

Resumo

Entre as narrativas audiovisuais que abordam o genocídio em Ruanda, em 1994, cujo alcance horrorizou o que a Declaração Universal dos Direitos Humanos de 1948 e outros importantes documentos jurídico-políticos denominam “consciência da humanidade”, encontra-se o filme para televisão *Sometimes in April* (2004), dirigido pelo haitiano Raoul Peck. Neste artigo, abordo as relações entre cinema, memória e imaginação, entendidas como práticas coletivas, por meio de uma análise de aspectos da narrativa fílmica criada por Peck.

Palavras-chave: estética, política, genocídio, crimes contra a humanidade, Ruanda

Abstract

Among the narratives about the Rwandan genocide in 1994, whose reach has horrified what the Universal Declaration of Human Rights of 1948 and other important legal-political documents called “the conscience of mankind”, there is the TV film *Sometimes in April* (2004), directed by Haitian filmmaker Raoul Peck. In this article, I approach the relations between cinema, memory, and imagination, understood as collective practices, by means of an analysis of some aspects of the film narrative created by Peck.

Keywords: aesthetics, politics, genocide, crime against humanity, Rwanda

1 A memória da história

Os primeiros segundos de *Sometimes in April* (2005)² mostram uma frase atribuída a Martin Luther King, Jr., cujas palavras sugerem, em forma de epígrafe, um enquadramento interpretativo para o filme de Raoul Peck sobre o genocídio de 1994 em Ruanda: “No fim, nós não nos lembraremos das palavras de nossos inimigos, mas do silêncio de nossos amigos.”³ Visíveis sobre um fundo preto, as palavras preenchem o silêncio da trilha sonora com uma resposta à questão da memória (afinal, de que nos lembraremos?), que atravessa o filme como uma interrogação articulada de seus temas e de suas condições de possibilidade, e que se inscreve, no letreiro final que

¹ Este trabalho é parte de de um texto mais longo, em que a análise do filme e a discussão dos tópicos propostos se desdobra numa interrogação da relação entre cinema, imagem e genocídio, conforme a discussão que proponho, em minha pesquisa de doutorado, sobre as formas de invenção e de inscrição sensível da “consciência da humanidade” que declara, em 1948, a universalidade dos direitos humanos.

² O título do filme no Brasil é *Abril sangrento*. Dirigido pelo cineasta haitiano Raoul Peck, o filme foi produzido pela empresa que Peck fundou em 1986, chamada Velvet Film (atualmente com sedes na França, no Haiti e nos Estados Unidos), em associação com a Yolo Films. Co-produzido pela HBO, o filme foi transmitido pela primeira vez em 2005, em um dos canais dessa conhecida rede de televisão. Sobre a Velvet Film, ver as informações no site: <http://www.velvet-film.com/about.html> (acesso em 14/02/2015).

³ Esta e as demais citações do filme mencionadas no artigo são traduções livres do inglês, idioma dos letreiros, predominante no áudio e usado nas legendas que traduzem o quiniaruanda, nos poucos momentos em que este idioma é falado no decorrer do filme.



preencherá a tela após os créditos finais, como um dever imperativo: “nunca esquecer”, never forget⁴.

Depois da epígrafe inicial, sobre uma fusão contínua de mapas da África, cuja sucessão se revela por meio de um movimento de aproximação da imagem, um relato histórico resumido situa as coordenadas sociais e culturais dos eventos que o filme irá, parcialmente, reconstituir, ao mesmo tempo em que os prolonga, como parte do processo coletivo de construção da memória, sob o signo do conceito de genocídio. Além de evidenciar a pesquisa histórica que fundamentou tanto a escrita do roteiro (assinado pelo próprio Peck), quanto a realização das filmagens (nos locais em que os eventos narrados ocorreram) e as escolhas de imagens de arquivo (de fontes diversas da mídia ocidental e da história do cinema), o resumo é um exemplo da busca de complexidade que caracteriza, igualmente, tanto a trama do filme quanto seu estilo:

Por séculos, os Hutus, os Tutsis e os Twas compartilharam a mesma cultura, a mesma língua e a mesma religião. Em 1916, a Bélgica tomou o controle de Ruanda da Alemanha e instalou um rígido sistema colonial de classificação racial e de exploração. Ao elevar os Tutsis sobre os Hutus, criaram profundo ressentimento na maioria Hutu. Em 1959, os belgas passaram o controle de Ruanda para a maioria Hutu. Com a independência, vieram décadas de segregação institucionalizada e de massacre contra os Tutsis. Centenas de milhares de Tutsis e Hutus moderados foram forçados ao exílio. Em 1988, alguns desses refugiados formaram um movimento rebelde chamado Frente Patriótica Ruandesa (FPR) para reivindicar sua terra pátria. Em 1990, a partir de sua base em Uganda, a FPR lançou uma ofensiva contra o regime Hutu que foi interrompida com apoio militar francês e belga. Um ciclo mortal de guerra e massacre continuou até 1993, quando as Nações Unidas negociaram um acordo de partilha de poder entre os dois lados. Para proteger seu poder, extremistas Hutu linha-dura resistiram à implementação dos acordos e planejaram um dos mais aterrorizantes genocídios da história.

Embora qualquer escrita da história implique seleção, recorte e, portanto, exclusão de aspectos da experiência histórica, as informações apresentadas pelo

⁴ Outro aspecto importante da frase inicial consiste na diferenciação entre amigos e inimigos, que politiza a questão da memória, por assim dizer. O debate filosófico sobre a antinomia amigo-inimigo atravessa a filosofia ocidental e assumiu uma importância significativa, mais recentemente, com a retomada das teses de Carl Schmitt sobre o conceito de política. Se Carl Schmitt (2007) fundamenta o conceito de política na distinção entre amigo e inimigo, que aparece, para ele, como pressuposto transcendental de toda forma de comunidade política, Giorgio Agamben (2007, p. 16) procura refutar o argumento schmittiano, afirmando que “[a] dupla categorial fundamental da política ocidental não é aquela amigo-inimigo, mas vida nua-existência política, zoé-bios, exclusão-inclusão”. Jacques Derrida (1994, p. 103) também procura interrogar o que denomina “axioma schmittiano”: “Que o político ele mesmo, que o ser-político do político surja, em sua possibilidade mesma, com a figura do inimigo, eis o axioma schmittiano, sob sua forma mais elementar.” (Todas as citações de livros não publicados em português são traduções livres do autor.) Como veremos a seguir, apesar da epígrafe do filme, a abordagem proposta por *Sometimes in April* impede a adesão completa (ou ingênua) à antinomia amigo-inimigo na interpretação da configuração política do genocídio em Ruanda. Além disso, embora isso esteja além dos objetivos desse artigo, seria possível discutir os argumentos de Agamben sobre a figura do Homo Sacer como uma interpretação possível do genocídio em Ruanda, ao mesmo tempo em que os eventos históricos singulares que ali ocorreram não devem ser reduzidos a meros exemplos da teoria filosófica, uma vez que, sem dúvida, sua singularidade exige que os termos em que esta é formulada sejam constantemente deslocados.



letreiro inicial procuram não simplificar em demasia a contextualização dos eventos. A perspectiva contida no resumo de *Sometimes in April* é abrangente: remonta ao período pré-colonial, em que três etnias aparecem como uma mesma comunidade; demarca o caráter limítrofe da “classificação racial” imposta pelos belgas a partir de 1916; especifica a importância da persistência da segregação étnico-racial no período posterior à independência política em relação aos belgas; reconhece o fundamento político da disputa que, depois de décadas, culminou no genocídio⁵; identifica os grupos envolvidos nos eventos, sem recurso a oposições binárias ou a outras formas de simplificação maniqueísta, nomeando Tutsis, Hutus moderados, Hutus extremistas, a Frente Patriótica Ruandesa e as Nações Unidas (responsáveis pela intermediação dos chamados Acordos de Arusha, entre o governo de Juvénal Habyarimana e a FPR, a que o resumo faz alusão)⁶. Depois da epígrafe em que a questão da memória se inscrevera em relação à oposição entre “amigos” e “inimigos”, o resumo histórico complica o quadro de compreensão dos eventos, impedindo a adesão irrestrita à antinomia amigo-inimigo como fundamento da política e antecipando, com isso, a complexidade da estrutura dramática da narrativa fílmica. Finalmente, por meio do conceito de genocídio, o resumo apresentado por *Sometimes in April* explicita uma das principais formas de classificação jurídica das atrocidades perpetradas em Ruanda e estabelece um horizonte de comparação com outros fenômenos, como a Shoah.

O uso do conceito de genocídio para descrever os eventos de 1994 em Ruanda tornou-se recorrente e adquiriu um caráter inequívoco apenas depois dos fatos, em retrospectiva. Durante os meses de abril a julho de 1994, houve uma relutância generalizada, sobretudo pelos governos ocidentais e pela mídia, quanto à aplicação do conceito, como mostra o filme de Peck, ao encenar a então sub-secretária de Estado adjunta para Assuntos Africanos, Prudence Bushnell - cujos esforços no comando de um grupo de trabalho entre diferentes agências do governo estadunidense (inteligência, militares etc.) se revelaram ineficazes para desencadear qualquer tipo de intervenção - assistindo, na televisão, a uma coletiva de imprensa que teve lugar em 10 de junho de 1994. Em pronunciamento que representa a postura relutante dos EUA em relação ao uso do conceito de genocídio (que traria consequências e exigiria um posicionamento

⁵ Pode-se reconhecer um problema, contudo, no uso da noção de “maioria Hutu”, como argumenta Alexandre Dauge-Roth (2010, p. 214): “Nesse ponto em seu resumo, Peck deveria ter denunciado mais explicitamente o conceito de “maioria”, na medida em que ele se sustenta sobre uma visão essencialista e racista da sociedade ruandesa e não é de forma alguma o resultado de um processo democrático [...]”. (Tradução do autor.)

⁶ Para uma compreensão mais detalhada do processo histórico que culminou no genocídio, do modo como este ocorreu e de como chegou a seu desfecho, ver, entre outros, os livros de Alison Des Forges (1999), de Mahmood Mamdani (2001) e de Linda Melvern (2004).



mais ativo, de acordo com a Convenção para a Prevenção e Repressão do Crime de Genocídio, de 1948), Christine Shelly, porta-voz do Departamento de Estado, fala explicitamente em “atos de genocídio”, mas não em “genocídio”. Perguntada sobre a diferença entre as duas expressões e sobre quantos atos de genocídio são necessários para que se possa falar em genocídio, Shelly hesita e tergiversa, citando a Convenção de 1948 e, ao mesmo tempo, recusando-se a aplicar o conceito jurídico de genocídio às atrocidades que ocorriam em Ruanda⁷.

Ao explicitar o conceito de genocídio no resumo histórico inicial, *Sometimes in April* enquadra retrospectivamente as atrocidades e assume a posição que o Tribunal Penal Internacional para Ruanda (TPIR) e a sociedade ruandesa consagrariam, depois dos fatos, por meio do julgamento de alguns dos perpetradores e da construção da memória sobre o genocídio. A inscrição da encenação das atrocidades sob o conceito de genocídio confere a seu conteúdo jurídico uma forma sensível e, assim, torna possível interrogar, por meio da experiência cinematográfica, o genocídio e suas formas de representação - aquelas que o antecederam, na história do colonialismo e da construção nacional de Ruanda; aquelas que o determinaram e o acompanharam, na mídia de ódio; e aquelas que o rememoram e que o (re)imaginam, depois de 1994, e ainda hoje.

2 Os tempos da imaginação

Na análise do filme que compõe seu livro sobre as representações literárias e cinematográficas do genocídio dos Tutsis em Ruanda, Alexandre Dauge-Roth (2010, p. 213) afirma que o resumo histórico apresentado em *Sometimes in April* se destaca, no conjunto de filmes sobre o tema⁸, como “inquestionavelmente o mais detalhado e bem pensado”. Uma das características mais significativas do modo de apresentação do resumo é seu pano de fundo: a sucessão em fusão contínua de representações

⁷ O diálogo entre Christine Shelly e o correspondente da Reuters, Alan Elsner, tornou-se conhecido como uma das manifestações mais evidentes do cinismo ocidental em relação ao genocídio em Ruanda, já amplamente relatado e denunciado, em meados de junho de 1994, sobretudo por organizações não governamentais, mas também por serviços de inteligência, como a própria CIA. A recusa deliberada do uso do termo “genocídio” definiu a postura reproduzida por diferentes instâncias do governo de Bill Clinton, e sua evidência, na coletiva reproduzida em *Sometimes in April*, torna-se ainda mais contundente devido ao uso da expressão “atos de genocídio” como se fosse um eufemismo. A transcrição da parte dedicada a Ruanda na coletiva de imprensa em questão pode ser lida em <http://www.state.gov/documents/organization/163578.pdf> (acesso em 14/02/2015) e mostra que o filme de Peck editou sua reprodução, selecionando trechos, como faz com outras imagens de arquivo que incorpora em sua ficção.

⁸ Os filmes analisados por Dauge-Roth (2010) são: *100 Days*, de Nick Hughes (2001), *Hotel Rwanda*, de Terry George (2004), *Sometimes in April*, de Raoul Peck (2005), *Shooting Dogs*, de Michael Caton-Jones (2005), *Un Dimanche à Kigali*, de Robert Favreau (2006), *Opération Turquoise*, de Alain Tasma (2007) e *Shake Hands with the Devil*, de Roger Spottiswoode (2007).



cartográficas. As transformações dos mapas tornam visíveis, de saída, a temporalidade e a historicidade constitutivas das representações da África e do que Dauge-Roth (2010, p. 213) denomina sua “legibilidade”:

Em *Sometimes in April*, o resumo histórico procede de baixo para cima da tela em pequenos parágrafos, cujo pano de fundo é uma sucessão cronológica de mapas da África - o primeiro mapa datando do começo da era colonial, sutilmente substituído por mapas dos próximos séculos. A legibilidade espacial introduzida pelo uso da cartografia não está, portanto, fixa no tempo, e sublinha o fato de que a própria legibilidade da África se desenvolve durante séculos, e que as fronteiras de fato de Ruanda não foram sempre o que elas são hoje e são o resultado de uma longa história. O movimento de aproximação [zoom-in] que progressivamente estreita o campo de visão dos espectadores não apenas transforma o mapa do continente africano em um mapa de Ruanda de modo a situar o país; ele também indica a transformação e o recorte dos reinos pré-coloniais em países definidos por fronteiras fixadas na Conferência de Berlim de 1884-1885. Por meio dessa montagem que reaviva e historiciza a evolução dos reinos e fronteiras, Peck cria um quadro espacial e temporal que permite aos espectadores imaginar a gênese do genocídio dos Tutsis à luz da herança colonial da região e da evolução das relações de poder na sociedade ruandesa [...].

Preenchendo a trilha sonora enquanto a sucessão de mapas e o resumo histórico ocupam a tela, a música original composta por Bruno Coulais ressalta, num sutil crescendo, a intensidade dramática que se projeta sobre o plano seguinte, em que um movimento de câmera percorre, da esquerda para a direita, em *travelling*, uma paisagem esverdeada, com colinas cobertas de árvores se prolongando em profundidade até o horizonte. A voz *over* de um homem pergunta: “Quando tudo isso começou? Diz-se que, quando Imana criou essa terra, gostou tanto dela que retornava todas as noites para descansar. Quando o paraíso se transformou em inferno?”. A voz *over* inscreve as paisagens de Ruanda no tempo cosmológico da criação do mundo, ao mesmo tempo em que delimita uma ruptura, em que “o paraíso se transformou em inferno”. A sequência seguinte situa essa transformação: uma sequência de imagens coloridas de um filme representa o encontro colonial⁹ e confere substância sensível à afirmação da voz *over* que as acompanha: “Desde o começo, até a conquista foi um lamentável mal-entendido.”

Após as imagens coloridas, imagens de arquivo em preto e branco mostram, de modo descontínuo, a prática da antropometria e a chegada de oficiais no espaço colonial¹⁰, enquanto as reflexões da voz continuam, atribuindo à ignorância do

⁹ Trata-se de um filme belga de 1959, intitulado *Le fils d'Imana* (O filho de Imana), dirigido por Eric Weymeersch, conforme os créditos de *Sometimes in April*.

¹⁰ Trata-se de um filme belga de 1950, intitulado *Ruanda - Urundi 1950*, dirigido por Gérard de Boe, conforme os créditos.



rei a quem a terra foi concedida e à ganância, à arrogância e ao poder o horror da experiência histórica ruandesa: “E quando finalmente nos demos conta do horror, era tarde demais”, diz o homem que ouvimos desde o início, sobre um novo plano de uma paisagem de lago, sobre a qual o título do filme aparece: *Sometimes in April*. O encadeamento descontínuo e disjuntivo das imagens (planos de paisagens e imagens de arquivo retiradas de filmes coloniais belgas) e dos sons (a música e a voz *over*) permanece no início da sequência seguinte, que evidencia a complexa tecelagem temporal da narrativa proposta pelo filme. Ainda com o acompanhamento musical, ouvimos e vemos o então presidente dos Estados Unidos, Bill Clinton, em 1998, na capital Kigali, no pronunciamento amplamente registrado e transmitido pela televisão em que pediu perdão por não ter agido contra o genocídio. Há um trabalho de edição que permanece invisível na forma como a fala de Clinton é apresentada no filme, por meio da reprodução dos seguintes trechos do pronunciamento dirigido, ao mesmo tempo, aos sobreviventes e a espectadores de todo o mundo:

De Kibuye no oeste até Kibungo no leste, as pessoas se reuniram, buscando refúgio aos milhares, em igrejas, em hospitais, em escolas. E quando foram encontradas, as pessoas mais velhas e as doentes, mulheres e crianças da mesma forma, elas foram mortas - mortas porque suas carteiras de identidade diziam que eram Tutsi, ou porque tinham um pai Tutsi, ou porque alguém pensou que pareciam com um Tutsi, ou massacradas como milhares de Hutus porque protegeram Tutsis ou não aprovariam uma política que pretendia aniquilar pessoas que, bem no dia anterior, e por anos antes, tinham sido suas amigas e vizinhas. [...] É importante que o mundo saiba que esses assassinatos não foram espontâneos ou acidentais. [...] Não é um fenômeno africano e nunca deve ser visto como tal. Nós vimos isso na Europa industrializada. Nós vimos isso na Ásia. Devemos ter vigilância global. E nunca devemos ser tímidos de novo diante da evidência.¹¹

Se a sequência de mapas sobrepostos que abriga o resumo histórico escrito codifica visualmente a temporalidade e a historicidade da representação como forma de relação com a África e com o mundo, a escolha do discurso de Clinton evidencia as complexas dimensões geopolíticas do genocídio em Ruanda e, sobretudo, do trabalho de luto e de construção da memória que o sucede, no qual o próprio filme de Peck deve ser situado. A temporalidade múltipla codificada como recurso expressivo e conceitual pelos mapas se desdobra na trama fílmica, como um de seus recursos

¹¹ Tradução do autor. A transcrição do discurso completo pode ser lida em <http://www.cbsnews.com/news/text-of-clintons-rwanda-speech/> (acesso em 14/02/2015). Explicitando a referência à “Europa industrializada”, numa das lacunas que a edição da fala deixa de fora, encontra-se um tropo recorrente: a comparação entre o genocídio de Ruanda e a máquina genocida dos nazistas. Entre o primeiro e o segundo trechos apresentados no filme, Clinton afirma: “O esforço liderado pelo governo de exterminar os Tutsis e os Hutus moderados de Ruanda, como vocês sabem melhor do que eu, tomou pelo menos um milhão de vidas. Estudiosos desse tipo de evento dizem que os assassinos, armados principalmente com facões e paus, ainda fizeram seu trabalho cinco vezes mais rápido do que as câmaras de gás mecanizadas usadas pelos nazistas.”



narrativos: na primeira menção da palavra “Tutsi” no discurso de Clinton de 1998, a montagem introduz, como contracampo da imagem televisiva de Clinton, um *travelling* que mostra rostos de crianças, sentadas lado a lado em cadeiras escolares, em outro tempo. A sequência dos planos compõe o espaço de uma sala de aula, em que estudantes assistem ao pronunciamento de Clinton numa pequena televisão, junto com seu professor, que descobriremos ser Augustin Muganza, um dos protagonistas do filme (cuja voz reconheceremos ser a mesma que ouvimos nos planos iniciais). Depois dos aplausos que marcam o final do pronunciamento de 1998 (em mais uma edição não explícita da fala de Clinton), a música se silencia, e um letreiro situa o presente diegético da narrativa: “Kigali, Ruanda - Abril de 2004”.

Na sala de aula, depois da reprodução dos trechos do discurso de Clinton, os rostos se multiplicam e o silêncio se prolonga. O diálogo entre o professor e seus alunos que põe fim ao silêncio explicita uma questão fundamental para a construção da memória e, sobretudo, para a invenção de um futuro comum a partir do cotidiano. Uma das estudantes, Venancia, pergunta, como se desejasse rescrever a história: “poderia ter sido parada? Toda a matança?” Outra estudante responde, como se alguma escrita da história pudesse manter as assombrações do passado longe do presente e, sobretudo, alheias ao futuro: “Isso é o passado. Essas coisas ruins estão no passado.” Em seguida, Augustin especula, incerto: “Talvez se alguns de nós tivéssemos sido mais corajosos. Talvez se o mundo tivesse prestado mais atenção. Eu não sei.” A posição de Augustin é a de um sobrevivente, e sua fala aparece como o testemunho ficcional que tece a narração do filme.

Pouco depois, o professor retorna a Venancia, a quem pede desculpas: “Eu não respondi sua pergunta. Não sei o que mais poderíamos ter feito.” A pergunta de Venancia abre, no cerne da escrita da história (e da memória que essa escrita resguarda), o espaço imaginativo de um “se” que permanece em branco, vazio, ausente (“a matança poderia ter sido parada se...”, é a resposta esperada, mas nunca pronunciada, para sua pergunta). A resposta de Augustin é indecisa e parece ecoar o “vazio” que, segundo suas reflexões em voz *over*, a cada mês de abril, desde 1994, desce sobre os “*nossos corações*”¹². No “vazio” que assombra os dias de abril, abre-se, a cada vez, o espaço imaginativo do “se” que a pergunta de Venancia projeta sobre o passado, como um espaçamento do presente e, talvez, uma promessa frágil de futuro.

¹² Grifo o pronome “nossos” (our), pois penso que seus sentidos não devem ser considerados auto-evidentes, uma vez que não são facilmente identificáveis, no contexto da enunciação incerto em que se situa a voz *over* do filme. A aparente obviedade do sentido de identificação do “nós” como uma referência aos ruandeses não deve impedir o reconhecimento da abertura constitutiva do pronome, na sua indeterminação, tal como explorada pelo próprio filme.



O vazio de um desajuste essencial em relação ao passado que nos constitui e a incerteza do espaçamento do presente em relação a si mesmo não cessam de atravessar a relação de todo herdeiro da história, como Venancia, com aquilo que resta e com aqueles que prestam seu testemunho - mesmo que indeciso, incerto e, necessariamente, incompleto - do que ocorreu. À ausência do “se” e ao vazio de cada mês de abril não correspondem, contudo, a inevitabilidade da repetição do passado ou a incapacidade de imaginar outras possibilidades de vida em comum, mas a multiplicação de ocasiões de rememoração, de reencontro e de (re)imaginação do genocídio, por mais difíceis que sejam. Dia após dia, a multiplicação dos tempos da imaginação revela sua substância temporal, a trama de memória que lhe dá combustível e que encontra, ao mesmo tempo, na imaginação que alimenta, uma de suas condições de possibilidade.

3 Memória e imaginação

Dez anos depois dos 100 dias em que ocorreu, entre abril e julho de 1994, o genocídio de quase 1 milhão de Tutsis e o massacre de Hutus moderados, perpetrados por extremistas Hutus, *Sometimes in April* propõe uma aproximação ao mesmo tempo complexa e gradual em relação ao tema, entrelaçando um discurso historiográfico escrito, representações cartográficas encadeadas em fusão, imagens de arquivo do cinema colonial e da televisão e um discurso oral reflexivo, que se inscreve na trama da narrativa e torna possível o enquadramento dos demais recursos expressivos (cujo sentido é, eminentemente, documental) pela ficção cinematográfica. Codificada conceitualmente pelos mapas, na abertura, e explicitada como recurso narrativo pela inscrição do discurso de Clinton de 1998, na sala de aula de 2004, a temporalidade múltipla da narrativa é, fundamentalmente, dupla: 1994 e 2004 definem os marcos da trama, que vai e vem entre um momento e outro, construindo a fábula dos irmãos Augustin Muganza e Honoré Butera¹³, em torno dos quais uma série de outras personagens delimita suas trajetórias - com destaque para Jeanne, esposa

13 Os termos “fábula” e “trama” têm sido utilizados por David Bordwell (1985) e outros autores, a partir da apropriação de conceitos consagrados pelo formalismo russo, para analisar o processo de narração fílmica. Sobre a fábula, Bordwell escreve: “O construto imaginário que criamos, progressiva e retroativamente, foi denominado pelos formalistas a fabula (às vezes traduzida como “história”). Mais especificamente, a fabula incorpora a ação como uma cadeia de eventos cronológica, de causa-e-efeito, que ocorre dentro de uma dada duração e de um campo espacial.” (1985, p. 49. Tradução do autor.) A noção de trama, por sua vez, está associada ao conceito de syuzhet: “O syuzhet (comumente traduzido como “trama”) é o arranjo e a apresentação efetiva da fabula no filme.” (1985, p. 50. Tradução do autor.) Ao mesmo tempo, falar em “fábula” para descrever a narrativa de *Sometimes in April* deve permitir que se reconheça a dimensão simbólica (pretensamente universal e arquetípica) da escolha de Raoul Peck de ficcionalizar o genocídio em Ruanda por meio das figuras de dois irmãos. O próprio diretor reconhece o simbolismo: “Tomei o arco simbólico de uma história de Caim e Abel desses dois irmãos que se encontram em dois lados diferentes da tragédia.” (*apud* Dauge-Roth, 2010., p. 195, n. 9. Tradução do autor.)




de Augustin, seus filhos, Anne-Marie, Yves-André e Marcus, assim como Martine, uma professora de Anne-Marie que, depois de sobreviver ao massacre perpetrado em sua escola católica, em 1994, está vivendo com Augustin, em 2004, além de uma testemunha secreta do TPIR, Valentine.

Por meio da narração intercalada dos eventos de 1994 e de 2004, *Sometimes in April* estabelece uma perspectiva dupla na abordagem do genocídio. Por um lado, o filme cria uma reconstituição dos eventos de 1994, por meio da posição de Augustin como testemunha ficcional e, a partir de sua mediação, do relato de Honoré como testemunha diante do TPIR e diante de seu irmão. Por outro lado, o filme aborda o trabalho de memória que tomou forma, por diversos meios culturais e institucionais, nos anos posteriores ao genocídio. Efetivamente, *Sometimes in April* participa do trabalho de memória do genocídio de 1994 e, ao mesmo tempo, o interroga, por meio da dupla temporalidade narrativa, que torna possível encenar os dilemas da representação do genocídio, sob a forma de eventos nacionais (a aula de Augustin que abre a narrativa é parte do “Dia Nacional da Lembrança”, *Journée Nationale du Souvenir*), de processos internacionais (o TPIR aparece como um espaço de fabricação e de atestação de uma narrativa mestra do genocídio, ao mesmo tempo em que seus limites são explicitamente discutidos) e locais (os tribunais *gacaca* aparecem como instâncias de inovação jurídica e de disseminação do horizonte de justiça¹⁴).

Ao encenar o trabalho de memória, *Sometimes in April* revela seu cerne imaginativo, que é fundamentalmente instável e aberto: toda memória é, também, imaginação. Em decorrência dos limites da representação diante do genocídio, isto é, da irreduzibilidade do genocídio à representação, qualquer tentativa de reunião de evidências, de testemunho e de memória está atravessada pelo trabalho da imaginação, que instaura, no arquivo do genocídio, um regime de multiplicação das representações, fazendo proliferar as imagens na lacuna do real. Onde falta a representação do genocídio (única, total, fechada em sua forma absoluta de passado

¹⁴ Phil Clark (2010) analisa os tribunais *gacaca* como formas institucionais sócio-jurídicas de justiça de transição e os descreve como “um sistema de tribunal revolucionário”, explicando: “Derivado da palavra quiniaruanda que significa ‘o gramado’ ou ‘a grama’ - em referência à condução das audiências em espaços abertos plenamente visíveis para a comunidade - o *gacaca* é um método tradicional ruandês de resolução de conflitos que foi revigorado e transformado de forma controversa para ir ao encontro das necessidades percebidas no ambiente pós-genocídio. O *gacaca* dá a indivíduos respeitados eleitos pela população local o dever de processar casos e exclui juízes profissionais e advogados da participação com qualquer habilitação oficial. Em 2001, mais de 250.000 juízes *gacaca* foram eleitos por suas comunidades em 11.000 jurisdições. Amplamente, os objetivos duais do *gacaca* são processar suspeitos de genocídio - aproximadamente 120.000 dos quais já tinham sido detidos em prisões ao redor do país quando o *gacaca* foi inaugurado - e começar um processo de reconstrução do tecido social danificado.” (2010, p. 3. Tradução do autor.)



contido e neutralizado¹⁵), onde representar o genocídio é sempre faltar em relação à sua realidade (isto é, esquecer, ignorar, não reconhecer alguns de seus aspectos), o trabalho da memória abriga o trabalho da imaginação, alguma representação se fabrica, sempre por meio da multiplicação das representações, e a ficção desempenha um papel suplementar em relação ao núcleo ausente do testemunho, ao seu vazio constitutivo, à sua falta inevitável. Nesse vazio, pode-se ouvir apenas, entre as palavras dos sobreviventes, o silêncio fantasmagórico dos desaparecidos, daqueles que não podem mais contar suas histórias .

Referências Bibliográficas

AGAMBEN, Giorgio. **Homo Sacer I: o poder soberano e a vida nua**. Tradução de Henrique Burigo. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2007.

AGAMBEN, Giorgio. **O que resta de Auschwitz**. Tradução de Selvino J. Assmann. São Paulo: Boitempo, 2008.

BORDWELL, David. **Narration in the fiction film**. Madison: The University of Wisconsin Press, 1985.

CLARK, Phil. **The Gacaca courts, post-genocide justice and reconciliation in Rwanda: justice without lawyers**. Cambridge: Cambridge University Press, 2010.

CLINTON, Bill. **Address to genocide survivors at the airport in Kigali, as provided by the White House**. Website da CBS News. Disponível em: <<http://www.cbsnews.com/news/text-of-clintons-rwanda-speech>>. Acesso em 14 de fevereiro de 2015.

DAUGE-ROTH, Alexandre. **Writing and filming the genocide of the Tutsis in Rwanda: dismembering and remembering traumatic history**. Lanham, Md: Lexington Books, 2010.

DERRIDA, Jacques. **Politiques de l'amitié, suivi de L'oreille de Heidegger**. Paris: Galilée, 1994.

DES FORGES, Alison. **Leave none to tell the story: genocide in Rwanda**. Nova York: Human Rights Watch, 1999.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **Images malgré tout**. Paris: Les Éditions de Minuit, 2003.

MAMDANI, Mahmood. **When victims become killers: colonialism, nativism, and the genocide in Rwanda**, Princeton, NJ, Princeton University Press, 2001.

¹⁵ A ideia de que seria possível constituir a imagem total do genocídio é interrogada por Georges Didi-Huberman (2003), especificamente em relação à Shoah. Seus argumentos foram cruciais para a formulação da minha leitura de *Sometimes in April*.



MELVERN, Linda. **Conspiracy to murder: the Rwanda genocide**. Londres: Verso, 2004.

SCHMITT, Carl. **The Concept of the Political**. Edição expandida. Chicago e Londres: The University of Chicago Press, 2007.

SOMETIMES in April. Direção: Raoul Peck. [S. l.]: HBO Studios, 2005. 1 DVD (140 min.), PAL, color.

U.S. STATE Department. Disponível em: <<http://www.state.gov/documents/organization/163578.pdf>>. Acesso em 14 de fevereiro de 2015.

VELVET Film, **About Velvet Film**. Disponível em: <<http://www.velvet-film.com/about.html>>. Acesso em 14 de fevereiro de 2015.

Minicurrículo

Marcelo é doutorando em Arte e Cultura Visual na Faculdade de Artes Visuais da Universidade Federal de Goiás, onde desenvolve pesquisa sobre cinema, direitos humanos e cosmopolitismo. Escreve e edita o website incinerrante.com, onde são publicados, principalmente, textos de crítica de cinema e cultura visual. É curador, tendo participado de diferentes mostras e festivais de cinema, como a Goiânia Mostra Curtas, o Fronteira - Festival Internacional do Filme Documentário e Experimental e o Anápolis Festival de Cinema. Atua ainda como crítico de cinema, tendo publicado em veículos como o jornal O Popular, o jornal A Redação, a Revista Amálgama e, destacadamente, a Revista Janela.