



OFICINA DO CES

ces

Centro de Estudos Sociais
Laboratório Associado
Faculdade de Economia
Universidade de Coimbra

FABRICE SCHURMANS

**O GENOCÍDIO DO RUANDA NO CINEMA:
AUSÊNCIA, REPRESENTAÇÃO, MANIPULAÇÃO**

**Janeiro de 2010
Oficina nº 336**

Fabrice Schurmans

O genocídio do Ruanda no cinema: ausência, representação, manipulação

**Oficina do CES n.º 336
Janeiro de 2010**

OFICINA DO CES
Publicação seriada do
Centro de Estudos Sociais
Praça D. Dinis
Colégio de S. Jerónimo, Coimbra

Correspondência:
Apartado 3087
3001-401 COIMBRA, Portugal

Fabrice Schurmans

O genocídio do Ruanda no cinema: ausência, representação, manipulação

Resumo: Nos últimos anos, o genocídio no Ruanda foi objecto de várias obras cinematográficas, algumas celebradas pela crítica, outras produzidas como não existentes. As primeiras destacam-se por uma visão pouco matizada dos acontecimentos, a ausência de contextualização, a vontade de suscitar dó e piedade numa perspectiva trágica, uma estrutura narrativa assaz clássica. As segundas escolheram, pelo contrário, dar voz a personagens locais, tentaram dar alguma espessura histórica ao acontecimento e enveredaram por uma estrutura narrativa mais complexa. Neste ensaio gostaria de questionar a maneira como um certo cinema representa e manipula em várias ocorrências um acontecimento tão dificilmente transmissível como um genocídio.

Introdução

O cinema, como qualquer outro *media*, é susceptível de evidenciar tendências manifestas ou latentes da sociedade na qual é produzido,¹ ou seja, pode pelo seu conteúdo descrever em parte a dita sociedade (o lado manifesto). Porém, muitas vezes insinua mais do que pretende significar. Cabe ao crítico revelar este lado latente do cinema, recorrendo tanto à análise do discurso fílmico, como à história, à Sociologia ou, para dizê-lo noutras palavras, cabe-lhe articular ciências sociais e humanas para praticar uma hermenêutica do filme.

Neste artigo pretendo analisar alguns dos filmes de ficção sobre o genocídio no Ruanda que foram produzidos no Norte e no Sul entre 2004 e 2006, a fim de mostrar que os filmes do Norte, se, por um lado, descrevem de maneira assaz fiel o genocídio nos seus aspectos técnicos (massacres de civis em larga escala por outros civis, com machados e outras ferramentas agrícolas), tendem a evitar questionar as suas origens imediatas ou históricas. Através da análise das figuras do discurso cinematográfico, ambiciono também evidenciar como alguns destes filmes colocam o branco no centro do quadro (e do guião), reduzindo o negro a um papel secundário, nas suas margens, acabando desta maneira por

¹ Partilho a posição de Ignacio Ramonet sobre a ligação estreita entre cinema e sociedade: «On ne peut guère refuser d'admettre les qualités d'*indicateur sociologique* du cinéma. L'analyse du film et de ses signes nous permet de déceler avec assez de précision les tendances implicites de la société qui le produit. Société dont il constitue, en tant que produit culturel, un des symptômes ou des *révélateurs sociaux* privilégiés» (2005: 94).

(re)produzir uma ideologia africanista e eurocêntrica. Por fim, tentarei mostrar como e por que razões a estética de um certo discurso televisivo influenciou parte do *corpus* escolhido.

A ausência de imagens

Dos principais genocídios do século XX temos poucas representações: algumas fotografias pouco claras ou desfocadas quando tiradas pelas vítimas, mais nítidas quando surgem como troféu nas mãos dos carrascos; filmes de actualidade, reportagens fotográficas só dos campos de concentração nazis libertados, ou seja, de depois do acontecimento. Este tipo de imagem significa pouco. Só remete para o genocídio, por um lado, pela interpretação que se fez delas surgindo por outro como uma espécie de metonímia de uma imagem inexistente. Em si, muitas dessas imagens evocam uma acção violenta, uma execução em curso, mas se dizem, em parte, o genocídio foi unicamente porque passaram por um processo de análise, de comentário, de contextualização. Se dependêssemos apenas delas como provas da realidade do genocídio, seria difícil corroborar a sua existência.

O processo genocidiário tem sido descrito, analisado, dissecado, mas teve de passar pela língua escrita para ganhar algum contorno. A representação do genocídio é primeiro um acto de língua, quase um acto performativo, que (re)cria o acontecimento à medida que o vai descrevendo. No entanto, todos temos a certeza de já ter visto uma imagem das câmaras de gás a funcionar, das valas comuns a serem atulhadas de corpos, de prisioneiros esqueléticos a titubear nas alamedas de um campo. Foram o cinema e a televisão que, em grande parte, preencheram o (quase) vazio audiovisual com representações supostamente fiéis às experiências narradas pelos sobreviventes, assim como pelos executores (nomeadamente por ocasião de processos).

O genocídio no Ruanda² não escapa a esta (quase) vacuidade de registo visual dos massacres. Entre 6 de Abril e meados de Maio, a fase mais aguda do genocídio, o Ruanda ocupa pouco espaço na imprensa francesa e quase sempre em páginas interiores. Os jornalistas presentes no terreno resumem-se a dois fotógrafos trabalhando para agências e

² Entre 6 de Abril (assassínio do presidente Habyarimana) e 15 de Julho de 1994 (vitória da Frente Patriótica Ruandesa, movimento armado de oposição principalmente de etnia Tutsi) estima-se que entre 800.000 e 1.000.000 de pessoas tenham sido mortas em todo o país (maioritariamente de etnia Tutsi, mas também opositores do governo de etnia Hutu), em grande parte pela própria população civil e com recurso a armas brancas. Existe uma vasta bibliografia que retrata não só o desenrolar dos massacres, como a sua génese. Ver entre os mais recentes: Franche (2004), Kimonyo (2008), Périès e Servenay (2007).

alguns correspondentes estrangeiros (que saíram logo a seguir ao começo dos massacres) e regionais. Segundo Roskis, o genocídio passa a notícia principal, ou seja, passa à primeira página de um jornal francês com fotografia (*Le Quotidien de Paris*) a 18 de Maio, quando as primeiras estimativas já atingem 500.000 mortos. No que diz respeito às imagens, apesar das fotografias disponíveis nas agências, poucos jornais parecem interessados nelas até início de Maio (Roskis, 1994), o que não deixa de surpreender, na medida em que as fotos mostram os corpos violentados das primeiras vítimas. É de facto bem conhecida a apetência de grande parte do público pela representação de mortes violentas nos *media*, tendência que Seaton evidenciou como fenómeno recente no contexto de sociedades ocidentais que paradoxalmente ocultaram e privatizaram a morte (Seaton, 2005: 183).

O Ruanda disporia assim dos ingredientes para atrair as atenções dos *media* do Norte: massacres de civis, modo de matar muito chocante (utilização de armas brancas, ferramentas de lavoura, etc.) e possibilidade de ler o genocídio de maneira dicotómica (“maus” Hutu *versus* “bons” Tutsi). Porém, como acabámos de ver através do exemplo da imprensa francesa, os principais jornais demonstraram pouco interesse pelas notícias provenientes do Ruanda. Entre outras razões, destacaria primeiro o contexto no qual teve lugar o genocídio: muitos recursos jornalísticos europeus estavam concentrados num conflito “doméstico” (Bósnia), poucos meses depois de os mesmos *media* se terem deslocado em massa para a Somália com a operação *Restore Hope*. Em segundo lugar, o desinteresse pelo genocídio explica-se com o que Moeller (1999: 12) chamou o «cansaço da compaixão», uma espécie de desinteresse pelo sofrimento alheio, sobretudo quando este é repetitivo («Mais uma vez África!») e longínquo («Onde é que fica o Ruanda?»). Por fim, um terceiro elemento explica, a meu ver, a falta de interesse pelo genocídio em curso: o da cor da pele das vítimas. Moeller tem razão em insistir neste factor importante, se bem que raramente admitido, na hierarquização das notícias: «The newsroom truism goes: “One dead fireman in Brooklyn is worth five English bobbies, who are worth 50 Arabs, who are worth 500 Africans” » (Moeller, 1999: 22) .

As reportagens, tanto fotográficas como em vídeo, começaram a ocupar o espaço mediático a partir de Junho de 1994, com um pico em meados de Julho quando, em poucas horas, centenas de milhares de refugiados entraram no Congo (ex-Zaire). No entanto, os jornalistas presentes em massa não estavam a presenciar o genocídio (este já tinha

terminado), mas antes a consequência da vitória da Frente Patriótica Ruandesa (FPR), maioritariamente composta pela etnia Tutsi, sobre as forças governamentais e as milícias radicais Hutu. Com a derrota, estas fugiram para o Sul do país empurrando centenas de milhares de civis na sua frente rumo à zona de segurança estabelecida pelo Exército Francês.³ Ou seja, muitas das imagens que associamos às vítimas dos conflitos em África (refugiados atingidos pela doença, crianças famélicas, surtos de cólera, mortos anónimos na beira da estrada), por causa da representação hegemónica e exclusiva destes por parte das redacções ocidentais, correspondiam à realidade retratada pelos correspondentes no terreno. Por outras palavras; as imagens da catástrofe humanitária de Julho substituíram, na memória mediática, a falta de imagens do genocídio perpetuado nas semanas anteriores (Moeller, 1999: 28).

À semelhança do que aconteceu com a Shoah, foi o cinema que se encarregou de preencher os vazios da história. As representações cinematográficas vêm assim completar uma memória desprovida de imagens do genocídio em curso (pois se as fotografias e reportagens de corpos abatidos, disseminados pelas cidades e pelo campo não faltam, temos poucas da actuação dos assassinos).

A ficção – ao contrário do documentário que tenta restabelecer o fio dos acontecimentos a partir da palavra das testemunhas da época –, pretende recriar as condições nas quais centenas de milhares de pessoas foram atacadas. Representa um ponto de vista sobre o real, mas um ponto de vista que se dá como verosímil e que visa, ao mesmo tempo, comover o espectador, suscitar nele um sentimento de piedade para com as vítimas. Ou seja, dez anos depois dos acontecimentos, trata-se de sensibilizar um espectador que, como vimos, não o foi na altura. Enquanto representação e reconstrução, estes filmes apresentam-se igualmente como edificação de uma verdade possível, e uma leitura crítica tem de incidir sobre os dois elementos ao mesmo tempo: o filme enquanto obra de arte (com a sua linguagem, a suas figuras discursivas) e o filme enquanto produtor de significações (o que diz e não diz sobre o genocídio). Embora os dois estejam intimamente ligados, grande parte da crítica só incide no conteúdo, no grau de verosimilhança, nas

³ Na realidade, esta zona serviu sobretudo para proteger muitos actores do genocídio, incluindo dirigentes do exército e das milícias, os quais escaparam desta maneira não só às forças da FPR como à justiça internacional. Ainda que negada pelas entidades oficiais francesas, a colusão entre os sucessivos governos franceses, nomeadamente os da era Mitterand, e o governo ruandês transparece da leitura de partes de arquivos oficiais tornados públicos há pouco tempo (Smolar, 2007; Braeckman, 2007).

personagens principais ou ainda na estrutura narrativa global. A descodificação da imagem cinematográfica requer todavia uma articulação ou um vaivém permanente entre análise retórica (o fazer do filme, com a análise de sequências por exemplo. Cf. Aumont, 1999, Goliot-Lété, 2007, Jullier, 2006) e análise do conteúdo (o ponto de vista do realizador sobre a história). Pois, como acontece com o texto literário, a análise do texto fílmico só ganha contornos quando se articulam ambas as leituras, o contexto de enunciação e as estratégias discursivas utilizadas pelo autor.

A representação do genocídio. A invenção das imagens

Antes de começar a análise, torna-se necessário evidenciar as linhas que separam o *corpus* de filmes escolhidos, uma vez que estes não gozam do mesmo estatuto dentro do campo cinematográfico. Três apresentam claramente pontos de vista ocidentais: *Hotel Ruanda*, de Terry George, 2005; *Shooting dogs*, de Michael Caton-Jones, 2006; *Un dimanche à Kigali*, de Robert Favreau, 2006; e dois pontos de vista do Sul: *La nuit de la vérité*, de Fanta Regina Nacro, 2004; *Sometimes in April*, de Raoul Peck, 2004. Esta seria a linha mais visível que divide o *corpus*, uma linha quase abissal, ou seja, uma linha que separa o Norte do Sul enquanto produtores de saberes e de conhecimentos. Parece-me possível recorrer em parte a este conceito desenvolvido por Santos (2007) para dar conta da diferença de tratamento entre os filmes por parte das instâncias de legitimação. Para o sociólogo, o pensamento ocidental é um pensamento de tipo abissal que divide a sociedade em realidades visíveis e invisíveis, cada realidade estando separada por linhas abissais. O outro lado de uma linha abissal, o que Santos chamou de Sul global, não existe para o lado ocidental da linha: «desaparece enquanto realidade, torna-se inexistente, e é mesmo produzido como inexistente» (3-4). Aplicado ao nosso *corpus*, um exame superficial tenderia a estabelecer uma linha abissal entre o primeiro grupo (visão ocidental e hegemónica do genocídio) e o segundo (visão do Sul e contra-hegemónica do mesmo genocídio).

Porém, um exame mais detalhado da posição de cada filme no campo cinematográfico leva a matizar esta classificação inicial. Se tomarmos em conta a origem dos produtores, assim como o trabalho de legitimação por parte da crítica, as linhas movem-se e assistimos a uma recomposição dos grupos. No primeiro grupo, *Hotel Ruanda*

e *Shooting dogs* receberam ampla cobertura mediática, encontraram distribuidores em muitos países, entraram em competições oficiais de renome, enquanto *Un dimanche à Kigali* não conheceu a mesma difusão (poucas críticas, participação em festivais de menor importância...). Ou seja, este último, apesar de apresentar um ponto de vista hegemónico, foi alvo de um procedimento de tipo abissal dentro do próprio campo, sendo produzido como quase não existente na Europa, por exemplo. No outro grupo, *Sometimes in April*, produção norte-americana da autoria de um realizador haitiano, apesar de apresentar um ponto de vista contra-hegemónico entrou na selecção oficial do Festival de Berlim (2005) e recebeu críticas laudativas em vários órgãos de imprensa (Braeckman e Crousse, 2006; Sotinel, 2005a; Stanley, 2005). No entanto, por razões obviamente políticas, não encontrou distribuidora na França e na Bélgica, onde só pôde ser visto no canal Arte, o que representa uma outra maneira de produzir um objecto cultural como não existente. O único filme que, no estado actual da minha pesquisa, me parece ter sido inviabilizado no Norte foi o da realizadora do Burkina-Faso: pouco difundido em salas no Norte, muito poucos artigos na imprensa de qualidade (Sotinel, 2005b, por exemplo), aquela que torna um filme visível e que confere o capital simbólico nas suas páginas dedicada à crítica de cinema.

Desta maneira, se os filmes do primeiro grupo se aparentam pela leitura que fazem do genocídio, divergem relativamente ao capital simbólico acumulado e à subsequente influência que exerceram junto do público enquanto representações. Isto significa que, ainda que seja pertinente juntar *Un dimanche à Kigali* a *Hotel Ruanda* e *Shooting Dogs* enquanto reflexo do ponto de vista dominante, há que ter em atenção o fraco reconhecimento que o filme teve junto do público.

Se *Hotel Ruanda* não foi a primeira ficção sobre o genocídio ruandês (*100 Days* de Nick Hughes, 2001), foi sem dúvida o primeiro sucesso público de um filme sobre este tema. Trata-se da história de um homem à partida “normal”, Paul Rusesabagina, gerente do *Hôtel des Mille Collines* em Kigali, que se transforma em herói por causa das circunstâncias. Homem hábil, com agudo senso comercial, suborna quando precisa do apoio de alguém, mesmo quando se trata de George Rutaganda, chefe das milícias extremistas. Casado com uma mulher Tutsi, Tatiana, e pai de três filhos, vê-se obrigado a protegê-los da fúria dos genocidiários. Leva-os para o hotel, por aí se albergar uma clientela maioritariamente branca protegida por um destacamento de capacetes azuis comandados

pelo Coronel Oliver. Rapidamente, outros Tutsi chegam ao hotel à procura de segurança. Rusesabagina, que começou por proteger a sua família, empenha-se na salvação dos refugiados, negocia com os militares do exército nacional a fim de obter alguma protecção contra as milícias. Confia na comunidade internacional para salvar os Tutsi dos massacres, mas, depois do assassinio de dez capacetes azuis pelo exército ruandês e pelas milícias, as Nações Unidas retiram grande parte do contingente. Rusesabagina encontra-se então praticamente isolado face aos assassinos: durante três meses compra a protecção dos refugiados junto de uma alta patente com dinheiro, álcool de luxo e ameaças de testemunhar perante a justiça internacional. Várias vezes, as milícias quase conseguem apoderar-se do hotel ou da família de Rusesabagina, e, no final, apenas a intervenção da FPR salva os protagonistas. Chegam finalmente a um campo de refugiados onde encontram as sobrinhas de Tatiana, que perderam os pais nos massacres.

A contextualização reduz-se durante o genérico inicial a vários ruídos *off* de rádios a serem sintonizadas: ouvem-se noticiários em francês e em inglês que evocam Sarajevo e trechos de uma rádio extremista Hutu que anuncia o massacre dos Tutsi. Supõe-se que o realizador quis aqui atingir uma tripla meta: a referência a Sarajevo remete para o momento, as rádios em *off* para o papel central dos *media* na sociedade global e, por fim, anuncia a dicotomização que atravessa e estrutura o filme (*Hutu vs Tutsi*).

É certo que no decorrer do filme *Hotel Ruanda* haverá um momento de contextualização histórica que dura... um minuto! O facto de a localização geográfica não ser mencionada (para o senso comum deve ser ainda hoje difícil situar com precisão o país num mapa) e de o contexto histórico estar quase ausente deve-se, a meu ver, ao guião que faz da personagem de Rusesabagina o eixo à volta do qual se organiza toda a acção: não se trata de perceber como “isto” foi possível, mas de entender como um homem banal se transforma em herói em circunstâncias extraordinárias. Daí, sem dúvida, a presença permanente da personagem principal – são poucos os planos onde não ocupa o centro do quadro – desde a sequência inicial (que nos mostra Rusesabagina de carrinha a atravessar Kigali por causa dos seus negócios) à sequência final (quando no campo de refugiados reencontra as sobrinhas de Tatiana). O tipo de plano utilizado para enquadrar Rusesabagina sublinha a sua importância e dá-lhe espessura emocional, pois o plano aproximado e o grande plano permitem a percepção dos sentimentos que animam a personagem.

Do ponto de vista narrativo, este tipo de escolha (a exemplaridade de um ser único) facilita claramente a empatia, tal como favorece a identificação com as vítimas, mas em detrimento da percepção do entendimento das causas do genocídio. Assim, numa curta sequência filmada em plano aproximado à beira da piscina do hotel, Paul Rusesabagina descreve a um empregado os corpos mortos espalhados pela cidade e quando este lhe pergunta porque «as pessoas» são tão cruéis, ele responde «ódio ou loucura, não sei». As razões históricas, os problemas sociais, o papel desempenhado pelos *media* locais desaparecem para dar lugar a argumentos como o inexplicável, o mistério de uma psique humana perturbada (a loucura).

No entanto, este tipo de plano onde a personagem principal se encontra literalmente no centro das atenções, coloca outra pergunta que é a do fora de campo. É sabido que o quadro no cinema opera um corte na realidade filmada e que esta se prolonga virtualmente no que se chama um fora de campo. Para Deleuze, «o fora de campo remete para o que não se ouve nem se vê, no entanto está perfeitamente presente» (1983: 28) . Esta definição parece-me problemática, pois o fora de campo remete em muitos filmes para o que se ouve, e portanto para uma realidade existente fora do quadro. Ou seja, o som, enquanto parte pelo todo, é uma espécie de fio que liga o visível ao (ainda) não visível. O som, como indicador forte da presença de uma realidade fora de campo, mantém ainda com o campo uma tensão de tipo dialéctico. Assim, em *Hotel Ruanda*, várias cenas atestam a presença do fora de campo por sons que evocam a guerra (tiros, explosões...) numa tensão permanente, pois o espaço virtual da guerra e do genocídio em curso ameaça constantemente o espaço actual do hotel, onde, apesar de tudo, se consegue sobreviver.

Uma cena em particular ilustra a tensão de tipo dialéctico entre campo e fora de campo que estrutura parcialmente o filme. Quando Rusesabagina percebe que esgotou quase todos os seus recursos para salvar os refugiados, convida Tatiana para ir ao terraço do hotel para aparentemente tomarem uma bebida à luz de velas. A conversa entre as duas personagens é filmada em grande plano e em campo e contra-campo, mais uma vez de maneira a humanizá-las, a conceder-lhes espessura. Em *off*, uma música que supostamente evoca um encontro romântico mistura-se com sons que dimanam do fora de campo e que evocam o perigo e a morte. A tensão da qual falava há pouco atinge aqui o seu clímax, pois o campo revela um elemento positivo, enquanto o fora de campo anuncia uma morte

virtual, mas sempre possível. A tensão só se resolve quando Rusesabagina pede a Tatiana para não hesitar em se atirar do telhado com as crianças no caso de as milícias entrarem no hotel, pois neste momento tomamos consciência de que, aos olhos da personagem principal, a morte passou de possível a algo provável. Os sons provenientes do fora de campo tomam retrospectivamente outra significação: tanto antecedem como anunciam o pedido de Rusesabagina.

Esta cena é também essencial por aperfeiçoar a figura de Rusesabagina como ser único, essencialmente positivo, que naquele momento prevê um possível fracasso. Se a imprensa internacional (por exemplo Mantilla, 2005) fez de Paul Rusesabagina uma espécie de Schindler ruandês, contribuindo assim não só para a sua fama como para o sucesso do filme, um livro recente veio colocar perguntas relativamente à construção da personagem no filme de Terry George. Apesar de uma estrutura geral um pouco confusa, de uma escrita desleixada e de alguns erros factuais, o livro de Ndahiro e Rutazibwa (2008) põe em causa de maneira convincente a figura de Paul Rusesabagina. Os autores fundamentam as suas observações em entrevistas conduzidas com 74 dos 1200 sobreviventes, assim como em documentos diversos (cartas, faxes enviados pelos refugiados), que indicam que estes não só não deviam a sua sobrevivência ao gerente, como também que este tentara aproveitar-se da situação para ganhar dinheiro (fez pagar os quartos até a Sabena, proprietária do hotel, o mandar parar, e vendia a escassa comida). De facto, quando interrogados sobre as razões que os tinham levado a escolher o *Hotel des Mille Collines* como refúgio, grande parte dos entrevistados responderam que fora por causa da presença de elementos da MINUAR, e só uma testemunha afirmou que o retrato de Paul Rusesabagina do filme correspondia à realidade.

Como se terá percebido, os autores apontam para alguns elementos pelos menos perturbantes que colocam sérias dúvidas relativamente à actuação de Rusesabagina na altura. Se *Hotel Ruanda* não fez dele uma personagem complexa, dividida, mas antes um ser inteiramente colocado do lado do bem, tal deve-se a uma concepção do cinema como arte próxima da tragédia. Na sua *Poética*, Aristóteles já defendia uma tragédia que suscitasse o temor e a compaixão junto dos espectadores, a fim de os purgar da tensão acumulada no decorrer da representação e assim transformar sentimentos penosos em prazer. Se a personagem de Rusesabagina nunca poderia ter sido considerada trágica aos

olhos dos teóricos da tragédia clássica, este filme, na sua estrutura, responde bem à definição aristotélica de um género que, paradoxalmente, suscita prazer junto dos espectadores com imagens que os assombrariam na realidade.

Este paradoxo continua a interpelar alguns autores contemporâneos; assim Luc Boltanski (1993, 2000) situa-se claramente na esteira teórica de Aristóteles quando evoca o sentimento de compaixão que se apodera de um espectador que assiste à distância, tanto geográfica como ficcional, ao sofrimento de um ser humano. É sabido que o sociólogo francês coloca esta questão para entender o que suscita, junto do espectador do sofrimento, a vontade de reagir, de se investir ou de se empenhar em prol da vítima. Retoma a ideia, importante para o meu propósito, da dificuldade em distinguir entre a compaixão suscitada pelo sofrimento real, evocado através de uma reportagem, e a ficcional, suscitada por um filme, sobretudo quando se trata de um ser sofredor longínquo. O espectador (co)movido à distância precisa de uma narrativa (aparentemente) objectiva do sofrimento, de maneira a poder partilhar o seu sentimento com outros espectadores; mas ao mesmo tempo esta narrativa tem de atizar nele o sentimento da compaixão (1993: 38-42; 2000: 7). Esta dupla exigência encontra-se bem ilustrada no caso da vítima remota, o ser humano que temos pouca ou nenhuma hipótese de poder ajudar, pois neste caso, como nota Boltanski, o espectador tenderá a apreender a narrativa da vítima de um modo ficcional.

É justamente o que está em jogo com os filmes sobre o genocídio no Ruanda: a escassez de imagens do genocídio real, a indiferença da maior parte dos e dos públicos no Ocidente, originaram alguns anos mais tarde a vontade de representar os acontecimentos e, por conseguinte, de suscitar compaixão para com as vítimas na tripla distância do tempo, do espaço e da ficção. Deste ponto de vista, a discrepância entre *Hotel Ruanda* e *Sometimes in April* situa-se, entre outros elementos, na gestão pelos realizadores dos elementos fundamentais da tragédia. Ambos utilizam o temor e a compaixão como motor para suscitar empatia e interesse junto do espectador, mas o primeiro, pelo seu fim feliz, favorece o efeito de catarse, enquanto o segundo, ao mostrar a dificuldade ou até a impossibilidade de gerir os sofrimentos pós-genocídio, o impede.

Esta vontade de comover, que caracteriza tanto os filmes do primeiro como os do segundo grupo, se bem que com modalidades diferentes, como veremos mais à frente, só se entende plenamente se tivermos em conta o projecto que subjaz às cinco obras: representar

para testemunhar os sofrimentos, produzir imagens de ficção para substituir a ausência de imagens reais. Daí, sem dúvida, o carácter empenhado de filmes que evidenciam o falhanço dos *media* internacionais na cobertura do genocídio, o que acontece de maneira mais clara em *Hotel Ruanda* e *Shooting dogs*. Estas duas produções falam talvez mais dos fracassos combinados da comunidade internacional e dos *media* do que do genocídio em si. Em *Shooting dogs*, Rachel, jornalista da BBC, e Joe, um jovem activista idealista, conversam a propósito dos massacres que presenciaram. A primeira compara o que testemunhara no Ruanda com cenas semelhantes na Bósnia: quando nos Balcãs via uma mulher branca morta, pensava que podia ser a sua mãe, mas no Ruanda «não passam de Africanos mortos». Em *Hotel Ruanda*, uma curta sequência ganha um relevo particular nesta perspectiva: Daghish, o operador, conversa com Rusesabagina a propósito das imagens dos massacres que acabou de filmar. O gerente acha que estas vão provocar alguma reacção junto da comunidade internacional, ao contrário de Daghish que responde: «As pessoas que vão ver as imagens vão dizer: “Meu Deus! É terrível” e vão continuar a jantar». Ambos os exemplos ilustram paradigmaticamente o que Boltanski dizia a propósito do sofrimento à distância. Se é concebível sofrer à distância, o grau de sofrimento e de envolvimento para (tentar) reduzir o sofrimento do outro dependem claramente do estatuto das vítimas.

Os filmes do primeiro grupo giram todos à volta desta culpabilidade da comunidade internacional e dos *media*, o que explica, em parte, a escolha de colocar personagens brancas no centro das atenções em *Un dimanche à Kigali* e *Shooting dogs*. Neste ponto, o que disse Douin, crítico de cinema, sobre o segundo vale igualmente para o primeiro:

Ce point de vue sur un génocide admis sans broncher puis nié pendant un temps (800 000 morts seulement!) est donc celui de Blancs accusant les Blancs d'aveuglement et de lâcheté. Ce qui explique (partiellement) le manque d'épaisseur des personnages africains, pour la plupart fondus dans une masse scindée entre bons apeurés et méchants menaçants (Douin, 2006).

Contudo a vontade, consciente ou inconsciente de mostrar o que não foi mostrado na altura, de comover à distância quando se deveria ter comovido no momento, tem outra consequência: a linguagem fílmica utilizada no primeiro grupo aproxima-se da linguagem das reportagens televisivas. O cinema, neste caso, foi buscar à televisão os seus códigos para originar um discurso que esta não produziu na altura. A influência do dispositivo

televisivo é quiçá mais patente no filme de Caton-Jones, não só por causa das referidas reflexões das personagens sobre o papel dos jornalistas, mas sobretudo por causa da linguagem fílmica utilizada.

Tal como *Hotel Ruanda*, o guião de *Shooting dogs* inspira-se em factos verídicos. Logo a seguir ao início dos massacres, duas mil pessoas refugiaram-se na ETO (*École Technique Officielle*) de Kigali, por estar sob protecção das Nações Unidas e a este título albergar um destacamento de capacetes azuis. O guionista, ele próprio antigo jornalista que cobriu o Ruanda ao serviço da BBC, acrescentou várias personagens fictícias a fim de fomentar o temor e a compaixão. Christopher é um padre católico, com trinta anos de terreno, fluente na língua nacional, que trabalha na ETO. Joe, jovem entusiasta, está no país por conta da Oxfam para dar aulas às crianças da escola. Pouco tempo depois do assassinio do presidente, centenas de Tutsi, assim como algumas dezenas de brancos, vêm buscar alguma protecção junto dos soldados da ONU. Rapidamente, as milícias extremistas cercam o recinto e impedem qualquer saída. Durante o cerco, cada um tenta com os seus fracos recursos ajudar os refugiados: Christopher continua a celebrar a missa e Joe procura Rachel, uma jornalista da BBC, para testemunhar o que está a acontecer. Esta só aceita acompanhá-lo quando sabe que há europeus entre os refugiados. Pouco tempo depois, soldados franceses, que actuam fora do mandato da ONU, chegam para levar os brancos, mas Joe decide ficar e continuar a ajudar os refugiados, entre os quais se conta Marie, uma jovem Tutsi pela qual parece ter uma certa atracção. Porém, a situação piora quando a ONU manda retirar grande parte do contingente no país, o que significa a saída do destacamento da escola. Joe, assustado pelas matanças, foge com os soldados, enquanto Christopher decide ficar entre os refugiados. Antes de morrer, este consegue ainda salvar várias crianças e adolescentes, Marie incluída. Cinco anos mais tarde esta reencontra Joe na Inglaterra e perdoa-lhe a fuga.

Como em *Sometimes in April*, o filme começa com um cartão que dá algumas informações preliminares: «Durante 30 anos o governo de maioria Hutu perseguiu a minoria Tutsi. Sob a pressão dos países ocidentais, o presidente aceitou com relutância partilhar o poder com os Tutsi.» Lembra-se ainda a presença de uma pequena força das Nações Unidas em Kigali e arredores. Procede-se assim a uma apresentação dicotómica do contexto social como sendo uma realidade em que os prejudicados (Tutsi) e os

prejudicadores (Hutu) se distinguem claramente. Não se mencionam elementos tão essenciais para entender o genocídio como a guerra travada pela FPR desde 1990, ou o papel desempenhado pelos colonizadores alemães e belgas assim como pela Igreja Católica. Nisso *Shooting dogs* aproxima-se claramente de *Hotel Ruanda*: ambos evitam questionar um contexto mais matizado onde a história, a economia, a religião, os *media* locais desempenham um papel complexo. Esta postura inicial explica porque as duas personagens principais (Christopher e Joe) não entendem o que está a acontecer, não conseguindo, à semelhança de Rusesabagina, interpretar o genocídio como consequência das políticas coloniais e pós-coloniais.

Como nos outros filmes do primeiro grupo, o guião de *Shooting dogs* é construído em torno do referido duplo falhanço e do sentimento de culpa. Daí talvez a escolha da figura do padre, que supostamente deveria carregar de maneira simbólica o peso da culpa colectiva. Com Joe, Christopher representa de maneira metonímica o espectador sofredor à distância, ou melhor, na relação especular que é também o cinema, a dupla oferece ao espectador um reflexo do seu sofrimento perante os acontecimentos: de facto Joe e Christopher permitem-nos experimentar o temor e a compaixão em diferido.

Shooting dogs problematiza de duas maneiras o fracasso dos *media* em geral e da televisão em particular em retratar o genocídio que está a decorrer. Como vimos, no próprio guião, a equipa da BBC representa de modo metonímico o comportamento dos *media* na altura. Só tem interesse em filmar corpos mortos e segue Joe à ETO unicamente por causa da presença de brancos. Esta cena aponta para um duplo fracasso dos *media*: por um lado, o de um certo sentido moral (não dão importância às narrativas, ao ponto de vista das vítimas, comportam-se como “abutres” quando avistam os corpos de uma família) e, por outro, o do seu suposto poder de influência (o espectador é levado a constatar a incapacidade da imagem jornalística em influenciar a opinião internacional). O próprio Joe acredita ainda que imagens do que está a acontecer na ETO poderão mudar o *fatum* dos refugiados: «Se uma coisa não aparece na TV, não existe» ou ainda «Se as pessoas virem o que está a acontecer, devem fazer algo». Possui as ilusões que Daghli, em *Hotel Ruanda*, já perdera: o espectador à distância sofrerá, sentirá compaixão pelas vítimas, mas não se empenhará em pressionar o seu governo.

A segunda maneira de problematizar o fracasso da televisão tem a ver com a maneira de filmar de Caton-Jones. A estética do seu filme inspira-se na estética televisiva, filmando como a televisão o deveria ter feito na altura, com a câmara ao ombro, por exemplo. Dois exemplos ilustram esta tendência.

No primeiro dia do genocídio (7 de Abril), Joe pega na carrinha para ir à procura de Marie e do seu pai, Roland. A câmara ao ombro gira à volta do seu eixo (panorâmico) ou fica à espera de a camioneta entrar no campo. Nesta sequência, um plano rápido dá-nos o ponto de vista de Joe a conduzir (câmara subjectiva), com a imagem a tremer. Acontece o mesmo quando chega à casa de Roland: câmara subjectiva no corredor, atrás das costas de Joe ou em grande plano. A montagem alterna assim os grandes planos com a câmara subjectiva, de maneira a suscitar um efeito de *suspense* provocado pelo facto de sabermos tanto como ele (será que Marie e a sua família foram mortas?). No que tem a ver com o som, há uma música ilustrativa que evoca a tristeza durante a curta viagem da carrinha e que pára quando Joe chega a casa de Roland. Depois ouvem-se tiros em *off* (como em *Hotel Ruanda*, estes remetem para um fora de plano de onde dimana o perigo) e o tiquetaque de um relógio que realça o peso do silêncio, um *silêncio de morte*. O tratamento da imagem e do som participam do efeito procurado, o de *suspense*, que visa associar o ponto de vista da personagem principal ao do espectador. O realizador coloca-nos literalmente na pele da personagem para nos obrigar a entrar em empatia, não só com ela mas com o seu olhar sobre os acontecimentos. Aos poucos, os sentimentos de Joe tornam-se nossos, ou seja, começamos a sofrer à distância por intermédio de uma personagem na qual delegámos a experiência do sofrimento directo.

O fim da sequência vem confirmá-lo: no caminho de volta à ETO, um soldado do exército oficial manda parar Joe num bloqueio de estrada. O ponto de vista continua a ser o deste (em câmara subjectiva), que avista algumas vítimas a serem molestadas por tropas. O movimento da carrinha apaga-as do plano. O plano seguinte, largo e fixo, mostra a carrinha a afastar-se da barragem. Em *off*, ouve-se uma rajada que pode ser associada à execução das vítimas anónimas.

Há pelo menos mais um momento que ilustra a influência do formato da reportagem televisiva. Quando Joe se encontra a caminho da ETO com Rachel e a restante equipa da BBC, um grupo de milicianos embriagados manda-os parar e ameaça-os. Conseguem

escapar à morte e, pouco depois, Rachel avista corpos mortos e pede a Joe para parar. O operador de câmara aproxima-se dos corpos chacinados, começa a filmar enquanto Rachel toma apontamentos. Mais uma vez, o ponto de vista parece ser o de Joe revestido da missão de comover o espectador à distância. O dispositivo fílmico mostra em plano de semi-conjunto, com câmara ao ombro, a equipa em trabalho. Os planos dos corpos remetem para o olhar de Joe que passa de um corpo ao outro, o que parece ser comprovado pelos planos de pormenor que mostram o olhar aterrorizado da personagem. Porém, a imagem sacudida não aponta só para o seu olhar, mas igualmente para a estética que é a da reportagem televisiva: planos curtos, filmagem na urgência, imagem agitada, etc. Para além de produzir uma imagem de cunho televisivo como substituto às imagens que não foram divulgadas na altura, esta sequência poderia também ser lida como crítica à tendência voyeurista da reportagem televisiva (a apetência dos *media* pela morte da qual falava Seaton) e aos “jornalistas abutres”. Porém, ao fazê-lo, o próprio realizador também se torna parte do dispositivo de evidenciação, da encenação complacente da morte e do sofrimento alheio.

É neste ponto provavelmente que a articulação entre ambos os discursos (o televisivo e o cinematográfico) se torna mais evidente. A ficção vai buscar parte da sua linguagem à reportagem de guerra e, no sentido inverso, a reportagem, ou até o documentário, ficcionaliza por assim dizer a realidade, quando não importa mesmo trechos de filmes para atestar as suas próprias ausências. Como Seaton demonstrou, as narrativas televisivas das mortes violentas devem muito à ficção, tal como as testemunhas de guerra que relatam a sua experiência consoante modelos literários e culturais dos quais podem ou não ter consciência (Seaton, 2005: 186-187). Por outras palavras, teríamos tendência para contar experiências traumatizantes numa linguagem que se aproxima da ficção. No caso da representação jornalística de uma guerra ou de um genocídio, isto significa que as reportagens tendem a assemelhar-se à experiência mais próxima que o espectador destes tem: o filme de ficção (Moeller, 1999: 18-19). Assim, por causa da confusão permanente entre mortos reais e fingidos, acabamos por nos sentir mais comovidos pelo sofrimento reconstituído do que pelo sofrimento real. A mistura dos discursos acaba por confundir os sentimentos e percebemos – talvez seja a conclusão mais perturbadora – que o figurante anónimo ruandês que finge a sua morte de maneira convincente pesa mais, do ponto de vista emocional, do que um corpo anónimo real em decomposição à beira de um caminho.

Ao focalizarem-se quase exclusivamente no fracasso dos *media* e na impotência da comunidade internacional, os filmes do primeiro grupo evitam questionar o papel essencial desempenhado pela Igreja Católica na gênese e no desenrolar do genocídio. No caso de *Shooting dogs*, não só se trata tanto de uma omissão, mas inclusivamente de uma manipulação da história da colônia e do estado independente. O guião realça o momento simbólico no qual o genocídio toma lugar: a Páscoa e a sua noção central de sacrifício de Jesus pela redenção dos pecadores. A personagem de Christopher parece ter sido pensada como metáfora deste sacrifício inicial: o Justo que morre em martírio para salvar parte da humanidade. Ter-se-á notado a proximidade onomástica entre Cristo e Christopher («O que leva Cristo ao ombros»), proximidade que reforça a analogia entre ambas as figuras. Juntos carregam o peso do mal e da desgraça, entendem os criminosos como sendo igualmente filhos de Deus, aceitam o preço a pagar pela salvação do mundo ou de uma mão cheia de crianças. Figura tutelar dos refugiados da ETO, eixo à volta do qual se organiza o guião, o padre oferece uma só saída aos Tutsi: abnegação e entrega das almas a Deus. Assim, na sequência da fuga dos capacetes azuis, alguns planos curtos são reveladores não só da posição central de Christopher na narrativa, como da ideologia veiculada pelo filme. Pronto a sair, Joe avista o padre na multidão, salta do camião militar e pergunta a Christopher porque quer ficar. Este responde-lhe: «Deus está com esta gente, sofrendo. O seu amor está aqui.» O campo-contra-campo em plano aproximado das duas personagens remete a multidão para mero pano de fundo, rostos e corpos que atravessam o plano, que se agitam sem passar da categoria de figurantes à de personagens. A tensão está neste momento concentrada na única alternativa que o guião permite: fugir com os capacetes azuis (Joe) ou permanecer entre os seres sofredores e aceitar o sacrifício (Christopher). Esta sequência manifesta o duplo subentendido que estrutura o filme: por um lado, o branco é o único portador de sentidos, a personagem através da qual é possível ao espectador experimentar o sofrimento à distância; por outro, a fé cristã é-nos apresentada como via de salvação exclusiva para as vítimas.

Este sentido exonera completamente a Igreja Católica das suas responsabilidades no contexto ruandês. Como vários historiadores mostraram, esta não só participou, durante o período colonial, na radicalização e na racialização das diferenças que podiam existir entre Tutsi e Hutu (Chrétien, 1985, 2000), como pactuou com o regime pós-colonial do

presidente Habyarimana que preparou, pela sua política de índole racista, os massacres de 1990 e o genocídio de 1994. Nada disso transparece em *Shooting dogs*: a Igreja aparece constantemente como solução (a fé para superar o sofrimento) e é produzida como vítima (veja-se a sequência em que Christopher descobre que as freiras de um convento tinham sido violadas e assassinadas). Neste ponto, *Shooting dogs* assemelha-se a *Hotel Ruanda*, onde o carrasco nos era dado como ser monstruoso, incompreensível, alheio à fé e ao humanismo cristão, enquanto Tatiana, por exemplo, pelo seu estatuto de ser indefeso, de borrego preste a ser degolado, era associada ao pólo da pureza e da fé.

Un dimanche à Kigali (2006), produção canadiana (Quebeque), o terceiro filme do primeiro grupo, participa da mesma obliteração das responsabilidades da Igreja Católica nas tensões que conduziram ao genocídio. Retrata-o do ponto de vista de um jornalista e cineasta quebequiano, Bernard Valcourt, homem de meia-idade, sem ilusões, alcoólico, presente em Kigali para realizar um documentário sobre a SIDA. Na companhia de um operador de imagem, Modeste, e de um técnico de som, Augustin, percorre a capital à procura de testemunhas e de vítimas da doença. Aos poucos entende que algo terrível está em preparação e decide ficar para informar o mundo exterior. Reside no *Hotel des Mille Collines*, onde trabalha Gentille, uma empregada de mesa pela qual se apaixona. Esta, apesar de ser Hutu pelo lado do pai, corre risco de vida por causa da aparência física que a assemelha a uma mulher Tutsi, pelo menos aos olhos dos extremistas Hutu. Depois do assassínio de um padre quebequiano que ajudava refugiados Tutsi, Valcourt entende que ninguém está a salvo. A impotência da ONU em parar a onda crescente de massacres convence-o a casar-se com Gentille de maneira a poder levá-la para o Canadá. Contudo, os acontecimentos precipitam-se depois do assassínio do presidente Habyarimana. O casal tenta então fugir numa caravana organizada pelos capacetes azuis, mas num bloqueio de estrada de milicianos que procuram Tutsi, Modeste, agora chefe de milícia, rapta Gentille perante os olhos impotentes de Valcourt. Ela será violada e mutilada antes de ser abandonada. Logo a seguir ao fim do genocídio, Valcourt reencontra-a agonizante na casa em ruína do pai e aceita ajudá-la a morrer, asfixiando-a.

Este resumo restabelece a cronologia de um filme cuja estrutura dramática funciona com frequentes analepses. O filme começa com um Valcourt esgotado de volta ao *Hotel des Mille Collines* em Julho de 1994, logo a seguir à vitória da FPR. Interroga os

sobreviventes à procura de uma pista que o possa levar a Gentille. *Flashbacks* regulares levam-nos ao período anterior ao genocídio e têm como função mostrar o desmoronamento do país, assim como o início da relação entre Valcourt e Gentille. Mais uma vez, o guião procura comover através de uma personagem branca, uma personagem com a qual o espectador, sofrendo à distância, consegue identificar-se, ou melhor, uma personagem com a qual o guionista achava que o espectador poderia identificar-se.

Como nos dois outros filmes, o realizador e co-guionista, Robert Favreau, não contextualiza os acontecimentos. No genérico, aparecem alguns cartões com poucas informações sobre o desenrolar dos primeiros momentos do genocídio. Relembrem que, a 6 de Abril, o avião de Habyarimana é abatido e que a sua guarda, assim como as milícias, entram logo em acção. Como em *Hotel Ruanda*, o fim do genocídio está claramente associado à vitória da FPR. Quando aparece a informação sobre a identidade das vítimas (que eram de facto de origem Tutsi na sua maioria), um crucifixo ocupa o centro do plano, seguido de três que dividem o plano em diagonal e que, ao mesmo tempo que anunciam os cemitérios que aparecem no plano de abertura, designam a presença de padres canadianos. É interessante notar que aqui, como em *Shooting dogs*, os padres são sempre brancos e encarados como figuras positivas: não só protegem os Tutsi, como estão dispostos a morrer por estes.

Parece-me uma vez mais que esta atitude se deve à tendência, consciente ou não, de apreender a situação de maneira dicotómica num determinado tipo de cinema: para comover o espectador à distância, este tem obviamente de criar empatia com o pólo positivo, ao mesmo tempo que tem de reconhecer um pólo negativo onde as personagens são encaradas sobretudo no modo da subtracção ou da ausência (menos humanidade, menos respeito pelo outro, sem razão, etc.). O padre branco/católico, assim como a ideologia cristã, situam-se sem dúvida aos olhos dos três realizadores no pólo positivo, enquanto os sacerdotes negros, e com eles a instituição da Igreja Católica no Ruanda, são produzidos como não existentes ou reduzidos às margens da história.

Uma sequência ilustra paradigmaticamente a leitura tendenciosa da história pelos guionistas (Favreau e Courtemanche). Valcourt conversa com o padre quebequiano que confessara o coronel Bagosora, provável organizador do atentado que custou a vida a Juvenal Habyarimana e planificador do genocídio. O padre revela ao jornalista as intenções

dos extremistas Hutu (organização do atentado, planeamento do genocídio...). Estranhamente, o facto de o principal organizador dos massacres ser católico não levanta nenhum comentário (quem o formou?) e ainda menos qualquer crítica sobre a ideologia religiosa em questão (como é que a moral cristã explica tal deturpação da mensagem evangélica?). Bernard Valcourt contenta-se em filmar e gravar o depoimento do padre com a sua câmara de vídeo, como se a imagem assim produzida falasse por si, a de um padre destroçado pelo que ouviu, num acto de palavra que em princípio nunca deveria ter revelado. A complexidade histórica e o empenhamento de membros de toda a hierarquia católica ruandesa nos massacres permanecem nas margens do guião, ou melhor dito, nos silêncios e não ditos que o assombram.

A imagem vídeo aponta para um segundo ponto de aproximação de *Un dimanche à Kigali* a *Hotel Ruanda* e *Shooting Dogs*: a omnipresença dos jornalistas e da representação do sofrimento numa estética de índole televisiva. Os três filmes têm no guião uma figura de operador de câmara e jornalistas, evidência da vontade de comover através da imagem de ficção, ou melhor, de uma imagem que se dá na ficção como substituto de uma imagem real que quase não existiu. Valcourt, como Daglish (*Hotel Ruanda*) ou Rachel (*Shooting dogs*), entende aos poucos que o mundo ocidental não quer saber do que está a acontecer no Ruanda. No seu quarto do *Hotel des Mille Collines*, fala por telefone com um colega no Canadá e explica que se trata de um plano preparado de genocídio, e não de uma guerra tribal entre Hutu e Tutsi. Irrita-se com o nítido desinteresse do campo jornalístico ocidental, desliga e depois vai ter com Gentille à varanda. Em plano aproximado, aponta para o telefone que fica agora no fora de campo e diz «Não há ninguém que queira saber o que está a acontecer aqui!». Gentille pergunta-lhe então «Porquê é que ficas?» e ele responde «Porque as palavras não bastam. É preciso imagem para parar esta loucura.» Durante o diálogo, ouvem-se no fora de campo sons de tiros de armas automáticas e de explosões que remetem, como nos outros filmes, para o perigo latente que ameaça permanentemente os seres presentes no campo. A sequência aproxima a figura de Valcourt de Daglish e de Rachel. Nenhum dos três acredita na capacidade dos *media* em comover suficientemente o espectador para o obrigar a reagir. Quando, no final do diálogo, é questionado por Gentille sobre se acredita na eficácia dos seus esforços, Valcourt responde «Honestamente, não... Não tenho o direito de não tentar.»

Porém, o que este comentário não põe em causa é a propensão dos próprios *media* para não representar alguns acontecimentos ou para os representar em moldes que ajudam a produzir o cansaço do espectador. Como vimos, o espectador cansa-se em parte por causa de questões que têm a ver com a sua própria predisposição ideológica (quando a cor da pele da vítima intervém, por exemplo), cansa-se devido ao formato das notícias, devido à repetição do mesmo a intervalos regulares, devido à falta de uma notícia que seja finalmente matizada. Valcourt, Daghli e Rachel não põem realmente em causa o seu próprio trabalho, julgam até fazer um trabalho profissional; o mais grave, porém, é que a ficção, apesar da distância, reproduz, quase sem a contradizer, esta opinião do meio jornalístico sobre ele próprio.

O problema deste tipo de filmes é que se concentra no imediato do genocídio, privilegia o agora, nunca o antes. Se este tipo de estrutura favorece claramente a tensão dramática, o envolvimento do espectador, a empatia com certas personagens, fá-lo em detrimento da espessura histórica, esquecendo, por ignorância no melhor dos casos, factores essenciais para entender um genocídio.

Este último comentário leva-me à terceira semelhança entre os três filmes: não se explica um genocídio, pois este é um acto de pura loucura. É o que sobressai de duas curtas sequências: a primeira, perto do início, mostra-nos Valcourt em conversa com Maurice, um empregado do *Hotel des Mille Collines* que perdera a família nos massacres. Em plano peito – justificado aqui não só pelas necessidades de filmagem de uma cena dialogada, mas igualmente pela necessidade de mostrar os estragos da tragédia no rosto de Valcourt –, num cenário que evoca o abandono, a tristeza, a morte (móveis e objectos dispersos no chão, piscina com água estagnante...), Maurice atribui o genocídio à perda da razão: «Vizinhos mataram os seus vizinhos, amigos mataram os seus amigos, maridos mataram mulher e filhos.» Em *Hotel Ruanda*, numa escala de plano idêntica e no mesmo local, mas antes da evacuação do Hotel, Rusesabagina também evitava colocar perguntas relativas às causas políticas e históricas do genocídio. A loucura passageira de parte da sociedade ruandesa parece bastar em ambos os filmes para explicar os acontecimentos.

A segunda sequência tem lugar perto do fim, depois de Valcourt ter ido a casa do pai de Gentille para a pedir em casamento. Conduz e observa as colinas que circundam Kigali. Eis o seu comentário dirigido a Gentille sentada ao seu lado: «Continuo sem perceber.

Como é que tanta beleza pode gerar tanto ódio?» Pois, para o ponto de vista hegemónico, não se decifra um genocídio, ele é inexplicável por natureza, sem causas históricas aparentes, espécie de monstro produzido no momento e cujo fim parece tão misterioso como o seu princípio. Por outras palavras, os filmes do primeiro grupo, ao concentrarem-se no imediato do genocídio, transformam o genocídio ruandês na duplicação de qualquer outro. Daí talvez a sensação de repetição ao ver os três filmes: privilegiam a tensão dramática em detrimento da explicação, envolvem emocionalmente o espectador em torno de uma dupla de personagens (Paul/Tatiana; Christopher/Joe; Valcourt/Gentille) em vez de suscitarem nele um questionamento (sobre as responsabilidades ocidentais, por exemplo), ou seja, limitam-se a provocar no espectador (momentaneamente) sofrimento à distância os sentimentos de receio e de piedade que se esvaíram com a catarse final. Existe, no entanto, uma outra via possível para o cinema sobre o genocídio: são as propostas contra-hegemónicas que tratarei a seguir.

Propostas contra-hegemónicas oriundas do Sul

Os realizadores Raoul Peck (Haiti) e Fanta Regina Nacro (Burkina-Faso) propuseram uma visão alternativa dos acontecimentos em questão, uma versão mais matizada, mais preocupada também com as realidades locais. No entanto, ambos os realizadores viram os seus filmes produzidos como não existentes na maior parte dos países europeus. *Sometimes in April* (Peck), por exemplo, nunca arranhou distribuidoras em França e na Bélgica. Será que o conteúdo crítico relativamente às responsabilidades destes dois países no genocídio explica a espécie de censura da qual foi vítima? Ou será por o filme não ter actores conhecidos (junto de um público ocidental claro) ou ainda por assumir a espessura histórica num guião forçosamente complexo? Embora *La nuit de la vérité* tenha estreado em França, recebeu poucas críticas e não atingiu o sucesso público de *Hotel Ruanda* ou de *Shooting dogs*. Sem actores (re)conhecidos, com uma estrutura pouco habitual, sem o apoio da máquina mediática, tinha igualmente poucas hipóteses de adquirir o capital simbólico suficiente para ganhar os favores dos espectadores. É aqui, porém, que se encontram as leituras contra-hegemónicas que evocava há pouco. Uma apresentação rápida ajuda a entender as diferenças fundamentais entre os filmes dos dois grupos.

Sometimes in April (2004) conta a história de um sobrevivente, Augustin Muganza (Hutu), antigo soldado do exército oficial, à procura do que aconteceu à sua família durante o genocídio. No início do filme (2004), encontra-se numa escola a debater com alunos um discurso do Presidente Clinton que passa na televisão. De volta a casa, depara-se com uma carta do irmão, Honoré Botera, acusado de cumplicidade no genocídio por causa do seu papel de animador na rádio que incitava ao ódio e aos massacres. Este pede a Augustin para o ir visitar a Arusha, sede do «Tribunal Penal Internacional para o Ruanda», porque tem informações sobre o que aconteceu a Jeanne (Tutsi), mulher de Augustin, e aos dois filhos, Marcus e Yves André. Esta solicitação do irmão obriga Augustin a recordar o que acontecera dez anos antes, entre Abril e Julho de 1994. A primeira reacção de Augustin é de recusa perante a dor de reviver um passado que tenta esquecer, mas Martine, a sua nova companheira, antiga professora de Anne-Marie, outra filha de Augustin e Jeanne, morta também no genocídio, anima-o a viajar à Tanzânia. O difícil diálogo que se reata entre Honoré e Augustin obriga o último a convocar os fantasmas que o assombram desde a Primavera de 1994.

Logo nos primeiros dias do genocídio, Augustin quer mandar a sua família, assim como a do seu amigo Xavier, outro oficial das forças armadas, para o *Hotel des Mille Collines*. Com muita relutância, Honoré aceita levar as famílias para o que é ainda considerado um lugar seguro. Augustin e Xavier, enquanto oficiais acusados de traição, não podem acompanhá-los e têm de fugir pelos seus próprios meios. Na fuga, Xavier é apanhado pelas milícias e abatido. Augustin consegue atingir o hotel, mas não encontra lá a sua família. Só dez anos mais tarde, em Arusha, é que Honoré lhe conta o que acontecera. Na fuga tinham sido parados num bloqueio de estrada do exército, onde os militares tinham abatido a tiro os filhos de Augustin e abandonado Jeanne como morta. Horas depois, Honoré salvara-a e levava-a para a igreja da Sainte-Famille, pois julgara que ali ficaria em segurança. No entanto, violada por tropas, suicidara-se antes de ser executada. Depois de ter assistido a vários momentos dos processos em curso em Arusha, Augustin volta para Kigali onde tenta continuar a viver com Martine, grávida de um rapaz.

Uma montagem paralela dá igualmente ao espectador informações sobre o que acontecia em Washington na mesma altura. Várias sequências mostram uma funcionária norte-americana (Bushnell), que luta para fazer entender a gravidade da situação a

superiores desinteressados. Este tipo de montagem leva-nos também até aos dirigentes ruandeses implicados na planificação do genocídio. Assim Bagosora dá metonimicamente a cara aos carrascos, e várias cenas apontam para a sua importância nos acontecimentos (recepção das armas entregues pelo Exército Francês, por exemplo).

Percebe-se pela leitura deste resumo a complexidade do guião de um realizador que quis abranger vários pontos de vista, ou seja, que sobrepõe, através da montagem, discursos diferentes sobre o mesmo assunto. Os acontecimentos são-nos dados a ler simultaneamente ao nível individual (o destino de Augustin e da sua família) e ao nível colectivo (reações internacionais, principalmente a americana), sem que haja interacção entre os dois níveis dentro da própria diegese. Mais do que nos filmes do primeiro grupo, o espectador não se pode acantonar na função de mero receptor da informação, é-lhe pedido um esforço não só de interpretação mas também de ligação entre diferentes pontos de vista.

Assim, o início do filme propõe pelo menos cinco tipos de discursos que nos são dados sucessivamente pela montagem, mas que temos de encarar simultaneamente para entender o genocídio e as suas origens. Ao contrário dos filmes do primeiro grupo, que remetiam o genocídio para a perda da razão, Peck defende a possibilidade de explicar as suas origens.

O primeiro dos discursos em questão é o da história. O genérico inicial mostra um mapa antigo de África, um mapa desenhado pelos conquistadores europeus. Este plano inicial é altamente significativo, pois remete para a apropriação violenta de um continente que passou a existir aos olhos europeus a partir do momento no qual foi trasladado, traduzido, enclausurado num mapa. Um *travelling* óptico foca lentamente o centro deste mapa enquanto aparecem cartões com informações sobre a colonização da zona pelos belgas. À medida que o *zoom* se vai aproximando do país, uma série de *fondus-enchaînés* faz emergir outros mapas mais recentes, o que, ao mesmo tempo, aponta para uma progressão cronológica, assim como para a constância do apoderamento do continente pelos Europeus. O continente só existiu aos olhos do Norte na medida em que foi descrito e transformado com vista à sua apropriação violenta.

É o que afirma sem ambiguidade o segundo discurso. O genérico acaba com um fecho em esbatido sobre o Ruanda contemporâneo e assegura um *raccord* com a sequência seguinte que, com uma abertura em esbatido, abre sobre um plano de paisagem. A voz *off*

de Augustin pergunta em que momento é que o país se tornou um inferno. Mais uma vez, o guião coloca a culpa inicial do lado dos colonizadores: trechos de filmes da época evidenciam o papel negativo dos cientistas belgas no processo de racialização (um filme documental a preto e branco mostra mãos brancas a tomar medidas antropomórficas das populações locais). O ponto de vista dos colonizadores constituiria, desta maneira, o terceiro tipo de discurso tido sobre o Ruanda. No fim desta sequência começa-se a ouvir um discurso de Clinton sobre o genocídio em *off*, com um plano de fundo de uma paisagem idílica, aliás falsamente idílica, uma vez que fora palco de massacres.

O discurso de Clinton em causa permite o *raccord* com a terceira sequência e o terceiro ponto de vista, o da potência hegemónica, os Estados- Unidos, que na altura não só não intervieram como também travaram qualquer esforço por parte das Nações Unidas para mandar mais tropas para o Ruanda. A retransmissão do discurso ocupa o ecrã durante um tempo até um *raccord cut* nos dar a entender que se tratam de alunos de uma escola a ver uma gravação vídeo numa sala de aula. Um *travelling* lateral em plano aproximado ou em grande plano aponta para rapazes e raparigas concentrados no discurso do presidente norte-americano. Assistimos aqui a uma transição entre o ponto de vista macro e o ponto de vista micro, que nos leva para o último nível de verdade, o dos habitantes do Ruanda. Depois da transmissão, Augustin, agora professor, questiona os alunos. Uma jovem, que parece ter sofrido, pergunta se o genocídio podia ter sido evitado. Logo uma colega reage com ira («Estas coisas más pertencem ao passado»), o que aponta sem dúvida para a dificuldade de reconciliação entre as duas comunidades. Esta sequência da escola é essencial, pois em poucos minutos aponta para o fracasso dos próprios ruandeses e da comunidade internacional, para a memória do que aconteceu e a difícil reconciliação.

A sobreposição dos discursos determina em grande parte a estrutura do filme e a escolha por parte do realizador da montagem paralela entre os vários níveis de verdade, montagem que estabelece relações lógicas entre muitas sequências. Vejamos, entre outros exemplos, a articulação entre as duas sequências seguintes: na primeira, temos uma conversa exaltada em Washington entre funcionários e militares sobre as opções possíveis de intervenção no Ruanda. Bushnell defende que se silencie através de interferências na rádio na qual trabalha Honoré. Um oficial responde-lhe que uma rádio nunca matou ninguém. Na sequência seguinte, ouve-se a rádio em questão a funcionar numa casa

isolada. Um camponês anónimo sai, pega num instrumento agrícola e anuncia à mulher que «vai ao trabalho» (expressão muitas vezes utilizada pelos assassinos para designar o acto de matar). Existe simultaneamente uma relação de contradição entre a declaração feita pelo oficial em Washington e a actuação do camponês no terreno, assim como uma relação de consequência entre a opinião de Bushnell sobre a rádio e os seus efeitos nos carrascos. O efeito produzido pela articulação entre as sequências ilustra igualmente a vertente pedagógica do filme de Peck: a passagem de um espaço para o outro é quase sempre altamente significativa, a resposta a uma pergunta de uma personagem num lugar encontra-se noutra lugar na sequência seguinte. Desta maneira, o espectador tem de estar sempre atento aos efeitos de montagem, pois só perceberá o propósito do filme, assim como a opinião de Peck sobre os acontecimentos, se conseguir desvendar e analisar o tipo de ligação e a motivação por trás da montagem paralela. O filme de Peck movimenta-se assim permanentemente entre os níveis de verdade, passando de um espaço ao outro, um correspondendo ao passado (tempo do enigma e da dor em 1994) e o outro ao presente (tempo da resposta e de uma certa desopressão em 2004).

Esta circulação complexa de significações não hesita em confrontar-se com questões mais sensíveis, como a da actuação de vários ministros do culto católico durante o genocídio. Ao contrário dos filmes do primeiro grupo, que tinham tendência para produzir uma Igreja isenta de compromisso com os genocidiários, *Sometimes in April*, mais fiel a este respeito ao que aconteceu no terreno, evidencia o papel desempenhado por membros locais do clero que actuaram pelo menos como cúmplices dos assassinos. Uma sequência é reveladora deste propósito de Peck: a da violação e do suicídio de Jeanne. Situa-se perto do fim do filme e é narrada em voz *off* por Honoré, a partir da prisão onde Augustin o visitou. Jeanne fora violada juntamente com outras mulheres na sacristia da igreja da Sainte-Famille e os soldados anunciam que vão matá-las. Como noutras sequências, o significado desta ganha igualmente com os pormenores que se escondem nos planos. São muitos os elementos que remetem para a presença da Igreja Católica no Ruanda: crucifixo, gravura representando Cristo, fotografia de um eclesiástico branco, fotografia de João Paulo II (provavelmente durante a sua viagem ao Ruanda) e, por fim, o próprio padre que pede a Jeanne para não atirar a granada e desaparece na escuridão com as mãos postas em oração.

Em suma, *Sometimes in April* distingue-se dos filmes do primeiro grupo não só pela complexidade de uma estrutura narrativa adaptada à complexidade da realidade representada, pela apresentação de uma multiplicidade de pontos de vista ou níveis de verdade, ou pela espessura humana que dá às suas personagens, mas sobretudo pela vontade óbvia de interpelar o espectador, de lhe mostrar que os anónimos também tinham rosto. Uma curta sequência de execução oferece uma ilustração paradigmática desta vontade de transformar as vítimas em personagens. Começa com um panorâmico lento que mostra parte da igreja e um pedaço de céu azul antes de descer ao nível dos troncos de um bananal. No fundo do plano, vêem-se futuras vítimas levadas por soldados para junto de outras já ajoelhadas. O plano seguinte apresenta as vítimas em plano aproximado do peito, que aparecem e desaparecem à medida que o *travelling* as «apaga», sendo o pano de fundo constituído por soldados das forças armadas ruandesas que as vão fuzilar. Contudo, além da tristeza que dimana da cena – tristeza realçada por um *requiem* em *off* –, a sequência não só procura suscitar o temor e a compaixão junto do destinatário, mas sobretudo interpelá-lo com recurso ao olhar-câmara. Várias vítimas seguem com o olhar o movimento lateral do aparelho, mas o choque para o espectador acontece quando o *travelling* pára em frente de uma jovem cabisbaixa. Esta levanta a cabeça e mergulha o olhar na objectiva e, através desta, no próprio olhar do espectador/destinatário. Do ponto de vista técnico, este plano corresponde à letra à definição do olhar-câmara:

Pour obtenir un regard à la caméra, il faut que l'acteur regarde l'objectif sans qu'un acteur ou un objet, qui pourrait être tenu pour le destinataire de ce regard, s'interpose entre les deux. Il faut aussi que l'acteur soit assez près de la caméra pour qu'à l'image, on puisse juger de la direction de son regard. Il faut donc que l'acteur soit filmé en gros plan, à tout le moins en plan américain, dans la position la plus frontale possible (Vernet, 1988: 11).

É esta a figura com a qual nos defrontamos aqui: a jovem anónima fixa, quase no sentido fotográfico, petrifica, à semelhança de Medusa, quem recebe o seu olhar, transformando assim o espectador em alvo. Se os filmes do primeiro grupo reproduziam nos seus efeitos o duplo movimento aristotélico (temor-compaixão/catarse) que permite ao espectador sofrer sem envolvimento, *Sometimes in April* causa nesta sequência um sentimento de compaixão mas anula o efeito catártico, pois este único olhar não só impede

a sensação de prazer decorrente da catarse como anula a ilusão referencial. Característica essencial do olhar-câmara, a abolição da ilusão (Journot, 2005) torna desconfortável a posição do espectador: é compelido a encarar o filme não só como obra de arte com a sua estética, com as suas figuras de retórica (das quais o olhar-câmara faz parte), mas também como testemunha do inefável: a morte em massa de desconhecidos. De facto, o filme remete a execução para o fora de campo na sequência seguinte (rajadas em *off*). Por conseguinte, o essencial não é evidenciar uma morte por si indescritível – Peck conhece a utilização repetitiva de cenas de execuções em filmes sobre o genocídio –, mas colocar frente a frente vítima e espectador, sem intermediário. Não espanta, neste contexto, que a sequência não tenha comentários nem diálogo; o receptor deste olhar tem de o aceitar pelo que este é realmente: um olhar especular (o da jovem reflectindo-se no meu) para uma morte anunciada.

Como se vê, em *Sometimes in April*, ainda que haja espaço para um certo grau de esperança, não há lugar para um final feliz, como acontece por exemplo em *Hotel Ruanda* (Stanley, 2005). O genocídio surge como um desmoronamento completo da humanidade do Homem, como um espelho da responsabilidade original do colonialismo e, nas suas representações, como uma tragédia no sentido clássico, ou seja, como um texto onde pairam a morte e as culpas (do colonizador belga, dos sucessivos governos pós-coloniais, da ONU, etc.).

No outro filme do segundo grupo, *La nuit de la vérité* (2004), Fanta Regina Nacro reivindica justamente a influência da tragédia na construção das suas personagens (Sotinel, 2005b). Uma descrição rápida do conteúdo evidencia a estrutura trágica do filme.

Num país africano imaginário, para pôr fim a uma guerra civil entre os Nayaks, etnia do Presidente Miossoune, e os Bonandés, etnia do Coronel Théo, organiza-se uma festa de reconciliação em casa deste último, mas a tensão é forte entre os soldados dos dois grupos. No entanto, o Presidente e o Coronel estão dispostos a construir a paz entre os grupos. Percebe-se rapidamente que Théo está atormentado por um crime que cometeu durante a guerra e que Edna, a mulher do Presidente, está atormentada pelo assassinio de Michel, o seu filho. Num determinado momento da festa, Théo revela à mulher do Presidente que é ele o assassino de Michel e, como razão principal para o seu acto, diz que se deixara submergir pelo gosto de matar. Pede então o perdão da mulher para poder continuar a viver.

Esta tinha entretanto preparado uma ratoeira com a ajuda de um oficial do exército (o verdadeiro pai da criança): alguns homens apoderam-se de Théo e assam-no até morrer. Quando se descobre a morte de Théo, a tensão volta entre os grupos. O Presidente mata a tiro a mulher e impede assim um reatar da guerra. No fim, um ex-soldado louco conversa com o espírito de Théo e anuncia os progressos da reconciliação e da paz no país. Durante o genérico final, uma professora dita a uma turma de miúdos um texto do coronel Théo sobre a necessidade da unidade.

A acção desenrola-se quase na sua totalidade no recinto fechado da casa do Coronel e em pouco mais de 12 horas, respeitando desta maneira a unidade de lugar e de tempo característica da tragédia clássica. A noção de culpa, tão presente nas tragédias gregas ou shakespearianas, também se encontra no filme de Nacro (sobre a influência do dramaturgo inglês, ver Allardice, 2005). Percebe-se desde o início que Théo cometeu algo terrível no passado, que não só determina o seu desejo de parar a loucura da guerra, como também explica o desejo de vingança por parte de Edna. Ou seja, antes do encontro entre os ex-inimigos, decisões e acções anteriores determinam o destino das personagens ali agregadas. O espaço cerrado da acção aumenta igualmente o risco de confronto entre os homens dos dois exércitos, mas também o risco de cruzamento entre destinos que, embora diversos, convergem por causa de uma desgraça comum (Théo/Edna, por exemplo). Neste contexto, entende-se a razão pela qual a realizadora foca as suas atenções nos seres humanos e não na paisagem. Na escala de planos, *La nuit de la vérité* oscila, em grande parte, entre plano médio e grande plano, ou seja, cola-se às personagens, aos seus gestos, às suas reacções... Ao contrário de muitos filmes ocidentais produzidos sobre o continente africano, não existem, no filme de Nacro, planos de grande conjunto revelando um horizonte exótico (um pôr-do-sol, por exemplo). Se em *Un dimanche à Kigali* Valcourt perguntava como tanto ódio podia coexistir no meio de tanta beleza natural, as personagens principais de *La nuit de la vérité* só se preocupam com a possibilidade da paz. Por outras palavras, a paisagem é relegada para o fora de campo e nunca chega a actualizar-se no campo.

O tema que interessa à realizadora, o da paz entre antigos inimigos, não precisa de uma natureza indiferente aos assuntos humanos. Só intervém quando processada e transformada numa comida, encarada como elemento essencial de uma cultura. Daí talvez a presença em várias sequências de pratos cozinhados, especialidades de um ou de outro

grupo. Uma em particular ganha especial relevo: o coronel Théo e o presidente Miossoune, assim como as suas esposas respectivas, filmados em plano americano, convidam o antigo inimigo a partilhar a comida do outro. Apesar das relutâncias recíprocas, acabam por “provar” a cultura do ex-inimigo e assim dar um passo na sua direcção. O alimento aparece, desta maneira, como metáfora da cultura de cada um e o acto de provar a comida do estranho (e do estrangeiro) como símbolo da abertura à diferença. Entende-se assim o comentário no fora de plano de Soumari, mulher do coronel: «As nossas cozinhas são diferentes, mas retiramos os produtos da mesma natureza.» Além disso, o enfoque numa comida preparada das mais diversas maneiras (grelhados, cozidos...) aponta igualmente para a cena da execução do coronel, a última “refeição”, derradeiro teste à reconciliação, onde haverá a mesma reciprocidade verificada na sequência da refeição: Edna tira uma vida Bonandé (Théo), acto destabilizador, mas Mioussonne tira uma vida Nayak (a própria mulher), restabelecendo o equilíbrio.

Percebe-se então por que razão Nacro não contextualizou o seu filme, não o radicou num país existente. Atrás dos Nayaks e dos Bonandés, o receptor poderá, em função da sua experiência, encontrar alusões ao Ruanda, à Costa de Marfim, à Serra Leoa, ao Congo ou ainda à ex-Jugoslávia (é de facto neste último conflito que Nacro pensava quando escreveu o guião do seu filme). Como Peck, e ao contrário dos filmes do primeiro grupo, Nacro coloca a pergunta que levanta qualquer guerra civil: como conviver com o inimigo? Como partilhar o mesmo espaço de vida? Como gerir o desejo compreensível de vingança por parte dos sobreviventes? Com a invenção das duas etnias, Nacro ampliou e universalizou o propósito, mas as soluções que propõe no seu filme passam todas por uma inevitável abertura às diferenças culturais. Tal como *Sometimes in April*, *La nuit de la vérité* não idealiza o processo de reconciliação, mostra que este passa, de facto, por fases de sofrimento e de regressão, mas encara-o como inevitável em sociedades onde carrascos e sobreviventes têm de conviver no seu dia-a-dia (como é o caso no Ruanda).

Conclusão

Um dos pressupostos do presente ensaio radicava na centralidade da representação fílmica como reveladora de tendências sociais profundas, mas também como modo preferencial de acesso a uma realidade muitas vezes inacessível. Seria erróneo ver uma relação de

continuidade entre estes dois níveis; eles são antes concomitantes, já que cada segmento do filme manifesta ao mesmo tempo um e outro. A principal consequência desta duplicidade, tão fundadora como fundamental, reside na especificidade da análise fílmica: tem de incidir ao mesmo tempo sobre o conteúdo e a forma, o que significa que a decomposição crítica de uma sequência em planos, a descrição das figuras narrativas utilizadas, etc., se é reveladora de um estilo, pode muito bem constituir um exercício vão, se não for articulada com uma análise de conteúdo. *Shooting dogs*, por exemplo, ganha assim outros contornos quando se tomam em conta ao mesmo tempo a forma de organização das sequências onde aparecem Christopher (quase sempre ocupando o centro do campo) e o lugar, ele próprio central, da Igreja Católica nas origens do antagonismo Hutu/Tutsi.

Considerado desta maneira, o filme deixa de ser mero objecto de divertimento ou de prazer estético para se tornar uma espécie de texto que, à semelhança do texto literário, tem de ser acompanhado e comentado, para revelar a espessura dos seus significados. Como qualquer outro discurso, é portador/veículo de ideologia, dominante ou não, possuindo como poucos um amplo poder amplificador. A análise fílmica tem, portanto, como tarefa revelar e expor este conteúdo ideológico para ajudar o receptor a desenvolver a sua capacidade de desconfiança.

O meu trabalho hermenêutico tentou assim demonstrar como todos os filmes do primeiro grupo recebem e propagam simultaneamente a ideologia africanista, ou seja, um sistema explicativo holístico que pretende entender todo o continente com base num número reduzido de clichés e representações, repetidas, retomadas e raramente questionadas. Através dos filmes do segundo grupo tentei evidenciar precisamente a possibilidade e as especificidades de um discurso diferente, oriundo do Sul, contra-hegemónico e, de certo modo, emancipador. Revelar a existência de outras vozes, aqui radica sem dúvida um dos papéis fundamentais do crítico.

Referências bibliográficas

Allardice, Lisa (2005), «The Dead are Everywhere», *The Guardian*, 5 de Setembro de 2005. Disponível em: www.guardian.co.uk/film/2005/sep/05/1, acessado a 9 de Agosto de 2008.

- Aumont, Jacques (1999), *L'analyse des films*. Paris: Armand Colin.
- Boltanski, Luc (1993), *La souffrance à distance. Morale humanitaire, médias et politique*. Paris: Métailié.
- Boltanski, Luc (2000), «The Legitimacy of Humanitarian Actions and their Media Representation: The Case of France», *Ethical Perspective*, 7 (1), 3-16.
- Braeckman, Colette, Crousse, Nicolas (2006), «Quand le Rwanda reconstruit son génocide», in *Le Soir*, vendredi 7 avril 2006. Disponível em: www.lesoir.be, acessado a 13 de Julho de 2008.
- Braeckman, Colette (2007), «Accusations suspectes contre le régime rwandais», in *Le Monde Diplomatique*, Janeiro de 2007: 6-7.
- Chrétien, Jean-Pierre (1985), «Hutu et Tutsi au Rwanda et au Burundi», in Jean-Loup Amselle, Elikia M'Bokolo, (1985, 1999), *Au cœur de l'ethnie: ethnie, tribalisme et État en Afrique*. Paris: La Découverte, 129-165.
- Chrétien, Jean-Pierre (2000), *L'Afrique des Grands Lacs. Deux mille ans d'histoire*. Paris: Flammarion, col. Champs.
- Goliot-Lété, Anne (2007), *Précis d'analyse filmique*. Paris: Armand Colin.
- Deleuze, Gilles (1983), *Cinéma. I. L'Image-Mouvement*, Paris: Les Éditions de Minuit.
- Douin, Jean-Luc (2006), «Shooting Dogs de Michael Caton-Jones. Une fiction au plus près du réel, dans l'enfer du génocide rwandais», in *Le Monde*, 8 de Março de 2006.
- Franche, Dominique (2004), *Généalogie du génocide rwandais*. Paris: Tribord.
- Kimonyo, Jean-Paul (2008), *Rwanda, un génocide populaire*. Paris: Khartala.
- Journot, Marie-Thérèse (2005), *Vocabulário de cinema*. Lisboa: Edições 70 (trad. Pedro Elói Duarte).
- Jullier, Laurent (2006), *L'analyse des séquences*. Paris: Armand Colin.
- Mantilla, Jesús Ruiz (2005), «El hombre que esquivo el genocidio. El actor don Cheadle, candidato al Oscar por "Hotel Rwanda", alerta sobre África.», in *El País*, 25 de Fevereiro de 2005. Disponível em: www.elpais.com, acessado a 16 de Julho de 2008.
- Moeller, Susan (1999), *Compassion Fatigue, How the Media Sell disease, Famine, War and Death*. London: Routledge.
- Ndahiro, Alfred, Rutazibwa, Privat (2008), «*Hôtel Rwanda*» ou le génocide des Tutsis vu par Hollywood. Paris: L'Harmattan.

- Périès, Gabriel, Servenay David, (2007), *Une guerre noire. Enquête sur les origines du génocide rwandais (1959-1994)*. Paris: La Découverte.
- Ramonet, Ignacio (2005), *Propagandes silencieuses. Masses, télévision, cinéma*. Paris: Gallimard, coll. Folio.
- Roskis, E. 1994. Un génocide sans images. Blancs filment Noirs. *Le Monde Diplomatique*, Novembre: 32.
- Santos, Boaventura de Sousa (2007), «Para além de um pensamento Abissal», in *Revista Crítica de Ciências Sociais*, 78, Outubro de 2007: 3-46.
- Seaton, Jean (2005), *Carnage and the Media. The Making of Breaking of News About Violence*. London: Allen Lane.
- Smolar, Piotr (2007), «Génocide rwandais. Ce que savait l'Elysée», in *Le Monde*, 3 de Julho de 2007: 20-21
- Sotinel, Thomas (2005a), «Au Festival de Berlin, le génocide rwandais passé par deux fois au filtre de la fiction», in *Le Monde*, 20 de Fevereiro de 2005.
- Sotinel, Thomas (2005b), «*La Nuit de la vérité*, de Fanta Regina Nacro. Une terrible incursion dans l'humanité des bourreaux. Dans un pays d'Afrique imaginaire, le récit subtil du retour à la paix après une guerre civile», in *Le Monde*, 6 de Julho de 2005.
- Stanley, Alessandra (2005), «A Grim Excursion to Rwanda's Hell», in *The New York Times*, 18 de Março de 2005. Disponível em : <http://www.nytimes.com/>, acedido a 13 de Julho de 2008.
- Vernet, Marc (1988), *De l'invisible au cinéma. Figures de l'absence*. Paris: Cahiers du cinéma.