. A sua arte consiste em não procurar justificativa, senão antes consiste em seguir, com toda (in)justiça, a própria potência que estas recordações são capazes de fazer emergir à superfície sensível de seu mundo visual para perscrutar e confrontar, de muitas maneiras, as marcas e os motivos do extermínio. Em seu livro de memórias, Vann Nath traça, ainda que minuscilmente, uma

parcela da desumanização existente nos espaços de aniquilação do Khmer Vermelho:

Cada dia eles levavam alguns prisioneiros para fora da cela para serem interrogados. Eles amarravam e vendavam os prisioneiros antes que eles deixassem a cela. Às vezes alguns prisioneiros retornavam com feridas ou sangue em seus corpos, enquanto outros desapareciam. Prisioneiros que já estavam lá quando eu cheguei começaram a morrer na cela, um por um. Se um prisioneiro morria pela manhã, eles não o levariam até o cair da noite (NATH, 1998, p. 46).

Essas *manchas da memória* que Vann Nath nos oferta nos depoimentos acima são contíguas àquelas que Aharon Appelfeld, a partir de seus romances literários, pôde nomear tão bem. Aliás, como raros outros romancistas, Appelfeld soube construir – e constituir – sua memória dos campos nazistas (ele que aos oito anos de idade conseguiu fugir de um campo concentracionário na Ucrânia e passar dias, semanas vagando solitariamente em uma floresta até ser resgatado) a partir deste "espaço de imagem" (*Bildraum*) (BENJAMIN, 2012). Como Nath ou Primo Levi, Appelfeld sabe que as imagens reminescentes – e que Walter Benjamin tão bem analisou na escrita proustiana da "memória involuntária" – dilaceram a continuidade do devir e emergem como essas "manchas da memória", sempre violentas, e não como elementos meramente diegéticos ou ficcionais de uma história cronologicamente articulada. Daí o teor essencialmente anacrônico de toda imagem do testemunho, pois enquanto imagem reminescente ela está vinculada indissociavelmente aos movimentos corporais e psíquicos:

Sempre que chove, quer esteja frio ou sobre um vento forte, estou de novo no gueto, no campo de concentração ou nos bosques em que passei muitos dias. *A memória, ao que parece, tem raízes profundas no corpo.* Às vezes, o cheiro de palha apodrecida ou o som de um pássaro é o suficiente para me transportar para dentro e para fora. Digo para dentro, embora ainda não tenha encontrado palavras para essas violentas *manchas da memória* (APPELFELD, 2005, p. 56, grifo nosso).

É, portanto, uma linguagem não axiomática, uma linguagem heurística que devemos, a cada vez, reinventar diante das obras surgidas pelo

testemunho: uma linguagem de perpétuo *tentar dizer*, uma linguagem de aproximação sempre suspensa entre o sensível e o inteligível, uma linguagem que experimenta em si mesma a desordem inerente às experiências do olhar. De fato, não devemos meramente tentar analisar essas obras aporéticas (como Duch fez com os quadros de Nath) como simples questões estéticas ou de juízo de valor, porque elas os superam, como superaram a própria obra de destruição a qual hoje são testemunhos. E como Gilles Deleuze acertadamente escreveu:

O juízo impede a chegada de qualquer *modo de existência*. Pois este cria por suas próprias forças, isto é, pelas forças que sabe captar, e vale por si mesmo, na medida em que faz existir a nova combinação. *Talvez esteja aí o segredo: fazer existir, não julgar*. Se julgar é tão repugnante, não é porque tudo se equivale, mas ao contrário porque tudo o que vale pode fazer-se e distinguir-se desafiando o juízo. [...] Não temos porque julgar os demais existentes, *mas sentir se eles nos convêm ou desconvêm*, isto é, se nos trazem forças ou então nos remetem às misérias da guerra, às pobreza do sonho, aos rigores da organização. [...] Não é subjetivismo, pois colocar o problema nesses termos de força, e não em outros termos, já supera qualquer subjetividade (DELEUZE, 1997, p. 153, grifo nosso).

Seria, portanto, uma tentativa de dizer a partir destas palavras de Deleuze e diante das *imagens reminiscentes* que os quadros de Nath nos dão a ver, a impossibilidade de simplesmente querer julgá-las e de atribuí-las a um lugar definitivo na hierarquia dos valores ou da história, mas, em um polo diametralmente oposto, essas imagens servem para apreender e fazer derivar a partir das forças que eles trazem até nós, uma transformação – ainda que experimentalmente – de nossa própria linguagem e de nosso pensamento diante da singularidade de sua sobrevivência, de seu testemunho de um evento (im)perdoável, como o é o genocídio cambojano.

Considerações finais: o perdão superado?

"Eu gostaria de saber como ele pode parecer tão tranquilo ainda quando trata os seres humanos tão cruelmente, torturando e assassinando

pessoas com o mesmo sangue khmer sem sentir nenhum remorso" (NATH, 1998, p. 59). Assim Vann Nath se questiona, para e contempla o quadro (sua reencenação para o filme de Rithy Panh) do maior líder do Khmer Vermelho, Pol Pot, que ele uma vez mais está pintando. Neste *donum* tão singular que Nath nos oferta durante a maior parte do filme de Panh, onde se inscreveria depois de tudo o que escrevemos e frente a dimensão mortífera, genocidária – portanto, a priori, *imperdoável* – do Khmer Vermelho, a figura de Nath, sua compreensão, sua dolorosa ternura com os demais (já sejam vítimas ou vitimários)? Cada perdão, como cada sobrevivência ou como cada testemunho, é absolutamente singular porque intransferível, insubstituível, porque *ninguém jamais poderá perdoar pela vítima*.

Se todo perdão busca uma maneira eficaz de existir, de desenvolver-se, então o perdão de Nath acaba por construir – e constituir – outras formas de transmissão e exercício para esta experiência tão *difícil* (RICŒUR, 2000). Só assim este *perdão pode existir e sobreviver à própria dor*, lição que Rithy Panh apreendeu admiravelmente, quando concede a Nath todo o tempo necessário para fazer de sua aparição (seu corpo, sua voz) e de seu testemunho (seus quadros, seus relatos) acontecimentos singulares de seu perdão, já seja quando conversa pacificamente, resignadamente com um torturador e assassino confesso (Fig. 2 e 3) ou quando consola tão dignamente o sobrevivente Chum Mey (Fig. 1).

Vann Nath parece, assim, também constituir a dimensão do perdão à luz de Jankélévitch (1983, p. 27), quando faz do seu sofrimento vivido tanto uma maneira de reconciliar-se com aqueles que infligiram tamanha destruição ao Camboja, quanto um bem comum necessário para reconstruir sua vida e, concomitantemente, a história de seu próprio país.

Jean Hatzfeld em um extraordinário trabalho investigativo sobre o genocídio de Ruanda, também se indaga acerca das aporias do perdão, quando em *Uma temporada de facões* (2013, p. 185), escreve: "É preciso perdoar? Para que serve o perdão? Para alentar a revelação da

verdade? Para que o luto dos sobreviventes seja mais sereno? Para favorecer a reconciliação que precisam as gerações futuras?". No mesmo livro lemos ainda a seguinte passagem: "As matanças nos superaram, o *perdão nos supera também*. Nunca falamos como é devido das matanças [...]; não sei se se pode falar como se é devido (sobre) o perdão agora que tudo está definitivamente acabado" (HATZFELD, 2013, p. 191, grifo nosso).

"O perdão nos supera". A partir destas palavras, tudo o que emerge em *S21 – A máquina da morte do Khmer Vermelho*, ante e ao redor de Nath, é a tenacidade de sua presença, a resiliência admirável da assunção de sua dor e do horror do Khmer Vermelho. É justamente por causa do reconhecimento de toda essa destruição que o seu gesto perdoante nada tem de juízo moral, religioso ou divino, ou mesmo salvação caridosa de si ou do outro. Ele é capaz de irromper na superfície das cenas e planos que vemos no filme, essa sua singular e paradoxal postura ética frente aos carrascos e que Nath já nos ofertava anos antes quando, inesperadamente, em 1996, durante as filmagens de *Bophana: une tragédie cambodgienne*, ele emerge em frente à câmera de Panh e indaga, pela primeira vez, o mesmo

torturador Him Houy que ele sete anos depois conversaria sentado e face a face em *S21* e da qual já falamos (Figuras 2 e 3).

Neste momento do documentário de 1996, Nath já realizava, diante do torturador, gesto de perdão similar (Figura 5) que anos depois ele repetiria de maneira espontânea e humana com o sobrevivente Chum Mey (Figura 1): seu ato de pousar a mão por sobre os ombros destes dois homens (um perpetrador e o outro, vítima), diante de temporalidades disjuntivas, como que para marcar desde sempre a conclamação (paradoxal, talvez absurda para muitos) de que o *seu perdão irrompeu frente ao imperdoável* (DERRIDA, 2003). Em uma palavra, o (im)possível perdão supera o horror impensável, vivido e testemunhado na mesma medida em que os corpos, expostos nas telas e imagens, continuam a relatar esse mesmo horror, devolvendo-nos o olhar vivo desde o passado do regime que o criou. Os corpos inesquecíveis também afastam os fantasmas desse horror sem rosto para dar-lhes forma, presença, nomes, não permitindo que a experiência do genocídio anônimo encubra o olhar singular sobre a tragédia, a despeito dos papéis de vítimas ou vitimários.

Figura 5 – Vann Nath e o perpetrador em uma cena de *Bophana*



Fonte: Captura de tela realizada pelos autores de *Bophana: une tragédie cambodgienne* (1996). Aqui, a cena onde Nath apoia sua mão por sobre o ombro de um torturador e assassino confesso no momento em que ambos se encontram em frente de Tuol Sleng/S21.

Portanto, *S21- A máquina da morte do Khmer vermelho* leva-nos a crer que tudo o que moveu

e comoveu Vann Nath, que toda a sua moção em vida foi (Nath faleceu em 2011) para uma única

questão convergente: reconciliar e perdoar aqueles que tentaram destruí-lo – aqueles que exterminaram um milhão e meio de seres humanos –, como se nesta convergência residisse a possibilidade definitiva para que sua compreensão acerca do massacre tomasse o tempo que fosse preciso, para que ele se sentisse menos tenso, para que pudesse finalmente reconstruir sua vida a partir da contribuição (por mais modesta que tenha sido) para a construção de um *espaço da memória*, o museu do genocídio cambojano:

O tempo passou e eu lentamente reconstruí minha vida. Sinto-me muito menos tenso, capaz de revelar o mistério dessa prisão (Tuol Sleng/S21) para os estrangeiros, para que eles possam saber o quão terrível ela foi. Acredito que os espíritos das pessoas que morreram devem aplaudir nosso trabalho. Contribuir com o estabelecimento desse Museu do Genocídio (*Tuol Sleng Genocide Museum*) foi a coisa mais importante que eu já fiz (NATH, 1998, p. 108).

Por fim, as escolhas formais de Rithy Panh respondem a esta ideia crucial de que a memória histórica não se reduz à evocação – nem mesmo à invocação – de um passado puro, e a partir de seu fio condutor que é Vann Nath, o filme sempre abraça esse movimento fundamental a todo presente remanescente: o de reabrir um abismo na simples memória do passado. Ali nos espaços da morte que o filme nos mostra e onde a sobrevivência teve lugar através da pintura como marca do testemunho, ali onde o acontecimento da destruição encontra no gesto artístico uma possibilidade para ser recordado apesar de tudo, ali, neste *espaço de imagem* tornado espaço para memória que Vann Nath fez renascer – ainda que fissuradamente – a frágil parcela do testemunho que suas cores trouxeram à luz graças à essas imagens remanescentes, a esses quadros impregnados de luto e dor, mas também impregnados de uma certa dose de reconciliação frente aos criminosos, aos perpetradores deste crime tão difícil de mensurar. E a partir desses testemunhos pintados e verbalizados que são os quadros e os depoimentos de Nath, Rithy Panh soube constituir com o cinema – essa arte da imagem e da palavra –, algo para perdurar no limiar outrora intocável, a saber: o limiar da reminiscência como marca

manual e háptica, portanto, um gesto filmico que soube organizar os escombros das imagens remanescentes do horror – essas marcas recordatórias que são como alianças inextricáveis tanto para Panh como para Nath – e de suas inerentes *manchas da memória* para dar a imaginar algo desta experiência, é dizer, que através do cinema, Panh soube cristalizar, em um momento crucial de suas histórias – um momento de extremo perigo para ambos –, suas possibilidades de sobrevivência e testemunho, apesar de tudo, apesar do perdão impossível.

Referências

ABEL, Olivier. Tables du pardon. Géographie des dilemmes et parcours bibliographique. In: ABEL, Olivier. **Le pardon. Briser la dette et l'oubli**. Paris: Autrement, 1992. p. 211-216.

AGAMBEN, Giorgio. **O que resta de Auschwitz: o arquivo e a testemunha (Homo Sacer III)**. São Paulo: Boitempo, 2008.

AMANCIO, Felipe. O difícil e o im-possível: o perdão segundo Ricoeur e Derrida. **Revista Tabuleiro de Letras**, [S. l.], v. 14, n. 2, p. 130-145, 2020.

ARENDRT, Hannah. **Eichmann em Jerusalém: um relato sobre a banalidade do mal**. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

ARENDRT, Hannah. **Homens em tempos sombrios**. São Paulo: Companhia de Bolso; 2008.

BARTHES, Roland. **A câmara clara**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1997.

BENJAMIN, Walter. Surrealismo: o último instantâneo da inteligência europeia. In:

BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política**. 8. ed. revista. São Paulo: Brasiliense, 2012. p. 37-50. (Obras escolhidas, v. 1).

CELAN, Paul; MICHAUD, Ginette. Aschenglorie: de Paul Celan: "ponto de intraductibilidade", as questões de uma tradução de Jacques Derrida. **Revista Cerrados**, [S. l.], v. 21, n. 33, p. 275-310, 2012.

DE GREIFF, Pablo. Debate a partir del texto Política y perdón, de Jacques Derrida. In: CHAPARRO, Adolfo (org.). **Cultura política y perdón**. Bogotá: Centro Editorial Universidad del Rosario, 2002. p. 45-58.

DELEUZE, Gilles. Para dar um fim ao juízo. In: DELEUZE, Gilles. **Crítica e clínica**. São Paulo: Ed. 34, 1997. p. 143-153.

DERRIDA, Jacques. **El siglo y el perdón**. Fé y saber. Buenos Aires: Ediciones de la Flor, 2003.

DERRIDA, Jacques. **El tocar, Jean-Luc Nancy**. Buenos Aires: Amorrortu, 2011.

DERRIDA, Jacques. **Espectros de Marx** – o estado da dívida, o trabalho do luto e a nova Internacional. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 1994.

DERRIDA, Jacques. La parole: donner, nommer, appeler. *In*: D'ALLONNES, Myrian R.; AZOUVI, François (org.). **Paul Ricoeur**. Paris: Éditions de l'Herne, 2004. p. 19-25.

DERRIDA, Jacques. Política y perdón. *In*: CHAPARRO, Adolfo (org.). **Cultura política y perdón**. Bogotá: Centro editorial Universidad del Rosario, 2002. p. 19-37.

DUBOIS, Philippe. **O ato fotográfico e outros ensaios**. Campinas: Papirus, 1993.

HATZFELD, Jean. **uma temporada de machetes**. Barcelona: Editorial Anagrama, 2013.

HIRSCH, Marianne. **The generationion of postmemory: writing and visual culture after the Holocaust**. Columbia, SC: Columbia Press University, 2012.

JANKÉLÉVITCH, Vladimir. **Le Pardon**. Paris: Aubier-Montaigne, 1967.

JANKÉLÉVITCH, Vladimir. **Traité des vertus**. Le sérieux de l'intention. Paris: Flammarion, 1983. t. I.

LEVI, Primo. **É isto um homem?** Rio de Janeiro: Rocco, 1988.

LEVI, Primo. **Os afogados e os sobreviventes**. São Paulo: Paz e Terra, 2004

LÉVINAS, Emmanuel. **Difficile Liberté**. Paris: Albin Michel, 1976.

LEVINAS, Emmanuel. **De outro modo que ser ou para lá da essência**. Lisboa: Centro de Filosofia da Universidade de Lisboa, 2011.

MAUSS, Marcel. Ensaio sobre a dádiva. Forma e razão da troca nas sociedades arcaicas. *In*: MAUSS, M. **Sociologia e Antropologia**. São Paulo: Edusp, 1974. p. 185-187.

NATH, Vann. **A Cambodian Prison Portrait: One Year in the Khmer Rouge's S-21**. Tailândia: White Lotus, 1998.

PANH, Rithy, BATAILLE, Christopher. **La eliminación**. Barcelona, CAT: Editorial Anagrama, 2013.

RIBEIRO, Gustavo. Graciliano Ramos e as aporias do perdão. *In*: **Literatura e sociedade**, [S. l.], v. 1, n. 21, p. 43-53, 2015.

RICCEUR, Paul. **La mémoire, l'histoire, l'oubli**. Éditions du seuil: Paris, 2000.

RICCEUR, Paul. **A memória, a história e o esquecimento**. Campinas: Editora da Unicamp, 2007.

RUEDA, Camila. Perdón e arrepentimiento. La experiencia de Jean Améry. **Ideas y valores**, [S. l.], v. LXI, n. 148, p. 79-89, 2012.

SOARES, Victor Dias. Entre Ricoeur e Derrida: o perdão difícil e o perdão im-possível. **Pensando** - Revista de Filosofia, [S. l.], v. 7, n. 14, p. 264-284, 2016.

Ricardo Lessa Filho

Doutor em Comunicação pela Universidade Federal de Pernambuco (UFPE), em Recife, PE, Brasil; mestre em Comunicação pela mesma universidade. Pós-doutorando (com bolsa do CNPq) no Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG), em Belo Horizonte, MG, Brasil.

Frederico Vieira

Doutor em Comunicação Social pela Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG), em Belo Horizonte, MG, Brasil; mestre em Comunicação pela mesma universidade. Gerente de Relações Públicas da Assembleia Legislativa de Minas Gerais, em Belo Horizonte, MG, Brasil.

Endereços para correspondência

Ricardo Lessa Filho

Universidade Federal de Minas Gerais
Pós-Graduação em Comunicação Social
Av. Antônio Carlos, 6627
Campus Pampulha, 31270-901
Belo Horizonte, MG, Brasil

Frederico Vieira

Assembleia Legislativa de Minas Gerais
Centro de Apoio às Câmaras
Rua Martim de Carvalho, 94
Santo Agostinho, 30190-090
Belo Horizonte, MG, Brasil

Os textos deste artigo foram revisados pela Poá Comunicação e submetidos para validação do(s) autor(es) antes da publicação.