



UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA - UnB
INSTITUTO DE LETRAS - IL
DEPARTAMENTO DE TEORIA LITERÁRIA E LITERATURAS - TEL
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LITERATURA - POSLIT

**PERSPECTIVAS REPARADORAS DO OLHAR E DA MEMÓRIA: UMA LEITURA
DA OBRA RWANDA 94**

Verônica Maria Bianco Barbosa

BRASILIA
2026



UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA - UnB
INSTITUTO DE LETRAS - IL
DEPARTAMENTO DE TEORIA LITERÁRIA E LITERATURAS - TEL
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LITERATURA - POSLIT

**PERSPECTIVAS REPARADORAS DO OLHAR E DA MEMÓRIA: UMA LEITURA
DA OBRA RWANDA 94**

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Literatura do Departamento de Teoria Literária e Literaturas do Instituto de Letras da Universidade de Brasília para a obtenção do grau de Doutora em Literatura. Área de concentração: Literatura e Práticas Sociais.

Orientadora: Prof.^a Dr.^a Maria da Glória Magalhães dos Reis

BRASILIA
2026

Ficha catalográfica elaborada automaticamente,
com os dados fornecidos pelo(a) autor(a)

BB578p

Biano Barbosa, Verônica Maria

Perspectivas reparadoras do olhar e da memória: uma
leitura da obra Rwanda 94 / Verônica Maria Biano Barbosa;
orientador Maria da Glória Magalhães dos Reis. Brasília,
2026.

228 p.

Tese(Doutorado em Literatura) Universidade de Brasília,
2026.

1. Literatura e Práticas Sociais. 2. Literatura em Língua
Francesa. 3. Groupov, Rwanda 94. 4. Teatro épico. 5. Arte,
política e reparação simbólica. I. Magalhães dos Reis, Maria
da Glória, orient. II. Título.

BIANO BARBOSA, Verônica Maria. Perspectivas reparadoras do olhar e da memória: uma leitura da obra Rwanda 94. Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Literatura do Departamento de Teoria Literária e Literatura do Instituto de Letras da Universidade de Brasília como requisito para obtenção do título de doutora em Literatura. Área de concentração: Literatura e Práticas Sociais.

Defendida e aprovada em 06 de julho de 2026

Banca examinadora:

Prof.^a Dr.^a Maria da Glória Magalhães dos Reis (UnB)
Presidente

Prof.^a Dr.^a Luciana Hartmann (UnB)
Examinadora – Membro Interno

Prof. Dr. Rodrigo Ielpo (UFRN)
Examinador – Membro Externo

Prof. Dr. João Vicente (CNPq/SEEDF)
Examinador – Membro Externo

Prof. Dr. Mauricio Ayer (UnB)
Examinador – Suplente

*Dedico esta tese à minha família:
minha cara mãe, Maria Marlene Biano da Silva,
e meu caro irmão, Orlando Biano Gomes.*

*Somos o que somos
porque somos nós.*

Agradecimentos

Ao longo do processo de estudos e elaboração desta tese, pude experienciar a alegria de saber que nunca estive sozinha.

Agradeço imensamente à minha orientadora, Prof.^a Dr.^a Maria da Glória Magalhães dos Reis pela acolhida, pelo respeito, pelo diálogo e pela orientação real e efetiva. De fato, a relação de orientação é uma das bases que sustentam a pesquisa, e vivê-la de maneira tão respeitosa, leve e encorajadora, aliando rigor profissional e acadêmico à sensibilidade humana, foi o que me deu um chão firme sobre o qual era possível caminhar.

À minha mãe, Marlene, e ao meu irmão, Orlando, por serem quem são e, assim, fazermos de nós quem somos.

Ao João, pelas trocas, pelo encorajamento e pelos ensinamentos.

À Isabela, por me ver com olhos tão bonitos e não hesitar em dizê-lo.

À Thais, pelas conversas marcadas por uma escuta tão sensível e atenta.

Aos meus amigos, companheiros de jornada nesta vida, que fazem, sem dúvida, o caminho ser muito mais bonito.

Às minhas alunas e aos meus alunos, que me motivam a ser a melhor versão de mim mesma.

Aos meus professores, ao longo de toda essa caminhada.

À banca examinadora, pela disposição, pela abertura ao diálogo e pelo rigor da leitura.

1. A MORTE NÃO ME QUER

[...]

Fui à casa de outro grande amigo, Déo. Ele me expulsou. Eu lhe disse: Déo, você não pode me esconder? Ele respondeu:

Não. Mas não teve coragem de me olhar nos olhos e saiu “para o trabalho” com seu facão. Uma moça saiu dos outros apartamentos de Déo e me disse: É você que estão perseguindo? Mas você salvou a minha vida. Eu vou escondê-la. Eu me chamo Emmanuelle. Você cuidou de mim quando todos os médicos me tratavam como uma histérica. Pensei comigo mesma: Pela primeira vez, alguém reconhece que fiz alguma coisa de útil na minha vida!

Emmanuelle me escondeu sob uma pia dupla de concreto. Eu precisava passar os canos de escoamento entre as pernas e curvar a cabeça para a frente para conseguir entrar e para que ela pudesse fechar as duas portas deslizantes. Passei onze dias ali. Nunca pensei que conseguiria voltar a ficar de pé.

Para mim, eu ficaria paralisada para sempre. Durante aqueles onze dias, vivi tudo. Vivi a tristeza. Em certos momentos, vivi a loucura. Compreendi o abandono. Perguntava-me o que tínhamos feito para que o mundo inteiro nos abandonasse daquela maneira, sozinhos diante de nossos carrascos. Também tive tempo para tomar decisões. Mesmo sem esperar sobreviver naquele momento. Eu dizia a mim mesma: Vou testemunhar. Mesmo sem saber que um dia estaria diante de vocês esta noite. É verdade que é muito difícil repetir meu testemunho o tempo todo, mas sei que nada jamais poderá me impedir. É a única coisa que posso fazer pelos meus entes queridos e pela humanidade. Eu disse a mim mesma: Eu direi. E hoje me pergunto: quem pode me causar medo? O quê? A morte? Eu a conheço tão bem, convivi tanto com ela; fui humilhada, sofri tudo. Nada nem ninguém conseguirá jamais me fazer calar. Eu contarei minha história até o fim da minha vida. Prefiro desmaiar diante de vocês a me calar (Groupov, Rwanda 94, p. 22).

¹ Genocídio, em quiniaruanda.

RESUMO

Rwanda 94 (2002) é resultado de um trabalho de quatro anos de pesquisas do coletivo pluridisciplinar belga Groupov. A obra nasce a partir de uma dupla revolta: contra o genocídio dos tútsi em Ruanda, no ano de 1994, e contra o modo como esse acontecimento foi constantemente retirado de seu caráter de movimento histórico e apresentado como uma tragédia, uma fatalidade ou um problema puramente africano calcado em um suposto ódio étnico secular. O Groupov busca, então, por meio desse labor de criação estética, produzir uma *forma* que torne possível a representação, a compreensão e a reflexão sobre o genocídio, reinscrevendo-o como um fato historicamente situado e politicamente constituído no interior das dinâmicas de dominação produzidas pelo colonialismo. Seguindo uma lógica brechtiana, a obra congrega em si a tríade do teatro político, tendo nos elementos narrativo, crítico e político os seus fundamentos estruturais. Nesse sentido, a presente tese de doutoramento se constrói como uma reflexão sobre as relações entre estética, política e reparação que se articulam na obra. *Rwanda 94* se propõe a elaborar uma reparação simbólica para com os mortos e oferecer-se como objeto para uso dos vivos. Postulo então a hipótese de que, se a literatura age sobre o mundo via construção e transformações do simbólico, então *Rwanda 94* participa dessa agência tanto ao contribuir para a ampliação dos espaços de memória e reparação quanto ao oferecer novas redistribuições do sensível. Assim, o objetivo desta pesquisa é compreender em que medida a obra se constitui, de fato, como um teatro para o uso dos vivos. Para tanto, a pesquisa desenvolve uma análise dramatúrgica do texto teatral, articulada a uma abordagem interdisciplinar de perspectiva decolonial, situada na interface entre os estudos do drama moderno, a estética e a política. A partir dos tensionamentos que o Groupov imprime aos limites da forma dramática e mobilizando conceitos como história poética, política das sensibilidades e coralidade, demonstra-se que *Rwanda 94* reorganiza regimes de visibilidade e de escuta, reconfigurando os modos de narrar e representar o genocídio e, consequentemente, as formas de produzir conhecimento sobre ele. A obra constrói-se, assim, sob uma perspectiva reparadora que não coloca o genocídio em cena, mas, antes elabora um caminho de racionalidade e inteligibilidade que permite interrogá-lo. O dispositivo dramático rejeita uma lógica vertical, marcada pelo discurso explicativo sobre o outro, em favor de uma dinâmica da coralidade na qual aqueles que foram historicamente reduzidos à condição de objeto do saber tornam-se sujeitos de enunciação e produtores de pensamento sobre sua própria história e sobre si mesmos.

Palavras-chave: Rwanda 94; Groupov; Ruanda; teatro político; genocídio; memória; olhar; reparação.

RÉSUMÉ

Rwanda 94 (2002) est le résultat de quatre années de recherche menées par le collectif pluridisciplinaire belge Groupov. L'œuvre naît d'une double révolte : contre le génocide des Tutsi au Rwanda en 1994, et contre la manière dont cet événement a constamment été dépouillé de sa dimension historique pour être présenté comme une tragédie, une fatalité ou un problème purement africain fondé sur la supposée existence d'une haine ethnique ancestrale. À travers ce travail de création esthétique, Groupov cherche ainsi à produire une forme qui rende possible la représentation, la compréhension et la réflexion sur le génocide, en le réinscrivant comme un fait historiquement situé et politiquement constitué au sein des dynamiques de domination produites par le colonialisme. Suivant une logique brechtienne, l'œuvre réunit en elle la triade du théâtre politique, dont les dimensions narrative, critique et politique constituent les fondements structurels. Dans cette perspective, la présente thèse se construit comme une réflexion sur les relations entre esthétique, politique et réparation telles qu'elles s'articulent dans l'œuvre. *Rwanda 94* se propose d'élaborer une réparation symbolique à l'égard des morts et de s'offrir comme un objet destiné à l'usage des vivants. Je formule ainsi l'hypothèse que, si la littérature agit sur le monde par la construction et la transformation du symbolique, *Rwanda 94* participe de cette puissance d'agir, tant en contribuant à l'élargissement des espaces de mémoire et de réparation qu'en proposant de nouvelles redistributions du sensible. L'objectif de cette recherche est ainsi de comprendre dans quelle mesure l'œuvre constitue effectivement un théâtre pour l'usage des vivants. Pour ce faire, cette étude développe une analyse dramaturgique du texte théâtral, articulée à une approche interdisciplinaire de perspective décoloniale, située à l'intersection des études sur le drame moderne, de l'esthétique et de la politique. À partir des tensions que Groupov imprime aux limites de la forme dramatique et en mobilisant des concepts tels que l'histoire poétique, la politique des sensibilités et la choralité, il est montré que *Rwanda 94* réorganise les régimes de visibilité et d'écoute, reconfigurant les manières de raconter et de représenter le génocide et, par conséquent, les formes de production du savoir à son sujet. L'œuvre se construit ainsi selon une perspective réparatrice qui ne met pas le génocide en scène, mais élabore plutôt un chemin de rationalité et d'intelligibilité permettant de l'interroger. Le dispositif dramatique rejette une logique verticale, marquée par un discours explicatif sur l'autre, au profit d'une dynamique de la choralité dans laquelle celles et ceux qui ont historiquement été réduits à la condition d'objets du savoir deviennent des sujets d'énonciation et des producteurs de pensée sur leur propre histoire et sur eux-mêmes.

Mots-clés : Rwanda 94 ; Groupov ; Rwanda ; théâtre politique ; génocide ; mémoire ; regard ; réparation.

ABSTRACT

Rwanda 94 (2002) is the result of four years of research conducted by the Belgian multidisciplinary collective Groupov. The work emerged from a double revolt: against the genocide of the Tutsi in Rwanda in 1994, and against the way this event has repeatedly been stripped of its historical character and presented as a tragedy, a fatality, or a purely African problem rooted in a supposedly age-old ethnic hatred. Through this process of artistic creation, Groupov seeks to produce a form capable of making possible the representation, understanding, and critical reflection on the genocide, reinscribing it as a historically situated and politically constituted event within the dynamics of domination produced by colonialism. Following a Brechtian logic, the work embodies the triad of political theatre, with its narrative, critical, and political dimensions serving as its structural foundations. In this sense, the present doctoral dissertation is conceived as a reflection on the relationships between aesthetics, politics, and reparation as they are articulated in the work. *Rwanda 94* aims to elaborate a symbolic reparation for the dead and to offer itself as an object for the use of the living. I therefore advance the hypothesis that, if literature acts upon the world through the construction and transformation of the symbolic, then *Rwanda 94* enacts this agency by contributing both to the expansion of spaces of memory and reparation and to new redistributions of the sensible. Accordingly, the objective of this research is to understand the extent to which the work effectively constitutes a theatre for the use of the living. To this end, the study develops a dramaturgical analysis of the theatrical text, articulated with an interdisciplinary approach grounded in a decolonial perspective, situated at the intersection of modern drama studies, aesthetics, and politics. Drawing on the tensions that Groupov inscribes into the limits of dramatic form and mobilizing concepts such as poetic history, the politics of sensibilities, and chorality, this study demonstrates that *Rwanda 94* reorganizes regimes of visibility and listening, reconfiguring the ways in which the genocide is narrated and represented and, consequently, the forms through which knowledge about it is produced. The work is thus constructed from a reparative perspective that does not stage the genocide itself but rather elaborates a path toward rationality and intelligibility through which it may be interrogated. The dramatic dispositif rejects a vertical logic, marked by an explanatory discourse about the other, in favor of a dynamic of chorality in which those who have historically been reduced to the status of objects of knowledge become subjects of enunciation and producers of thought about their own history and themselves.

Keywords: Rwanda 94; Groupov; Rwanda; political theatre; genocide; memory; gaze; reparation.

Lista de figuras

Figura 1 - The Rwanda Project 1	27
Figura 2 - The Rwanda Project 2	28
Figura 3 - The Rwanda Project 3	29
Figura 4 - The Rwanda Project 4	30
Figura 5 - The Rwanda Project 5	31
Figura 6 - Símbolo Adinkra Sankofa	37
Figura 7 - Arte com metal em portões com o ideograma Sankofa	37
Figura 8 - Símbolo Adinkra Sankofa – pássaro	38
Figura 9 - Distribuição das vegetações e composição do clima no continente africano	45
Figura 10 - Localização de Ruanda	45
Figura 11 - Região dos Grandes Lagos Africanos	46
Figura 12 - Lagos Africanos, mapa político	46
Figura 13 - Mapa de Ruanda	47
Figura 14 - Lago Kivu	48
Figura 15 - Parque Nacional dos Vulcões	48
Figura 16 - O país das mil colinas	49
Figura 17 - Uma colina com vista para o lago	49
Figura 18 - Simultaneidade das vozes na página	127
Figura 19 - Memorial do genocídio na colina de Muyira, em Bisesero	201
Figura 20 - A colina de Muyira, local de memória e resistência	201

Lista de quadros

Quadro 1 – Partes da peça e seus títulos	81
Quadro 2 - Simultaneidade das vozes - Coro dos Mortos.....	127
Quadro 3 - Lista de personagens.....	171
Quadro 4 - Personagens secundários facultativos	173
Quadro 5 - Outros personagens.....	173

Sumário

Introdução	14
Caminhos de olhares	14
Por que Rwanda 94?	19
The eyes of Gutete Emerita - Alfredo Jaar	27
1. Nomear é o primeiro passo, é produzir sentido.....	32
O dever de dizer	32
A práxis da palavra	35
Memória e reparação.....	36
“ <i>Rwanda 94</i> ”: um lugar e um tempo.....	40
Ruanda: território de um povo	44
“Que nós éramos, antes de tudo, banyarwanda”	50
1994, a irrupção do genocídio.....	60
Mas o que é um genocídio?.....	62
Nomear as partes, contextualizar o olhar	77
2. Contar histórias, escovar a história a contrapelo.....	88
Genocídio e colonialismo ou “O que você tem a ver com isso?”	100
Por uma história poética.....	108
Para além do drama: o real do testemunho e a ficção do texto	114
Como um genocídio toma forma	124
Litania das perguntas ou Os Mortos lançam seus “por quês?”	125
3. A política poética: perspectivas reparadoras	158
Agir pelo olhar	159
A partilha das vozes	166
Os personagens ou “Quem fala? Quem tem o direito de falar?”	170
Uma coralidade reparadora	189
Como se fala? Para quem se fala?.....	196
Nas colinas da resistência	201
Considerações finais	213
Referências.....	221

Introdução

Penso em mim como autora do texto, ser escrevente, e isso tem um impacto no modo como eu vejo o processo de elaboração desta tese. Essa permissão para me dar a ver no discurso enquanto ser subjetivo é uma abertura de possibilidades estéticas, posto serem sensíveis, e políticas, porque comprometidas com algo para além de mim. É a partir dessa abertura que eu me lanço a tentar, que eu me implico tanto no texto de estudo (texto de partida) quanto no texto da tese (produto desse movimento de estudo), enxergando essas duas tecituras como espaços de elaboração e compreensão da realidade.

Na prática, isso significa escrever o meu texto na primeira pessoa do singular, algo que parece uma simples escolha discursiva, mas que, dentro da minha lógica existencial, tem uma importância constitutiva que eu não poderia ignorar. Assumir o *eu* na escrita é forjar o meu lugar discursivo, erguer minha própria voz. É também uma maneira de dizer a quem vem de onde eu vim que é possível ocupar esses espaços. Por fim, e talvez o mais importante, é fazer do privilégio de poder dizer um dever de dizer. Assim, tecer tudo isso soa como uma possibilidade de felicidade sisifiana².

Caminhos de olhares

Eu sou professora de francês dentro da Secretaria de Educação do Distrito Federal. Trabalho atualmente com o ensino da língua francesa em dois contextos: na educação regular, ou seja, em uma escola de Ensino Médio que integra o projeto de Educação Bilíngue e Intercultural firmado entre o Governo do Distrito Federal e a Embaixada da França, e também em um Centro Interescolar de Línguas – CIL, escola de natureza especial que oferece o ensino

² Entendo a ideia de que “é preciso imaginar Sísifo feliz”, proposta pelo escritor argelino Albert Camus na obra *Mito de Sísifo* (1942) como uma lembrança de que, para suportar o peso do absurdo da existência, é necessário imaginar possibilidades de felicidade nas ações que executamos na vida. Isso tem a ver com tomar decisões e fazer escolhas de maneira consciente, bem como com “bancar”, “sustentar” ou ainda “defender” as próprias escolhas – como fazemos, aliás, com os trabalhos acadêmicos. A felicidade nessa perspectiva não seria um idílio, uma ausência de dor, tampouco um estado de euforia perene, mas sim uma certa paz e tranquilidade em relação aos próprios atos. A felicidade de Sísifo estaria ligada a uma fidelidade a si, uma autorresponsabilidade.

de línguas estrangeiras, prioritariamente, aos alunos da rede pública do DF, mas também à comunidade externa via sorteio das vagas remanescentes.

Mas antes de ser professora, eu fui aluna da rede pública. À observação do escritor galês Raymond Williams no prefácio de *Drama em cena* (2010) que diz que “é no lugar onde vivemos que começamos a pensar”, a pesquisadora e professora brasileira Maria da Glória Magalhães dos Reis (2016, p. 291) acrescenta que, além do lugar em que vivemos, é também *com quem vivemos* que começamos a pensar. Aqui, sou inspirada por essa constatação. Hoje, eu de fato acredito que ter sido formada pela educação pública traz uma camada de implicação ética diferente à minha prática docente nesse mesmo lugar. Porque, materialmente, eu já estive ali, do outro lado. E não de maneira generalizante, como quem diz que todos já fomos alunos um dia, mas sim como quem cresceu experienciando essa mesma estrutura e sabe, por experiência nos dois lados, que ter sido aluno da escola pública traz ao olhar do professor para os seus uma outra camada de generosidade e responsabilidade.

Eu compartilho com os meus alunos uma origem em comum e sei o quanto pode ser desestruturante ser visto por olhos que desacreditam, que não enxergam futuro. Hoje, quando penso neles, lembro dos versos do rapper brasileiro Emicida que dizem: “minha missão aqui é provar que é possível procês”, consciente de que “o trampo exige foco, tem que viver a parada”³. É por isso que, como professora da rede pública de ensino, reflito constantemente sobre o papel que eu represento e sobre a contribuição que me esforço para oferecer na formação desses estudantes, a partir de uma perspectiva de educação transformadora e emancipadora. Afinal, foi essa mesma perspectiva que me permitiu chegar até aqui. Pois, “sendo a linguagem o eixo que perpassa a transdisciplinaridade é por meio dela que, como professores de línguas e literaturas, podemos promover e favorecer a construção de um discurso crítico, em um mundo no qual, como um holograma, tudo se interliga” (Magalhães dos Reis, 2016, p. 290).

Repito: eu sou professora de francês. Então, a língua francesa é, para mim, uma questão. Grande parte da minha formação como professora de línguas foi eurocentrada. Sei, claro, que isso não é uma realidade específica das faculdades de Letras. De fato, nossos modos de formação acadêmica, como um todo, vêm de bases epistemológicas europeias e as reafirma. Em outras palavras, o cogito cartesiano, que fundou a modernidade para a Filosofia, segue

³ Referência à música *É necessário voltar ao começo*, de Emicida, faixa de abertura de sua mixtape de estreia intitulada *Pra quem já mordeu um cachorro por comida, até que eu cheguei longe* (Laboratório Fantasma, 2009).

como um imperativo dominante. Isto posto, dentro do campo de trabalho com línguas estrangeiras, essa visão voltada para o continente europeu continua sendo amplamente propagada pelos cursos de francês que tentam se vender como referência. Nesses discursos, o francês aparece (quase) sempre a serviço do reforço das narrativas hegemônicas ocidentais, da colonialidade do poder e da separação entre um ideal civilizado, belo, elevado e culto, situado “do lado de fora”, ao norte, e o seu oposto, o autóctone. Falar francês passa, assim, a ser apresentado como uma forma de “elevação de status social”, de modo que “falar *como um francês*” se transforma em slogan e em objetivo a ser conquistado.

Minha relação com essa língua e com essas mesmas histórias que a acompanham na superfície me levaram a questionar o meu lugar e o meu fazer enquanto docente. Afinal, por que mesmo é que eu ensino *francês*? E o que eu estou ensinando, no meio de todas as entrelinhas, para além das aquisições linguísticas dos alunos nesse processo? Além disso, no âmbito pessoal, por algum tempo foi incômodo pensar que eu fazia algo que não era propriamente meu, que eu ensinava aquilo que (pensava eu) nunca seria parte de mim. Eu compreendia que o português-brasileiro era o que me constitui enquanto indivíduo, que essa língua é o que me banha de afetos, de sentidos e de possibilidades. Não o francês. Não esse francês vendido como um “padrão de civilidade” a ser alcançado, como se falar essa língua fosse uma maneira de dar um brilho maior ao modo como o outro nos vê.

No correr do rio da vida, formulamos as racionalidades sobre os fatos e delineamos com mais facilidade os porquês das escolhas quando olhamos em retrospecto. O incômodo pessoal vinha de uma inquietação maior, de cunho identitário e social. Fato é que questões sobre identidade, pertencimento e alteridade me atravessam desde as primeiras escolhas de tema de trabalho na Iniciação Científica. Hoje, posso formular essa inquietação na minha prática docente como algo ligado ao poder das narrativas, das histórias que nos contam e das histórias que decidimos contar com essas novas línguas de que nos apropriamos. Em suma, como algo relacionado a modos coloniais ou decoloniais de ensinar as línguas e todas as outras disciplinas. Essa compreensão transformou minha prática em sala de aula, ou, ao menos, a minha intenção da prática, pois se orientar por perspectivas decoloniais é um movimento contínuo, que exige estar sempre alerta, atenta e forte.

Penso no trabalho de aprender e ensinar essa língua adicional, então, em sua práxis (ação e reflexão para a transformação) como quem se põe a abrir veredas, a se equipar com ferramentas com o objetivo de *ser*. Ser ainda mais, e assim, transitar por mais espaços. Se

infiltrar. Se aprofundar em si e nas raízes que nos conectam uns aos outros e se conectar com esses outros. Se apropriar de algo de fora, mas que também pode ser *meu*, para então criar algo que seja *nosso*. Essa tem sido a ideia que eu apresento às minhas alunas e alunos. Assim, a língua francesa torna-se, para mim, uma abertura de caminhos de formação, tanto acadêmica quanto identitária, posto não haver cisão entre as categorias do ser.

É, então, pela compreensão dessa língua e das possibilidades estéticas que ela oferece que eu chego a Ruanda, “o país onde Deus retorna todas as noites para descansar”. Ou, melhor dizendo, Ruanda chega até mim pelos passos da *Mulher de pés descalços* (*La femme aux pieds nus*, 2008), romance da escritora ruandesa Scholastique Mukasonga. Curiosamente, por graça e movimento da vida, foi justamente quando eu buscava deixar de ser sempre estrangeira naquilo que a universidade me atesta como competência e possibilidade, quando já depois de concluir o Mestrado eu decidi voltar para me formar também em Letras – Português, que a narrativa tecida por Mukasonga como uma homenagem simbólica à mãe, uma “mortalha do corpo ausente” me alcançou pelo olhar.

Descobri *A Mulher de pés descalços* por conta de uma crítica que eu havia lido. Ali, era evocado o trecho em que a narradora destaca o papel central do olhar da mãe, Stefania, como casamenteira na comunidade. Era o olhar de Stefania que as moças buscavam para se casarem, porque era ela, com sua sabedoria e reconhecimento da comunidade, quem se incumbia de organizar a dinâmica das uniões. Naquele lugar não havia espelhos, então a medida da beleza era o olhar do outro, dos outros. Veio daí meu interesse. Naquela época eu queria me lançar a pensar de maneira mais profunda sobre os modos como nos definimos através do olhar do outro.

A obra ampliou minha visão e eu fui, então, deslocada do olhar que diz da beleza ao olhar que classifica e retira o outro da categoria da humanidade. As leituras que fiz de Scholastique Mukasonga me revelaram outras óticas que operavam ali na região dos Grandes Lagos, na terra das mil colinas, como Ruanda é chamado. A narrativa histórica me pegou e, com Mukasonga, fui atravessada pela primeira vez por histórias do genocídio em Ruanda. Assim chegou *Rwanda 94* do Groupov, que conheci por indicação de minha orientadora como ampliação do horizonte de leituras sobre a temática, em uma outra forma literária. Abre-se a cortina. Entra em cena o gênero dramático, aquele no qual uma outra versão de mim havia mergulhado antes mesmo de iniciar a graduação em Letras, quando, em 2010, aos dezessete anos, integrei o coletivo *En Classe Et En Scène* para experienciar e colocar em cena, no ano

seguinte, a peça *Catharsis* (2006), do dramaturgo togolês Gustave Akakpo. Agora, quando penso que, tantos anos depois, o meu doutoramento é trilhado pelas brechas do texto teatral, *un texte troué*, como descreve o crítico francês de teatro Jean-Pierre Ryngaert (1996), eu sinto uma alegria. Pois, como ressalta Magalhães dos Reis (2016, p. 291), se “o processo de pesquisa, no teatro, é sempre um ato coletivo”, eu reconheço na perspectiva colaborativa que é própria do grupo *En Classe Et En Scène* um espaço que me permite ser, dizer, ousar construir algo. Eu me dou conta, então, de que a vida correu por um caminho em espiral. Não como uma condenação ao retorno eterno do mesmo, numa repetição de algo que insiste em não sair do lugar. Longe disso. Mas como uma volta diferente. Heraclitiana. O rio é outro. A gente já não é mais o mesmo. É um retorno gentil, generoso, que se alimenta do momento presente e que sonha futuros. Buscar o passado para enxergar o presente e vislumbrar o futuro: esse é também o movimento de Sankofa que entrevejo como força deste trabalho.

Mas o que estava em jogo em *Rwanda 94* ultrapassava em muito um reencontro com o teatro. Depois dos primeiros contatos com a obra do Groupov, pensar olhares sobre Ruanda ganhou outras camadas de interesse a partir desse novo texto. Ora, que olhares são esses que o coletivo de teatro belga coloca em cena para falar do genocídio em Ruanda? Como eles se articulam? Que tipo de significações eles produzem? É notório que a colonização belga em África foi um processo dos mais violentos e atroz de que temos notícia, e isso, levando em consideração que todo processo colonial já é, por si mesmo, violento e atroz e que aquilo que temos como notícia não abarca nem de perto a violência e atrocidade do processo colonial. Dessa forma, a produção dessa obra na Bélgica chama a atenção pela implicação e responsabilidade daquele país para com os territórios em solo africano.

Scholastique Mukasonga começou a escrever como ato de resistência e preservação identitária. Ela escreve para contar sua própria história, a história de sua mãe e dos seus para que não sejam esquecidos, para que tenham nome, para que sejam honrados e haja alguma forma de justiça simbólica. Ela produz porque *precisa dizer*. Para tanto, a autora publica em francês, uma língua que a mãe não entendia, com palavras que a mãe desconhecia, mas que estão à serviço justamente para que a história de Stefania ecoe para muito além das fronteiras de Ruanda. Na Festa Literária Internacional de Paraty de 2025, Gaël Faye e GauZ’, autores franco-ruandês e marfinense respectivamente, participaram da mesa “Pequenos países, grandes movimentos”. Na ocasião, o jornalista brasileiro Amauri Arrais (2025) registrou a fala dos escritores sobre a língua que dá corpo a suas obras: “O francês é nosso tesouro de guerra, nosso butim. Se é a língua do colono, também me pertence”, apontou Faye. Por sua vez, GauZ’

observou que o Brasil é um bom exemplo de país que se apoderou da língua do colonizador, que nós transformamos essa língua em outra, em “brasileiro”. De certo, essas questões sobre língua me mobilizam bastante e fazem trabalhar o meu pensamento.

Se, por um lado, Scholastique Mukasonga escreve porque precisa dizer, por outro, o Groupov, sendo um coletivo de teatro belga, escreve para se ater com a narrativa histórica contra a qual Mukasonga se levanta, contra a narrativa generalizante da mídia que insistia em classificar o genocídio como “tragédia ruandesa”, “conflito tribal”, “problema tipicamente africano”, extinguindo a responsabilidade ocidental europeia e colonial sobre tudo e qualquer coisa. O Groupov se engaja no longo projeto *Rwanda 94* porque *quer saber*.

Por que *Rwanda 94*?

Rwanda 94 (2002) é um texto dramático produzido pelo coletivo de teatro belga Groupov e que trata, como sugere já seu título, dos acontecimentos ocorridos em Ruanda, pequeno país da África Oriental, no ano de 1994. Para dar prosseguimento às ideias, considero importante explicar que, ao longo do texto, haverá alternância de grafia entre “Ruanda” e “Rwanda” por uma questão de língua. Quando me refiro à peça, inédita no Brasil e sem tradução para português, guardo o seu título original, em francês e em itálico, “*Rwanda 94*”, com a presença do “w”. Nos casos em que me refiro ao país, a palavra estará em português, com “u”. Isto posto, sigo. Essa obra resulta de um extenso projeto desenvolvido ao longo de quatro anos (1996-2000), que envolveu estudos e pesquisas, conferências e debates, encontros com sobreviventes do genocídio, viagens a Ruanda, elaboração de textos teóricos, apresentações-teste, bem como produção filmica e musical. O texto trata do genocídio perpetrado contra os tútsis e contra hutus moderados a partir de uma perspectiva que se lança a uma reparação simbólica. À época, a comunidade internacional fechou os olhos para o que se passava em Ruanda e, de maneira geral, a mídia construiu uma narrativa em torno de um “conflito étnico milenar”, um “problema tipicamente africano”, o estopim inevitável de um ódio secular em um “território incivilizado”. “Na verdade”, ressalta o escritor senegalês Boubacar Boris Diop (2021, p. 198), “não foram nossos olhos, mas foi nosso espírito que se desviou do gigantesco amontoado de cadáveres nas colinas de Ruanda”. Atualmente, a Organização das Nações Unidas (2025) reconhece que cerca de um milhão de pessoas foram vítimas de um genocídio intencionalmente planejado e estabeleceu o dia 7 de abril como o Dia Internacional de Reflexão sobre o Genocídio de 1994.

O Groupov foi fundado no ano de 1980 em Liège, na Bélgica, a partir da iniciativa de Jacques Delcuvellerie, diretor de teatro, pedagogo, autor e ator de origem francesa. O grupo define a si mesmo como um coletivo “pluricultural e pluridisciplinar”. Nele, reúnem-se criadores oriundos de diversas expressões artísticas (autores, musicistas, compositores, cantores, atores) que comungam de um mesmo objetivo: colocar em cena a cena do mundo. Ou seja, suas pesquisas, práticas pedagógicas e suas obras visam confrontar a cena dramática à cena sócio-político-histórica. Com trabalhos contestadores e engajados que se arriscam em áreas diversas como performances, composição, escrita, concerto, vídeos, artes plásticas e práticas pedagógicas, suas criações não se inscrevem nos limites habituais do campo teatral. Fato é que o Groupov nunca se definiu como um coletivo estritamente teatral. Concebido originalmente como um *Ateliê de Pesquisas Permanente sobre Os Restos*, voltado a performances experimentais, o coletivo, ao longo do tempo e com o amadurecimento dos trabalhos desenvolvidos, acabou por se definir como um *Centro Experimental de Cultura Ativa*. Ele se consolidou, assim, “com a missão de situar as ações artísticas [...] tanto no âmbito da pesquisa pura quanto no terreno político (guerrilha)”, conforme observa o editorial da revista belga *Alternatives théâtrales* (2001), especializada em teatro, em um número inteiramente dedicado a *Rwanda 94*. Ou seja, o questionamento crítico da sociedade por meio da arte e a pesquisa são aspectos basilares para o grupo.

A obra nasce, portanto, de uma dupla revolta: contra “o genocídio perpetrado na indiferença e passividades gerais. Os mortos não tinham nome, nem rosto, nem importância” e contra o “discurso que transforma os acontecimentos em informação na televisão, no rádio e na imprensa” (Groupov, *Rwanda 94*, 2002, p. 6). *Rwanda 94* é também o trabalho de maior repercussão já composto pelo coletivo criativo até os dias atuais. Após a estreia no ano de 2000 em Liège, na Bélgica, o espetáculo teve cinco anos de uma turnê internacional, com destaque para as apresentações em Ruanda à época em que se completavam dez anos após o genocídio. O trabalho do Groupov é dedicado aos “mortos vivos, de alguma forma, e à memória de seus parentes assassinados” (Groupov, *Rwanda 94*, 2002, p. 6). Eles são as figuras condutoras da obra, mais especificamente, na figura central do Coro dos Mortos.

Rwanda 94 é o resultado de um empenho coletivo em um teatro político que assume sua responsabilidade histórica. A peça se propõe como “uma tentativa de reparação simbólica para com os mortos, a serviço dos vivos”, intenções essas que discutirei ao longo desta tese. Por ora, à guisa de introdução, basta destacar que o subtítulo da obra já a projeta em direção a seus objetivos, quais sejam: oferecer um gesto memorial que honre os mortos, constituindo-se,

ao mesmo tempo, como um instrumento crítico e ético para o uso dos vivos. Em suma, a obra visa à reparação e mostrar como isso opera na materialidade da relação texto-leitor é um dos meus interesses de investigação.

Desse interesse emerge a questão central desta tese: de que maneira *Rwanda 94* se constitui como uma efetiva tentativa de reparação simbólica “para uso dos vivos”? Postulo então a hipótese de que, se a literatura age sobre o mundo via construção e transformações do simbólico, então *Rwanda 94* participa dessa agência tanto contribuindo para ampliar os espaços de memória e reparação, quanto oferecendo novas redistribuições do sensível. O objetivo desta pesquisa é compreender em que medida a obra se configura como um objeto cultural capaz de transformar percepções e de produzir deslocamentos nos modos de ver, sentir e pensar o genocídio, mais especificamente, este genocídio. Em outras palavras, busco entender de que maneira se realiza esse uso político da obra pelos vivos. Procuro, portanto, investigar o que a obra torna visível aos leitores e espectadores, deslocando-os da passividade cotidiana e da alienação histórica, desse “sonho agitado” que, nas palavras do dramaturgo e teórico alemão Bertolt Brecht (2005, p. 138), aprisiona os indivíduos. Mais do que identificar *o que* a obra torna visível, importa compreender *como* ela produz esses deslocamentos e quais estratégias estéticas e políticas mobiliza para fazê-lo.

A justificativa para essa empreitada reside na compreensão de que os fenômenos sociopolíticos do presente só podem ser plenamente entendidos à luz da memória histórica, isto é, do reconhecimento dos processos que nos conduziram até aqui. Falar de genocídios passados é necessário porque a história não se constitui de fatos isolados. Refletir sobre um processo semeado na dominação colonial, como um fruto envenenado, e que culmina nos assassinatos em massa dos tútsis em 1994 em Ruanda, é também falar de nós todos, enquanto humanidade. Tratar de um genocídio é mexer em uma ferida profunda aberta na história de todos: é confrontar aquilo de que somos capazes enquanto espécie. O filósofo, crítico e historiador da arte suíço Georges Didi-Huberman (2020, p. 48), pensando sobre Auschwitz, evoca Georges Bataille para dizer que o holocausto “é inseparável do que somos”. Na verdade, todo genocídio é inseparável do que somos enquanto humanidade. E como vemos nesta “quadra miserável da

história”⁴, essa capacidade de extermínio se torna ainda mais perversa quando atravessada por interesses e racionalidades econômicas.

Basta prestar atenção nas notícias que circulam na mídia sobre o genocídio em Gaza, as operações militares extraterritoriais conduzidas pelos Estados Unidos, as dinâmicas de neocolonialismo econômico e as políticas de fronteira, apenas para citar alguns exemplos, para perceber que imperialismo e colonialismo continuam, portanto, sendo duas faces de um mesmo mecanismo de dominação da colonialidade que persiste até hoje. Por isso, é preciso seguir falando sobre imperialismo e colonialismo.

Nomear essas estruturas de violência é, antes de tudo, um ato político: aquilo que não é dito, não é questionado e tende a permanecer naturalizado, invisível ou relegado ao esquecimento. Trazer para o discurso as dinâmicas de opressão que atravessam o passado e o presente significa disputar os sentidos da história e resistir aos processos de apagamento. *Rwanda 94* se inscreve nesse horizonte ao recusar a indiferença diante do genocídio dos tutsis e ao restituir nomes, vozes e memórias àqueles que foram reduzidos a números e estatísticas. Dessa forma, a obra reivindica a palavra como gesto ético e político. Falar sobre genocídios, colonialismo e imperialismo nos permite tornar visíveis as violências em curso para, a partir desse reconhecimento, imaginar e construir alternativas, começando pelo despertar de consciências diante das feridas que atravessam nosso tempo.

Um dos meus propósitos é contribuir para a ciência e para a produção acadêmico-científica brasileira no sentido de construirmos uma compreensão mais justa e contextualizada a respeito do genocídio contra os tutsis em Ruanda. Essa escolha se sustenta também pensando na nossa posição, enquanto Brasil: um país marcado pela experiência colonial, e em cujo território o racismo estrutura a sociedade, as relações sociais e, não raras vezes, as perspectivas científicas. É um dever que assumo enquanto professora de francês nesse mesmo país, atuando junto a jovens periféricos em quem eu penso constantemente e que me fazem questionar não apenas o que faço, mas também *como* faço e de que outras maneiras seria possível fazer diferente, inclusive em relação a mim mesma. Penso na responsabilidade que temos, enquanto pesquisadores, diante do que produzimos, das histórias que escolhemos contar, dos silêncios que mantemos e das formas pelas quais narramos o mundo.

⁴ Esta é uma expressão bastante utilizada no podcast jornalístico-político *Medo e delírio em Brasília*, criado por Cristiano Botafogo, Tiago Pereira e Pedro Daltro, que acompanha e comenta, de forma satírica e crítica, os acontecimentos do governo brasileiro e os desdobramentos nacionais daquilo que vem da política internacional.

Essa responsabilidade decorre do reconhecimento de que a linguagem não constitui um instrumento neutro de expressão da realidade. Pela linguagem, estabelecemos acordos e organizamos as estruturas sociais. O ato de fala já é, em si, atuante nas relações sociais. A linguagem que compartilhamos é, por essa perspectiva, um modo de agir, pois ela organiza a realidade, criando-a e transformando-a. Ela age porque produz sentidos, age produzindo sentidos; como um caminho de abertura para o outro, uma travessia. Quando uma criança vem ao mundo, ela se torna humana por meio de sua inscrição numa determinada história, e isso se dá pela da linguagem. A palavra, como evoca o pesquisador brasileiro João Vicente na tese *Femininas Áfricas: narrativas de escritoras africanas contemporâneas de literatura em língua francesa* (2019, p. 81), “é fundamental no que diz respeito à nossa existência como seres sociais e históricos, talvez fosse possível inclusive dizer que é ela que nos humaniza”.

O jornalista Amauri Arrais (2025) destaca que o rapper e escritor franco-ruandês Gaël Faye chama a atenção para o fato de que “as palavras podem ser usadas para justificar genocídios”. Dito de outra forma: o simbólico age sobre o concreto. A literatura, então, como trabalho de linguagem se oferece como espaço de elaboração de discursos simbólicos. Tecer narrativas literárias, segundo compreendemos com o filósofo e poeta martinicano Édouard Glissant em sua *Poética da Relação* (2021), é um modo de produzir conhecimento, de propor leituras da realidade. Assim, a literatura seria também um esforço de construir meios de ação sobre esta mesma realidade; ela seria um dos modos de dar às ideias a materialidade de um corpo poético.

A linguagem possui diversas vias de afetação. Se a literatura age sobre o mundo por meio da construção e da transformação do simbólico, então *Rwanda 94* participa dessa agência. O filósofo franco-argelino Jacques Rancière (2012, p. 59), um dos grandes expoentes no que tange o pensamento sobre arte e política, desloca a compreensão tradicional de política ao apontar que ela “não é, em primeiro lugar, exercício do poder ou luta pelo poder. Seu âmbito não é definido, em primeiro lugar, pelas leis e instituições” e assevera que a política começa antes, em outras questões fundamentais: Quais problemas são considerados dignos de atenção pública? Quem tem o direito de definir o que é importante? Quem é incluído na comunidade política? Quem aparece como alguém cuja voz importa?

Assim, Rancière (2012, p. 60) explica que “a política é a atividade que reconfigura os âmbitos sensíveis nos quais se definem objetos comuns”. A configuração dos âmbitos sensíveis é o que ele conceitua como “partilha do sensível”. Toda sociedade estabelece uma distribuição

do sensível, ou seja, daquilo que pode ser visto ou dito; de quem pode falar e quem não tem direito à palavra; de quem deve permanecer invisível; das experiências que contam e daquelas que são desqualificadas. A política é a *reconfiguração* dos âmbitos sensíveis pois ela é o processo de mudar aquilo que uma comunidade consegue perceber e reconhecer como importante. E a arte abre caminhos para alterar essa distribuição.

Uma obra como *Rwanda 94* não faz política somente por se propor a falar sobre genocídio. Sob a luz do pensamento rancieriano, ela faz política porque torna visíveis histórias apagadas, faz ouvir vozes silenciadas, desloca a maneira como percebemos Ruanda, modifica nossa sensibilidade diante do genocídio e transforma algo frequentemente tratado como uma “tragédia em um território distante” em uma questão que nos interpela. Em suma, trata-se de uma obra poética que reorganiza o sensível. Saindo de uma “lógica de descobrir” para a de “conhecer” o outro (Glissant, 2021, p. 51), *Rwanda 94* oferece ao leitor-espectador uma forma poética construída como um compromisso ético: levar o outro a sério, como propõe o antropólogo britânico Tim Ingold (2019), e aprender *com* ele, não *sobre* ele.

Assim, filiado a um teatro épico e político, o Groupov se empenhou em construir *uma forma* para tratar do genocídio, o que resultou em *Rwanda 94*, uma tecitura dramática complexa que articula testemunhos, documentos, ficção, conferência teórica e coralidades. É, pois, precisamente nessa *forma* que reside o ponto central de investigação da presente tese. Para compreender como a obra opera na redistribuição do sensível e, assim, efetiva a sua proposta de reparação simbólica aos mortos para uso dos vivos, elaboro um percurso de pesquisa em três movimentos: primeiramente, contextualizo o olhar no que diz respeito a Ruanda, ao genocídio e à arquitetura da obra de estudo; em seguida, reflito sobre os desafios éticos, políticos e estéticos implicados nas formas de tratar poeticamente sobre o genocídio; e, finalmente, analiso as perspectivas reparadoras elaboradas pela obra e os modos pelos quais elas se apresentam ao uso dos vivos. Para desenvolver a análise do tecido dramático, particularmente no que concerne aos títulos, aos personagens e aos limites da forma, baseio-me nos caminhos teóricos propostos pelos estudiosos de teatro franceses Jean-Pierre Sarrazac (2017) e Jean-Pierre Ryngaert (1996).

No primeiro capítulo – *Nomear é o primeiro passo, é produzir sentido* – trato do dever de dizer que funda a obra, assim como do movimento sankófico que orienta a leitura aqui proposta, a saber, ir buscar no passado o que ficou perdido e que nos permite compreender o presente e prospectar o futuro. Parto do título da obra para pensar o local e o tempo evocados

por *Rwanda 94*. A partir de imagens sobre Ruanda anteriores ao genocídio, procuro deslocar compreensões naturalizantes que associam o país aos atos genocidas ali perpetrados. Em seguida, reflito sobre o peso político do ato de nomear, examinando as disputas semânticas e epistemológicas em torno da noção de genocídio, bem como as práticas coloniais de classificação e produção de alteridades. Nesse percurso penso especialmente na construção histórica das categorias tútsi, hutu e twa, problematizando leituras essencializantes (Chrétien; Kabanda, 2016). Por fim, analiso os modos pelos quais a obra articula suas partes, observando como essas escolhas participam da organização dos olhares e da escuta das vozes que constituem a peça.

No segundo capítulo – *Contar histórias, escovar a história a contrapelo* – eu me volto para as relações entre colonialismo, imperialismo e genocídio, situando o papel desempenhado pela França na história ruandesa. A partir de um enquadramento decolonial, mobilizo reflexões sobre colonialidade do poder (Quijano 2024; Segato, 2021), racismo (Césaire, 1978; Kilomba, 2019) e necropolítica (Mbembe, 2016) para pensar as condições históricas que tornaram possível o genocídio dos tútsis. Em seguida, examino as relações entre história, literatura e representação em *Rwanda 94*, investigando como a obra constrói uma forma poética capaz de pensar o real (Rancière, 2009, 2012). Por fim, analiso os procedimentos por meio dos quais a peça busca construir uma inteligibilidade sobre o genocídio, especialmente a partir do testemunho de Yolande Mukagasana e das interpelações formuladas pelo Coro dos Mortos.

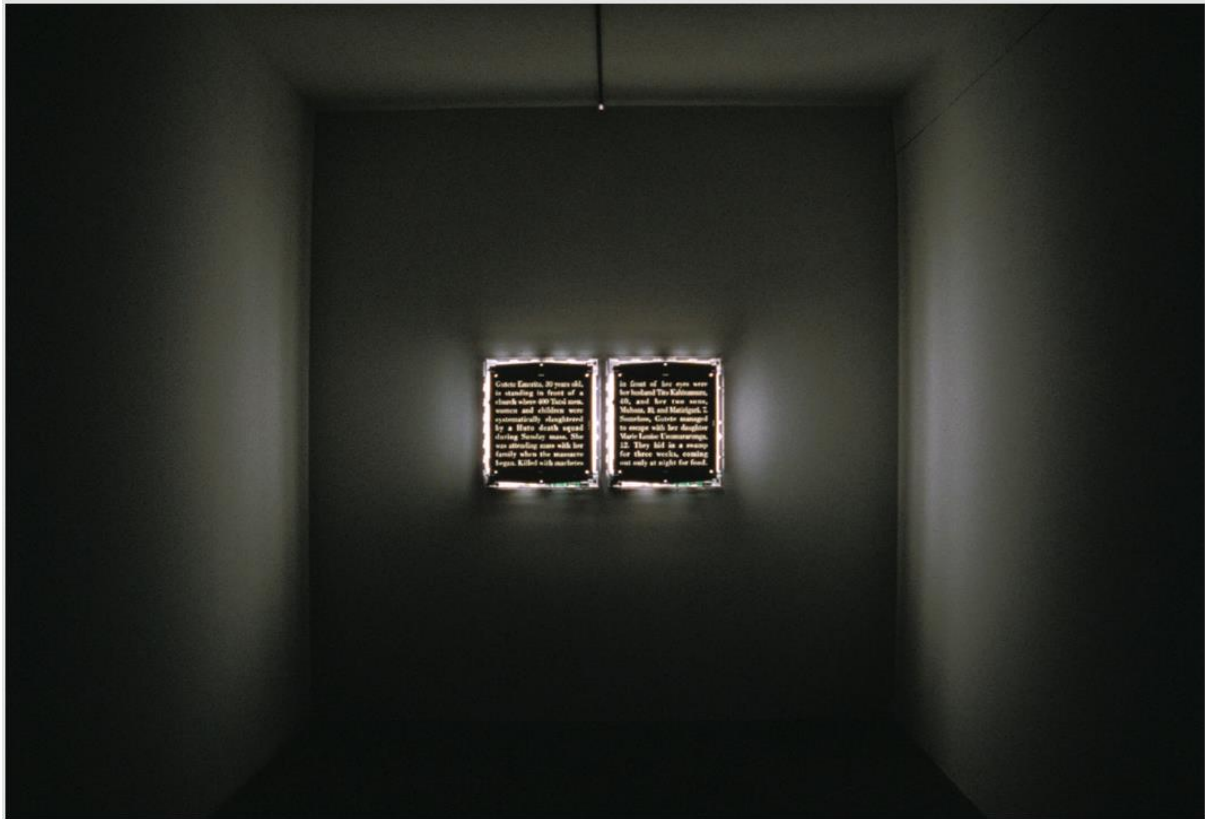
No terceiro capítulo – *A política poética: perspectivas reparadoras* – penso as relações entre arte e política (Rancière, 2002; 2009; 2012; 2014) para compreender como a obra se dirige aos vivos. Inicialmente, traço uma reflexão sobre como a obra mobiliza o olhar como via de implicação política (Didi-Huberman, 2010; 2017; 2020). Em seguida, analiso a partilha das vozes em *Rwanda 94*, investigando a distribuição de quem fala e os diferentes modos de enunciação mobilizados pela peça. Posteriormente, reflito sobre a presença das coralidades (Sarrazac, 2017) e do coro, buscando compreender suas funções no interior da obra. Discuto ainda a dimensão épica da peça (Benjamin, 1994; Brecht, 2005) e os modos pelos quais suas vozes se dirigem ao leitor-espectador, tomando-o por testemunha. Por fim, analiso a *Cantata de Bisesero*, quinta e última parte da obra, buscando compreender sua construção formal e o papel que desempenha na arquitetura geral de *Rwanda 94*.

Para manter uma sequência de leitura mais fluida, os trechos citados oriundos de obras em língua estrangeira aparecerão traduzidos para o português brasileiro no corpo do texto.

Todas as traduções de *Rwanda 94*, além das que eu especificar o texto original em rodapé foram feitas por mim. Optei, contudo, por preservar o idioma original dos títulos dos textos e obras citados, quando estes não possuírem tradução publicada em português. Aderindo ao pensamento do poeta martinicano Aimé Césaire (1978, p. 13), eu me refiro ao Ocidente como as sociedades europeias, “tal como a modelam dois séculos de regime burguês”. Um último apontamento devido diz respeito à grafia das palavras tútsi, hutu e twa. Como procurarei demonstrar ao longo do texto, essas são distinções categóricas que organizavam a dinâmica social em Ruanda desde o período pré-colonial. Elas seriam muito mais posições sociais, relacionalmente constituídas e dotadas de mobilidade, que categorias essencialmente fixas. É nesse sentido que, apoiada em estudiosos do tema (Chrétien; Kabanda, 2016) e na obra estudada, busco sustentar que a leitura étnica dessas categorias é uma construção posterior. Não se tratam de etnias, repito, e a incompreensão, ou a deliberada desconsideração de sua lógica interna foi precisamente o que, instrumentalizado pela dominação colonial, deu origem à narrativa de um ódio ancestral que viria a “justificar” o genocídio. Por essa razão, tútsi, hutu e twa serão grafados sempre em letras minúsculas em português, como substantivos comuns. Observo ainda que, em francês, a grafia com letra maiúscula é convencionada para se referir a substantivos relativos a povos, nacionalidades e gentílicos, por isso a alternância entre maiúsculas e minúsculas nos quadros comparativos.

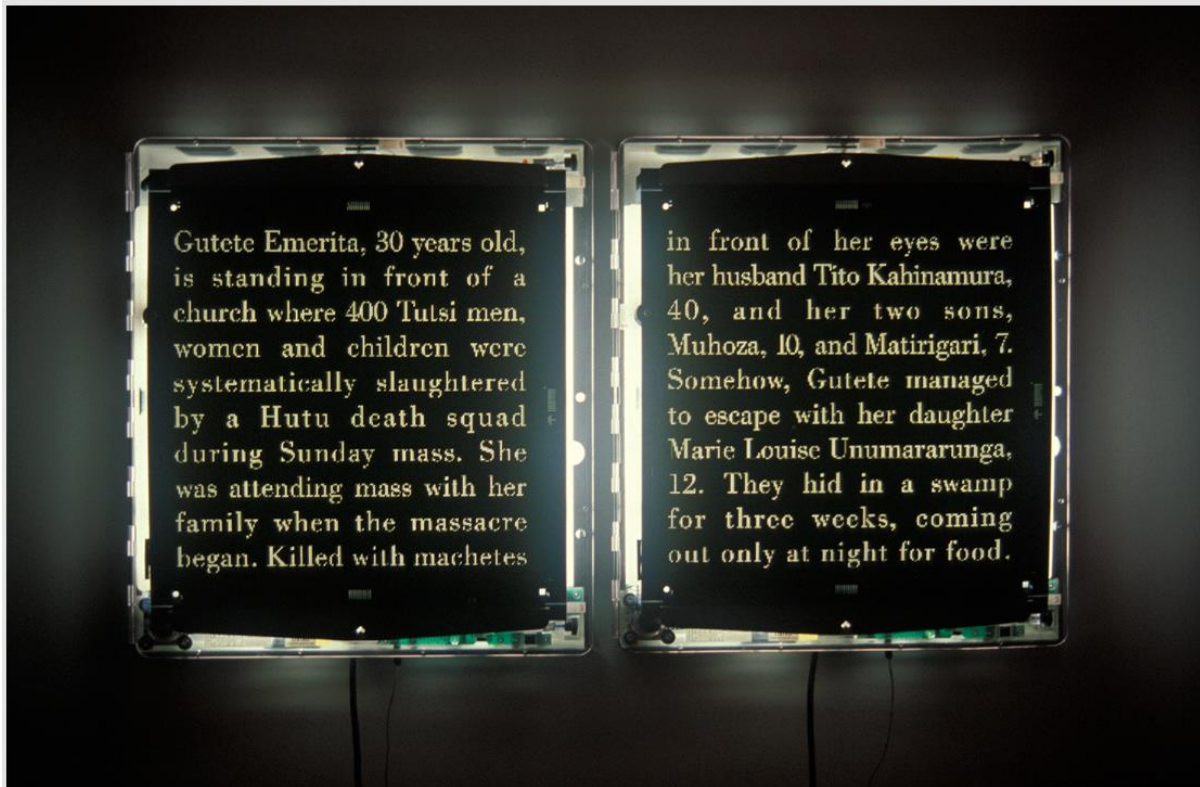
The eyes of Gutete Emerita - Alfredo Jaar

Figura 1 - The Rwanda Project 1



Fonte: Alfredo Jaar, *The Rwanda Project* (1994-2010).

Figura 2 - The Rwanda Project 2

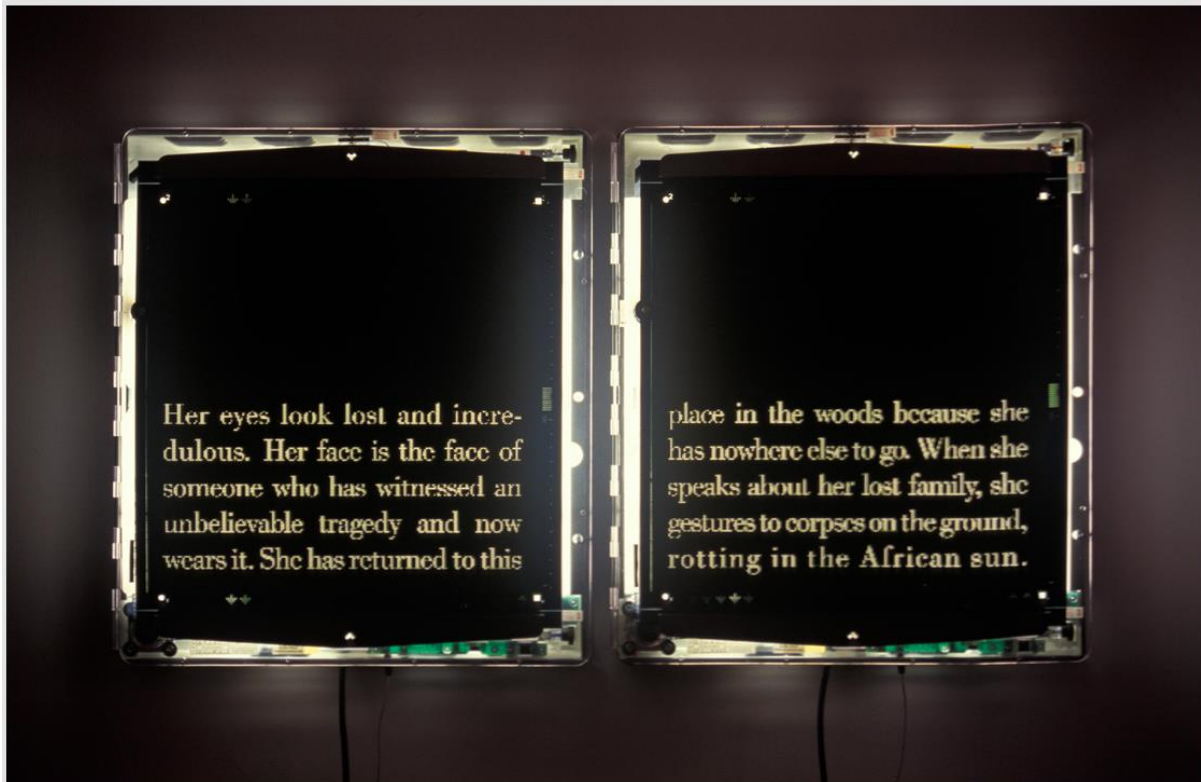


Fonte: Alfredo Jaar, *The Rwanda Project* (1994-2010).

Gutete Emerita, de 30 anos de idade, está em pé diante de uma igreja onde 400 homens, mulheres e crianças tútsis foram sistematicamente massacrados por um esquadrão da morte hutu durante a missa de domingo. Ela assistia à missa com sua família quando o massacre começou. Foram mortos a golpes de facão, diante de seus olhos, seu marido Tito Kahinamura, de 40 anos, e seus dois filhos, Muhoza, de 10, e Matirigari, de 7 anos.

De alguma forma, Gutete conseguiu escapar com sua filha Marie Louise Unumararunga, de 12 anos. Elas se esconderam em um pântano por três semanas, saindo apenas à noite para procurar comida.

Figura 3 -The Rwanda Project 3



Fonte: Alfredo Jaar, *The Rwanda Project* (1994-2010).

Seus olhos parecem perdidos e incrédulos. Seu rosto é o rosto de alguém que testemunhou uma tragédia inacreditável e agora a carrega consigo. Ela retornou a este lugar na mata porque não tem para onde ir. Quando fala de sua família perdida, ela aponta para os cadáveres no chão, apodrecendo sob o sol africano.

Figura 4 - The Rwanda Project 4



Fonte: Alfredo Jaar, *The Rwanda Project* (1994-2010).

Eu me lembro de seus olhos.

Os olhos de Gutete Emerita.

Figura 5 - The Rwanda Project 5



Fonte: Alfredo Jaar, *The Rwanda Project* (1994-2010).

(Alfredo Jaar. The eyes of Gutete Emerita. The Rwanda Project 1994-2010, tradução minha).

1. Nomear é o primeiro passo, é produzir sentido

O dever de dizer

Yolande se levanta, avança, levanta a mão... e diz: Que aqueles que não terão vontade de ouvir isso se denunciem como cúmplices do genocídio em Ruanda. Eu, Yolande Mukagasana, declaro perante a vocês e diante da humanidade que quem não quer tomar conhecimento do calvário do povo ruandês é cúmplice dos algozes. Não quero aterrorizar nem despertar piedade, eu quero testemunhar. Apenas testemunhar. Esses homens que me infligiram os piores sofrimentos, eu nem os odeio nem os desprezo, eu tenho até pena deles (Groupov, Rwanda 94, 2002, p. 25).⁵

Em *Itsembabwoko*, primeira parte da peça, Yolande Mukagasana, sobrevivente do genocídio, interpela toda a humanidade por meio de seu testemunho. Não se trata de uma personagem que diz um texto escrito por um autor. Yolande narra sua experiência de seis semanas em meio ao genocídio, diz como viu toda a sua família ser assassinada, como perdeu seus filhos. Seu testemunho ressoa profundamente, para mim, na voz de mães que também tiveram seus filhos assassinados pela política de morte de um Estado deste lado do Atlântico. Em março de 2024, ouvir o testemunho de Ana Paula Oliveira, mãe de Jonathan de Oliveira Lima – jovem de 19 anos assassinado em 2014 com um tiro nas costas por um policial da UPP⁶ em Manguinhos – foi uma experiência que me marcou. Na época, eu estava bem no início do doutorado, com o projeto florescendo na cabeça e, para mim, o que eu ouvi dessa mãe ecoava, fazia sentido junto ao que eu depreendia da obra que eu tinha em mãos. Penso sobre o dever de dizer que funda *Rwanda 94*, a implicação ética que temos uns com os outros enquanto sociedade, e sobre a minha própria implicação ética assumida neste trabalho. Em fevereiro de 2024, após o júri decidir que o policial não teve a intenção de matar, Ana Paula Oliveira clama por justiça:

Eu aqui com a dor de ter meu filho assassinado. Meu filho foi assassinado com um tiro nas costas. Essa luta não pode ser só minha! Por que fizeram isso com meu filho?

⁵ Tradução minha. No texto de partida: Yolande se lève, avance, lève la main... et dit :

Que ceux qui n'auront pas la volonté d'entendre cela, se dénoncent comme complices du génocide au Rwanda. Moi, Yolande Mukagasana, je déclare devant vous et en face de l'humanité que quiconque ne veut prendre connaissance du calvaire du peuple rwandais est complice des bourreaux. Je ne veux ni terrifier ni apitoyer, je veux témoigner. Uniquement témoigner. Ces hommes qui m'ont fait subir les pires souffrances je ne les hais ni les méprise, j'ai même pitié d'eux.

⁶ UPP significa Unidade de Polícia Pacificadora. Trata-se de um programa de policiamento do Governo do Estado do Rio de Janeiro, criado em 2008, cujo objetivo é instalar bases policiais permanentes em favelas e comunidades para, assim, retomar o controle de territórios dominados pelo tráfico de drogas.

Acabaram com a minha vida e da minha família. **Essa é a resposta que a sociedade dá para mim?** [...] Eu não conheço nem a cara do Estado. Eu conheço a cara do Estado que está lá dentro de Manguinhos oprimindo e matando (Peixoto, 2024, grifo meu).

A questão aqui não se limita ao dolo individual do agente do Estado que executou a ação, mas à ausência de reconhecimento da culpa do próprio Estado pelas mortes que perpetra. Quando Ana Paula Oliveira questiona a resposta que a sociedade lhe oferece diante do assassinato de seu filho pelo Estado e afirma que a face do Estado que ela conhece é aquela que atua dentro da comunidade onde vive – oprimindo e matando –, ela interroga, ao mesmo tempo, as bases que sustentam e moldam nossa sociedade, erigida sob o signo do colonialismo e ainda regida pela colonialidade. Seu questionamento alcança tudo aquilo que, ao longo da história, permitiu – ou executou – o assassinato de seu filho.

Ao erguer a voz, Ana Paula Oliveira não interpela apenas o Estado, mas convoca toda a sociedade a responder, assim como Yolande Mukasana o faz. Sabemos que a desigualdade social e o racismo constituem as bases do sistema colonial, que não foram apagadas nem com a independência nem com a proclamação da República. As estruturas fundamentais da sociedade brasileira permaneceram organizadas segundo a lógica da colonialidade. Nesse sentido, a política de morte do Estado contra a população negra, contra os povos originários e contra os pobres é também uma das formas de continuidade mais perversas do colonialismo. É um mecanismo da necropolítica de que nos fala o filósofo, cientista político e historiador camaronês Achille Mbembe (2016): o poder do Estado de decidir quem vive e quem morre. A partir do Brasil, a socióloga Berenice Bento (2018) vai observar que essa distribuição do direito à vida para uns e a promoção da morte para outros é orientada por atributos que qualificam e distribuem os corpos em hierarquias de vida, criando a categoria de “identidades abjetas”, que são as bases das necrobiopolíticas do Estado. Assim, grupos marginalizados como pessoas trans, travestis, a população negra e mulheres são sujeitados mais facilmente ao terror e à violência.

*The eyes of Gutete Emerita*⁷ (Os olhos de Guetete Emerita) é uma das obras que o artista chileno Alfredo Jaar produziu ao longo de dezesseis anos (de 1994 a 2010) sobre o genocídio dos tutsis em 1994. Contra o que o filósofo e historiador da arte Georges Didi-Huberman (2020, p. 41) denuncia como “pornografia da carnificina”, Jaar não mostra uma única imagem explícita do massacre. Essa é a posição ética que ele toma como artista. O filósofo franco-

⁷ Esta obra possui uma versão digital no site do artista e que pode ser acessada através do link <https://alfredojaar.net/projects/1996/the-rwanda-project/the-eyes-of-gutete-emerita-web/>.

argelino Jacques Rancière (2012, p. 95), um dos principais pensadores contemporâneos das relações entre estética e política, interpreta a obra de Alfredo Jaar como uma tomada de posição ética diante da representação da violência extrema e diz: “São os olhos de uma pessoa dotada do mesmo poder daqueles que os olham, mas também do mesmo poder do qual seus irmãos e irmãs foram privados pelos carniceiros, ou de falar ou calar-se, de mostrar os próprios sentimentos ou ocultá-los”. Eu escolhi trazê-la como citação, como uma imagem de abertura que nos olha de volta, que, endereçada a nós, nos devolve o olhar que destinamos a ela. O mundo fechou os olhos para o genocídio dos tutsis em Ruanda. Diante disso, esta é uma imagem política: “uma única fotografia dos olhos de uma mulher que viu o massacre de sua família: o efeito pela causa, portanto, mas também, dois olhos por um milhão de corpos chacinados”.

“Uma imagem nunca está sozinha”, assevera Rancière (2012, p. 96), assim, a questão de mostrar ou não os horrores sofridos pelas vítimas está “na construção da vítima como elemento de certa distribuição do visível”, ou seja, o compromisso ético está em olhar para a vítima, contar sua história, restituindo-lhe nome e respeitando sua memória. A imagem “pertence a um dispositivo de visibilidade que regula o estatuto dos corpos representados e o tipo de atenção que merecem. A questão é saber o tipo de atenção que este ou aquele dispositivo provoca”, explica o filósofo. Antes dos olhos de Gutete Emerita, o espectador lê um texto que os contextualiza, que conta a história desses olhos, daquela mulher e de sua família. Palavra e imagem agem juntas para construir um tipo específico de atenção no espectador, um caminho sensível de afetação que conduz à reflexão.

O artista chileno passou três semanas em Ruanda e nesse período tirou milhares de fotografias que nunca mostrou em suas obras. Ele decidiu fazer outra coisa para mostrar os horrores sofridos pelas vítimas. Aqui, “a metonímia [a parte pelo todo] que põe o olhar dessa mulher no lugar do espetáculo de horror também subverte a conta do individual e do múltiplo” (Rancière, 2012, p. 95). Essa imagem é política porque é metonímica: mostra, pela história de uma pessoa, histórias de milhares de outras, assim como agem o testemunho de Yolande Mukagasana e o apelo de Ana Paula Oliveira – se quisermos nos manter ainda às portas da ficção. Se não somos capazes de ouvir todas as outras vozes, estas se impõem e se remetem às outras, como vozes de testemunho, vozes com identidades individuais reunidas na pluralidade da coralidade.

A práxis da palavra

A práxis, tal como pensada por Paulo Freire (1987), patrono da educação brasileira, constitui-se como unidade indissociável entre ação e reflexão orientadas para a transformação do mundo. Não se trata de qualquer ação, mas de uma ação consciente, eticamente implicada, que transforma simultaneamente a realidade e os sujeitos que nela atuam. Assim, sendo a palavra pertencente ao domínio do discurso, da linguagem – e não, à primeira vista, ao da ação – seria possível pensar uma práxis da palavra? Reitero que a palavra é (ou pode ser) reflexão, elaboração discursiva da reflexão, via de construção da ação, tentativa de compreensão do mundo e de si. Ela se situa, assim, em um espaço intermediário: não é ainda ação, mas tampouco lhe é alheia. Talvez seja propriamente a linguagem que habite esse meio-caminho da ação consciente.

Sendo assim, nomear o mundo é um ato político, pois dizer o mundo é já começar a transformá-lo. A palavra é labor, é elaboração. Trata-se de um trabalho de compreensão que exige esforço, troca, diálogo e responsabilidade. Nesse sentido, falar de palavra implica falar da relação entre língua e realidade, entre discurso e poder, entre a possibilidade de sonhar outros mundos e a capacidade de agir para realizá-los. O que denomino aqui “palavra” diz respeito, mais precisamente, ao discurso: à composição de ideias, ancorada em um determinado contexto histórico, social e político. Dessa maneira, a *palavra* não apenas interpreta a realidade; ela a constrói, a organiza simbolicamente e delimita os horizontes do possível.

Por isso, vou me ater às palavras – aos discursos. Àqueles que atravessam o texto e àqueles que o circundam. Eu busco compreender que caminhos de ação essas palavras mobilizam – ou, em outros termos, de que modo elas podem operar como práxis. Penso então na minha pergunta de base diante de *Rwanda 94*, sobretudo quando leio o subtítulo que revela sua intenção de dar-se “para uso dos vivos”. Afinal, o que pode a literatura? Ora, ela conta histórias. Mas, à luz de Freire, essa resposta não é suficiente. É preciso ir além nas indagações: o que essas histórias fazem? Que leituras de mundo elas produzem? Que práticas elas tornam pensáveis? No fundo, essa é uma busca pela práxis da palavra.

Essa investigação exige, ainda, um cuidado rigoroso com o uso das palavras no campo em que me proponho a mergulhar. Com frequência, incorremos no erro de supor que termos recorrentes nas pesquisas e nos debates entre pares são evidentes por si mesmos, como se a palavra fosse transparente. No entanto, ela é opaca. A comunicação demanda trabalho. Palavra

é labor, insisto. Os sentidos, por vezes, se ocultam sob a anestesia do uso contínuo ou sob interpretações individuais não explicitadas. Por isso vou me ater a elas como quem busca alumiar o caminho a cada passo que dá. Assumo o compromisso de explicar o uso e a compreensão dos conceitos que mobilizo a fim de estabelecermos um terreno comum – não necessariamente de concordância – mas no qual a comunicação seja possível. Meu objetivo primeiro é que a leitora, o leitor – e eu mesma – compreendamos as categorias fundamentais que atravessam este texto: genocídio, colonialismo, reparação e política do olhar. Tornar explícita a minha compreensão desses conceitos é, também, um gesto ético: um compromisso com a clareza do dizer e com a responsabilidade política da palavra.

Memória e reparação

Rwanda 94 convida a pensar a história (a grande história de todos nós, por vezes escrita com h maiúsculo) como processo, a revisitar caminhos, a recuperar aquilo que ficou perdido ou silenciado. Trata-se de buscar no passado algo que nos constitui e a partir do qual temos muito o que aprender: aprender para não repetir, para compreender, para sermos outros – talvez melhores, senão, diferentes – e para sonhar futuros possíveis. Esse gesto se aproxima da ideia de *sankofa*, um conceito filosófico fundamental da tradição Akan, que pode ser compreendido como voltar para buscar o que ficou para trás. *Sankofa* ensina que não há futuro possível sem o enfrentamento consciente do passado.

Os akan constituem um conjunto de povos da África Ocidental, sobretudo das regiões que hoje correspondem ao Gana e ao sudeste da Costa do Marfim. Trata-se de um grupo etnolinguístico heterogêneo ligado por línguas aparentadas e por sistemas culturais, simbólicos e filosóficos compartilhados. Os símbolos *adinkra*, entre os quais se insere *sankofa*, condensam valores éticos, políticos e cosmológicos, expressando modos de pensar o mundo que tecem outras relações entre os seres, a memória e o tempo. A história moderna dos povos akan foi profundamente marcada pela colonização europeia e pelo tráfico transatlântico de pessoas escravizadas. Muitos dos africanos levados à força para as Américas – e para o Brasil, em particular – tinham origem em regiões akan, o que ajuda a explicar os ecos culturais presentes no Brasil, no Caribe e em outras partes da diáspora africana.

Figura 6 – Símbolo Adrinkra Sanfoka



Fonte: Segredos do Mundo (2022).

Figura 7 - Arte com metal em portões com o ideograma Sankofa



Fonte: Segredos do Mundo (2022).

Uma das representações de *sankofa* é um ideograma em forma de coração estilizado, símbolo amplamente presente nas ferragens de portões de casas espalhadas pelo Brasil. Nessa forma, *sankofa* expressa a conexão afetiva com as próprias histórias e raízes. Esses corações marcavam a presença, em algum ponto do tempo e do espaço, de alguém que compartilhava origens comuns. Olhar para essa figura era, portanto, uma maneira de reconhecer pertencimento.

Figura 8 - Símbolo Adinkra Sankofa – pássaro



Fonte: Segredos: Quinlan (2026).

Sankofa propõe, assim, outra forma de pensar o tempo – distinta da perspectiva linear ocidental. A segunda representação adinkra do conceito é a de um pássaro que avança com a cabeça voltada para trás, carregando um ovo no bico. Essa imagem atravessa e orienta este trabalho de pesquisa, pois condensa a ideia de que o futuro é gestado no movimento consciente de retorno. O ovo simboliza aquilo que ainda pode nascer, mas sua possibilidade depende do olhar lançado ao passado em busca de conhecimento, escuta e reconhecimento. Conhecer o que foi é condição para a possibilidade do que pode vir a ser. É, pois, nesse sentido que *Rwanda 94* se inscreve como gesto sankófico: ao revisitar o genocídio como resultado de um processo histórico, a obra realiza um trabalho da memória que se dirige aos vivos – um compromisso ético que convoca a lembrar para compreender, compreender para não repetir, e rememorar, sobretudo, para que outros futuros ainda possam ser imaginados.

Identifico aí uma potência do caráter reparador da memória histórica para além da justiça simbólica devida aos mortos. Buscar no passado compreensões para construir futuros é um movimento de reparação para os que ainda estão vivos e para os que virão, pois esse ato oferece perspectivas de abertura que são propositivas. Devolvo essa discussão para o meu objeto de estudo, que é uma obra literária, e retorno a pergunta de pesquisa: como um texto de literatura opera nesse ato reparador para uso dos vivos? O que a literatura *faz*? Como *Rwanda 94* serve, de fato, ao uso dos vivos? Adiciono, ainda, outras inquietações: Por que produzimos literatura? Porque produzir literatura sobre genocídio?

O poeta martinicano Édouard Glissant (2021), propõe uma formulação objetiva e simples da literatura como um tipo de conhecimento – ao lado do conhecimento científico, por exemplo. Assim, a literatura se dá enquanto meio e objeto de construção e circulação de saberes. O texto literário se inscreve como um trabalho de elaboração de sentidos sobre o mundo. Por ser objeto estético, ele se lança à *relação*, que é, em si, como prefigura Glissant, uma perspectiva da abertura e não da síntese. A literatura diz, efetivamente, mais do que aquilo que está dito na superfície porque seus significados se dirigem também a outros modos de perceber e atuar no mundo: a modos sensíveis, poéticos e estéticos.

A arte, como ação criativa humana, apresenta-se como uma das formas possíveis de expressão de uma tomada de posição crítica diante do mundo, que é, por sua vez, uma manifestação de posicionamento político. Estética e política, segundo Rancière (2012), compartilham de uma mesma base sensível, da experiência sentida. Ou seja, a criação de objetos sensíveis, da ordem do estético, responde a inquietações do humano relativas ao estar-no-mundo que nascem a partir da própria consciência da existência. Tanto do lado da produção quanto da fruição, os objetos estéticos se constituem como possibilidades de vias de experiências. Dito de outro modo, a arte se dá (é construída e recebida) enquanto expressão sensível que responde a algo do mundo enquanto provoca, nos sujeitos, efeitos dos mais diversos: prazer, angústia, apaziguamento, tristeza etc.

A análise que postulo de *Rwanda 94* se constrói a partir dessa concepção da literatura como lugar de produção de conhecimento – sempre relacional, aberto e em constante desdobramento –, bem como da arte como uma das formas possíveis de expressão da tomada de posição crítica diante do mundo. Assim, tomar a obra em sua materialidade estética implica retornar continuamente ao texto, fazendo dele o eixo a partir do qual se articulam as questões teóricas. Nesse movimento, o ponto de partida não é arbitrário: o título já condensa um gesto de inscrição no mundo, ao nomear um lugar e um tempo específicos. “*Rwanda 94*” não apenas localiza a ação, mas anuncia um acontecimento histórico cuja carga simbólica, política e ética orienta a leitura. É, portanto, pelo caminho aberto pela obra que se desdobram as reflexões que seguem.

“*Rwanda 94*”: um lugar e um tempo

O título de uma obra é a primeira informação que acessamos sobre ela, antes mesmo do texto. *Rwanda 94* se dá ao público-leitor a partir de um território e de um ano, uma geografia e uma cronologia. O seu título delimita um espaço-tempo e nos envia até lá. Então, para começar, atentemo-nos um pouco a esse lugar. O que sabemos dele? Eu gostaria de iniciar esta seção convocando os imaginários e perguntando: que imagens vêm à sua cabeça quando você pensa em Ruanda? Como você imagina esse país? Talvez, a junção das informações de lugar e ano tenha levado você a relembrar imagens ou notícias do genocídio, caso você já tivesse conhecimento deste fato histórico. E podemos refletir por um momento sobre o peso dessas imagens de horror ou conjecturar um genocídio como algo “inimaginável”, “indizível”, “impensável”: uma “tragédia”.

Georges Didi-Huberman, intelectual suíço de origem judaica, em *Imagens apesar de tudo* (2020), por outro lado, nos exorta a usar a imaginação como ferramenta, ultrapassar aquilo que nos paralisa diante do “inimaginável”. No dia 4 de setembro de 1944, a Resistência polonesa de Cracóvia recebeu quatro fotografias “arrancadas a Auschwitz”, acompanhadas por uma nota escrita por dois presos políticos, Józef Cyrankiewicz e Stanislaw Klodzinski. Tratava-se de imagens feitas por membros do *Sonderkommando*, prisioneiros judeus “que geriam com as suas próprias mãos o extermínio em massa” (Didi-Huberman, 2020, p. 11), até serem eles mesmos assassinados e substituídos. Naquele momento, a “solução final” nazista corria como um segredo de Estado e “se um judeu que fazia parte da resistência em Londres – trabalhando em círculos supostamente bem informados – pode admitir que, nessa época, era incapaz de imaginar Auschwitz ou Treblinka, o que dizer então do resto do mundo?” (Didi-Huberman, 2020, p. 33)

Com a ajuda de um civil polonês de fora que trabalhava numa obra perto do campo de concentração e que conseguiu fazer entrar uma câmera fotográfica escondida,

os membros do *Sonderkommando* sentiram a imperiosa necessidade, tão perigosa para eles, de arrancarem ao seu trabalho infernal algumas fotografias capazes de testemunhar a especificidade do horror e da amplitude do massacre. Arrancar algumas imagens *àquele real*. Mas também – uma vez que uma imagem é feita para ser vista por outrem – para arrancar ao pensamento humano em geral, o pensamento do “fora”, um *imaginável* para aquilo de que ninguém, até então (mas isso já é dizer muito, pois tudo foi projetado antes de ser posto em prática), entrevia a possibilidade.

Não deixa de ser perturbante que um tal desejo de *arrancar uma imagem* se tenha concretizado no momento mais indescritível – como o qualificamos frequentemente – do massacre dos judeus: o momento em que já não havia lugar – naqueles que

assistiram, estupefatos, a esse massacre – para o pensamento e para a imaginação (Didi-Huberman, 2020, p. 16-17).

Pensando sobre essas imagens fotográficas de Auschwitz e contra a ideia de que o genocídio seria irrepresentável, o autor defende que as imagens, mesmo parciais, frágeis e incompletas, são fundamentais para a memória, o conhecimento histórico e a responsabilidade do olhar. Ainda que não possamos mesmo imaginar inteiramente o que foram os campos de concentração, não devemos nos projetar para fora dessas imagens, como se estivéssemos tão longe delas. Assim, ele fala da possibilidade ética e política de produzir, olhar e interpretar imagens do horror.

Um genocídio visa exterminar não só um povo, mas também a história e a memória desse povo. O esquecimento e o apagamento fazem parte dos mecanismos do extermínio. Por isso essas quatro imagens de Auschwitz, insiste o filósofo, são tão importantes. Elas são prova, dão a ver a materialidade do extermínio. “Contra todo e qualquer inimaginável”, elas “se dirigem ao inimaginável” (Didi-Huberman, 2020, p. 43). Contra a ideia do impensável, o autor rebate afirmando que o genocídio *foi* pensado, o que significa que ele era pensável. Contra o indizível, ele evoca o pensamento do filósofo italiano Giorgio Agamben para quem caracterizar o holocausto como “indizível” ou “incompreensível” fazem de Auschwitz uma realidade apartada da linguagem, mítica – numa dinâmica de adoração silenciosa tal qual se adora um deus (Didi-Huberman, 2020, p. 44). “Se o horror dos campos desafia a imaginação, quão necessária será, a partir desse momento, cada imagem arrancada a uma tal experiência!” (Didi-Huberman, 2020, p. 45)

Para além das imagens produzidas e veiculadas, Didi-Huberman (2020, p.11, 51), insiste sobre a importância da nossa capacidade de imaginar. “Para saber é preciso imaginar-se”. “Para recordar é preciso imaginar”. Ou seja, conhecimento e memória, segundo o autor, passam pela imaginação – fazer em imagem, fazer imagem. Abandonar a impossibilidade que impõe a categoria de “inimaginável”, olhar o horror nos olhos e imaginar as intermitências ou as lacunas das imagens: estas seriam algumas possibilidades de aberturas éticas e políticas.

É precisamente nesse horizonte que *Rwanda 94* se inscreve. A obra oferece um olhar sobre um acontecimento histórico, ao mesmo tempo em que convoca o leitor-espectador a abrir os seus próprios olhos. Em *O que vemos, o que nos olha*, ao refletir sobre a relação entre o sujeito e a escultura moderna, Didi-Huberman (2010, p. 29) descreve o olhar como uma operação dupla: ao olharmos para um objeto – sobretudo um objeto estético, da ordem do sensível – somos também olhados de volta. “O que vemos só vale – só vive – em nossos olhos

pelo que nos olha”, diz o filósofo. Nessa dinâmica, o objeto revela algo de si e, simultaneamente, devolve ao sujeito algo de sua própria posição, de sua implicação. *Rwanda 94*, enquanto texto dramático e enquanto espetáculo, opera exatamente nesse regime do olhar: ela nos olha de volta, nos interpela, nos questiona e nos intima a assumir uma posição diante da história, da memória e do horror.

Aproximo o texto teatral do Groupov tanto do caminho de reflexão trilhado por Didi-Huberman para pensar sobre as imagens fotográficas, quanto da medida proposta em *O espectador emancipado* (2012) pelo filósofo franco-argelino Jacques Rancière (2012, p. 92) de se opor ao “falso radicalismo” que separa totalmente o verbal do visual. Ora, além de haver imagens na linguagem – aquelas que “nos fazem experimentar a textura sensível de um acontecimento, melhor do que fariam as palavras ‘próprias’”, as figuras de retórica e de poética estão presentes também naquilo que é visível. Sobre as conexões entre visual e verbal, palavra a imagem, fotografia e texto o autor explica:

Representação não é o ato de produzir uma forma visível; é o ato de dar um equivalente, coisa que a palavra faz tanto quanto a fotografia. A imagem não é o duplo de uma coisa. É um *jogo* complexo de relações entre o visível e o invisível, o visível e a palavra, o dito e o não dito. Não é a simples reprodução daquilo que esteve diante do fotógrafo ou do cineasta. É sempre uma alteração que se instala numa cadeia de imagens que a altera por sua vez (Rancière, 2012, p. 92, grifo meu).

O filósofo caracteriza a imagem como um jogo complexo de relações entre visível/invisível, visível/palavra e dito/não dito. Ora, a representação – ou a *mimesis* – é a base do que é entendido por teatro. O teatro é também um jogo complexo dessas mesmas relações em sua forma: entre o que dá a ver e o que esconde, entre o texto a encenação, entre a fala viva e o texto escrito por um autor. E, como observa a professora e pesquisadora brasileira Maria da Glória Magalhães dos Reis na tese *O texto teatral e o jogo dramático no ensino de Francês Língua Estrangeira* (2008, p. 15), sua especificidade é ser “um texto que pede o uso da voz”. Rancière (2012, p. 92) vai dizer que a voz “também faz parte do processo de construção da imagem. É a voz de um corpo que transforma um acontecimento sensível em outro, esforçando-se por nos fazer ‘ver’ o que ele viu, por nos fazer ver o que ele nos disse”. Dito de outra forma: o verbo se faz imagem e habita em nós.

Então, como você imagina Ruanda? Que imagens você tem de Ruanda antes do genocídio e *para além* do genocídio dos tútsis em 1994? Imaginar é uma maneira de trazer a imagem para si, percebê-la, (re)conhecer algo dali. Os nossos imaginários sobre o que não conhecemos se constroem a partir do que ouvimos, vemos, lemos. Através dos discursos que

nos atravessam e que atravessamos. E, ainda hoje – e ainda aqui –, a imensa maioria das histórias que ouvimos sobre o continente africano costuma povoar os imaginários com representações únicas e redutoras de subdesenvolvimento. A escritora nigeriana Chimamanda Ngozi Adichie (2009, p. 11) chama a atenção para *O perigo de uma história única*, ilustrando essa questão a partir da história que é contada sobre a África no Ocidente. Segundo a autora, consolidou-se uma tradição de representar a África Subsaariana como um lugar marcado pela negatividade, pela diferença e pela escuridão, cujos habitantes seriam, na célebre formulação de Rudyard Kipling, “metade demônio, metade criança”. Essa história única conduz à impossibilidade de reconhecer uma humanidade compartilhada, pois condena as pessoas a serem vistas ora como figuras desumanizadas, ora como seres infantilizados, mas nunca como sujeitos plenamente humanos e iguais.

Adichie (2009) aponta ainda para a história única como um elemento que dificulta o reconhecimento consciente de si, uma vez que o peso das narrativas produzidas pelo outro pode obscurecer a possibilidade de indivíduos e grupos se compreenderem a partir de suas próprias experiências e das relações que estabelecem com aqueles que compartilham histórias semelhantes. No contexto do colonialismo, as histórias que são contadas sobre os países que um dia foram colônias são ancoradas em dinâmicas de poder político e econômico associados às “grandes nações”, ou seja, aos colonizadores.

Como elas são contadas, quem as conta, quando são contadas e quantas são contadas depende muito de poder. [...] O poder é a habilidade não apenas de contar a história de outra pessoa, mas de fazer que ela seja sua história definitiva. [...] Comece a história com as flechas dos indígenas americanos, e não com a chegada dos britânicos, e a história será completamente diferente. Comece a história com o fracasso do Estado africano, e não com a criação colonial do Estado africano, e a história será completamente diferente (Adichie, 2019, p. 12).

Das cinco partes que compõem a estrutura de *Rwanda 94*, a primeira, nomeada *Itsembabwoko*, que significa “genocídio” na língua quiniaruanda, já nos mergulha, pela via do testemunho de Yolande Mukagasana, na violência de extermínio praticada no ano de 1994 em Ruanda. Mas para chegar nesse ponto da história, eu preciso que nos seja possível imaginar esse lugar. Nos imaginarmos⁸ Ruanda. Não como um território tão distante, desconhecido, inimaginado, inabitado por gente como eu e você. Mas como uma possibilidade, um espelho. Eu não quero partir do genocídio. Quero iniciar não pelos fatos de

⁸ « s’imaginer », como indica Didi-Huberman em *Imagens apesar de tudo* (2020).

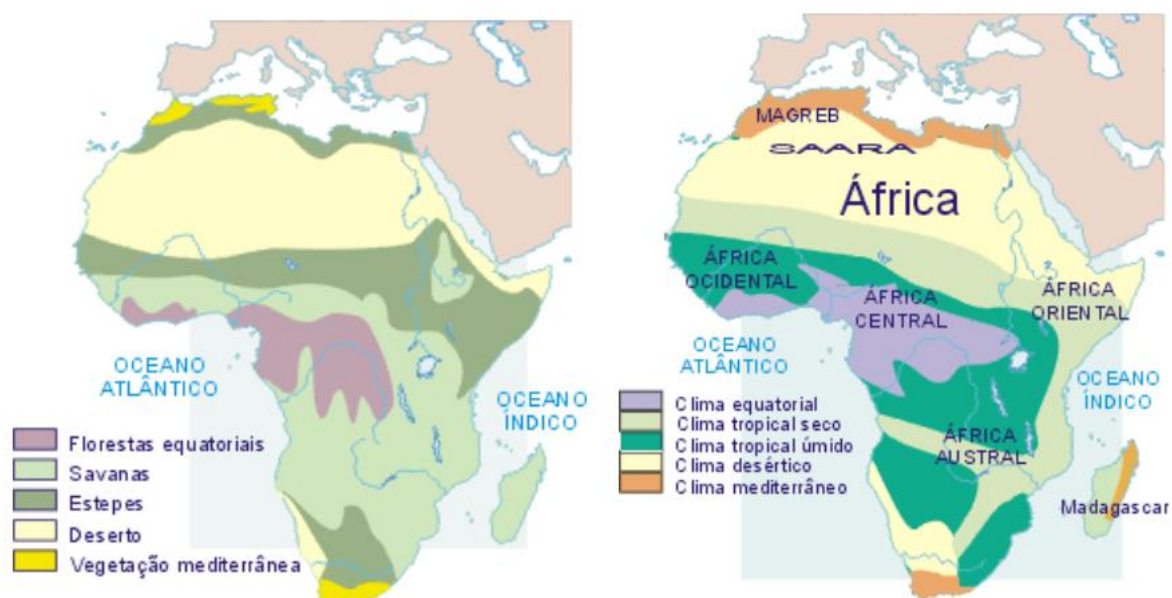
1994, mas por Ruanda. Eu gostaria, na verdade, que pudéssemos expandir um pouco nossa capacidade imaginativa sobre esse lugar para adentrarmos na obra com outros olhares.

Ruanda: território de um povo

Ruanda é um espetáculo de se ver. Por toda a sua região central, uma sinuosa sucessão de encostas íngremes e cortadas em patamares cerca povoados de beira de estrada e fazendas solitárias. Sulcos de barro vermelho e marga negra mostram o trabalho recente da enxada; eucaliptos prateados cintilam contra verdejantes plantações de chá; as bananeiras estão em toda parte. No que se refere ao relevo, Ruanda produz variações incontáveis: florestas tropicais irregulares, redondos morros isolados, pântanos ondulantes, largos platôs de savana, picos vulcânicos pontudos como dentes afiados. Durante as estações das chuvas, as nuvens são enormes, baixas e velozes, a neblina ocupa os vales das montanhas, relâmpagos iluminam as noites, e durante o dia a terra resplandece. Depois das chuvas, o céu se abre, o terreno ganha um aspecto áspero sob o mormaço chamado e invariável da estação seca, e nas savanas do parque Akagera os incêndios selvagens enegrecem as colinas (Gourevitch, 2006, p. 20).

Esta é uma descrição da paisagem de Ruanda feita pelo jornalista e escritor estadunidense Philip Gourevitch que, em 1995, se engajou em uma pesquisa jornalística sobre o país e produziu a obra *Gostaria de informá-los que amanhã seremos mortos com nossas famílias* (2006). Em diálogo com esse olhar, parto da geografia para mobilizar os dois mapas apresentados a seguir, que permitem visualizar a distribuição das grandes zonas de vegetação e dos diferentes climas no continente africano. Essa diversidade climática acompanha as variações da paisagem natural. Entre as faixas de vegetação mediterrânea localizadas nos extremos norte e sul, destaca-se a vasta região desértica que separa o norte – conhecido como Magreb – da África Subsaariana. Observamos também áreas de estepes, florestas equatoriais e amplas zonas de savana. Esses mapas e as outras imagens integram o suporte visual que mobilizo aqui para a construção de um arcabouço imagético sobre Ruanda, o chamado “país das mil colinas”. Minha intenção é que vejamos essas imagens de Ruanda.

Figura 9 - Distribuição das vegetações e composição do clima no continente africano



Fonte: EducaBras (2026).

E onde fica este país do qual falamos? Ruanda está localizado na África Oriental, na região dos Grandes Lagos, próximo ao oceano índico:

Figura 10 - Localização de Ruanda



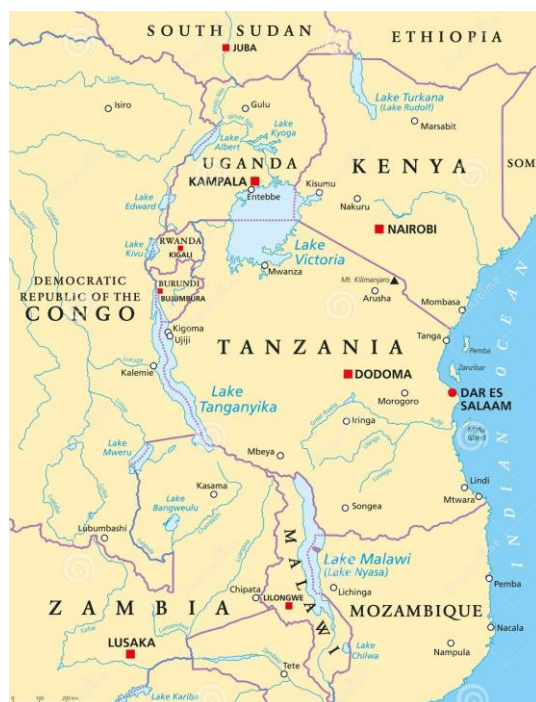
Fonte: M.Bitton (2025).

Figura 11 - Região dos Grandes Lagos Africanos



Fonte: Adaptado de EducaBras (2026).

Figura 12 - Lagos Africanos, mapa político



Fonte: Furian (2018).

Figura 13 - Mapa de Ruanda



Fonte: Viajar pelo Mundo (2022).

Ruanda é um país pequeno em território. Possui uma área de 26.338 km² que, em termos aproximados, equivale à do estado de Alagoas. Não possui saída para o mar e faz fronteira com a Tanzânia ao leste, com Uganda ao norte, com a República Democrática do Congo (que foi chamado de Zaire até 1997) ao oeste e com o Burundi ao sul. É um lugar de grandes belezas naturais, como o lago Kivu, a floresta Nyungwe, guarda as nascentes do rio Nilo, o Parque Nacional dos vulcões – lar dos gorilas-das-montanhas.

Figura 14 - Lago Kivu



Fonte: Hammond (2024)

Figura 15 - Parque Nacional dos Vulcões



Fonte: Guia do Mundo (2022).

Figura 16 - O país das mil colinas



Fonte: Freeway Viagens (2024).

Figura 17 - Uma colina com vista para o lago



Fonte: Ford (2017).

“Que nós éramos, antes de tudo, banyarwanda”

O reino de Ruanda existe desde muito antes da colonização. Ruanda, enquanto compreensão de si como povo e território, antecede a Conferência de Berlim, quando entre novembro de 1884 e fevereiro de 1885 as grandes potências europeias se reuniram para discutir a partilha da África, sem a presença de representantes africanos. Precede 1890, quando foi atribuído à Alemanha. Antecede ainda 1897, momento em que a Alemanha instalou os primeiros postos administrativos no território e implementou uma política de governo indireto, após Ruanda ter sido lançada em uma profunda turbulência política interna com a morte do rei, o *mwami* Rwabugiri, e a violenta guerra de sucessão entre os clãs reais. Por fim, Ruanda existia antes de 1919, quando, ao término da Primeira Guerra Mundial, a Liga das Nações transferiu o território ruandês da Alemanha para a Bélgica como espólio de guerra (Gourevitch, 2006, p. 53; Chrétien; Kabanda, 2016).

O Ruanda antigo, pré-colonial, era o lar do deus Imana. Há um provérbio que a escritora ruandesa e sobrevivente do genocídio Yolande Mukagasana (apud Kabanda, 2007, p. 15) nos lembra ser “mais antigo que a invasão dos missionários”, segundo o qual “mesmo que passe seus dias em outro lugar, Deus retorna todas as noites a Ruanda”. As observações registradas por missionários católicos envolvidos nas missões de conversão forçada nesse país evidenciam esse forte sentimento de orgulho coletivo. Philip Gourevitch (2006, p. 53) recupera o relato do missionário padre Pages, para quem, antes da chegada dos europeus, “os ruandeses estavam convencidos de que seu país era o centro do mundo, o maior, mais poderoso e mais civilizado reino da Terra. Acreditavam que Deus podia visitar outros países durante o dia, mas que, a cada noite, voltava para descansar em Ruanda”.

Lemos em *Rwanda 94* que “desde onde alcançam a memória, a tradição oral e a investigação linguística, todos os habitantes – hutus, tútsis e twas – falam a mesma língua: o quiniaruanda” (Groupov, *Rwanda 94*, 2002, p. 88)⁹. O quiniaruanda era a língua de um mesmo povo. Uma língua de tradição oral como a maior parte das línguas africanas. Esta é uma língua bantu da família das línguas nigero-congolesas e é, historicamente, também falada no Burundi, país vizinho e com o qual Ruanda compartilha profundas relações.

No romance *Jacaranda*, o autor franco-ruandês Gaël Faye (2024, p. 201) traz ecos da tradição por via de Rosali, a bisavó de Stella e a quem a jovem deseja prestar homenagem

⁹ No texto de partida: Au Rwanda aussi loin que remontent la mémoire, la tradition orale et l’exploration linguistique, tous les habitants, Hutus, Tutsis et Twas parlent la même langue : le kinyarwanda.

transportando para o francês suas histórias originalmente contadas – e vividas – em quiniaruanda. Rosali guarda, na tradição oral, a memória do “[...] pequeno reino de Ruanda, país do leite e do mel, da vaca sagrada e do deus Imana, encravado nos altos planaltos da África entre o lago Kivu e as grandes planícies do Kagera”¹⁰.

Aquela era uma região de acesso mais difícil, situada, de acordo com os historiadores Chrétien e Kabanda (2016, p. 81), francês e ruandês respectivamente, “nos altos planaltos entre o lago Kivu e o vale do Kagera, dominado ao noroeste pela cadeia de vulcões Virunga”. Quando os primeiros visitantes europeus chegaram ali, no final do século 19, “o comércio voltado para o oceano Índico só o havia alcançado de maneira marginal e indireta”¹¹. Mas o olhar do colonizador ocidental ficou impressionado com o sistema complexo de organização e uso do solo e dos recursos botados em prática por aquela população, que era formado pela coexistência entre a criação de gado de grande porte e uma agricultura intensiva, com diversidade de colheitas, associações vegetais e rotação sazonal, e uso sistemático de adubação feita com esterco de animal (Chrétien; Kabanda, 2016).

Além disso, a organização política em voga entre aqueles povos da região dos Grandes Lagos também surpreendeu os ocidentais, que não esperavam encontrar fora de seus territórios sistema tão complexo quanto o seu:

O olhar dos primeiros visitantes europeus foi fascinado pela organização política da região, isto é, pela sofisticação das monarquias, pelo prestígio quase religioso dos soberanos e pelo aparato das cortes reais nas quais eram recebidos. No final do século XIX, existiam cerca de uma quinzena desses Estados: os mais poderosos eram Buganda, ao norte do lago Vitória, Bunyoro, a oeste de Uganda, e Ruanda e Burundi, mais ao sudoeste. Os reinos do noroeste da atual Tanzânia, a oeste do lago Vitória, assim como os do Kivu (a leste da atual República Democrática do Congo), tinham a dimensão de pequenos principados, enquanto Buganda, Ruanda e Burundi controlavam, cada um, entre 1,5 e 2 milhões de habitantes (Chrétien; Kabanda, 2016, p. 47).¹²

Mesmas crenças, mesma língua, mesmo território: isso formava um mesmo povo, como insiste o Coro dos Mortos ruandeses, na *Litania das perguntas* em *Rwanda* 94:

¹⁰ No texto de partida: le petit royaume du Rwanda, pays du lait et du miel, de la vache sacrée et du dieu Imana, enclavé sur les hauts plateaux d’Afrique entre le lac Kivu et les grandes plaines du Kagera.

¹¹ No texto de partida: sur les hauts plateaux entre le lac Kivu et la vallée de la Kagera, dominé au nord-ouest par la chaîne des volcans Virunga, il était plus difficile d’accès et le commerce tourné vers l’océan Indien ne l’avait atteint que de manière marginale et indirecte.

¹² No texto de partida: le regard des premiers visiteurs européens a été fasciné par l’organisation politique de la région, c’est-à-dire par la sophistication des monarchies, le prestige quasi religieux des souverains et l’apparat des cours royales où ils étaient accueillis. À la fin du xixe siècle, il existait environ une quinzaine de ces États: les plus puissants étaient le Buganda, au nord du lac Victoria, le Bunyoro, à l’ouest de l’Ouganda, et le Rwanda et le Burundi vers le Sud-Ouest. Les royaumes du nord-ouest de la Tanzanie actuelle, à l’ouest du lac Victoria, et ceux du Kivu (à l’est du Congo-RDC actuel) avaient la taille de petites principautés, alors que le Buganda, le Rwanda et le Burundi contrôlaient chacun entre 1,5 et 2 millions d’habitants.

MORTO 2. –

Que eles não se esqueçam de dizer que
nós éramos, antes de tudo,
banyarwanda

O CORO DOS MORTOS – (em uníssono)

Nós falávamos a mesma língua
Nós celebrávamos o mesmo deus
Nós partilhávamos a mesma cultura
(Groupov, Rwanda 94, 2002, p. 63).¹³

No seio desse povo, três grupos eram identificados: hutus, tútsis e twas, sendo os hutus a maioria, os tútsis uma minoria numérica com poder social acentuado e os twas, uma minoria tanto em termos quantitativos quanto em influência – o que explica o fato de que, quando se fala em Ruanda, hutus e tútsis são os dois grupos sempre lembrados. *Ubwoko*, o segundo trecho da quarta parte que compõe *Rwanda 94*, é uma conferência teórica com o objetivo de informar – o que tensiona a forma do drama – e que se propõe, dentro dos limites impostos pela forma, a tratar da significação histórica atribuída pelo Ocidente a esses grupos. Na conferência, Bee Bee Bee, a personagem que persegue o caminho do conhecimento sobre o genocídio de 1994, e Jacob, seu guia e companheiro, irmanam-se ao público. Eles sentam-se “como se fizessem parte dos espectadores” para “saber mais sobre essa questão”:

2. UBWOKO

Jacob e Bee Bee Bee sentam-se de lado, de costas para o público, no extremo da frente do palco, quase como se fizessem parte dos espectadores. Um homem se senta a uma pequena mesa com um copo de água.

CONFERENCISTA. — Senhoras, senhores, senhora Bee Bee Bee, senhor Jacob, boa noite.

Hutu, o que isso significa? Tutsi, o que isso significa?

Quero saber mais, o senhor reivindicou, senhor Jacob, e provavelmente, ao final desta breve exposição, o senhor saberá um pouco mais sobre essa questão (Groupov, Rwanda 94, 2002, p. 86).¹⁴

¹³ No texto de partida: MORT 2.-

Qu'ils n'oublient pas de dire que
nous étions avant tout
des Banyarwanda

LE CHŒUR DES MORTS.- (ensemble)

Nous parlions la même langue
Nous célébrions le même dieu
Nous partageons la même culture.

¹⁴ No texto de partida: 2.UBWOKO

Jacob et Bee Bee Bee s'assoient sur le côté, dos au public à l'ex-trême avant-scène, presque comme s'ils faisaient partie des spectateurs. Un homme prend place à une petite table avec un verre d'eau.

CONFÉRENCIER.- Mesdames, Messieurs, madame Bee Bee Bee, monsieur Jacob, Bonsoir.

Hutu, qu'est-ce que cela signifie, Tutsi qu'est-ce que cela signifie ?

Je veux en savoir davantage avez-vous réclamé monsieur Jacob et probablement, au terme de ce bref exposé, en saurez-vous un peu plus sur cette question.

O Conferencista faz uma exposição robusta em torno da questão “Hutu, o que isso significa? Tutsi, o que isso significa?”. O francês Jacques Delcuvellerie (2001), fundador e diretor artístico do Groupov, em um artigo denominado *Le chemin du Sens* salienta que a conferência, na economia do espetáculo, opera como trabalho e repouso: trabalho porque nesse momento o espectador segue ativo, aprendendo, refletindo; repouso porque ela propõe uma pausa na dinâmica de solicitação intensa aos sentidos e à sensibilidade do público. Essa compreensão coaduna com a indistinção proposta por Jacques Rancière (2012) em *O espectador emancipado* entre categorias estanques e supostamente opostas – entre trabalho e repouso, olhar e agir, por exemplo – e da qual tratarei no terceiro capítulo. Na leitura, fora do espetáculo, a conferência se oferece como um documento, um trabalho teórico, um material de aprofundamento que funciona, inclusive, por si só, apartado do texto, em outros contextos que se debruçam sobre a questão.

Falar dos hutus e dos tútsis é, portanto, interrogar-se sobre aquilo que se convencionou chamar de etnias em Ruanda. [...] Empregamos, para falar deles, uma palavra retirada do vocabulário das ciências e hoje correntemente utilizada nos meios de comunicação: etnia, uma palavra ocidental. Existia, em **sua** língua, o quiniaruanda, um termo correspondente a essa noção? O quiniaruanda é uma língua muito rica, quase sofisticada, amplamente provida de conceitos abstratos, mas não existia nenhum termo correspondente a “etnia”. A palavra não existia porque a diferença entre as categorias identitárias em Ruanda absolutamente não era percebida nesses termos (Groupov, Rwanda 94, 2002, p. 86-87).¹⁵

Hutus, tútsis e twas, portanto, não correspondiam a categorias étnicas rigidamente separados, nem organizavam a sociedade a partir de uma lógica de oposição fixa. O poder político era exercido pelos *mwamis* – reis que podiam ser tanto hutus quanto tútsis – e nos exércitos reais esses grupos combatiam lado a lado. As relações sociais eram atravessadas por políticas de casamento, alianças e vizinhança que permitiam a circulação de heranças e posições, de modo que hutus podiam se tornar herdeiros de tútsis, assim como o inverso (Chrétien; Kabanda, 2016; Gourevitch 2006).

Ainda que existissem categorias sociais transmitidas de forma hereditária, sobretudo pela linha paterna nos casos de casamentos mistos, tais distinções estavam ligadas, antes de

¹⁵ No texto de partida: Parler des Hutus et des Tutsis, c’est donc s’interroger sur ce qu’il est convenu d’appeler les ethnies au Rwanda. [...]

Nous employons pour parler d’eux un mot prélevé du vocabulaire des sciences, et utilisé couramment aujourd’hui dans les média : ethnie, un mot occidental. Existait-il dans **leur** langue, le kinyarwanda, un mot correspondant à cette notion ? Le kinyarwanda est une langue très riche, presque sophistiquée, abondamment pourvue de concepts abstraits mais il n’existait aucun mot correspondant à « ethnie ». Le mot n’existait pas, parce que la différence entre les catégories identitaires au Rwanda n’était absolument pas perçue en ces termes.

tudo, a atuações socioeconômicas: grupos associados ao pastoreio e à criação de gado, eram designados como hima ou tútsi conforme a região, e grupos ligados à agricultura, eram chamados de hutu no Ruanda e no Burundi, ou iru no oeste ugandês (Chrétien; Kabanda, 2016, p.47).

Assim, quando, em 1931, a administração belga quis obrigar cada indivíduo a portar um livreto de identidade com a menção étnica em três línguas – francês, neerlandês e quiniaruanda –, não se encontrou nenhuma palavra para traduzir “etnia”. Recorreu-se então ao desvio de um outro termo de seu sentido primeiro, o termo-chave desta parte do espetáculo em que nos encontramos: **Ubwoko**.

Ubwoko significava: clã. Uma realidade completamente distinta. Há em Ruanda um pouco menos de vinte clãs, e estes não têm nenhuma relação com a questão étnica, uma vez que todos os clãs comportam, em proporções variáveis, hutus, tútsis e twas. Se se perguntasse a um ruandês de antigamente: *qual é o teu ubwoko?* ele responderia: *sou um Musinga* ou *sou um Musindi*, isto é, do clã dos Singa ou dos Sindi, por exemplo, e em nenhum caso: sou hutu ou sou tútsi. Isso não tinha absolutamente nada a ver.

Nesse desvio semântico revela-se talvez o primeiro indício, essencial, da diferença entre a realidade vivida pelos ruandeses antes da nossa chegada e o olhar que lançamos sobre ela (Groupov, Rwanda 94, 2002, p. 87).¹⁶

Assim, a ideia de “etnia” associada à diferença entre hutu, tútsi e twa não fazia parte da compreensão de mundo dos ruandeses antes da chegada dos europeus. Não por acaso, não havia em quiniaruanda um termo correspondente a essa noção. A palavra *ubwoko*, que designa “clã”, foi posteriormente mobilizada para traduzir o conceito de “etnia” (Groupov, Rwanda 94, 2002). O grau de miscigenação e de mobilidade social era tal que, como aponta Gourevitch (2006), etnógrafos e historiadores tendem **hoje** – insisto aqui na diferença temporal – a considerar que hutus, tútsis e twas não podem ser compreendidos propriamente como grupos étnicos. Não há consenso sobre o termo mais adequado para definir esse sistema de diferenciação, se “classes”, “castas”, “posições” ou, como propõe a conferência, “categorias identitárias” (Groupov, Rwanda 94, 2002, p. 93).

O olhar dos primeiros visitantes europeus foi incapaz de “levar o outro a sério”, como proporia o antropólogo britânico Tim Ingold (2019), em uma perspectiva antropológica ética

¹⁶ No texto de partida: Quand donc en 1931, l’administration belge voulut obliger chaque individu à porter un livret d’identité avec mention ethnique en trois langues - français, néerlandais, kinyarwanda - on ne trouva pas de mot pour tra-duire « ethnies ». On a alors détourné un autre mot de son sens premier, le mot-clé de cette partie du spectacle où nous sommes, **Ubwoko**.

Ubwoko signifiait : clan. Une toute autre réalité. Il y a au Rwanda un peu moins d’une vingtaine de clans et ceux-ci n’ont aucun rapport avec la question ethnique, puisque tous les clans comportent, dans des proportions variables, des Hutus, des Tutsis et des Twas. Si l’on demandait à un Rwandais d’autrefois : *quel est ton ubwoko ?* il répondait : *je suis un Musinga* ou *je suis un Musindi*, c’est-à-dire du clan des Singa ou des Sindi, par exemple, et en aucun cas : je suis Hutu ou je suis Tutsi. Cela n’avait rien à voir.

Dans cet écart sémantique se dévoile peut-être le premier indice, essentiel, de la différence entre la réalité vécue par les Rwandais avant notre arrivée et le regard que nous avons posé sur elle.

desenvolvida muitos anos depois daquele primeiro contato. Assim, em vez de aprender *com* esse outro por meio da relação estabelecida, os ocidentais apressaram-se, logo que chegaram em Ruanda, em classifica-lo, em tentar saber *sobre* esse outro sem, contudo, escutá-lo ou considerar seus próprios modos de existência. A impossibilidade do estabelecimento da alteridade — entendida como a compreensão do outro em sua diferença e como uma abertura ao diálogo e à construção conjunta de saberes sobre si e sobre o outro — fez com que fossem importadas para aquele novo território as próprias diferenças, conflitos e divisões identitário-linguísticas europeias, como no caso da oposição entre flamengos e francófonos na Bélgica.

Para pensar essas questões, trago também Scholastique Mukasonga (2017) para o diálogo, a primeira autora ruandesa com quem tive contato. Tomo sua escrita biográfica como fonte histórica; seu olhar sobre o que viveu, como caminho de saber. Sobre esse espelhamento, ela diz:

Os brancos jogaram em cima dos tútsis os monstros famintos de seus próprios pesadelos. Eles nos ofereceram espelhos que distorciam a farsa deles e, em nome da ciência e da religião, nós tínhamos que nos reconhecer nesse duplo perverso nascido de seus fantasmas (Mukasonga, 2017, p. 121).

A reflexão de Mukasonga evidencia como as categorias identitárias ruandesas foram reinterpretadas e cristalizadas pelo olhar colonial, que projetou sobre elas fantasias raciais e hierarquias importadas da experiência europeia. Contudo, essa construção não se deu no vazio: ela se apoiou em aspectos da organização sociopolítica existente, ressignificando-os e convertendo diferenças sociais mais fluidas em supostas distinções étnico-raciais fixas.

Chrétien e Kabanda (2016) observam que, no final do século XIX, linhagens pastorais ocupavam posição predominante nas aristocracias dirigentes dos reinos da região. O gado, sendo um bem mais precioso que a produção agrícola, se tornou um marcador de prestígio, contribuindo para que o termo tútsi passasse a designar uma elite política e econômica, ainda que a realidade social fosse muito mais porosa, instável e relacional do que essa oposição permite supor.

Essa compreensão também aparece em *Rwanda 94*, que busca problematizar leituras essencialistas das categorias hutu e tútsi ao recuperar a historicidade e a complexidade das relações sociais anteriores à colonização. No texto da conferência, o texto questiona:

O que podemos então, com prudência, considerar como certo nessas designações: hutus e tútsis, no momento da chegada desses europeus? Primeiramente, que eles se dedicavam a atividades sociais diferentes. Os hutus eram, em geral, agricultores, e os tútsis, em geral, criadores de gado de grande porte. Com

exceções.

Em seguida, que era socialmente muito mais valorizado ser criador de gado do que agricultor. Não apenas a vaca representava riqueza, mas também fornecia poder e consideração social. Um gênero poético específico era exclusivamente dedicado à vaca. Receber vacas do rei constituía uma honra suprema. Por meio da relação com o gado, estabeleciam-se vínculos de obrigação e dependência. Os grandes proprietários de rebanhos sendo tútsis, pode-se dizer que, no Ruanda antigo, os tútsis, **em geral**, dominavam os hutus, **em geral**. Com numerosas exceções, segundo as épocas e as regiões.

De fato, o caráter social dessa distinção hutu/tútsi aparece claramente no próprio sentido da palavra: hutu significava “estar a serviço de...”; em geral, era-se o hutu-de-alguém (Groupov, Rwanda 94, 2002, p. 96).¹⁷

Ao insistir nas “numerosas exceções” e no caráter social dessas designações, *Rwanda 94* evidencia que tais categorias não correspondiam a identidades rígidas ou biologicamente definidas. Foi justamente essa complexidade histórica que o olhar colonial tentou apagar. Nesse sentido, Gourevitch (2006) mostra como os europeus reinterpretaram essas distinções a partir de esquemas raciais já consolidados em seu próprio universo intelectual:

quando os europeus chegaram em Ruanda no final do século XIX, formaram uma imagem de uma imponente raça de reis guerreiros, cercada por rebanhos de gado de longos chifres e uma raça subordinada de camponeses pequenos e escuros, desencavando tubérculos e colhendo bananas. Os homens brancos presumiram que essa era a tradição do lugar e a consideraram um arranjo natural (Gourevitch, 2006, p. 48).

Nessa perspectiva, a sociedade ruandesa passou a ser compreendida por meio de classificações que transformavam relações sociais complexas em identidades estanques, naturalizadas e aparentemente evidentes. As distinções observadas pelos ocidentais foram convertidas em essências, como se expressassem diferenças profundas e permanentes. Como aponta do sociólogo peruano Aníbal Quijano (2005, p. 117), esse processo revela dois dos mecanismos centrais da colonialidade: o primeiro sendo “a codificação das diferenças entre conquistadores e conquistados na ideia de raça”, o que cria raça e identidades raciais como categorias distintivas a partir de então; e, o segundo, a produção de conhecimentos sobre o

¹⁷ No texto de partida: Que pouvons-nous alors, prudemment, retenir comme certain dans ces désignations : Hutus et Tutsis, au moment où arrivent ces Européens?

D’abord, qu’ils s’adonnaient à des activités sociales différentes. Les Hutus étaient en général des agriculteurs, et les Tutsis, en général, des éleveurs de gros bétail. Avec des exceptions.

Ensuite, qu’il était socialement beaucoup plus valorisant d’être éleveur qu’agriculteur. Non seulement la vache représentait de la richesse, mais elle fournissait du pouvoir et de la considération. Un genre poétique spécial était exclusivement dévolu à la vache. Avoir reçu des vaches de la part du roi était un honneur suprême. À travers la relation au bétail se nouaient des liens d’obligation, de dépendance. Les grands propriétaires de troupeaux étant des Tutsis, on peut dire que dans le Rwanda ancien, les Tutsis **en général** dominaient sur les Hutus **en général**. Avec de nombreuses exceptions, selon les époques et les régions. En fait, le caractère social de cette distinction Hutu/Tutsi apparaît nettement dans le sens même du mot : Hutu signifiait « être au service de... », on était en général le Hutu-de-quelqu’un.

outro com base em esquemas interpretativos externos, que tendem a fixá-lo em categorias definidas de antemão.

O racismo científico e a “ciência das raças” estavam em voga na Europa na época. As produções que se propunham científicas de quem estudava a África Central seguiam a doutrina-chave da “hipótese hamítica”, lançada em 1863 pelo inglês John Hanning Speke, que “descobriu” o grande lago africano, identificando ali a fonte do rio Nilo e batizou-o de Vitória (Gourevitch 2006). O grupo tútsi foi identificado como, em sua essência, uma “raça” dirigente, uma “classe superior de negros” (Chrétien; Kabanda, 2016, p. 57), primeiro por seus traços físicos – eles eram mais altos, de aparência nobre –, depois por atribuições imaginadas de valores morais superiores.

Existem centenas de livros, milhares de artigos de revistas e jornais que, durante décadas, e alguns ainda hoje, designam os hutus, os tútsis e os twas como raças diferentes. Geralmente, essa afirmação vem acompanhada de três fotografias, cada uma representando o tipo “ideal” dessas três raças. As descrições, de 1896 até os anos 1960, misturam sempre os traços físicos e as qualidades morais. É absolutamente necessário lembrar que os ocidentais acreditaram firmemente durante séculos, e muitos ainda acreditam hoje, que a humanidade estava dividida em raças e sub-raças, e que cada uma apresentava características morais e intelectuais intrínsecas. Todos acreditavam nisso, do homem comum ao cientista.

Em Ruanda, isso resulta nas seguintes descrições:

– O tútsi é imenso, uma espécie de gigante, muito magro, com a testa larga, o nariz fino e alongado, os lábios finos, a pele clara e acobreada. Ele emana uma impressão de nobreza e elegância. Além disso, o tútsi é: inteligente, mentiroso, astuto, cruel, naturalmente talhado para o comando, etc.

– O hutu é sempre descrito como, cito: “*o preto comum*”. Ou seja: rosto redondo, pele muito escura, nariz achatado, lábios enormes. Seu caráter é ingênuo, trabalhador se se é severo com ele, bom e alegre se se é justo, facilmente cristão, etc.

– O twa é um meio-macaco, feio, sujo, grosseiro, feito para *os trabalhos mais baixos* (Groupov, Rwanda 94, 2002, p. 90).¹⁸

Em uma leitura de mundo colonial-racista, os europeus assumiram que aquele grupo social associado ao poder e ao prestígio não poderia, então, ser tão negro. Assim, imaginaram

¹⁸ No texto de partida: Il existe des centaines de livres, des milliers d'articles de revues et journaux qui, pendant des décennies, et pour certains encore aujourd'hui, désignent les Hutus, les Tutsis et les Twas comme des races différentes. Généralement cette affirmation est accompagnée de trois photos, chacune représentant le type « idéal » de ces trois races. Les descriptions de 1896 jusqu'aux années soixante, mélangent toujours les traits physiques et les qualités morales. Il faut absolument se souvenir du fait que les occidentaux ont cru fermement pendant des siècles, et pour beaucoup encore maintenant, que l'humanité était divisée en races et sous-races, et que chacune présentait des caractéristiques morales et intellectuelles intrinsèques. Tout le monde y croyait, de l'homme de la rue jusqu'au savant. Au Rwanda, cela donne les descriptions suivantes :

- Le Tutsi est immense, une espèce de géant, très maigre, dont le front est grand, le nez mince et allongé, les lèvres fines, la peau claire et cuivrée. Il dégage une impression de noblesse et d'élégance. Avec cela, le Tutsi est : intelligent, menteur, rusé, cruel, naturellement fait pour le commandement, etc.

- Le Hutu est toujours décrit comme, je cite : *le nègre commun*. C'est-à-dire : la face ronde, la peau très noire, le nez épaté, les lèvres énormes. Son caractère est naïf, travailleur si l'on est sévère, bon et joyeux si l'on est juste avec lui, facilement chrétien, etc.

- Le Twa est un demi-singe, laid, sale, grossier, fait pour *les basses œuvres*.

que os tútsis seriam “povos caucasoide de origem etíope, descendentes do rei Davi bíblico e de Noé, portanto, uma raça superior aos negroides nativos” (Gourevitch, 2006, p. 49). É nesse horizonte teórico e ideológico que se inscreve a formulação segundo a qual a chamada “raça dominante” tútsi teria conquistado e subjugado os demais grupos, interpretação que associa refinamento político e capacidade administrativa a uma suposta proximidade com a branquitude. *Rwanda 94* sintetiza:

À época, entre o fim do século XIX e o início do século XX, os historiadores dispunham de apenas um único modelo teórico para casos desse tipo: a invasão seguida da submissão. Tal como os romanos em relação aos gauleses ou, como podiam constatar todos os dias, tal como a invasão e a dominação dos povos do mundo inteiro pelos ocidentais. A raça dominante, os tútsis, teria, portanto, necessariamente conquistado e subjugado os demais.

E é aqui que se introduz um outro elemento teórico, exemplar dos preconceitos da época: essa raça superior, tão orgulhosa, tão refinada, que havia edificado um reino tão bem administrado, não podia ser puramente negra... Ela deveria estar mais próxima da raça superior por excelência, a raça branca. Os tútsis tornaram-se, assim, hamitas que haviam conquistado os bantus, os hutus.

Hamita significa etimologicamente que os tútsis seriam filhos, descendentes do patriarca bíblico Noé (Groupov, *Rwanda 94*, 2002, p. 94).¹⁹

Scholastique Mukasonga reinscreve (2017), no plano da memória e da literatura, os efeitos cotidianos dessa violência epistemológica exercida sobre os tútsi:

Os brancos pretendiam saber melhor do que nós quem éramos e de onde vínhamos. Eles nos apalparam, nos pesaram, nos mediram. As conclusões a que chegaram foram categóricas: nossos crânios eram caucasianos, nossos perfis, semíticos, nossa estatura, nilótica. Eles conheciam até mesmo nosso ancestral, estava na Bíblia e se chamava Cã. Nós éramos os quase brancos, apesar de algumas mestiçagens repugnantes, um pouco judeus, um pouco arianos. Os cientistas (a quem devíamos ser gratos) tinham feito até uma raça sob medida para nós: nós éramos os Camitas! (Mukasonga, 2017, p. 121).

O olhar colonizador fantasiou uma história de dominação exercida por supostos conquistadores estrangeiros. O olhar racista separou em “raças” e atribuiu uma fantasiosa ascendência branca ao que chamou de “raça superior”. O olhar redutor inscreveu o *outro* em sua própria narrativa – inclusive em seus próprios mitos – e, daí, passou a determinar o que seria a história sobre esse outro. A historiografia tradicional, argumenta o filósofo e ensaísta judeu alemão Walter Benjamin (1994), é a história dos vencedores, de quem detém o discurso.

¹⁹ No texto de partida: À l'époque, fin XIXe début XXe, les historiens ne disposent que d'un seul modèle théorique en pareil cas : l'invasion suivie de l'asservissement. Tels les Romains avec les Gaulois ou, comme ils pouvaient le constater chaque jour, tels l'envahissement et la domination des peuples du monde entier par les occidentaux. La race dominante, les Tutsis, avait donc dû conquérir et asservir les autres. Et ici s'est introduit un autre élément théorique, exemplaire des préjugés de l'époque, cette race supérieure, si orgueilleuse, si raffinée, qui avait édifié un royaume si bien administré, cette race ne pouvait pas être purement nègre... Elle devait être plus proche de la race supérieure à toutes, la race blanche. Les Tutsis sont donc devenus des Hamites ayant conquis des Bantous, les Hutus.

Hamite, signifie étymologiquement que les Tutsi seraient des fils, des descendants du patriarche de la Bible : Noé.

Por isso é preciso re-ver, re(a)ver essas histórias, buscar outras referências, outros pontos de vista. Sankoficamente, recuperar o passado para entender o presente e construir o futuro. Esse movimento não implica romantizar ou idealizar um suposto “outro perdido”, pré-colonial, pois tal idealização também reproduz a colonialidade ao simplificar, fetichizar e predetermina-lo em posições fixas e essencializadas. Trata-se, antes, de assumir, como propõe Ingold (2019), uma postura de levar o outro a sério, reconhecendo a complexidade de suas formas de vida e de suas trajetórias históricas.

É nesse sentido que *Rwanda 94* afirma:

O Ruanda antigo não era um paraíso terrestre: encontravam-se ali as formas de opressão e de crueldade que acompanham toda forma de Estado, mas havia também redes complexas de solidariedade e um forte sentimento de unidade nacional. Não existia ali nada que se assemelhasse ao ódio racial (Groupov, Rwanda 94, 2002, p. 97).²⁰

Voltar o olhar para o território e para o povo ruandês, buscando pontos de referência internos ou anteriores à colonização europeia, não significa procurar um idílio perdido. Trata-se, antes, de compreender que o genocídio não pode se tornar um fim em si mesmo, nem resumir toda a imagem que construímos sobre Ruanda. Antes de 1994, insisto, existia Ruanda. E o genocídio cometido contra os tútsis e contra os hutus moderados não foi um acontecimento apartado dos processos históricos. Tampouco foi o estopim puro e simples de um “conflito étnico milenar” entre povos “incivilizados” ou “selvagens” que se odiavam desde sempre. Muito menos foi um “problema tipicamente africano”.

Retornar ao passado é, portanto, uma condição para compreender o presente. Ainda que o Ruanda antigo estivesse longe de constituir um “paraíso terrestre”, nele existiam redes complexas de solidariedade e um forte sentimento de unidade, como nos mostra *Rwanda 94*. O chamado “ódio secular” entre tútsi e hutu foi sendo produzido ao longo dos processos de colonização. Eis a travessia – ou a abertura dos caminhos – a que nos convida a obra *Rwanda 94*: revisitar o passado para desnaturalizar narrativas simplificadoras que vigoram até o momento presente e, assim, compreender os processos históricos que tornaram o genocídio possível.

²⁰ No texto de partida: Le Rwanda ancien n’était pas le paradis terrestre, on y trouvait le lot d’oppression et de cruauté qui accompagne toute forme d’État, mais on y trouvait également des réseaux complexes de solidarité, et un très grand sentiment d’unité nationale. Il n’y existait rien qui ressemble à de la haine raciale.

1994, a irrupção do genocídio

Yolande Mukagasana.–

*[...] Mas em 6 de abril de 1994,
tudo vai virar de cabeça para baixo [...].²¹*

Depois de imaginar o território, podemos voltar o olhar ao segundo elemento evocado pelo título da obra: o tempo, e mais especificamente, o ano de 1994. A essa altura, o mundo já havia assistido a muitas incursões sangrentas que dizimaram populações inteiras em nome da expansão de território e exploração. Pegando somente o recorte do século 20, tínhamos em conta o massacre do povo Herero e do povo Nama entre 1904 e 1908 pelas forças alemãs no território da atual Namíbia, o genocídio armênio entre 1915 e 1917 pelos turco-otomanos, o holocausto dos judeus pela Alemanha nazista na segunda guerra mundial.

O ocidente tinha visto – grosso modo – uma guerra de trincheiras, uma revolução socialista, um colapso econômico, a ascensão do fascismo e do nazismo, uma segunda guerra, o holocausto, Hiroshima e Nagasaki, uma guerra fria, as guerras de independência, outras independências sem guerra, a queda de um muro. A ONU havia sido, então, criada tendo como um de seus objetivos principais a manutenção da paz entre as nações e a implementação de esforços para que crimes contra a humanidade não se repetissem mais. Todavia, na última década do século, a humanidade assistiu mais uma vez ao massacre sistêmico de um grupo civil.

Antes mesmo do início da obra propriamente dita, Jacques Delcuvellerie opta por apresentar, de maneira sucinta e direta, os acontecimentos de 1994. Trata-se de um gesto deliberado: antes da obra, os fatos; a partir daí, poderemos nos perguntar sobre o porquê desses fatos. *Rwanda 94* não se propõe a narrar o genocídio, tampouco a reconstruí-lo mimeticamente, mas a interrogá-lo. Nesse sentido, o texto de apresentação – que integra a publicação – opera como um elemento de antecipação: os acontecimentos estão dados desde o início, posto serem históricos, retirando do leitor-espectador qualquer expectativa de suspense ou de revelação progressiva. Esse procedimento inscreve-se diretamente na tradição do teatro político brechtiano, para o qual a supressão do suspense e da surpresa constitui uma estratégia central

²¹ No texto de partida: [...] Mais le 6 avril 1994, tout va basculer.

de distanciamento. Ao antecipar os fatos, a obra não se presta à identificação emocional fundada na catarse, mas desloca o espectador de uma posição de consumo para uma postura analítica e crítica. Como em Brecht, o essencial não é *o que* acontece, mas *como e por que* os acontecimentos se produzem historicamente. A antecipação, longe de empobrecer a experiência estética, redefine seu horizonte político: afasta a ilusão de uma reprodução da realidade e evidencia o caráter construído, histórico e transformável dos fatos. Aqui, os fatos são históricos, conhecidos, documentados. A introdução os organiza, os nomeia e os apresenta. A obra, a partir daí, vai se debruçar sobre eles, examiná-los, tensioná-los e problematizá-los.

Entre as informações apresentadas logo na introdução *Rwanda 94: les événements*, Delcuvellerie (2002, p. 5) lembra que o genocídio de 1994 foi o terceiro reconhecido pela comunidade internacional no século XX. Longe de ter sido um acontecimento inesperado, ele foi anunciado por especialistas e predito por uma comissão de inquérito da Federação Internacional dos Direitos Humanos, já em 1993. Três meses antes do início dos massacres, o general canadense Roméo Dallaire, então comandante de uma operação da ONU no Ruanda, havia enviado uma mensagem urgente ao secretário-geral das Nações Unidas, alertando para os preparativos de uma matança planejada.

O texto também situa o marco temporal do início do genocídio: em 6 de abril de 1994, o avião do presidente Juvénal Habyarimana foi abatido, fato que desencadeou os ataques sistemáticos contra os tútsis. O massacre se estendeu por pouco mais de três meses – cerca de cem dias – e resultou na morte de aproximadamente 800 mil a um milhão de pessoas. Durante esse período, paralelamente à violência em curso, travou-se uma intensa batalha diplomática para que o morticínio não fosse oficialmente reconhecido como genocídio, já que isso obrigaria os Estados a intervir contra o governo ruandês, conforme previsto pelo direito internacional.

Nesse contexto, a ONU e os Estados Unidos relutaram sistematicamente em empregar o termo “genocídio” para designar o que ocorria em Ruanda. Em junho de 1994, a França, sob a presidência de François Mitterrand, assumiu um mandato internacional e colocou em prática a chamada Operação Turquesa. Embora a operação tenha salvado vidas, ela também contribuiu para proteger a fuga de perpetradores e favoreceu a emigração em massa de uma população em desespero. Delcuvellerie (2002) defende que há fortes indícios de que o objetivo central teria sido conter o avanço da FPR (Frente Patriótica Ruandesa), composta majoritariamente por tútsis exilados, que, ao ingressar no país e ocupar progressivamente o território, passou a

impedir a continuidade do genocídio ao proteger civis tútsis. O genocídio chega ao fim quando a FPR assume o poder.

Mas o que é um genocídio?

O que é expressamente (rápida e explicitamente) entendido como genocídio? O que é um genocídio expresso em quiniaruanda, em Ruanda? Em África? Como ele é visto? Quem diz *genocídio* em quiniaruanda? Que compreensões e incompreensões suscita essa expressão do genocídio nesse lugar, nesse povo, nessa língua?

Imaginemos o seguinte: num dia como qualquer outro, estamos distraídos diante das telas, seja pela televisão, seja esrolando o feed... mas estamos ali, mergulhando nessas imagens do mundo. De repente, essas imagens comuns são “perturbadas, borradas, para dar lugar a um rosto de mulher, de homem ou de criança africanos. Esses ‘fantasmas eletrônicos’ nos falam em uma língua incompreensível” (Groupov, Rwanda 94, 2002, p. 37). Veja o que eles dizem:

MULHER.—
Mwaramutse ?
Mwaramutseho ?
Ndavuze nti *mwaramutse*.
Mutamenye se hari icyo bintwaye ; njye ko mbazi.

HOMEM.—
*Ndakwanga ntivamo ndagukunda kandi inda
yuzuye umujinya uyiha amata ikaruka amaraso.*

HOMEM.—
Uraseka ! Uraseka !
Unyeretse ibwene, nzakwereka muzitsa.

GAROTINHO.—
Marna, reka gukina marna, reka gukina !
Marna, marna. Marna, reka gukina.
Marna, ibi ni ibiki ugira marna ?
Marna, marna, reka gukina marna, reka gukina !

HOMEM.—
Umutima wari wamvuyemo.
Uwo Mutútsikazi n'abana be, banguye mu
maso mbona. Ariko se ngire nte ?
Njyewe Ndutiye ... nari nagerageje guhisha
umwana wa Kaburamajyo ; badutemera hamwe
badasize nyina n'abana.
Bamboheye inyuma, bangenza batyo.

E o que eles dizem? *Itsembabwoko*.

As narrativas sobre genocídio com as quais entrei em contato durante esse empreendimento de pesquisa costumavam ter uma característica em comum: elas falam de pessoas específicas, contam suas histórias, individualizam a experiência coletiva. Talvez seja porque, dessa forma, nós somos aproximados a essa experiência, que é colocada diretamente na história vivida, no espaço da experiência. Assim, se para imaginar o território busquei em *Rwanda 94*, majoritariamente, a conferência, para imaginar o genocídio, o caminho é guiado pelo Mortos que, como “fantasmas eletrônicos” invadem as ondas do rádio e da televisão em todo o mundo para reclamar justiça e denunciar tanto o crime do genocídio quanto a violência de seu apagamento. Minha ideia aqui é buscar tanto na poética da obra quanto na letra do termo e no discurso da lei elementos para elucidar a compreensão sobre o genocídio.

Os horrores dos traumas emudecem, embrutecem, paralisam. Mas o trabalho de elaboração reside, justamente, na passagem da experiência à linguagem, na organização de atos discursivos, na *compreensão*. Tomo a linguagem, aqui, como um marco a partir do qual algo pode ser feito, uma instância que possibilita a ação. A compreensão inteligível de um acontecimento possibilita *re(a)vê-lo*: revê-lo, revisitá-lo, revisioná-lo – compreendê-lo por outras perspectivas, e assim, abrir a possibilidade de reaver algo de si, da humanidade, que foi destruído no trauma. Nomear é, portanto, o primeiro passo.

Genocídio é a primeira palavra de *Rwanda 94*, mas o termo usado não é compreendido à primeira vista sem a nota de rodapé que o acompanha. *Itsembabwoko* é o título da primeira parte da obra e significa “genocídio” em quiniaruanda. Em todo esse primeiro bloco, a obra aborda o genocídio pelas vozes daqueles que o viveram. Ela o faz primeiro pelo testemunho vivo de Yolande Mukagasana, aquela que re-existe depois da morte, e em seguida pelos Mortos que comporão o coro, aqueles que retornam ao mundo dos vivos para nos questionar sobre seus assassinatos e guiar personagens e público pelo caminho da compreensão sobre o genocídio. Yolande testemunha o horror e a agonia das seis semanas em que sobreviveu, reafirmando seu dever de testemunhar e, por sua vez, cada um dos Mortos rememora a brutalidade de sua própria morte. Nesse movimento discursivo, depois que os Mortos juntam

²² O trecho está reproduzido aqui tal qual aparece em na obra. Em todos os outros momentos em que há trechos em quiniaruanda, há legendas em francês para traduzir o que é dito. Neste trecho não. A incompreensão e a estranheza são sustentadas pela proposta apresentada. As traduções serão dadas no desenrolar da cena.

suas vozes à voz de Yolande, eles se tornam Coro – agora em letras maiúsculas por ser personagem da obra. Ao final de *Itsembabwoko*, eles se encarregam de fechar seus próprios olhos e denunciam: depois do genocídio, os Mortos não descansam em paz:

Ao final, reunidos em uma grande fileira no palco, Yolande no centro deles (aquela que deveria ter morrido), os Mortos fecham eles mesmos os olhos e concluem:

O CORO DOS MORTOS. —

Narapfuye, baranyishe. Sindaruhuka, sindagira amahoro.

Estou morto, eles me mataram.

Não durmo, não estou em paz

(Groupov, Rwanda 94, 2002, p. 33).²³

No terceiro capítulo, tratarei em específico da coralidade do Coro dos Mortos enquanto elemento do dispositivo dramático. Por hora, observo apenas ser exatamente esse traço de coralidade dos Mortos o que conduz o olhar, que orienta o percurso em direção à compreensão. Em *Le chemin du sens*, Jacques Delcuvellerie (2001) explicita esse caminho e declara que *Rwanda 94* foi “*commandée par les Morts*”, frase de uma ambiguidade preciosa, pois gramatical e semanticamente, “*commandée par*” pode tanto significar “encomendada por”, quando “comandada por”, “dirigida por” ou “posta sob a autoridade de”. Ou seja, a obra responde a uma exigência ética e política: os mortos a encomendaram e são também eles que a comandam e orientam.

Genocídio é uma palavra recente, não tem nem cem anos – e não só em português. Não que dizimações e massacres em massa contra membros de grupos nacionais, étnicos ou religiosos sejam mazelas recentes, mas a formulação do conceito de genocídio, sua compreensão e tipificação como *um crime* advém do reconhecimento dos atos nazistas entre 1942 e 1944 como *atos genocidas*. O professor e historiador brasileiro Élio Chaves Flores (2007) explica que Raphael Lemkin, jurista judeu de origem polonesa, foi o responsável por cunhar o termo em 1944, na obra *Domínio do Eixo na Europa Ocupada: Leis da Ocupação – Análise do Governo – Propostas de Reparação*²⁴, em tradução livre. Lemkin (1944) argumentava que palavras como “barbárie”, “tragédia”, “horror” ou “atrocidades” eram excessivamente genéricas e incapazes de captar a especificidade do fenômeno que buscava

²³ No texto de partida: *À la fin, rassemblés en une grande rangée sur le plateau, Yolande au milieu d’eux (celle qui aurait dû mourir), les Morts se ferment eux-mêmes les yeux et concluent :*

LE CHŒUR DES MORTS.-

Narapfuye, baranyishe. Sindaruhuka, sindagira amahoro.

Je suis mort, ils m’ont tué.

Je ne dors pas, je ne suis pas en paix.

²⁴ Axis Rule in Occupied Europe: Laws of Occupation - Analysis of Government - Proposals for Redress

nomear. Além disso, essas palavras diluíam a historicidade dos eventos, obscurecendo os processos socioeconômicos e políticos que os originavam. Por serem imprecisos e pouco aplicáveis juridicamente, ele propôs um novo termo, combinando o prefixo grego *genos* (raça, tribo) ao sufixo latino *-cide* (matar), portanto: genocídio.

Em *Rwanda 94*, os Mortos rompem o véu do silêncio eterno a que foram brutalmente atirados e tomam a palavra para testemunhar a experiência daquilo que Raphael Lemkin conceituou e cujo reconhecimento jurídico ele tão obstinadamente perseguiu. Eles retornam ao mundo dos vivos para denunciar a inadequação e a violência de palavras como “tragédia” para nomear o genocídio. Mas para chegar a essa compreensão, é preciso querer ouvi-los, buscar compreendê-los, leva-los a sério. E esse é um mote da fábula.

BAGIMONT. – Pronto. A aparição insistiu sobre *Itsembabwoko*, genocídio, e creio que a mensagem, se não variou esta noite, diz mais ou menos o seguinte:

*Os bebês, as crianças, as mulheres, os homens,
Essas pessoas vindas do Criador,
Por que pereceram? Não é um genocídio?
Mortos, até o último!
Um genocídio que arrancou até as raízes e os pilares da vida!*
(Groupov, *Rwanda 94*, 2002, p. 44).²⁵

Pensando em aspectos de estrutura dramática da obra, a fábula de *Rwanda 94* pode ser formulada da seguinte maneira: no dia 7 de abril de 1995, um ano após o início do genocídio em Ruanda, “fantasmas eletrônicos” começam a invadir transmissões de televisão de todo o mundo com “mensagens parasitas” em uma língua “desconhecida”. Curiosamente, as primeiras mensagens apareceram no Brasil. Um programa jornalístico da UER (União Europeia de radiodifusão), via TV5 (canal francês), se propõe a desvendar essas mensagens com a ajuda de especialistas: um linguista ruandês e uma repórter europeia da imprensa escrita. Descobre-se então que se tratam de fantasmas de vítimas do genocídio em Ruanda. Eles trazem mensagens em quiniaruanda que contam suas histórias e expressam sua revolta. Os fantasmas estão furiosos contra a linguagem indefinida e eufemizante empregada para falar do genocídio, sem nomeá-lo como tal, mas como uma “tragédia”. A partir daí, Bee Bee Bee, a jornalista âncora do programa assume uma responsabilidade e um engajamento em entender o genocídio em Ruanda e de levar a seus espectadores uma compreensão dos fatos,

²⁵ No texto de partida: BAGIMONT.- Voilà. L'apparition a insisté sur Itsembabwoko, génocide, et je crois que le message, s'il n'a pas varié ce soir, dit donc plus ou moins :

Les bébés, les enfants, les femmes, les hommes,

Ces personnes issues du Créateur, Pourquoi ont-elles péri ? N'est-ce pas un génocide ?

Morts, jusqu'au dernier !

Un génocide qui a arraché jusqu'aux racines et aux piliers de la vie!

que passa por perguntas a respeito das razões que levaram ao genocídio e das responsabilidades e omissões das instâncias de poder global. Bee Bee Bee será guiada pelo Coro dos Mortos, que interpela e denuncia, e pelo marceneiro judeu Jacob, que a guia por essa busca.

BAGIMONT. – [...] E acredito que os mortos, eu pensava que teria de demonstrá-lo com dificuldade esta noite, acredito que os mortos, entre outras coisas, já não suportam mais essa linguagem indefinida, sem vítimas e sem carrascos. Uma “tragédia”, percebe? Sim, dizer tragédia é dizer fatalidade, destino inelutável. A aparição acaba de insistir fortemente na definição do crime: um genocídio (Groupov, Rwanda 94, 2002, p. 45).²⁶

É pelo pé da letra que os Mortos tomam a palavra, reivindicando a devida definição *daquele* genocídio como um crime.

Em seu próprio esforço de definição, Raphael Lemkin tinha como principal objetivo, quando cunhou a palavra, garantir o reconhecimento do genocídio como crime no âmbito do Direito Internacional. Para isso, ele se engajou em uma campanha obstinada e estratégica em prol desta inclusão na legislação internacional. A criação da Organização das Nações Unidas (ONU), em 1945, foi um marco fundamental para o avanço dessa proposta. Lemkin defendia a internacionalização da responsabilidade pelo crime de genocídio, de modo que seus autores pudessem ser julgados e punidos não apenas em seus próprios países, mas também no território das vítimas ou em qualquer outro Estado signatário em que fossem capturados.

Em 1945, durante os julgamentos dos criminosos de guerra nazistas – os chamados Julgamentos de Nuremberg – a palavra *genocídio* foi utilizada pela primeira vez em um tribunal internacional. No ano seguinte, uma nova sentença no mesmo julgamento reafirmou o uso do termo. Ainda em 1946, em dezembro, a Assembleia Geral das Nações Unidas aprovou por unanimidade uma resolução que condenava o genocídio e atribuía a um comitê a tarefa de elaborar um tratado internacional para proibir esse crime. Em 1948 é promulgada a Declaração Universal dos Direitos Humanos (DUDH). Esse é o nascimento dos direitos humanos enquanto conceito, ancorado nos modos de ser do ocidente (Flores, 2007).

Da palavra à lei. A Convenção sobre Prevenção e Punição do Crime de Genocídio foi, então, aprovada para assinatura e ratificação pela Terceira Sessão da Assembleia Geral das Nações Unidas em Paris em dezembro de 1948 e entrou formalmente em vigor em janeiro de

²⁶ No texto de partida: BAGIMONT.- [...] Et je crois que les morts, je croyais devoir le démontrer difficilement ce soir, je crois que les morts, entre autres choses, ne supportent plus ce langage indéfini, sans victimes et sans bourreaux. Une « tragédie », vous voyez ? Oui dit tragédie dit fatalité, destin inéluctable. L’apparition vient d’insister fortement sur la définition du crime : un génocide.

1951. O texto foi assinado por 57 países²⁷. Na Convenção, a ONU estabelece o genocídio como um “crime contra o Direito Internacional”, condenado pelo “mundo civilizado”, admite que sua existência precede sua nomeação, “reconhecendo que em todos os períodos da História o genocídio causou grandes perdas à humanidade” e faz apelo à cooperação internacional para “libertar a humanidade de flagelo tão odioso” (Brasil, 1951). O Brasil, um dos Estados signatários do documento, firma-o e torna-o público em território nacional por meio do Decreto legislativo Nº 2 de 1951, publicado no Diário do Congresso Nacional, ano VI – Nº 66, de quarta-feira, 18 de abril de 1951.

De acordo com o artigo primeiro da Convenção, os países signatários se comprometem a “prevenir e punir” o genocídio, “quer cometido em tempo de paz, quer em tempo de guerra”. No entanto, esse compromisso permaneceu apenas no papel quando, 43 anos após a assinatura do tratado, os Estados contratantes não atuaram para prevenir o genocídio anunciado contra os tútsi em Ruanda.

HOMEM. –

Eu estava morto de medo.

Essa mulher tútsi e seus filhos foram mortos diante dos meus olhos. Ali, bem diante de mim!

Mas o que eu podia fazer?

Eu, Ndutiye, havia tentado esconder uma criança de Kaburamajyo.

Eles nos cortaram em pedaços juntos. Sem esquecer essa mulher e seus outros filhos.

Amarraram minhas mãos para trás

²⁷ ARTIGO XIX

A Presente Convenção será registrada pelo Secretário-Geral das Nações Unidas na data de sua entrada em vigor. Pelo Afeganistão: Pela Argentina: Pela Austrália: Hebert V. Evatt. - 11 de dezembro de 1948. **Pelo Reino da Bélgica:** Pela Bolívia: A. Costa du Rels. - 11 de dezembro de 1948. Pelo Brasil: João Carlos Muniz.- 11 de dezembro de 1948. Pela Birmânia: Pela República Socialista Soviética da Bielo-Rússia: Pelo Canadá: Pelo Chile: Com a reserva que requerer também a aprovação do Congresso do meu país. - H. Castello Branco Arancibia Laso. Pela China: Pela Colômbia: Por Costa Rica: Por Cuba: Por Tchecoslováquia: Pela Dinamarca: Pela República Dominicana: Joaquim Balague. - 11 de dezembro de 1948. Pelo Equador: Homero Viteri- Lafonte. - 11 de dezembro de 1948. Pelo Egito: Ahmed Mohamed kachaba.- 12 de dezembro de 1948. Por El Salvador: Pela Etiópia: Akiou. - 11 de dezembro de 1948. **França: Roberto Schuman. - 11 de dezembro de 1948.** Pela Grécia: Pela Guatemala: Pelo Haiti: (ilegível.) - 11 de dezembro de 1948. Por Honduras: Pela Islândia: Pela Índia: Pelo Irã: Pelo Iraque: Pelo Líbano: Pela Libéria: Henry Cooper. - 11 de dezembro de 1948. Pelo Grão-Ducado de Luxemburgo: Pelo México: L. Padilla Nervo. - 14 de dezembro de 1948. Pelo Reino dos Países Baixos: Pela Nova Zelândia: Pela Nicarágua: Pelo Reino da Noruega: Finn Moe. - 11 de dezembro de 1948. Pelo Panamá: R. J. Alfaro. - 11 de dezembro de 1948. Pelo Paraguai: (ilegível.) - 11 de dezembro de 1948. Pelo Peru: F. Berckemeyer.- 11 de dezembro de 1948. Pela República das Filipinas: Carlos P. Romulo. - 11 de dezembro de 1948. Pela Polônia: Pela Arábia Saudita: Pelo Sião: Pela Suécia: Pela Síria: Pela Turquia: Pela República Socialista Soviética da Ucrânia: Pela União Sul- Africana: Pela União das Repúblicas Socialistas Soviéticas: **Pelo Reino Unido da Grã-Bretanha e Irlanda do Norte: Pelos Estados Unidos da América: Ernest A. Gross. - 11 de dezembro de 1948.** Pelo Uruguai: Enrique C. Armand Ugon. - 11 de dezembro de 1948. Pela Venezuela: Pelo Iemen: Pela Iugoslávia: Ales Bebler.- 11 de dezembro de 1948. Publicado pelo DCN (Seção II) de 18-4-51 (Brasil. Decreto Legislativo nº 2, de 11 de abril de 1951).

antes de me tratarem dessa forma.
Tortura e humilhação, até a morte
(Groupov, Rwanda 94, 2002, p. 39-40).²⁸

Na primeira parte da peça, ainda em *Itsembabwoko*, o primeiro Morto que vai compor o Coro nos lembra do que havia sido aprendido – ou do que pensava-se ter sido aprendido após o holocausto: “que o mundo moderno, a ONU, não poderiam tolerar outro genocídio. ‘Nunca mais isso se repetirá’” (Groupov, Rwanda 94, 2002, p. 28) e, reafirmando que genocídio não aconteceu de uma hora para outra, que ele foi preparado às claras e por um longo período, localiza os acontecimentos de 1994 numa cronologia que os precede: “talvez a solução final pregada por Léon Mugesera em um comício do MRND, talvez o fim dos Batútsi outrora brandido por Grégoire Kayibanda” (Groupov, Rwanda 94, 2002, p. 28). As notas de rodapé que acompanham sua fala ajudam o leitor-espectador a compreender um pouco melhor esses outros acontecimentos que prepararam o morticínio de 1994. Mantenho-as na citação:

MORTO 1. – Meu nome é Cyrdy Cyrin Cyezamitima Rugamba, sou o quinto filho de uma família com dez crianças. Em 1994, no momento do genocídio dos Batútsi, eu tinha 16 anos; morávamos em Kigali.

Na noite de 6 de abril de 1994, soubemos da queda do avião de Habyarimana. Papai estava particularmente preocupado; parecia temer algo monstruoso, talvez **a solução final pregada por Léon Mugesera[1] em um comício do MRND[2], talvez o fim dos Batútsi outrora brandido por Grégoire Kayibanda[3].** Pessoalmente, eu não tinha tal lucidez; **o pouco que havia aprendido de história me levava a acreditar que a humanidade tinha tirado lições do sacrifício dos judeus; que o mundo moderno, a ONU, não poderiam tolerar outro genocídio. “Nunca mais isso se repetirá”, havíamos aprendido.**

[...]

[1] Em 22 de novembro de 1992, Léon Mugesera, vice-presidente do MRND na prefeitura de Gisenyi, pronunciou diante dos militantes do MRND um discurso que constituiu um verdadeiro apelo explícito ao genocídio.

[2] MRND: Movimento Revolucionário Nacional para o Desenvolvimento, partido único até 1991, criado em **1975** por Juvénal Habyarimana, do qual todo ruandês era membro desde o nascimento.

[3] Grégoire Kayibanda: eleito em **1962** presidente da Primeira República, ex-seminarista, ex-secretário particular de monsenhor Perraudin, vigário apostólico de

²⁸ No texto de partida: HOMME.-

J'étais mort de peur.

Cette femme tútsi et ses enfants ont été tués devant mes yeux. Là devant moi !

Mais que puis-je faire ?

Moi Ndutiye, j'avais essayé de cacher un enfant de Kaburamajyo.

Ils nous ont coupé en morceaux ensemble. Sans oublier cette femme et ses autres enfants. Ils m'ont lié les mains derrière le dos,

avant de me traiter ainsi.

Torture et humiliation, jusqu'à la mort.

Ruanda. Foi deposto em 1973 por um golpe de Estado militar dirigido por Juvénal Habyarimana (Groupov, Rwanda 94, 2002, p. 28, grifo meu).²⁹

Ainda sobre a omissão da ONU, a parte da obra intitulada *As visões de Bee Bee Bee* – conduzidas pelos Mortos, como as mensagens espirituais que alcançam os vivos pela via do onírico – funciona como um dispositivo de acusação e questionamento. *Rwanda 94* (2002, p. 119) traz uma cena incômoda entre “um enviado do secretário-geral da ONU e o general que comandava a MINUAR em Ruanda em 1994”. Embora o texto não o nomeie, o comandante militar da Missão das Nações Unidas para a Assistência a Ruanda (MINUAR) era Roméo Dallaire, oficial canadense responsável por liderar a força de paz da ONU no país. Foi ele quem, três meses antes da deflagração do genocídio, enviou uma mensagem urgente ao secretário geral da ONU descrevendo os preparativos de uma matança planejada. Suas tropas não agiram, pois esperavam o “sinal verde” que nunca foi dado.

Ao longo dos meses que antecederam o genocídio, Dallaire emitiu vários alertas sobre a escalada da violência em Ruanda. Em um telegrama criptografado, comunicou a existência de esconderijos secretos de armas, listas de pessoas marcadas para morrer e esquadrões da morte. Diante da iminência do que se desenrolava sob seus olhos, Dallaire solicitou reforços imediatos, sustentando que o genocídio poderia ser evitado. No entanto, seus superiores no Departamento de Operações de Manutenção da Paz da ONU, então chefiado por Kofi Annan – que posteriormente se tornaria secretário-geral da organização – recusaram o pedido.

Em *Rwanda 94*, essa dimensão da inação internacional é dramatizada por meio da figura do General, personagem inspirado em Roméo Dallaire. Além de denunciar o fracasso

²⁹ No texto de partida: MORT 1.- Mon nom est Cyrdy Cyryn Cyezamitima Rugamba, je suis le cinquième fils d'une famille qui compte dix enfants. En 1994, au moment du génocide des Batútsi, j'avais 16 ans; nous habitons à Kigali.

Dans la nuit du 6 avril 94, nous avons appris l'écrasement de l'avion de Habyarimana.

Papa était particulièrement soucieux ; il semblait craindre quelque chose de monstrueux, peut-être la solution finale prêchée par Léon Mugesera[1] dans un meeting du MRND[2], peut-être la fin des Batútsi brandie jadis par Grégoire Kayibanda[3].

Personnellement, je n'avais pas une telle lucidité ; le peu que j'avais appris de l'histoire me poussait à croire que l'humanité avait tiré des leçons du sacrifice des Juifs; que le monde moderne, l'ONU ne pouvaient souffrir un autre génocide. Plus jamais cela n'allait se répéter avions-nous appris.

Le lendemain pourtant vers dix heures, une vingtaine de soldats de la garde présidentielle frappa à notre portail, ils hurlaient à mon père d'ouvrir, ce qu'il fit.

[...]

[1] Le 22 novembre 1992, Léon Mugesera, vice-président du MRND dans la préfecture de Gisenyi prononça pour les militants du MRND un discours qui était un véritable appel explicite au génocide.

[2] MRND : Mouvement révolutionnaire national pour le développement, parti unique jusqu'en 1991, créé en 1975 par Juvénal Habyarimana, et dont chaque Rwandais était membre dès sa naissance.

[3] Grégoire Kayibanda : élu en 1962 président de la 1^{ère} République, ancien séminariste, ancien secrétaire particulier de monseigneur Perraudin, vicaire apostolique du Rwanda. Il sera destitué en 1973 par le coup d'état militaire dirigé par Juvénal Habyarimana.

institucional da comunidade internacional, a peça também explora o peso moral e afetivo de testemunhar a violência sem agir para impedi-la. Na réplica a seguir, parte do diálogo travado entre o General e o Enviado do secretário-geral da ONU pouco antes de seu testemunho público, emerge o sentimento de vergonha e culpa associado à decisão de não intervenção. O Enviado procura o General porque o secretário-geral teme o que poderá ser revelado em seu depoimento. O texto traz no discurso do personagem General o peso da decisão de não-ação:

ENVIADO. – O mundo inteiro vai interroga-lo. O que o senhor dirá?

GENERAL. – Quer saber?

Tenho vergonha. Baixo a cabeça como um homem que perdeu toda a arrogância. Tenho vergonha de ter sido obrigado a permanecer de braços cruzados. De ter visto o que vi, de ter sabido o que soube e de não ter podido intervir. Esperei um sinal da comunidade internacional. Nada veio. Um silêncio de covardia, ouvidos que se fecham, Estados que, emitindo gemidos de indignação, aceitam que o mal se cumpra: eis o triste espetáculo da nossa impotência e da nossa culpa. É isso que direi. E ainda isto: em certos dias, quando a lembrança do que não foi feito se torna demasiado lancinante, caminho à beira das cataratas do Niágara; o tumulto da água ali é tão forte que me molha o rosto. Mas o que corre dos olhos são lágrimas (Groupov, Rwanda 94, 2002, p. 121).³⁰

A fala do General desloca a discussão da esfera estritamente diplomática para a dimensão ética da testemunha impotente. O personagem expressa uma vergonha que é tanto individual quanto coletiva. Ele aponta para uma responsabilidade que deveria ser honrada pela comunidade internacional, mas cuja omissão contribuiu para que o genocídio prosseguisse apesar dos alertas reiterados sobre sua iminência.

Todavia, é mordaz a intervenção dos Mortos, logo depois, para desmascará-lo e contestar sua omissão, bem como a omissão da ONU, evocada na figura do seu secretário-geral:

MORTO 4. –

Mas para que pode nos servir um fim assim? Ele mente, o general das lágrimas amargas.

O espantinho melancólico se esconde atrás de seu secretário-geral! Nenhum mandato? Nenhuma **luz verde**?

MORTO 5. –

Mas seu mandato, em todas as letras,

³⁰ No texto de partida: ENVOYÉ.- Le monde entier va vous interroger. Que direz-vous?

GÉNÉRAL.- Vous voulez le savoir?

J'ai honte. Je baisse la tête comme un homme qui a perdu toute arrogance. J'ai honte d'avoir dû rester les bras croisés. D'avoir vu ce que j'ai vu, d'avoir su ce que j'ai su et de n'avoir pas pu intervenir. J'ai attendu un signe de la communauté internationale. Rien n'est venu. Un silence de lâcheté, des oreilles qui se ferment, des États qui, en poussant des gémissements d'indignation, acceptent que le mal s'accomplisse : voilà le triste spectacle de notre impuissance et de notre faute. C'est ça que je dirai. Et ceci encore : certains jours, quand le souvenir de ce qui n'a pas été fait devient trop lancinant, je marche aux bords des chutes du Niagara, le tumulte de l'eau y est si fort qu'il me mouille le visage. Mais ce qui coule des yeux, ce sont des larmes.

lhe ordenava proteger a população! Ali estava o seu dever!
As armas de que dispunha para deter os assassinos,
seus homens as lubrificaram entre duas partidas de cartas no quartel!

O CORO DOS MORTOS. – (*em conjunto*)

E enquanto isso, a faca nos dilacerava.

Você nada disse?

Realmente nada disse?

(Groupov, Rwanda 94, 2002, p. 121).³¹

É aqui que minha pergunta inicial sobre o que é um genocídio se desdobra: em 1994, quando o seu conceito legal já era estabelecido, a questão passa a se colocar sobre o reconhecimento *daquele* genocídio como tal. Mesmo depois do dia 6 de abril daquele ano, os massacres sistemáticos contra os tútsis e contra os hutus moderados demoraram a ser oficialmente enquadrados nessa categoria. A recusa em nomear o que acontecia em Ruanda como genocídio foi um dos pontos centrais do debate na ONU, pois, uma vez reconhecido como tal, os Estados seriam obrigados a agir.

Novamente: *itsembabwoko*. A história nos mostra que o genocídio, quando dito em quiniaruanda, não é imediata nem prontamente reconhecido. A mídia internacional veiculava-o como um “conflito étnico”, um “problema africano”. Em uma reportagem publicada em 2014, vinte anos após o genocídio, o jornalista alemão Bartholomäus Grill, do jornal *Der Spiegel*, relembra a cobertura vergonhosa que grande parte da imprensa ocidental, inclusive ele mesmo, fez dos acontecimentos em Ruanda. Segundo Grill (2024), os primeiros relatos provenientes daquele país eram marcados pela confusão e pela imprecisão: falava-se em confrontos militares, agitação sangrenta, disputas étnicas e rivalidades entre irmãos. Na edição nº 16/1994, *Der Spiegel* chegou a publicar uma matéria que descrevia a situação como uma “anarquia que se alimentava de si mesma”. O que se passava no país foi, assim, desconsiderado e apresentado como um conflito supostamente “típico” do continente

³¹ No texto de partida: MORT 4.-

Mais à quoi peut bien nous servir une fin pareille ? Il ment, le général aux larmes amères.

L'épouvantail mélancolique se cache derrière son secrétaire général ! Pas de mandat ? Pas de feu vert ?

MORT 5.-

Mais son mandat, en toutes lettres,

lui ordonnait de protéger la population ! Là était son devoir !

Les armes dont il disposait pour arrêter les assassins,

ses hommes les ont graissées entre deux parties de cartes à la caserne !

LE CHŒUR DES MORTS.- (*ensemble*)

Et pendant ce temps, le couteau nous déchirait.

N'as-tu rien dit ?

Vraiment rien dit?

africano. “Ruanda?”, ironizou um colega britânico citado por Grill. “Ah, são apenas tútsis e hutus quebrando a cabeça um do outro. É a interminável guerra tribal”.

Em *Você quer cantar comigo?*, o Groupov recusa a “inocência” desses discursos simplificadores colocando em cena três personagens com cabeça de hiena. A hiena é conhecida por se alimentar da carcaça deixada por outros animais e é tida como traiçoeira. Esses personagens se contrapõem aos Mortos, na medida em que trazem esses discursos que são aceitos e veiculados por sua aparência, mas profundamente equivocados e enganadores em conteúdo.

Esses três personagens são nomeados como *Monsieur Cekomsa* – algo como “Senhor Éassimesmo” –, *Monsieur Quai D’Orsay* – “Senhor Relações Exteriores” – e *Monsieur Compradore* “Senhor Compradore”. O primeiro busca reforçar o suposto caráter “civilizatório” do colonialismo, atribuindo a todos os habitantes do continente africano um estado essencial de anarquia:

SENHOR ÉASSIMESMO. –

[...]

Desde o fim das colônias,

Lá, é a anarquia.

Os africanos, sim, é assim mesmo,

Só enxergam a própria etnia.

Corrupção e ditadura, massacre e feitiçaria,

Assim que viramos as costas,

Eles recomeçam do zero – oh!

[...]

(Groupov, Rwanda 94, 2002, p. 110).³²

O segundo, que encarna um discurso pretensamente diplomático e de relações internacionais, exime o Estado francês de culpa ou responsabilidade, atribuindo os massacres à “loucura” de “africanos que mataram africanos”. Ele insiste, ainda, na dimensão “salvadora” e “civilizatória” da França, apresentada como guardiã da democracia.

SENHOR RELAÇÕES EXTERIORES.–

[...]

Em Ruanda, não é verdade?

³² No texto de partida: MONSIEUR CEKOMSA.-

[...]

Depuis la fin des colonies,

Là-bas c'est l'anarchie.

Les Africains, oui, c'est comme ça,

Ne voient que leur ethnie.

Corruption et dictature, massacre et sorcellerie,

Dès qu'on a tourné le dos,

Ils repartent à zéro - Oh !

[...]

Foram africanos
Que mataram africanos, sim, santo nome de um cachorro!
Fizemos o nosso melhor para separar esses loucos!
Mas lá, um genocídio não é como aqui – Oh!
A França tentou o inaudito pela democracia.
Gastou milhões
Em balas e em fuzis
Para a defesa da língua francesa contra a barbárie.
Todo esse sangue derramado é culpa dos Estados Unidos – Hi!
[...]
(Groupov, Rwanda 94, 2002, p. 111).³³

Esse personagem cita também uma questão relevante: a da língua. Ele afirma que a França teria tentado salvar a língua francesa da “barbárie” e isso se relaciona diretamente com a ação do Estado francês, sobretudo na Operação Turquesa, em cooperação com governo genocida. Língua é poder, afinal. Essa dimensão reaparece em outra cena, *Pai e Filho*, na terceira visão de Bee Bee Bee, no diálogo em que o fantasma do Pai – em referência ao ex-presidente francês François Mitterrand – retoma explicitamente a preocupação com a manutenção da influência francesa, inclusive linguística, em Ruanda. As tropas francesas lutaram ao lado do governo genocida com o objetivo de barrar ou retardar a tomada de poder pela FPR (Frente Patriótica Ruandesa), organização formada majoritariamente por tútsis exilados que se mobilizam para tentar voltar a seu país desde 1959, época em que tiveram início os primeiros pogroms. Em exílio, esses tútsis ruandeses haviam buscado refúgio e se organizado em países vizinhos onde o inglês, e não o francês, era a língua predominante e na qual foram formados. Seu retorno a Ruanda significa um ganho de influência do inglês em detrimento do francês. Desse modo, conter o avanço da FPR significava também tentar frear a perda de influência francesa na região. Não obstante, a segunda “hiena” desloca a responsabilidade para os Estados Unidos.

Já a terceira voz, a mais complexa, representa um jornalista senegalês. Por ser africano, seu discurso se apresenta de maneira mais insidiosa. Ele interpela os brancos ocidentais, evoca

³³ No texto de partida: MONSIEUR QUAI D'ORSAY

[...]
Au Rwanda, n'est-il pas vrai ?
Ce sont des Africains
Qui ont tué des Africains, Oui, sacré nom d'un chien !
Nous avons fait de notre mieux pour séparer ces fous !
Mais là-bas un génocide, ce n'est pas comme chez nous – Ouh !
La France a tenté l'inouï
Pour la démocratie.
Elle a dépensé des millions
En balles et en fusils
Pour la défense du français contre la barbarie.
Tout ce sang versé, c'est la faute aux États-Unis – Hi !
[...]

a partilha colonial dos territórios africanos e denuncia as fronteiras arbitrárias herdadas do colonialismo. No entanto, esse gesto crítico é a introdução para uma simplificação decisiva do contexto ruandês: aplicar de forma acrítica a ideia de uma maioria que teria resistido à ditadura de uma minoria, embaçando a complexidade histórica e social das categorias identitárias em Ruanda.

SENHOR COMPRADORE. –

[...]

Vocês gostariam de encontrar responsáveis por essa terrível desgraça?

Mas eis o problema: todo mundo era massacrado e massacrador!

Vocês, brancos, cortaram

Os povos e as etnias,

E, a golpes de fronteiras absurdas,

traçaram suas colônias.

Eis aí o seu legado: hutus, tútsis e twas

Mataram-se todos mutuamente no belo Ruanda – ah!

Não houve genocídio,

É bem mais complicado.

Tenho a impressão de que os tútsis

Os envenenaram.

Não se esqueçam de que os hutus são a maioria:

Foi contra a ditadura que todos eles resistiram – ei!

Viva Marianne! Viva o Eliseu!

Viva o “pré carré”!

(Groupov, Rwanda 94, 2002, p. 111-112).³⁴

Nesse contexto, ao abordar a hesitação e a demora no reconhecimento do genocídio como tal, as omissões das instâncias que deveriam impedi-lo e interrompê-lo, bem como os discursos midiáticos produzidos sobre os acontecimentos, destaco que o Coro dos Mortos anuncia e relembra que, no início dos massacres, as missões humanitárias que chegavam a Ruanda tinham como principal objetivo salvar os estrangeiros brancos. Ao mesmo tempo, os

³⁴ No texto de partida: MONSIEUR COMPRADORE.-

Vous voudriez des responsables à cet affreux malheur ?

Mais voilà le hic : tout le monde était des massacreurs !

Vous autres, Blancs, avez coupé

Les peuples et les ethnies,

Et à coup de frontières absurdes

Tracé vos colonies,

Votre héritage le voilà : Hutus, Tutsis et Twas

Se sont tous entre-tués dans le joli Rwanda – Ah !

Il n’y a pas eu génocide,

C’est bien plus compliqué.

J’ai l’impression que les Tutsis

Vous ont intoxiquée.

N’oubliez pas que les Hutus sont la majorité :

C’est contre la dictature qu’ils ont tous résisté – Hé !

Vive Marianne! Vive l’Élysée !

Vive le « pré carré » !

animais de estimação desses expatriados despertavam mais atenção e compaixão da opinião pública internacional do que a própria população ruandesa.

MORTO 3. –

Dirão eles que a primeira missão
humanitária dos militares franceses e belgas
foi evacuar os cidadãos brancos,
abandonando aos massacres
centenas de ruandeses
seus amigos, seus vizinhos, seus empregados?
Dirão eles que um escritório foi aberto
em Nairóbi
pelos americanos
para acolher os cães e os gatos
dos expatriados brancos?
(Groupov, Rwanda 94, 2002, p. 57-58).³⁵

Mas retornemos a 1951, quando a questão ainda era *o que é um genocídio*? O texto da Convenção da ONU estabelece que genocídio é qualquer dos seguintes atos, “cometidos com a intenção de destruir, no todo ou em parte, um grupo nacional, étnico, racial ou religioso”:

- a) matar membros do grupo;
 - b) causar lesão grave à integridade física ou mental dos membros do grupo;
 - c) submeter internacionalmente o grupo a condições de existência capazes de ocasionar-lhe a destruição física total ou parcial;
 - d) dotar medidas destinadas a impedir os nascimentos no seio do grupo;
 - e) efetuar a transferência forçada de crianças do grupo para outro grupo
- (Brasil, 1951).

No artigo terceiro, é estabelecido, ainda, que serão punidos os atos de “genocídio, associação de pessoas para cometer o genocídio, a incitação direta e pública a cometer genocídio, a tentativa de genocídio e a co-autoria no genocídio” (Brasil, 1951). Ou seja, a comunidade internacional assume, conscientemente, a responsabilidade pública em denunciar, acatar denúncias, evitar e, quando tudo isso ainda falhar e não for possível impedir atos genocidas, punir quem quer que os tenha perpetrado.

³⁵ No texto de partida: MORT 3.-

Diront-ils que la première mission humanitaire
des militaires français et belges
fut d'évacuer les ressortissants blancs
abandonnant aux massacres
des centaines de Rwandais
leurs amis, leurs voisins, leurs employés ?
Diront-ils qu'un bureau avait été ouvert
à Nairobi
par les Américains
pour accueillir les chiens et les chats
des expatriés blancs?

Dessa forma, desde 1951, o genocídio é um crime reconhecido internacionalmente. Mas quando ele eclodiu em Ruanda, 43 anos depois, o reconhecimento da correspondência entre conceito e acontecimento concreto esteve longe de ser imediato. *Itsembabwoko*, mais uma vez. É, pois, contra esses olhares lançados sobre Ruanda que os Mortos erguem a voz para nomear o crime: não apenas o genocídio enquanto ato consumado, mas também o crime que o precede e o torna possível, ou seja, a sua preparação.

MORTO 2.–

Quem procura a verdade fala as sombras
Quem reclama justiça não aceita nenhum perdão
(Groupov, Rwanda 94, 2002, p. 73).³⁶

Retorno a *Ruanda 94* para pensar mais uma vez o ato de nomear. Após a primeira parte, nomeada como *Genocídio* em quiniaruanda, vem *Mwaramutsi*, o programa de televisão apresentado por Bee Bee Bee cujo objetivo do dia era o de oferecer ao público uma elucidação sobre as “mensagens parasitas” dos “fantasmas eletrônicos” que passaram a invadir as ondas de rádio e televisão de todo o mundo para lhes falar do genocídio. Relembro que, para tanto, eles recebem o linguista ruandês, o Senhor Kamali, e Colette Bagimont, a jornalista “correspondente dos grandes jornais belgas e franceses para tudo o que diz respeito à África dos Grandes Lagos” (Groupov, Rwanda 94, 2002, p. 43).

É esta última quem observa, ao final do programa, que as manifestações dos Mortos se organizam como se evoluíssem em gerações. Uma primeira geração de mensagens surgiu para dizer e lembrar: eram mensagens voltadas à preservação da memória dos mortos do genocídio. Já a segunda geração, assumiu um caráter mais reivindicativo: os Mortos passaram a nomear, interpelar, questionar, perguntar o porquê. Bagimont conclui, então, que essas manifestações nos conduzem a pensar tanto as causas quanto as consequências do genocídio, um processo que não diz respeito apenas aos ruandeses, aos belgas ou aos franceses, mas à humanidade como um todo.

BAGIMONT.–

O senhor Kamali poderia ter lhe explicado que observamos uma evolução sensível nas mensagens. Aquelas que você tinha pedido para traduzir pertencem, eu diria, à primeira geração. A que o seu programa acaba de provocar se assemelha às mais recentes. Elas são mais reivindicatórias. Talvez você tenha notado que a jovem não apenas definiu, à sua maneira, o genocídio: homens, mulheres, crianças, bebês, como também perguntou: *Por que eles pereceram?*

³⁶ No texto de partida: Mort 2.-

Qui cherche la vérité dit les ombres

Que réclame justice n'accepte aucun pardon.

Sim, considero que essas manifestações devem nos levar a refletir sobre as causas e a tirar delas as devidas consequências. E isso diz respeito à humanidade inteira, não apenas a Ruanda. Justiça? Sim, antes de tudo, imediatamente: é o mínimo vital. Mas, se quisermos que o célebre slogan **Nunca mais** não permaneça uma palavra vazia, é preciso também refletir sobre a palavra da jovem: **Por quê?** (Groupov, Rwanda 94, 2002, p. 73)³⁷

Escrever, nomear, passar ao discurso são maneiras de tornar visível uma ideia e de se ater com ela. Constituem, nesse sentido, uma forma decisiva de objetivação, voltada à transformação da realidade e à provocação da ação. Não seria esse, afinal, um dos papéis também da literatura? Ao estetizar, a literatura objetiva: dá corpo ao pensamento, constrói uma forma sensível que se oferece à percepção e elabora sentidos que se oferecem, por sua vez, à experiência estética e à reflexão.

No entanto, essa objetivação não se realiza apenas por meio do que é dito, mas também pela maneira como a obra organiza suas partes. A *forma* constitui, ela própria, um modo de pensar e produzir sentidos. Assim, compreender *Rwanda 94* implica atentar não apenas para os temas que a peça aborda, mas também para as estratégias formais pelas quais a obra os torna visíveis e compartilháveis. Nomear as partes, distribuir os acontecimentos em blocos, antecipar ações por meio de títulos e subtítulos são procedimentos que orientam o olhar e organizam a recepção da obra. É justamente para essas escolhas composicionais que nos voltamos a seguir.

Nomear as partes, contextualizar o olhar

Ao longo de suas cinco partes constitutivas, cada uma delas titulada e, por sua vez, subdividida em subtítulos, *Rwanda 94* se abre em outras formas dentro de si mesma, afirmando-se como uma composição deliberadamente múltipla. Ao analisar o espetáculo no artigo *Le théâtre face au génocide*, o escritor e crítico de teatro romeno-francês Georges Banu

³⁷ No texto de partida: BAGIMONT.- Monsieur Kamali aurait pu vous expliquer qu'on note une évolution sensible des messages. Ceux que vous l'avez prié de traduire appartiennent, je dirai, à la première génération. Celui que votre émission vient de provoquer ressemble aux plus récents. Ils sont plus revendicatifs. Vous aurez peut-être remarqué que la jeune fille n'a pas seulement défini à sa façon le génocide : hommes, femmes, enfants, bébés, elle a aussi demandé : *Pourquoi ont-ils péri ?*

Oui, j'estime que ces manifestations doivent nous pousser à réfléchir sur les causes et à en tirer les conséquences. Et cela concerne l'humanité entière, pas seulement le Rwanda. La justice ? Oui, d'abord, tout de suite, c'est le minimum vital. Mais si l'on veut que le célèbre slogan : **Plus jamais ça**, ne reste pas un mot creux, il nous faut aussi réfléchir au mot de la jeune fille : **Pourquoi ?**

(2001) compreende essa heterogeneidade formal como uma resposta a um impasse ético e estético fundamental:

Como testemunhar o pesadelo? Como restituir sua amplitude e dizer o desastre? Como escapar da exasperação da revolta proclamada diretamente? Como convocar sem agredir? Como denunciar culpabilidades sem cair no maniqueísmo? Esta é a questão: como dizer o mal que o homem pode fazer ao homem? (Banu, 2001)³⁸

Segundo Banu, Jacques Delcuvellerie e o Groupov reconheceram que enfrentar esse desafio exigia mais do que a adoção de uma forma dramática convencional. Diante da dificuldade de representar o genocídio sem simplificá-lo ou espetacularizá-lo, a única possibilidade seria, precisamente, “a invenção de uma forma”. Se a forma constitui, nesse caso, parte da própria resposta ética e estética elaborada pela obra, torna-se fundamental atentar para os modos pelos quais ela se organiza e produz sentidos.

Como caminho de análise, sigo a indicação do dramaturgo e teatrólogo francês Jean-Pierre Ryngaert em *Introdução à análise do teatro* (1996), para quem importa observar a maneira como as partes de uma obra são nomeadas e como se articulam entre si. Trata-se de uma atenção à estrutura enquanto princípio de sentido, à forma como a organização interna do texto já produz leitura. Sobre esse tema, o estudioso e crítico francês de teatro Jean-Pierre Sarrazac, em *Poética do drama moderno* (2017), analisa as particularidades do drama moderno a partir da compreensão de que a modernidade produz novas formas dramáticas, modificando, ao mesmo tempo, o próprio significado do drama. Dito de outro modo, Sarrazac se concentra em estudar os modos como o drama moderno escapa à estrutura clássica da curva dramática tradicional aristotélica (cena de exposição → peripécia → clímax → desenlace), bem como à regra das unidades de tempo, de ação e de espaço previstas na *Poética* de Aristóteles. Assim, dentre as “operações fundamentais do novo processo de (de)composição dramática” está a antecipação, que “aparece em muitas dramaturgias, notadamente sob a forma de *titulação*”. Sarrazac (2017, p. 26) elucida então que “titular, ou antes, entretitular as sequências de uma peça permite antecipar o que vai acontecer em cada sequência, segmenta a obra, desmembrando-a”.

As cesuras que os intertítulos produzem rompem com a unidade do drama, com lógica da surpresa e aquela da progressão ilusionista da fábula. Assim, a separação da obra em partes

³⁸ Tradução minha. No texto de partida: Comment témoigner du cauchemar ? Comment en restituer l'ampleur et dire le désastre ? Comment échapper à l'exaspération de la révolte directement clamée ? Comment convoquer sans agresser ? Comment dénoncer des culpabilités sans échouer dans le manichéisme ? C'est la question : comment dire le mal que l'homme peut faire à l'homme ?

com títulos dá a ver explicitamente as “*rachaduras* que fragmentam a ação das peças contemporâneas em pequenas unidades relativamente autônomas (pedaços, movimentos, fragmentos, cenas simples numeradas, etc)” (Sarrazac, 2017, p. 38). Ocorre que não há mais um só acontecimento, em um único lugar, no período máximo de vinte e quatro horas pois, como explica o autor, o drama moderno se compõe sob um novo paradigma consideravelmente alargado em extensão e em amplitude diegética e com um ritmo interno modificado. Nesse sentido, Sarrazac (2017, p. 43) postula a “mudança de medida do drama”.

Contudo, o alargamento temporal de uma composição extensa do drama, vale ressaltar, não nasce no drama moderno. Ela tem suas raízes no teatro medieval tardio. Os mistérios medievais dos séculos 14 a 16, por exemplo, eram peças religiosas que poderiam durar vários dias e representavam episódios extensos das narrativas sagradas como a Paixão de Cristo ou a vida inteira de um santo. Eles eram organizados em estações, ou seja, uma sucessão de quadros relativamente autônomos que atravessavam tempos e lugares distintos, imitando o caminho da procissão ou da peregrinação. Sarrazac (2017, p. 45) lembra ainda que a extensão do drama seguiu como um ponto paradigmático de preocupação para os iluministas, e que inquietava dramaturgos desde meados do século 18 como Beaumarchais e Diderot.

O *drama moderno em estações* apresenta-se, pois, como uma possibilidade factual. Sarrazac (2017, p. 103) cita como exemplos o *Brand*, de Ibsen ou o *Roberto Zucco*, de Bernard-Marie Koltès, além de todo o teatro expressionista. Em uma metáfora do “*caminho da vida*, no qual se procura retrair, uma a uma, as principais etapas”, esses dramaturgos visam construir, sob a forma de quadros sucessivos, uma dramaturgia de percurso, como um itinerário, muito mais do que dar conta de um conflito. Assim, vemos que na modernidade esse gênero do medievo é transformado, secularizando o movimento dramático religioso ou profano dos teatros medievais. Podemos pensar em um modo de desenvolvimento da ação dramática por meio desse itinerário proposto não aos moldes “da progressão dramática, mas sobre o modo *paradigmático* [...] de Brecht – daí a sucessão de quadros autônomos e as grandes elipses temporais” (Sarrazac, 2017, p. 105).

As estações, no sentido religioso, são aqueles marcos espaciais nos quais os fiéis param para rezar no curso de uma procissão. Ali, eles permanecem um tempo diante de imagens ou símbolos (pictóricos ou verbais) para contemplá-los e, assim, rememorar algo, prestar homenagem, refletir e fazer orações. Essas imagens orientam as sensibilidades. Como

veremos, as partes constitutivas de *Rwanda 94* organizam um itinerário, essa espécie de “caminho da vida” para a personagem jornalista Bee Bee Bee na sua “investigação imaginária”. Esse percurso, por seus procedimentos de montagem, lógica e arranjo formal opera na construção de outras camadas de caminhos, estes reflexivos e críticos, de que partilham o público e a personagem.

Ou seja, o que proponho é uma chave de leitura segundo a qual a organização formal de *Rwanda 94* abarca em si esse itinerário formativo-simbólico de um drama moderno de estações – apresentando em cada uma delas um espaço-tempo que orienta as sensibilidades e abre caminhos de reflexão e transformação. Observo ainda relações entre o percurso inteligível de transformação e o elemento simbólico do espiritual: como não notar o fato de haver uma litania (outra palavra para ladainha) rogada pelos Mortos? Ou ainda serem os Mortos quem convoca e abre os caminhos de compreensão para personagens e para público durante todo o dispositivo dramático? A particularidade aqui é que o elemento espiritual não conduz à alienação, mas parece agir para expandir, ampliar no tempo e no espaço a potência da ação dramática pretendida, pois a palavra dos Mortos não está restrita ao tempo diminuto de uma vida, mas ecoa pela eternidade.

Nessa perspectiva, o ponto central para a presente discussão é, então, a invenção da forma específica de *Rwanda 94*: a maneira como sua organização interna se estrutura e como os títulos e entretítulos orientam o olhar e a sensibilidade do leitor-espectador. Interessa observar de que modo esses elementos organizam o percurso dramático da obra, conduzindo a atenção do leitor-espectador por um itinerário ético de produção de sentidos. Convém, então, percorrer brevemente o conjunto da peça. Evidentemente, tal apresentação não substitui a experiência da leitura nem pretende esgotar a riqueza de sua composição. Contudo, diante do caráter ainda inédito de *Rwanda 94* em língua portuguesa, faz-se importante oferecer aqui um panorama de sua arquitetura geral, acompanhando cada uma das etapas de seu percurso dramático.

No curso e na dinâmica da leitura, os títulos antecipam a ação, como no caso da *Litania das perguntas* – que já anuncia uma repetição ritualística interrogativa; eles localizam ou contextualizam as cenas, como em *Nas encostas do Gólgota*; ou ainda as vinculam a referências explícitas, como em *É isto um homem...*, alusão direta à obra testemunhal de Primo Levi sobre sua experiência como prisioneiro judeu em Auschwitz. Sarrazac (2017, p. 26) observa que “antecipar a fábula, como Brecht bem viu, é [...] transferir a atenção dos

espectadores – e, portanto, sua capacidade de reflexão – para os atos (os *como?*) e para suas motivações econômicas, sociais e políticas (os *por quês?*), o que, em *Rwanda 94*, constitui-se como linha fulcral do projeto. Desse modo, a antecipação opera como um dispositivo crítico que liberta o público da alienação própria do teatro ilusionista, instaurando uma relação distanciada e reflexiva com a cena. Vejamos a seguir o quadro de titulação das partes que compõem *Rwanda 94*.

Quadro 1 – Partes da peça e seus títulos

PREMIÈRE PARTIE – ITSEMBABWOKO	PRIMEIRA PARTE – ITSEMBABWOKO
Prélude 1	Prelúdio 1
1. La Mort ne veut pas de moi	1. A Morte não me quer
2. Mutunge	2. Mutunge
3. Le Chœur des Morts	3. O Coro dos Mortos
DEUXIÈME PARTIE – MWARAMUTSE	SEGUNDA PARTE – MWARAMUTSE
TROISIÈME PARTIE – LA LITANIE DES QUESTIONS	TERCEIRA PARTE – A LITANIA DAS PERGUNTAS
1. RTLM	1. RTLM
2. L'ONU	2. A ONU
3. 1959	3. 1959
4. Les Colons	4. Os Colonos
5. Le Rwanda précolonial	5. O Ruanda pré-colonial
6. Église	6. Igreja
7. Deuil	7. Luto
QUATRIÈME PARTIE – UBWOKO	QUARTA PARTE – UBWOKO
Prélude 2	Prelúdio 2
1. Nécessité du savoir	1. Necessidade do saber
2. Ubwoko	2. Ubwoko
3. Naho se bene wacu/Et les gens de chez nous?	3. Naho se bene wacu/ E as pessoas de casa?
4. « Si c'est un Homme ... »	4. “É isto um homem...”
5. Voulez-vous chanter avec moi ?	5. Você quer cantar comigo?
6. Amararo/La Veillée	6. Amararo/A Vigília
7. Les Trois Visions de madame Bee Bee Bee	7. As Três Visões da senhora Bee Bee Bee
1. Sur les pentes du Golgotha	1. Nas encostas do Gólgota
2. Les Larmes du général	2. As Lágrimas do general
3. Père et fils	3. Pai e filho
8. Façon de fabriquer	8. Modo de fabricar
9. À travers nous l’humanité	9. Através nós, a humanidade
CINQUIÈME PARTIE – LA CANTATE DE BISESERO	QUINTA PARTE – A CANTATA DE BISESERO

Prologue 1. L'Exode vers Bisesero 2. La Résistance 3. L'Implacable Massacre 4. L'Agonie 5. Les Soldats français Épilogue	Prólogo 1. O Êxodo em direção a Bisesero 2. A Resistência 3. O Implacável Massacre 4. A Agonia 5. Os Soldados franceses Epílogo
--	---

Fonte: elaborado pela autora.

As cinco partes de *Rwanda 94* conduzem o leitor-espectador da irrupção do testemunho à elaboração de uma memória coletiva: em *Itsembabwoko* o crime é nomeado; em *Mwaramutse*, os Mortos tomam a palavra; a *Litania das perguntas* investiga as causas do genocídio; *Ubwoko* desvela as falsas compreensões acerca das categorias identitárias em Ruanda e confronta a humanidade; e, por fim, *A Cantata de Bisesero* constrói uma forma poética à memória da resistência.

Um aspecto fundamental é a presença do quiniaruanda, a língua de Ruanda, nos títulos. Três das cinco partes são nomeadas em quiniaruanda: *Itsembabwoko* (genocídio), *Mwaramutse* (Vocês passaram bem a noite?) e *Ubwoko* (clã, grupo humano). Isso aponta para uma tomada de posição, um gesto político, que é o de restituir à língua ruandesa sua capacidade de nomear o mundo, deslocando a língua francesa do centro da enunciação. Ao nomear partes fundamentais da obra em quiniaruanda, *Rwanda 94* resiste à passagem direta à língua francesa e obriga o leitor-espectador a confrontar sua própria posição diante de uma experiência histórica frequentemente mediada por categorias externas ao contexto ruandês.

Por meio dos títulos, *Rwanda 94* realiza o movimento de insistir que nomear é um ato político. Antes mesmo de qualquer contextualização histórica ou explicação causal, o crime é designado em termos inequívocos: *itsembabwoko*, genocídio. Eis a primeira parte da obra, que dá a ver uma de suas questões centrais: a disputa em torno da nomeação do acontecimento. Ao longo da peça, especialmente na segunda parte, a insistência dos mortos em recusar expressões genéricas como “tragédia ruandesa” reafirma e nos lembra que a escolha das palavras não é neutra. Nomear de maneira justa é um gesto de reconhecimento e de justiça que constrói caminho para a construção da reparação para com os mortos anunciada no subtítulo da obra: “uma tentativa de reparação simbólica para com os mortos, para uso dos vivos”. A organização interna dessa primeira parte reforça esse movimento inicial: o testemunho de Yolande Mukagasana, em *A Morte não me quer*, instaura um espaço de escuta,

de abertura do leitor-espectador; *Mutunge* reinscreve o genocídio em uma temporalidade mais longa, remetendo aos massacres de 1959; e *O Coro dos Mortos* faz emergir uma multiplicidade de vozes que recusam o apagamento.

A segunda parte, *Mwaramutse*, produz um deslocamento significativo. A expressão, utilizada cotidianamente como saudação em quiniaruanda, significa “você passaram bem a noite?”. A banalidade da fórmula contrasta com a violência do contexto em que ela é mobilizada. Após a nomeação do genocídio e o testemunho dos horrores vividos por quem sobreviveu a ele e pelo Coro, que padeceu, a obra retorna ao cotidiano, mas um cotidiano profundamente atravessado pelos mortos. O dispositivo televisivo encenado nessa parte coloca em evidência os modos pelos quais a mídia constrói narrativas sobre a violência extrema, ao mesmo tempo em que expõe os limites da compreensão daqueles que observam o genocídio a partir de uma posição exterior. A saudação cotidiana torna-se, assim, perturbadora: como perguntar se alguém passou bem a noite após o genocídio? A aparente normalidade da expressão evidencia a impossibilidade de separar a experiência traumática da vida ordinária e reforça a presença contínua dos Mortos no mundo dos vivos.

A terceira parte, *A Litania das Perguntas*, marca uma mudança importante na dinâmica da obra. As partes anteriores se dedicam à nomeação do crime e à instauração de um espaço de escuta. Aqui, predominam a investigação e a busca por compreensão. O próprio termo “litania” sugere repetição, insistência e ritualidade. As subdivisões — *RTLM*, *A ONU*, *1959*, *Os Colonos*, *O Ruanda pré-colonial*, *Igreja* e *Luto* — funcionam como eixos de problematização que organizam a reflexão histórica, como no drama das estações. A obra não intenta oferecer respostas definitivas, mas se lança a estruturar uma série de interrogações sobre os múltiplos fatores que contribuíram para a construção das condições de possibilidade do genocídio. A nomeação dessas seções desloca a recepção da obra para um regime questionador, apontando que compreender o genocídio implica inquerir as responsabilidades relativas à mídia, ao colonialismo, às instituições internacionais, às estruturas religiosas e aos processos históricos de longa duração. O luto, inserido ao final dessa sequência, indica que a busca por explicações não elimina a dimensão afetiva e ética da experiência.

A quarta parte, *Ubwoko*, constitui o núcleo conceitual da obra. O termo em quiniaruanda, que foi utilizado para traduzir a ideia de etnia, refletia muito mais a noção de clã, de grupo ou pertencimento. A escolha dessa palavra para nomear a quarta parte lança luz por sobre a língua quiniaruanda e os modos próprios de nomear do povo ruandês, ao mesmo

tempo que tensiona as categorias identitárias fixas que sustentaram a racialização colonial. Os subtítulos dessa parte traçam um percurso reflexivo que vai da necessidade do conhecimento à interrogação que os Mortos formalizam à humanidade como um todo. Trata-se da “investigação imaginária” empreitada pela jornalista Bee Bee Bee que, ao final de *Mwaramutse*, assumiu o compromisso de trazer a seus telespectadores um programa que desvelasse as razões do genocídio. Em *Necessidade do saber*, é explicitada a urgência de compreender, questionando as possibilidades de os dispositivos da mídia e do sistema de informação trazerem a verdade sobre o genocídio, assim como de nós, os (tel)espectadores sermos afetados por essa verdade, quando ela é dita.

Para saber mais, a personagem Bee Bee Bee chega a uma conferência: *Ubwoko*. Nessa parte, o Conferencista faz uma exposição teórica com o tema “hutu e tútsi, o que isso significa?”, desvelando as desinformações – ora cientificista, ora midiáticas – que levaram à compreensão ocidental dessas categorias identitárias como etnias ou raças. O Conferencista fala de um abismo semântico entre a realidade vivida antes da chegada dos europeus e o olhar que estes pousaram sobre os ruandeses (Groupov, Rwanda 94, 2002, p. 87). Ele vai se concentrar em dois pontos inexatos e viciosos da explicação étnica para o genocídio: hutus e tútsis como etnias ou raças e a afirmação do ódio secular entre eles.

Em *E as pessoas de casa?*, o Coro dos Mortos se coloca a questão da responsabilidade ruandesa, dos governantes, das elites e das autoridades que instalaram a lógica do crime, inauguraram a “república étnica” e colocaram em prática uma cultura da impunidade quando os primeiros massacres começaram. “*É isto um homem...*”, em diálogo explícito com Primo Levi, desenvolve a reflexão sobre a desumanização. O marceneiro Jacob, companheiro de Bee Bee Bee em sua investigação imaginária, ajuda-a a compreender o que levaria alguém a acreditar que uma pessoa não é uma pessoa. Sendo ele judeu e, a partir de sua história e de sua família, Jacob conduz à compreensão de que a desumanização se constrói pelo sofrimento, que busca uma causa; pela educação, que a define; e pela impunidade, que encoraja e libera (Groupov, Rwanda 94, 2002, p. 109). Em seguida, Jacob aponta para as “infâmias sorrateiras” que consumimos e que nas quais acreditamos, ou seja, para os discursos ardilosos que cooperam para a desumanização do outro.

Você quer cantar comigo? É o momento em que Bee Bee Bee recebe um microfone e vai entrevistar três instâncias traiçoeiras com cabeças de hiena que cantam e rimam “infâmias sorrateiras” sobre Ruanda e sobre o genocídio. São eles: alguém que naturaliza e

simplifica tudo (Monsieur Cekomsa – jogo de palavras com a frase “*c’est comme ça*”, que seria “é assim mesmo”, ou “as coisas são assim”), um representante dos interesses franceses em política externa (Monsieur Quai d’Orsay – que, em referência à avenida situada às margens do rio Sena, em Paris, onde se localiza o edifício do Ministério da Europa e dos Negócios Estrangeiros da França, por metonímia, simboliza o poder e a responsabilidade do Estado francês, bem como as decisões diplomáticas e militares tomadas pela França, especialmente no contexto da Operação Turquesa), e um jornalista senegalês (Monsieur Compradore) que assevera a inexistência do genocídio e canta uma versão da história segunda a qual os hutus teriam lutado contra a ditadura tútsi. Em seguida, *Amararo/A Vigília* traz o som forte dos tambores de Ruanda entoados pelos homens do Coro dos Mortos que expulsam as hienas da cena e exortam a todos a permanecerem acordados para a vigília das armas.

Seguindo o percurso dessa investigação imaginária, cada uma das *Três visões da senhora Bee Bee Bee* coloca a jornalista diante de uma figura que encarna uma das instâncias historicamente implicadas no genocídio. Em *Nas encostas do Gólgota*, ela se confronta com a Igreja Católica, materializada na figura de monsenhor Perrodin, bispo que desempenhou um papel importante na preparação e na execução da chamada “revolução” de 1959, ponto de virada na história política ruandesa em que a Igreja passou a apoiar as elites hutus que ascenderiam ao poder. Em *As lágrimas do general*, a interlocução se dá com a ONU, representada pelo general Roméo Dallaire, comandante da Missão das Nações Unidas para Assistência a Ruanda. Por fim, em *Pai e filho*, o Estado francês surge na figura fantasmática do ex-presidente François Mitterrand e de seu filho. Nessas visões, Bee Bee Bee se transporta para diante de representantes de instituições cujas responsabilidades são continuamente interrogadas pela obra. Seus discursos oscilam entre a confissão, a racionalização e a tentativa de justificação, expondo os mecanismos pelos quais ações e omissões foram produzidas e posteriormente narradas.

Após essa caminhada, *Modo de fabricar* marca o retorno de Bee Bee Bee ao seu próprio campo de atuação: a mídia. Trata-se, porém, de um retorno heraclitiano. A jornalista regressa transformada pela experiência das visões e pela investigação que empreendeu, mas encontra ali a mesma estrutura rígida da qual partiu. A cena apresenta uma reunião entre Bee Bee Bee, seu coapresentador Dos Santos e o Senhor UER, representante da União Europeia de Radiodifusão, na qual ela expõe sua proposta para o programa, que se iniciaria com um vídeo de oito minutos de imagens do genocídio. Entre sugestões de suavização do conteúdo,

discussões sobre o impacto das imagens do genocídio e tentativas de tornar sua apresentação mais palatável ao público, o Senhor UER emerge como a figura que impõe limites à exposição da verdade. Assim, o dispositivo midiático, que ao longo da obra também figura entre as instâncias chamadas a responder por suas ações, reproduz mecanismos semelhantes aos observados nas cenas das visões: racionaliza suas escolhas, relativiza responsabilidades e procura justificar sua posição. Bee Bee Bee é confrontada, então, com a mídia, a última dessas instâncias, completando o percurso iniciado nas visões.

Finalmente, *Através de nós, a humanidade* amplia a reflexão para além do contexto ruandês. Os Mortos retomam a palavra e revelam que o programa concebido por Bee Bee Bee jamais foi ao ar. Apesar do percurso empreendido, da investigação realizada e da transformação vivida pela jornalista, a mídia não se mostrou disposta a dar a ver uma compreensão mais justa e mais profunda do genocídio. Nenhuma exceção será aberta pelo sistema. Diante desse fracasso de Bee Bee Bee, os Mortos reafirmam seu compromisso de continuar exigindo, de toda a humanidade, verdade, justiça e reparação. Se quando vivos, cada um deles tinha somente uma vida para testemunho, mortos – e enquanto Coro – eles agora têm toda a eternidade para reclamar o que lhes é devido.

A quinta e última parte, *A Cantata de Bisesero*, opera um novo deslocamento formal. A relação que essa parte estabelece com o universo musical a partir da escolha da forma “cantata” sugere já a sua composição coletiva, marcada pela alternância de vozes e pela elaboração estética da experiência sob a forma de comentários. Os títulos — *O Êxodo em direção a Bisesero*, *A Resistência*, *O Implacável Massacre*, *A Agonia* e *Os Soldados franceses* — acompanham o desenrolar dos acontecimentos relacionados à resistência nas colinas Bisesero, conferindo a essa parte uma estrutura de uma narrativa épica.

A composição da *Cantata* é enquadrada por um *Prólogo* e um *Epílogo*, reforçando sua singularidade dentro do conjunto da obra. No *Prólogo*, o Corifeu anuncia que a rememoração de Bisesero será construída não apenas a partir da dor, mas também – e sobretudo – da coragem daqueles que se recusaram a sucumbir. No *Epílogo*, o Coro enuncia os nomes das vítimas de Bisesero aos modos de um recenseamento memorial, restituindo-lhes aquilo que o genocídio procurou apagar: nomes, famílias, histórias e pertencimentos. Nessa obra, em que a nomeação se reafirma como uma reivindicação política, a nomeação dos mortos ao final da peça opera como um gesto de resistência ao esquecimento e uma forma

de reinscrevê-los na memória coletiva. Assim, a *Cantata* encerra o percurso dramático instaurado em *Rwanda 94* como uma ode à resistência.

Não por acaso, essa foi a primeira parte da obra a ser escrita e concluída pelo Groupov, funcionando como núcleo gerador que influenciou a elaboração das demais seções do espetáculo. Ao encerrar-se com uma cantata, *Rwanda 94* afirma que a memória do genocídio exige investigação histórica e reflexão crítica, como também formas estéticas capazes de sustentar a experiência do luto, da resistência e da transmissão. A música, o coro e a nomeação dos mortos convertem-se, assim, em modos de elaboração coletiva da memória, o que trabalha para produzir reparação simbólica para com os mortos, dirigida aos vivos.

As partes que compõem *Rwanda 94* não apenas segmentam a obra, mas orientam sucessivos regimes de leitura e de atenção. Elas conduzem o leitor-espectador por um percurso que vai da nomeação do genocídio à investigação de suas causas históricas, passando pela problematização das categorias identitárias e culminando na elaboração estética da memória e da resistência. Intitular – e, por extensão, nomear – torna-se, assim, um gesto ético e político fundamental: recusar o apagamento, disputar os sentidos do acontecimento e criar condições para que os mortos continuem a interpelar os vivos.

Nesse sentido, a estrutura da obra aproxima-a da lógica do drama moderno em estações, tal como descrito por Sarrazac (2017), em que a progressão dramática se realiza por justaposição de unidades descontínuas, deslocando a linearidade em favor de um percurso fragmentado de reflexão. Assim, *Rwanda 94* responde ao desafio formulado pelo estudioso de teatro romeno-francês Georges Banu acerca da possibilidade de representar o genocídio sem reduzi-lo à espetacularização ou à simplificação. A “invenção de uma forma”, proposta por Delcuvellerie e pelo Groupov se manifesta na própria arquitetura cuidadosamente titulada, na qual os títulos e entretítulos participam ativamente da construção de uma experiência de pensamento, reflexão, escuta e responsabilidade.

2. Contar histórias, escovar a história a contrapelo

*Nesses países, um genocídio não é muito importante.
François Mitterrand, presidente francês em 1994, verão de 1994
(Libération, 2021).*

- No Djibouti? Eu era professor de história num colégio.
– E que história você ensinava às crianças?
Cornelius adivinhou a alusão de Siméon.
– Não se falava muito de Ruanda.
– Como assim? Então os alunos do Djibouti não sabem que Deus acha nosso Ruanda tão agradável que nunca passa a noite em outro lugar? – disse Siméon em tom zombeteiro.
Cornelius voltou-se para as luzes espalhadas pela colina de Murambi e respondeu em tom um pouco desiludido:
– Meus alunos não acreditariam se eu dissesse isso. Para todo mundo, a palavra Ruanda evoca sangue e massacres sem fim
(Boubacar Boris Diop. Murambi, o livro das ossadas, p. 149).

A frase de François Mitterrand que abre esta seção figurou como título de uma reportagem do jornal conservador francês *Figaro*, assinada por Patrick de Saint-Exupéry em 1998. Em 2021, em um outro jornal da França, o *Libération*, situado num espectro político de esquerda, o jornalista Florian Gouthière publicou um outro artigo, numa reportagem de checagem de fatos, para averiguar se a afirmação atribuída ao ex-presidente francês teria ou não sido realmente dita. Gouthière (2021) diz que a “Comissão de pesquisa nos arquivos franceses relativa ao Ruanda e ao genocídio dos tutsis” havia entregado, à época, ao então presidente Emmanuel Macron um relatório final de 992 páginas no qual era possível verificar uma versão escrita de um dos discursos de Mitterrand sobre o assunto, bem como, outros episódios que testemunharam, da parte do ex-presidente “uma visão ‘etno-racial’ da África: a de um continente onde ocorrem, de forma recorrente, massacres interétnicos”.

Ainda segundo o artigo publicado pelo jornal, o historiador francês Vincent Duclert, presidente da Comissão, teria declarado as “responsabilidades pesadas e esmagadoras da França” como “principal aliada do regime então em vigor em Ruanda”. Segundo os

historiadores citados no relatório, a França “permaneceu cega diante da preparação de um genocídio pelos elementos mais radicais desse regime” e, no momento dos massacres, “demorou a romper com o governo interino que o executava e continuou a colocar a ameaça da FPR (Frente Patriótica Ruandesa) no topo de suas preocupações”. Por fim, em relação à veracidade da frase atribuída ao ex-presidente francês, o serviço de checagem de fatos do jornal apresenta a conclusão que Mitterrand teria efetivamente feito essa declaração a pessoas próximas, no verão de 1994 (Gouthière, 2021).

Mas por que França é tão evocada quando tratamos do genocídio em Ruanda? Qual é, afinal, a responsabilidade “pesada e esmagadora” que lhe é devida? Sabemos que a França jamais ocupou aquele território, que na “repartição do bolo da África”, não lhe coube nenhum pedaço de Ruanda. Alemanha (de 1899 a 1916) e Bélgica (de 1916 a 1962) foram os países colonizadores que administraram o país até a Independência em 1962. Não a França. Mas ainda assim, o Estado francês tem suas mãos sujas de sangue e teve um relevante papel nos mecanismos que conduziram ao genocídio, como denuncia o Coro dos Mortos em sua *Litania das perguntas*:

MORTO 2. –

Dirão eles que os primeiros contratos
de compra de armas,
firmados pelo governo Habyarimana
com o Egito,
foram assinados pelo ministro das Relações Exteriores,
Boutros Ghali?
Dirão eles que essas compras de armas
foram garantidas pelo Crédit Lyonnais?

MORTO 1. –

Dirão eles que as entregas de armas
continuaram durante o genocídio,
a partir de Goma e na zona Turquesa?
Dirão eles que a zona Turquesa
serviu sobretudo para permitir que os genocidas
se retirassem para o Zaire?

MORTO 3. –

Dirão eles que François Léotard,
ministro francês da Defesa,
durante sua visita ao campo de Nyarushishi
em junho de 1994
apertou a mão
do prefeito de Kibuye
Clément Kayishema
O principal organizador do genocídio na região?

MORTO 4. –

Falarão eles
do testemunho contundente

de Janvier Afrika
sobre o papel dos soldados franceses
no treinamento das milícias *interahamwe*?
(Groupov, *Rwanda 94*, 2002, p. 56).³⁹

Essa série de perguntas formuladas pelos Mortos conduz a atenção do leitor-espectador para algumas das estruturas políticas, econômicas e militares que contribuíram para tornar o genocídio possível, lançando luz sobre as responsabilidades francesas. Ao identificar o Crédit Lyonnais como garantidor da compra de armamentos pelo governo ruandês, denunciar a continuidade das entregas de armas durante o genocídio, questionar a atuação militar francesa por meio da Operação Turquesa, apontar a complacência de autoridades francesas diante de agentes implicados nos massacres e evocar a participação de militares franceses no treinamento das milícias *interahamwe*, os Mortos conduzem a discussão para além da execução direta da violência, interrogando as redes de apoio e sustentação que cercaram o regime genocida.

O que se evidencia aqui é uma faceta específica das relações neocoloniais estabelecidas entre a França e suas antigas zonas de influência africanas. Embora não

³⁹ No texto de partida: MORT 2.-
Diront-ils que les premiers contrats
D'achats d'armes
conclus par le gouvernement Habyarimana
avec l'Égypte
étaient signés par le ministre des Affaires étrangères
Boutros Ghali ?
Diront-ils que ces achats d'armes
étaient cautionnés par le Crédit Lyonnais?
MORT 1.-
Diront-ils que les livraisons d'armes
ont continué pendant le génocide
à partir de Goma, et dans la zone Turquoise ?
Diront-ils que la zone Turquoise
a surtout permis aux génocidaires
de se replier vers le Zaïre ?
MORT 3.-
Diront-ils que François Léotard
ministre français de la Défense
lors de sa visite au camp de Nyarushishi
en juin 1994
a serré la main
du préfet de Kibuye
Clément Kayishema
le principal organisateur du génocide dans la région ?
MORT 4.-
Parleront-ils
du témoignage accablant
de Janvier Afrika
sur le rôle des soldats français
dans l'entraînement des milices interahamwe ?

exercesse uma ocupação territorial direta sobre Ruanda, o Estado francês conservava importantes instrumentos de intervenção política, militar e econômica, sustentando uma relação privilegiada com o regime de Habyarimana – o que era denunciado, por exemplo, pela mídia, tal qual indica o artigo do jornal *Le Monde*, *La France aurait fourni des armes au Rwanda pendant le génocide* (1998). As perguntas dos Mortos chamam a atenção precisamente para essa trama de apoios, financiamentos e cooperações militares que, longe de constituírem um elemento secundário, integraram as condições históricas que antecederam e acompanharam o genocídio.

No final de maio de 1994, uma reportagem de Stephen Kinzer no jornal estadunidense *The New York Times* intitulada *European Leaders Reluctant to Send Troops to Rwanda* declarava que a França

encontra-se na posição embaraçosa de ter armado e aconselhado o governo que agora é acusado de ser responsável por numerosos massacres.

No início deste ano, a organização americana Human Rights Watch apontou a França como o principal fornecedor não africano de armas ao governo ruandês e acusou o governo francês de ter ignorado as preocupações relativas aos direitos humanos no país (Kinzer, *The New York Times*, 1994).

Nesse mesmo artigo, o jornalista noticia também a posição dos dois países ocidentais que impuseram seu poderio colonial e exploraram Ruanda mas que, naquele momento, recusaram as solicitações de ajuda das Nações Unidas:

“Fomos solicitados a fornecer uma equipe médica de 100 pessoas, como a que enviamos ao Camboja, mas estamos aguardando uma decisão do Tribunal Constitucional sobre o que nossas forças podem legalmente fazer no exterior e não queremos introduzir nenhum elemento de irritação nesse processo; por isso, recusamos”, afirmou Alois Bach, porta-voz do Ministério da Defesa da Alemanha. “Eles também pediram veículos blindados de transporte, e nós lhes dissemos que não temos o que eles precisam.”[...]

Dez soldados belgas e sete civis foram mortos em Ruanda antes que todos os belgas que lá se encontravam fossem evacuados no mês passado. Um porta-voz do governo em Bruxelas, Patrick Renault, afirmou hoje que a Bélgica não restabeleceria uma presença no país até que o conflito tivesse terminado.

“No momento, não temos qualquer disposição de manter contato com o chamado governo de Kigali, que consiste em um bando de assassinos”, disse Renault (Kinzer, *The New York Times*, 1994).

A segunda citação que abre esta seção é do romance *Murambi, o livro das ossadas*, de Boubacar Boris Diop, escritor, jornalista e professor universitário senegalês. Em 1998, ele participou, ao lado de outros dez autores africanos, da residência literária “Ruanda: escrever por dever de memória”. Dessa experiência nasceu o romance que aqui cito, que foi publicado originalmente em 2000, posteriormente ampliado em uma nova versão lançada em 2011 e publicado no Brasil em 2021 pela editora Carambaia, com tradução de Monica Stahel. No

posfácio acrescentado à versão ampliada, Diop reflete sobre os rastros de violência deixados pela atuação francesa em diferentes contextos africanos, destacando a persistência de formas de dominação e intervenção exercidas sem maiores constrangimentos:

os exemplos de Madagascar, da região bamileque ou da Argélia bem mostram que a França cometeu mais massacres para não deixar a África do que para conquistá-la. E, na época da Guerra Fria, sempre que pôde descolonizar sem conceder a liberdade, ela o fez, especialmente, mandando seus lacaios à frente do novo Estado e mantendo-os assim, a cada levante popular, por meio de uma intervenção armada. O mais surpreendente é que tais manobras nunca a impediram de se apresentar como “a pátria dos direitos humanos”. Terá pelo menos sentido algum constrangimento? Nem isso (Boris Diop, 2021, p. 210).

O escritor cita o posicionamento explícito de Mitterrand em relação ao genocídio em Ruanda – inclusive na forma da declaração que abre este capítulo – e traz uma leitura da nocividade das relações entre a França e a África, sobretudo a política francesa em relação às suas ex-colônias no continente depois das independências, na década de 1960. Essa influência imperialista, explica Boris Diop, recebe o nome de *Françafrique*. Sobre isso, ele evoca o documentário homônimo de 2010 produzido por Patrick Benquet no qual o cineasta, por meio de arquivos e entrevistas, dá a ver os discursos e os mecanismos de ação ocultos de manutenção do poderio francês no continente africano.

Sim, Moumié[1] não era mau no começo, depois se meteu a esperto, então mandei um falso jornalista envenená-lo em Genebra. A Guiné? Despejei bilhões de notas falsas para desestabilizar Sékou Touré[2] e, sem querer me gabar, a operação foi um sucesso estrondoso. Tudo passa: os golpes de Estado primorosos, as intervenções militares de todo tipo e a pilhagem pela Elf[3] dos recursos petrolíferos do Gabão e do Congo para garantir, segundo a elevada visão gaulliana, a independência da França em relação às duas grandes potências da época.

[1] Félix-Roland Moumié (1925-1960), um dos principais líderes na luta pela independência de Camarões. Foi assassinado em Genebra.

[2] Ahmed Sékou Touré (1922-1984) foi um político que lutou pela independência da Guiné e se tornou seu primeiro presidente da República, de 1958 até sua morte, em 1984.

[3] Companhia de petróleo francesa, estatal até 1996, quando foi privatizada (Boris Diop, 2021, p. 210).

Estas são falas de antigos altos funcionários do governo francês. Boris Diop (2021, p. 2011) observa que se eles não têm receio de serem mal vistos por seus vizinhos e compatriotas é “devido aos preconceitos persistentes do francês médio em relação à África. Seja o que for que tenham feito de mau a esse continente, na verdade isso não importa”. Na base desses “preconceitos persistentes” em relação à África está o racismo.

Uma das ações tomadas pelo Conselho de Segurança após os “Cem Dias de Ruanda” – expressão utilizada pelo autor senegalês – foi a criação do Tribunal Penal Internacional para Ruanda – TPIR, nos moldes do que já havia sido feito, em 1993, para a ex-Iugoslávia (TPII). Assim, observa Boris Diop (2021, p. 213), as audiências do TPIR, bem como os trabalhos das comissões de inquérito, dos historiadores e de jornalistas como Patrick de Saint-Exupéry tornaram disponíveis todas as informações necessárias para que fosse comprovadamente clara e factual a cumplicidade no genocídio entre o Estado francês e o governo genocida ruandês. A França viu-se, então, obrigada a responder a uma série de questões que ressoam diretamente aquelas formuladas pelo Coro dos Mortos: as entregas de armamentos enquanto milhares de pessoas eram assassinadas diariamente, o fato de que o governo genocida teria sido constituído, no início de abril de 1994, nas instalações da embaixada francesa em Kigali, sob a supervisão de Jean-Michel Marlaud, e ainda as denúncias relativas ao treinamento de milícias pelo Exército francês.

No percurso formulado por *Rwanda 94*, as acusações formuladas pelo Coro dos Mortos não permanecem sem resposta. O dispositivo dramático cria um movimento interno: primeiro os mortos interrogam; depois, um dos acusados é chamado a responder. A questão da responsabilidade francesa, anteriormente apresentada na *Litania das perguntas*, reaparece mais adiante em uma das *Três visões da senhora Bee Bee Bee*. Se, na *Litania*, os mortos interrogaram a atuação francesa durante o genocídio, a visão intitulada *Pai e filho* desloca essas acusações para o terreno da confrontação direta. A obra coloca em cena, então, uma figura que simboliza a política africana da França durante os anos 1990: o fantasma do ex-presidente François Mitterrand.

Conduzida ao topo da rocha de Solutré — local associado às peregrinações anuais de François Mitterrand e transformado pela peça em espaço de aparição fantasmagórica —, Bee Bee Bee testemunha o encontro entre o espectro do ex-presidente e seu filho Jean-Christophe Mitterrand. A referência nominal não é explícita entre os personagens da peça e as figuras políticas. Na obra, eles aparecem como *Pai e filho*, todavia, as indicações cênicas e os diálogos fornecem todas as indicações de quem se trataria, como vemos na didascália que abre a seção:

Bee Bee Bee está agora no topo da rocha de Solutré, um lugar famoso na França por ter sido o local de um tipo de peregrinação de um presidente da República atualmente falecido. Descobrimos seu filho, guiado por seu motorista, esperando neste lugar o fantasma de seu pai, como Hamlet nas muralhas de Elsinore. Os três

personagens são interpretados por atores africanos (isso é essencial) [...]
(Groupov, Rwanda 94, 2002, p. 122).⁴⁰

A referência ao emblemático texto de William Shakespeare opera uma inversão: em Hamlet, o fantasma do rei dinamarquês retorna para exigir que um crime seja revelado. Aqui, o espectro desse Pai retorna para se justificar de seu próprio crime e para mantê-lo ocultado:

PAI. — É você, meu filho?

FILHO. — Quem é o senhor? Identifique-se!

PAI. — Sou o espírito de seu pai, condenado à noite e às chamas até que meus erros sejam consumidos e purificados.

FILHO. — Pai.

PAI. — Meu filho, tenho censuras a lhe fazer. Você serve muito mal à minha causa. Diz-se por toda parte que se veem mortos da África reclamando justiça pelas ondas do rádio.

FILHO. — É verdade, pai.

PAI. — E você não me disse nada disso.

FILHO. — Eu não ousava, pai.

PAI. — Homem de pouca fé. Você devia ter me avisado. Duvida de mim?

FILHO. — Não, não duvido. Tenho medo.

PAI. — Medo de quê?

FILHO. — Lá, eles blasfemam. São virulentos. Os mais moderados dizem que uma pesada suspeita de cumplicidade pesa sobre o senhor. Mas alguns, levando a violência verbal além do tolerável, chamam-no — hesito em dizer —, chamam-no...

CORO DOS MORTOS. —

Titio Facão.

Titio Facão.

Titio Facão.

Titio Facão

(Groupov, Rwanda 94, 2002, p. 123-124).⁴¹

⁴⁰ No texto de partida: Bee Bee Bee se trouve maintenant au sommet de la roche de Solutré, endroit célèbre en France pour avoir été le lieu d'une sorte de pèlerinage annuel d'un président de la République aujourd'hui défunt. Nous découvrons son fils, guidé par son chauffeur, attendant en ce lieu le fantôme de son père, tel Hamlet sur les remparts d'Euseneur. Les trois personnages sont joués par des acteurs africains (c'est essentiel). [...].

⁴¹ PÈRE.- Est-ce toi, mon fils ?

FILS.- Qui êtes-vous ? Nommez-vous !

PÈRE.- Je suis l'esprit de ton père, condamné à la nuit et aux flammes jusqu'à ce que mes erreurs soient consumées et purifiées.

FILS.- Père.

PÈRE.- Mon fils, j'ai des reproches à te faire. Tu sers bien mal ma cause. On dit partout qu'on voit des morts d'Afrique réclamer justice sur les ondes.

FILS.- C'est vrai, père.

PÈRE.- Et toi, tu ne m'en as rien dit.

FILS.- Je n'osais pas, père.

O fantasma do pai critica a inação do filho ao mesmo tempo em que procura justificá-la, produzindo um discurso paradoxal de defesa e deslocamento da responsabilidade. Nesse movimento, o espectro tenta se eximir de culpa ao atribuir a barbárie a uma suposta recorrência nos países africanos, distanciando-se dos massacres em Ruanda e reafirmando a ideia de uma França irrepreensível:

PAI. — [...] Acaso a culpa é minha se a violência da África se desencadeou? Nesses países, a barbárie é algo comum, ele sabe disso tão bem quanto eu. Não tenho nada a ver com os massacres de Ruanda. É uma realidade terrível, claro, mas a França não tem nada a censurar a si mesma. Nada. Eu não iria, ainda assim, abandonar esses territórios aos ugandenses, aos americanos, aos anglo-saxões! Esse velho canalha do Habyarimana era tudo o que eu tinha à mão. Pelo menos, falava corretamente o francês e ia à igreja; isso já não era tão ruim. Não quis essa tragédia, não a procurei. Mesmo um presidente da República, mesmo eu, não faz tudo o que quer. Você lhes disse isso? (Groupov, Rwanda 94, 2002, p. 124)⁴²

O trecho evidencia, assim, um mecanismo de deslocamento discursivo que transforma a violência em traço essencializado do continente africano, ao mesmo tempo em que preserva a imagem de inocência do Estado francês e dilui sua responsabilidade histórica nos acontecimentos de Ruanda.

O diálogo dos dois é interrompido pelo motorista que apressa o filho para ir embora, anunciando um grupo de mulheres ruandesas que vieram questionar o fantasma do presidente. Neste caso, são os vivos que vêm interpelar o fantasma:

Entra o motorista.

MOTORISTA. — Senhor! Senhor!

PAI. — O que quer esse aí?

MOTORISTA. — Senhor, perdoe-me. É preciso partir depressa.

PÈRE.- Homme de peu de foi. Tu devais m'avertir. Doutes-tu de moi ?

FILS.- Non, je ne doute pas. J'ai peur.

PÈRE.- Peur de quoi ?

FILS.- Là-bas, ils blasphèment. Ils sont virulents. Les plus pondérés disent qu'un lourd soupçon de complicité pèse sur vous. Mais certains, poussant la violence verbale au-delà du tolérable, vous appellent – j'hésite à le dire - , vous appellent...

LE CHŒUR DES MORTS.-

Tonton Machette.

Tonton Machette.

Tonton Machette.

Tonton Machette.

⁴² No texto de partida: PÈRE.- [...] Est-ce ma faute si la violence d'Afrique s'est déchaînée ? Dans ces pays, la barbarie est chose commune, il le sait aussi bien que moi. Je n'ai rien à voir avec les massacres du Rwanda. C'est une terrible réalité, bien sûr, mais la France est sans reproche. Aucun reproche. Je n'allais tout de même pas abandonner ces territoires aux Ougandais, aux Américains, aux Anglo-saxons ! Cette vieille crapule d'Habyarimana, c'est tout ce que j'avais sous la main. Au moins, il parlait correctement le français et il allait à l'église, c'était déjà pas si mal. Je n'ai pas voulu cette tragédie, je ne l'ai pas cherchée. Même un président de la République, même moi, je ne fais pas ce que je veux. Leur as-tu dit ?

FILHO. — O que está acontecendo?

MOTORISTA. — Ali, um grupo de mulheres ruandesas. Elas avançam, vêm em sua direção. Tentei detê-las, disse: *Mulheres, fiquem onde estão. O que vocês querem?*

E uma delas respondeu nestes termos: *Se o presidente está aí, que nos diga por que soldados franceses ensinaram aos nossos inimigos maneiras de nos matar;*

e outra disse: *Se o presidente está aí, que saiba que trabalhei na embaixada da França durante dez anos. Eu era secretária, era estimada. Os soldados franceses chegam, evacuam os brancos. “E eu, o que vocês vão fazer por mim?”, perguntei. “Se vocês não fizerem nada, estou morta.” E os soldados franceses ficam constrangidos, veem muito bem que tenho razão. Os soldados se desculparam: “Temos ordens.” Eles partem, os extremistas hutus se alegram, vêm e nos massacram.*

Assim falam todas essas mulheres, e a cólera de todas se eleva em sua direção; e juntas elas gritam: *Presidente, mostre-se! Diga-nos por que protege os assassinos?* (Groupov, Rwanda 94, 2002, p. 125)⁴³

O Pai procura se ao enquadrar o genocídio como “tragédia”, ao mesmo tempo em que equipara a perda de influência francesa no cenário internacional a uma outra forma de tragédia, produzindo uma equivalência que dilui a responsabilidade histórica e embaralha registros distintos de violência e declínio político:

PAI. — Estou comovido. O infortúnio desses homens e dessas mulheres me toca profundamente. Receba-os em meu nome. Diga que eu sofro. Diga-lhes que desconfiem dos arroubos da vingança e também que não depositem confiança em seus novos amigos americanos. Como todos os Estados, a América só tem em vista os seus próprios interesses. Diga-lhes também que o que aconteceu em Ruanda é uma tragédia e que eu teria desejado que isso não acontecesse. Não escolhi meu aliado. Apenas quis preservar a influência francesa na África. Falhei. Uma França que perde sua influência no mundo também é uma tragédia. Adeus, meu filho. Adeus! Lava o meu nome do crime com que o sobrecarregam e que o povo da França se lembre de mim (Groupov, Rwanda 94, 2002, p. 126).⁴⁴

⁴³ No texto de partida: *Entrée chauffeur*.

CHAUFFEUR.- Monsieur ! Monsieur !

PÈRE.- Qu'est-ce qu'il veut celui-là ?

CHAUFFEUR.- Monsieur, pardonnez-moi. Il faut partir vite.

FILS.- Que se passe-t-il ?

CHAUFFEUR.- Là-bas, un groupe de femmes rwandaises. Elles avancent, elles viennent à vous. J'ai tenté de les arrêter, j'ai dit : *Femmes, restez où vous êtes. Que voulez-vous ?*

Et l'une répond en ces termes : *Si le président est là, qu'il nous dise pourquoi des soldats français ont appris à nos ennemis les façons de nous tuer ;*

et une autre dit : *Si le président est là, qu'il sache que j'ai travaillé à l'ambassade de France pendant dix ans, j'étais secrétaire, j'étais appréciée. Les soldats français arrivent, ils évacuent les Blancs.*

« *Et moi, qu'allez-vous faire pour moi* », ai-je demandé. « *Si vous ne faites rien, je suis morte* ». Et les soldats français sont embarrassés, ils voient bien que j'ai raison. Les soldats s'excusent : « *on a des ordres* ». Ils partent, les extrémistes hutus se réjouissent, ils viennent et nous massacrent.

Ainsi parlent toutes ces femmes et la colère de toutes monte vers vous, et ensemble elles crient : *Président, montre-toi, dis-nous pourquoi tu protèges les assassins ?*

⁴⁴ No texto de partida: PÈRE.- Je suis ému. Le malheur de ces hommes et de ces femmes me touche. Accueillez-les en mon nom. Dis que je souffre. Dis-leur de se méfier des emportements de la vengeance, et aussi de ne pas faire confiance à leurs nouveaux amis américains. Comme tous les États, l'Amérique n'a en vue que ses intérêts. Dis-leur aussi que ce qui est arrivé au Rwanda est une tragédie, et que j'aurais voulu que cela ne se produise pas.

O procedimento dramático é particularmente significativo porque a defesa apresentada pelo fantasma de Mitterrand ecoa argumentos efetivamente mobilizados para justificar a atuação francesa na região. Diante das acusações, o Pai insiste em reduzir o genocídio à condição de “tragédia”, recusando a linguagem da responsabilidade política, ao mesmo tempo em que afirma ter buscado apenas preservar a influência francesa na África. A justificativa é reveladora: a manutenção dos interesses geopolíticos franceses aparece como horizonte capaz de relativizar o sofrimento ruandês. Assim, o fantasma do ex-chefe de Estado coloca no mesmo plano o genocídio em Ruanda e a perda da influência geopolítica francesa na África, explicitando a lógica imperial e colonialista que subordina vidas africanas aos interesses estratégicos da antiga potência colonial.

A forma de seu discurso final procura ainda encenar uma suposta compaixão pelas vítimas. O fantasma afirma estar “comovido com o infortúnio desses homens e mulheres” e reconhece ter falhado. Contudo, sua falha não diz respeito à incapacidade de impedir o genocídio ou de proteger aqueles que estavam sendo exterminados, mas à perda de influência da França diante dos Estados Unidos. A confissão, portanto, não produz um reconhecimento da responsabilidade, mas destaca as preocupações geopolíticas do próprio acusado.

O pedido final — “Lava meu nome do crime” — retoma a referência a Hamlet, anunciada na didascália. Tal como o fantasma do rei dinamarquês convoca o filho a agir em seu favor, o espectro de Mitterrand também demanda uma intervenção do herdeiro e solicita uma intervenção. Aqui, porém, a lógica da convocação fantasmagórica é outra: não se trata de vingar um assassinato — aliás, as vozes das mulheres ruandesas irrompem na cena para questionar o fantasma acerca de assassinatos —, mas de preservar uma reputação política que foi colocada sob suspeita. Isso inscreve na cena a lógica da disputa discursiva pela interpretação histórica das responsabilidades.

Assim, a defesa encenada pelo fantasma de Mitterrand não constitui apenas uma estratégia individual de autopreservação. Ela remete a um movimento mais amplo de disputa em torno da memória do genocídio e das responsabilidades nele implicadas. Afinal, reconhecer plenamente o genocídio dos tutsis significava também interrogar os apoios políticos, militares e diplomáticos que tornaram sua execução possível. Não surpreende,

Je n'ai pas choisi mon allié. J'ai seulement voulu sauvegarder l'influence française en Afrique. J'ai échoué. Une France qui perd son influence dans le monde, c'est aussi une tragédie. Adieu, fils. Adieu ! Lave mon nom du crime dont on l'accable et que le peuple de France se souvienne de moi.

portanto, que o próprio reconhecimento do crime tenha sido objeto de resistências e reformulações discursivas. Como observa Boris Diop (2021), o genocídio demorou a ser reconhecido como tal e, mesmo após esse reconhecimento, continuou sendo objeto de diferentes formas de negação.

Por isso, na peça, o fantasma de Mitterrand insiste em designar os acontecimentos de 1994 como uma “tragédia”. Como já assinalara Bagimont na segunda parte da obra, o termo apaga vítimas e perpetradores ao sugerir uma fatalidade histórica. Essa operação discursiva reaparece em diferentes narrativas que recusam reconhecer a especificidade do genocídio dos tútsis.

De fato, uma das particularidades deste genocídio é que ele demorou para ser reconhecido e, quando o foi, foi negado. A partir do momento em que explicações passaram a ser cobradas do governo francês, observa Boris Diop (2021, p. 213), políticos e universitários franceses “viram-se na linha de frente para negar de mil e uma maneiras esse genocídio”. O discurso do “problema africano”, da “guerra tribal”, do “ódio secular entre etnias” apagava ainda mais a memória e a história das vítimas, inscrevendo-as de outra maneira na narrativa histórica, que tende a ser hegemônica e cujo ponto de vista é ocidental.

Dessas negativas em torno do genocídio dos tútsis desdobrou-se a chamada teoria do “duplo genocídio”, segundo a qual a FPR (Frente Patriótica Ruandesa) liderada por Paul Kagame, teria cometido contra os hutus, após 1994, crimes de tal gravidade que configurariam um genocídio paralelo. Em 2010, a Organização das Nações Unidas (2010) publicou o *Relatório de Mapeamento sobre a República Democrática do Congo (RDC)*, no qual investigou graves violações de direitos humanos cometidas entre 1993 e 2003. O documento descreve ataques “sistemáticos, metódicos e premeditados” contra hutus ruandeses refugiados no Congo, ocorridos no contexto da invasão ruandesa ao território congolês, cujo objetivo declarado era dismantelar campos de refugiados que abrigavam extremistas hutus envolvidos no genocídio de 1994. Em reação ao relatório, o governo de Ruanda rejeitou veementemente suas conclusões, classificando-o como um “fracasso moral e intelectual” (Taipei Times, 2010), além de considerá-lo “perigoso do início ao fim” e “um insulto à história” (Correio Braziliense, 2010).

Nesse campo de disputas em torno da produção e da legitimação das narrativas sobre os acontecimentos se inscreve também a esfera intelectual e literária. O escritor e jornalista Boubacar Boris Diop, quando aceita participar da residência coletiva de escrita em Ruanda,

o faz por “curiosidade jornalística”. Essa disposição inicial inscreve-se, no entanto, em um espaço já atravessado por enquadramentos concorrentes, entre os quais a perspectiva do “duplo genocídio”, difundida no período posterior ao genocídio dos tútsis e que, de diferentes modos, orientava o olhar sobre os acontecimentos:

Na época, eu não tinha consciência, mas agora percebo perfeitamente que eu conseguia ler os Cem Dias de Ruanda apenas como um enfrentamento tribal em que todos os atores tinham, igualmente, sangue nas mãos. Significa que, antes mesmo de saber que houvera um genocídio, eu era partidário da teoria do duplo genocídio (Boris Diop, 2021, p. 200).

Foi somente *in loco*, diante de sobreviventes e assassinos, no confronto direto com histórias em carne e osso, que o escritor se deu conta do engano em que estava a respeito daquele país. Ele se interroga e se espanta ao perceber como pôde ter se deixado capturar por narrativas prontas sobre os fatos. “Como alguém pode se dizer um intelectual quando não sabe sequer se perguntar por que razão ou por quem tantos foram assassinados?” (Boris Diop, 2021, p. 194), se questiona ele, ao refletir sobre a própria posição. Afirma ter ido a Ruanda para escrever um romance, mas foi a história que o alcançou.

Essa experiência também ajuda a compreender sua rejeição à teoria do duplo genocídio. Embora reconheça a existência de crimes graves cometidos no contexto das guerras que se seguiram ao genocídio, Diop (2021) sustenta que o Relatório de Mapeamento da ONU sobre o Congo não fornece elementos suficientes para sustentar a equivalência entre esses acontecimentos e o genocídio dos tútsis:

Para isso, seria preciso que seus autores respondessem a uma questão muito simples, que eles se limitaram a levantar de passagem: por que a FPR se deu tanto trabalho em repatriar os refugiados hutus do Congo para Ruanda, de que hoje eles constituem a maioria da população? Conforme destacaram muitos observadores, não é assim que nos comportamos com quem queremos exterminar (Boris Diop, 2021, p. 215).

Decerto, existem múltiplas narrativas sobre os acontecimentos que conduziram ao genocídio e sobre os processos que se desenrolaram em seu rastro. Há também aqueles que ignoram o que ocorreu — seja por desconhecimento, seja por recusa em saber. Ainda assim, consolidou-se nas últimas décadas um amplo consenso internacional em torno do reconhecimento do genocídio perpetrado contra os tútsis em 1994. Nesse contexto, a teoria do duplo genocídio tem sido amplamente contestada por pesquisadores e especialistas, que a consideram uma falsa equivalência entre o projeto genocida conduzido pelo governo hutu em 1994 e as ações militares posteriores realizadas pela FPR.

Ao longo desse percurso, torna-se evidente que as disputas em torno da memória do genocídio dizem respeito a algo maior do que a história de um único país. As narrativas que o explicam, o negam, o relativizam ou o reconhecem mobilizam concepções de humanidade, de alteridade, de poder e de história que ultrapassam amplamente as fronteiras ruandesas. É nesse sentido que a relação entre genocídio e colonialismo se impõe como questão central, deslocando a atenção do evento em si para as condições históricas que o produziram e para os vínculos que continuam a nos implicar nele.

Genocídio e colonialismo ou “O que você tem a ver com isso?”

A essa altura, ampliamos já nosso horizonte de imagens sobre o quadro inteiro proposto pelo título da obra: Ruanda, 1994, bem como dos caminhos traçados pela titulação de suas partes. Ultrapassamos a barreira do inimaginável, do indizível. Agora, *itsembabwoko* já não é uma palavra desconhecida e nós entendemos a exortação dos Mortos: investigar as origens do genocídio. Retomo então Didi-Huberman quando diz que “para saber, é preciso imaginar-se” (Didi-Huberman, 2012, p.15). Imaginemo-nos, pois.

“*O que você tem a ver com isso?*”. Penso nessa pergunta que a racionalidade de Mano Brown e Edi Rock, do lado de cá do Atlântico, lança quando discorre sobre o “Nego Drama”:

[...]
O drama da cadeia e favela
Túmulo, sangue, sirene, choros e velas
Passageiro do Brasil, São Paulo, agonia
Que sobrevivem em meio às honras e covardias

Periferias, vielas, cortiços
Você deve tá pensando
O que você tem a ver com isso?

Desde o início, por ouro e prata
Olha quem morre, então
Veja você quem mata

Recebe o mérito a farda que pratica o mal
Me ver pobre, preso ou morto já é cultural
Histórias, registros e escritos
Não é conto nem fábula, lenda ou mito

[...]
(Racionais Mc's, 2002, grifo meu)

Se o genocídio dos tutsis não pode ser compreendido fora da história colonial que o precedeu, tampouco sua memória diz respeito apenas a Ruanda. Entre literatura dramática e

nego drama, penso no que *eu* tenho a ver com isso, no que *nós* temos a ver com isso, e nas relações que há – a ver – entre isso de que falam os Racionais aqui – da marginalização estrutural dos sujeitos negros periféricos aqui do Brasil – e o genocídio em Ruanda. Ao longo desta pesquisa, essa pergunta retornou muitas vezes. O que uma obra teatral sobre o genocídio dos tutsis em Ruanda pode dizer ao público brasileiro? O que ela tem a ver conosco? Talvez a resposta comece justamente pelo reconhecimento de que o colonialismo, o racismo e as disputas em torno da memória constituem questões que nos dizem respeito a todos, como estruturas históricas que atravessam a nossa formação social.

É nesse sentido que me proponho a pensar as raízes que compartilhamos, as conexões históricas que aproximam nossas experiências marcadas pela ferida ainda aberta do passado colonial. Isso significa, então, refletir sobre os modos pelos quais a colonialidade continua a organizar relações de poder, formas de conhecimento e hierarquias de humanidade, ao mesmo tempo em que acompanho os caminhos abertos pelos estudos decoloniais e pelas epistemologias do Sul.

Colonialismo e imperialismo se confundem em certa medida, portanto, é relevante expor o uso que faço. Em grandes linhas e pensando enquanto estrutura : 1. o colonialismo possibilita o capitalismo, concede as condições necessárias à modernidade e ao desenvolvimento das grandes potências europeias, como elabora a antropóloga argentina Rita Segato em *Crítica da colonialidade em oito ensaios* (2021) a partir dos caminhos de pensamento acerca da colonialidade propostos pelo sociólogo peruano Anibal Quijano; 2. o capitalismo, por sua vez, se desdobra em imperialismo – sendo o imperialismo uma etapa histórica e necessária do capitalismo, como explica a filósofa e economista marxista polonesa Rosa Luxemburgo em *A acumulação do capital* (2021). A colonização dos territórios em África se deu em um contexto imperialista, daí as intersecções entre as duas ideias. Mas, ainda assim, se fez como colonização, dentro da lógica de ocupação territorial e dominação das estruturas internas (administração política estrangeira, exploração econômica sistemática, subjugação cultural, racial e simbólica das populações). O tipo de dominação imperialista se caracteriza pelo controle econômico, dominação política indireta, influência militar, tecnológica e cultural sem, necessariamente, ocupação territorial.

É precisamente nesse ponto que emerge uma perspectiva de leitura decolonial, que implica deslocar o próprio lugar a partir do qual olhamos para os acontecimentos. Durante muito tempo, Ruanda foi explicada por meio de categorias produzidas fora dela: “ódio tribal”,

“conflito étnico”, “violência ancestral”, “barbárie africana”. Tais narrativas não apenas simplificam a complexidade histórica do genocídio, mas reproduzem uma divisão colonial do conhecimento segundo a qual a Europa permanece como sujeito que interpreta, enquanto a África aparece como objeto a ser explicado.

Nessa direção, Aníbal Quijano (2005) propõe o conceito de *colonialidade do poder* para designar a permanência de estruturas de dominação que sobreviveram ao fim formal do colonialismo. Se a colonização se refere a um processo histórico de ocupação e administração territorial, a colonialidade diz respeito à continuidade dos padrões de poder, das classificações raciais e dos regimes de produção de conhecimento instaurados durante esse processo. Trata-se de uma lógica que segue operando mesmo após as independências nacionais, organizando hierarquias entre povos, saberes e modos de existência.

A partir desse diagnóstico, então, emergem as perspectivas decoloniais, que não se propõem como um campo teórico homogêneo, mas se constituem em um conjunto de reflexões críticas que buscam compreender e enfrentar a permanência da colonialidade nas formas contemporâneas de produção do conhecimento, de organização do poder e de constituição das subjetividades. Com Quijano (2005), compreendo que o colonialismo não se encerra com as independências nacionais, mas persiste sob a forma da colonialidade do poder. Com Segato (2021), entendo ainda que a própria modernidade ocidental é inseparável da experiência colonial que lhe forneceu as condições materiais e simbólicas da existência. Pensar de forma decolonial implica, portanto, deslocar o olhar dos marcos interpretativos produzidos pelos centros de poder europeus para interrogar os acontecimentos a partir das experiências e das vozes historicamente subalternizadas.

Rwanda 94 se aproxima de uma perspectiva decolonial na medida em que se põe a interrogar os acontecimentos que conduziram ao genocídio, como também os modos pelos quais esses acontecimentos foram narrados, interpretados e inscritos na memória coletiva. Ao deslocar o foco para as condições de produção do olhar, a obra questiona quem tem o poder de nomear os fatos, de produzir versões legítimas da história e de determinar quais vidas merecem ser lembradas e quais podem ser relegadas ao esquecimento. Isso significa, igualmente, levar a sério as vozes daqueles que, ao longo da história colonial, foram reduzidos à condição de objeto de discurso e privados da autoridade de narrar a própria experiência.

Essa é o compromisso que orienta todo o seu projeto dramatúrgico. No texto *Dramaturgie*, Jacques Delcuvellerie (2001) destaca as duas preocupações às quais o coletivo

se atinha na gênese e ao longo do projeto *Rwanda 94*: a primeira era ser inteligível; a segunda era produzir uma obra que, partindo do caso concreto, transcendesse sua singularidade. O objetivo, aponta o dramaturgo, não era produzir um documentário teatral sobre Ruanda, mas “desse caso singular, tratado de modo mais preciso e concreto em sua própria singularidade, criar um objeto dramático e poético capaz de esclarecer e despertar contradições muito mais amplas” (Delcuvellerie, 2001)⁴⁵. Um dos caminhos encontrados para realizar esse movimento consistiu em devolver o olhar para a própria Europa, localizando nela a violência, a barbárie e as lógicas de dominação que, tantas vezes, o discurso colonial projetou sobre o outro:

Não apenas nós, europeus, criamos as condições desse horror; não apenas nossos dirigentes protegeram e apoiaram os criminosos, assim como facilitaram o crime (o mandato e depois a retirada dos Capacetes Azuis); mas existem também, em nós mesmos e aqui mesmo, na Europa, as potencialidades permanentes de massacres impiedosos (Delcuvellerie, 2001).⁴⁶

O diretor do Groupov reconhece no racismo a questão central sobre esse ponto – na estrutura racista que o olhar do ocidente tem para com os outros e no racismo que ele implanta no outro:

É aí, a nosso ver, que se encontra o “ponto cego” da nossa civilização. Em Ruanda, para onde importamos [o racismo], nenhuma das potências tutelares jamais colocou em questão o etnopopulismo do regime; nenhuma das reformas “democráticas” de fachada impostas de fora pôs em causa esse fundamento iníquo e revoltante (Delcuvellerie, 2001).⁴⁷

Pensar o genocídio como estrutura implica deslocá-lo de uma lógica do acontecimento isolado para uma história longa de produção da violência. É nesse ponto que a noção de colonialismo se impõe, não como um capítulo encerrado do passado, mas como matriz de organização política, econômica e simbólica do mundo moderno. O colonialismo institui hierarquias entre vidas, define quem pode ser plenamente humano e quem pode ser exposto à morte, e cria as condições de possibilidade para que o genocídio se torne um mecanismo recorrente de gestão da diferença. Volto à fala da personagem Bagimont que traz a pergunta da última dos “fantasmas eletrônicos”. Ela diz: “Talvez você tenha notado que a jovem não

⁴⁵ No texto de partida: de ce cas singulier, mais précisément et concrètement traité dans sa singularité même, créer un objet dramatique et poétique propre à éclairer et réveiller des contradictions beaucoup plus larges.

⁴⁶ No texto de partida: Non seulement nous, Européens, avons créé les conditions de cette horreur, non seulement nos dirigeants ont protégé et soutenu les criminels, comme ils ont facilité le crime (le mandat puis l'évacuation des Casques Bleus), mais en nous-mêmes et ici-même, en Europe, existent toujours les potentialités de massacres impitoyables.

⁴⁷ No texto de partida: C'est là, à notre sens, le « point aveugle » de notre civilisation. Au Rwanda, où nous l'avons importé, aucune des puissances tutélaires n'a jamais remis en question l'ethno-populisme du régime, aucun des ravalements « démocratiques » de façade imposés de l'extérieur n'a remis en cause ce fondement inique et révoltant.

apenas definiu, à sua maneira, o genocídio: homens, mulheres, crianças, bebês, como também perguntou: **Por que eles pereceram?**” (Groupov, Rwanda 94, 2002, p. 73). Em *Rwanda 94* essa pergunta é respondida pela compreensão da continuidade entre genocídio e colonialismo:

BEE BEE BEE. —

Este genocídio
encontrou seus germes no ventre colonial.
Por respeito às vítimas, exijo que explicações
sejam dadas na fria articulação do raciocínio. Pois eu lhes digo:
aquilo que o homem atou, o homem deve poder desatar (Groupov, Rwanda 94,
2002, p. 84).⁴⁸

Assim, o discurso dramático constrói, por meio da linguagem poética, aquilo que os historiadores Jean-Pierre Chrétien e Marcel Kabanda formulam em termos analíticos:

O genocídio dos tútsis não foi improvisado em função de uma conjuntura. Tampouco foi uma fatalidade inscrita nos genes da população ruandesa: não se trata de um objeto etnográfico. Ele é o produto, profundamente moderno, de uma opção política extremista, que faz uso explícito do racismo como arma de controle do poder (Chrétien; Kabanda, 2016, p. 11-12).⁴⁹

Essa compreensão histórica encontra ressonância teórica em *Memórias da plantação: episódios de racismo cotidiano* (2019), no qual a escritora, psicóloga, teórica e artista preta portuguesa Grada Kilomba sublinha que uma das formas centrais de manifestação do racismo é a desumanização, isto é, a negação da condição de sujeito ao outro. Onde o sujeito é apagado, não há mais lugar para a empatia, para a troca ou para o diálogo; instaura-se, ao contrário, um terreno propício à violência e ao desprezo. Essa lógica é dramatizada em *Rwanda 94* por meio do diálogo entre Jacob e Bee Bee Bee, no qual se evidencia de que maneira a educação, o sofrimento e a impunidade podem operar conjuntamente para convencer que “um homem não é um homem”, abrindo assim o caminho para a exterminação:

JACOB. — Você está chegando lá. Quem você mataria duas vezes, três vezes, dez vezes, se fosse necessário?

BEE BEE BEE. — Eu não sei... um vírus, por exemplo, uma praga venenosa, um rato, um... Oh!

⁴⁸No texto de partida: BEE BEE BEE.-

Ce génocide

a trouvé ses germes dans le ventre colonial.

Par respect pour les victimes j’entends que des explications

soient données dans la froide articulation du raisonnement. Car, je vous le dis :

ce que l’homme a noué, l’homme doit pouvoir le dénouer.

⁴⁹No texto de partida: Le génocide des tútsi n’a pas été improvisé en fonction d’une conjuncture. Il n’était pas non plus une fatalité inscrite dans les gènes de la population rwandaise: ce n’est pas un objet ethnographique. Il est le produit, très moderne, d’une option politique extrémiste, jouant ouvertement du racisme comme arme de contrôle du pouvoir.

JACOB. – Isso mesmo, é isso. Agora, você pode matar o filho do vizinho: não é uma criança. Você pode esmagar a cabeça do sobrevivente. Não é um homem, mas um erro. Os ratos devem desaparecer; se alguns escaparem, é preciso terminar o trabalho. É só isso.

BEE BEE BEE. – Como se pode me fazer acreditar que um homem não é um homem?

JACOB. – Pelo sofrimento, pela educação e pela impunidade. O sofrimento procura uma causa, a educação a designa, a impunidade encoraja e liberta. Quando uma população chega a esse ponto, aquilo que ela pode empreender na ordem do crime não tem limites. Infinito, literalmente (Groupov, Rwanda 94, 2002, p. 108-109).⁵⁰

Esse olhar desumanizante não poupa sequer aquele que o sustenta. Aimé Césaire descreve em *Discurso sobre o colonialismo* (1978) o que chama de “ricochete da colonização”: a violência exercida contra o outro retorna e contamina aquele que a pratica. Fundada no desprezo, a colonização desumaniza o próprio colonizador.

[...] que a colonização desumaniza, repito, mesmo o homem mais civilizado; que a ação colonial, a empresa colonial, a conquista colonial, fundada sobre o desprezo pelo homem indígena e justificada por esse desprezo, tende, inevitavelmente, a modificar quem a empreende; que o colonizador, para se dar boa consciência se habitua a ver no outro o animal, se exercita a tratá-lo como animal, tende objetivamente a transformar-se, ele próprio em *animal*. É esta ação, este ricochete da colonização, que importava assinalar (Césaire, 1978, p. 24).⁵¹

A cada vez que violências em territórios explorados são aceitas nos países ditos “civilizados”, “há uma aquisição da civilização que pesa com o seu peso morto, uma regressão universal que se opera, uma gangrena que se instala, um foco de infecção que alastra” (Césaire, 1978, p. 17)⁵². Mas por que tais ações atrozes, cruéis e desumanas são toleradas então? A resposta é dada também pelo poeta: porque o alvo dessa violência não é o homem branco, porque ela ocorre em um outro lugar senão na Europa.

⁵⁰ No texto de partida: JACOB.- Vous approchez. Qui tueriez-vous deux fois, trois fois, dix fois si nécessaire?

BEE BEE BEE.- Je ne sais pas... un virus par exemple, une vermine venimeuse, un rat, un... Oh !

JACOB.- Voilà, vous y êtes. Maintenant, vous pouvez tuer l'enfant du voisin : ce n'est pas un enfant. Vous pouvez éclater la tête du rescapé. Ce n'est pas un homme, mais une erreur. Les rats doivent disparaître, si certains en réchappent, il faut finir le travail. Voilà tout.

BEE BEE BEE.- Comment peut-on me faire croire qu'un homme n'est pas un homme?

JACOB.- Par la souffrance, l'éducation et l'impunité. La souffrance cherche une cause, l'éducation la désigne, l'impunité encourage et libère. Quand une population en est là, ce qu'elle peut entreprendre dans l'ordre du crime est sans limite. Infini, littéralement.

⁵¹ No texto de partida: [...] que la colonisation, je le répète, déshumanise l'homme même le plus civilisé ; que l'action coloniale, l'entreprise coloniale, la conquête coloniale, fondée sur le mépris de l'homme indigène et justifiée par ce mépris, tend inévitablement à modifier celui qui l'entreprend ; que le colonisateur qui, pour se donner bonne conscience, s'habitue à voir dans l'autre la bête, s'entraîne à le traiter en *bête*, tend objectivement à se transformer lui-même en bête. C'est cette action, ce choc en retour de la colonisation qu'il importait de signaler.

⁵² No texto de partida: il y a un acquis de la civilisation qui pèse de son poids mort, une régression universelle qui s'opère, une gangrène qui s'installe, un foyer d'infection qui s'étend.

Sim, valeria a pena estudar clinicamente, no pormenor, os itinerários de Hitler e do hitlerismo e revelar ao burguês muito distinto, muito humanista, muito cristão do século XX que traz em si um Hitler que se ignora, que Hitler vive nele, que Hitler é o seu demônio, que se o vitupera é por falta de lógica que, no fundo, o que não perdoa a Hitler não é o crime em si, o crime contra o homem, não é a humilhação do homem em si, é o crime contra o homem branco, a humilhação do homem branco e o ter aplicado à Europa processos colonialistas a que até aqui só os árabes da Argélia, os “coolies” da Índia e os negros de África estavam subordinados (Césaire, 1978, p. 18).⁵³

Césaire (1978) denuncia, assim, a hipocrisia de uma civilização ocidental que não condena em Hitler o crime contra a humanidade em si, mas o crime contra o homem branco, isto é, a aplicação, em solo europeu, de procedimentos colonialistas até então reservados aos povos colonizados.

Essa lógica de tolerância seletiva à violência aparece explicitada no tratamento dispensado ao genocídio dos tutsis em Ruanda. No artigo *Líderes europeus relutam em enviar tropas para Ruanda*, publicado em maio de 1994, o autor, historiador e jornalista estadunidense Stephen Kinzer (1994) destaca as palavras do colunista do jornal londrino *The Guardian*, Simon Hoggart, tomando-as como uma espécie de síntese do panorama que descreve: a inação e a relutância das grandes potências europeias diante de um genocídio em curso no continente africano. O jornalista britânico apresenta sua própria explicação para a relutância das potências ocidentais em agir de maneira contundente ao massacre em Ruanda: “Os ruandeses estão a milhares de quilômetros de distância”, escreveu ele. “Ninguém que você conheça jamais passou férias em Ruanda. E os ruandeses não se parecem conosco. Eles têm ainda menos peso político do que os muçulmanos da Bósnia”. As palavras de Hoggart formulam, de modo cru, o não-dito que estrutura essa indiferença. Ao mobilizar essas falas, Kinzer (1994) evidencia como a distância geográfica, racial e simbólica opera como critério tácito de hierarquização das vidas, confirmando, em chave contemporânea, a crítica de Césaire à naturalização da violência colonial fora do espaço branco e europeu.

Achille Mbembe aprofunda essa reflexão ao mostrar como categorias raciais sustentam regimes de soberania baseados na exposição diferencial à morte. Em *Crítica da*

⁵³ No texto de partida: Oui, il vaudrait la peine d'étudier, cliniquement, dans le détail, les démarches d'Hitler et de l'hitlérisme et de révéler au très distingué, très humaniste, très chrétien bourgeois du XXe siècle qu'il porte en lui un Hitler qui s'ignore, qu'Hitler l'habite, qu'Hitler est son démon, que s'il le vitupère, c'est par manque de logique, et qu'au fond, ce qu'il ne pardonne pas à Hitler, ce n'est pas le crime en soi, le crime contre l'homme, ce n'est pas l'humiliation de l'homme en soi, c'est le crime contre l'homme blanc, c'est l'humiliation de l'homme blanc, et d'avoir appliqué à l'Europe des procédés colonialistes dont ne relevaient jusqu'ici que les Arabes d'Algérie, les coolies de l'Inde et les nègres d'Afrique.

raça negra, Mbembe (2014) analisa a “raça” de forma crítica e multifacetada, desmistificando-a como um fato natural e explorando suas implicações sociais, psicológicas e históricas.

A raça não passa de uma ficção útil, de uma construção fantasiosa ou de uma projeção ideológica cuja função é desviar a atenção de conflitos antigamente entendidos como mais verosímeis - a luta de classes ou a luta de sexos, por exemplo. Em muitos casos, é uma figura autônoma do real, cuja força e densidade podem explicar-se pelo seu caráter extremamente móvel, inconstante e caprichoso (Mbembe, 2014, p. 27).

Isso quer dizer que a raça, longe de ser um dado cultural ou uma categoria produzida no interior das próprias sociedades colonizadas, funciona como efeito de um regime epistemológico e político de dominação. A raça, portanto, se efetua como uma categoria de administração da vida e da morte.

Nesse enquadramento, trabalhando com o conceito de biopoder foucaultiano, o historiador camaronês elabora a noção de necropolítica, que pensa a soberania como a capacidade de definir quem pode viver e quem deve morrer. Mbembe (2016) explica que, em um contexto de dominação colonial, a raça é crucial para o encadeamento de políticas de crueldade, símbolos de abuso e políticas de vida e morte. A soberania ali é exercida pelo colonizador. A colônia funciona como um lugar à parte, à margem das leis que vigoram na metrópole “civilizada”, um território de terror habitado por “selvagens” no qual a violência opera, supostamente, a serviço da “civilização”. Assim, são exemplos dessa política de morte a invasão, a dinâmica de fragmentação territorial baseada na exclusão, a criação de narrativas para classificar seres humanos de acordo com critérios pouco concretos, a proibição de cultos, a interdição de tradições, o insulto ao conflito e, posteriormente, o genocídio.

Para concluir esta seção, retorno uma última vez à pergunta que a atravessa: *o que você tem a ver com isso?* Pensar o genocídio como estrutura – e não como exceção – nos convoca a reconhecer a persistência das lógicas coloniais que hierarquizam vidas, naturalizam a violência e deslocam o horror sempre para um “outro lugar”. Nesse sentido, a pergunta não é apenas moral, mas política: o que temos a ver com isso enquanto sujeitos inscritos nessas mesmas estruturas? *Rwanda 94*, assim como o rap dos Racionais, não oferece consolo nem síntese. Ambas as obras abrem um espaço de interpelação, convidando-nos a confrontar aquilo que preferiríamos manter distante. Ao evocar a memória dos mortos e as responsabilidades dos vivos, elas insistem na possibilidade da ação e da transformação, pois,

como lembra Bee Bee Bee, “aquilo que o homem atou, o homem deve poder desatar” (Groupov, Rwanda 94, 2002, p. 84)⁵⁴.

Todavia, essa disputa não se trava apenas no plano dos acontecimentos históricos. Ela envolve igualmente os modos de narrá-los, de transmiti-los e de torná-los sensíveis. Afinal, a violência colonial e genocida não atua somente sobre os corpos; ela intervém também sobre a memória, sobre os regimes de visibilidade e sobre as histórias que podem ou não ser contadas. É, pois, nesse ponto que deslocamos a reflexão para outro terreno: o da relação entre a grande história, enquanto disciplina, e as histórias; entre a documentação dos fatos e sua elaboração poética. Compreender esse movimento exige agora voltar o olhar para as formas narrativas mobilizadas pela obra e para aquilo que ela constrói como uma possível “história poética”.

Por uma história poética

Mas o que significa escrever literatura – ficção – sobre um genocídio? Boris Diop (2021) se coloca essa questão. Ele diz que um romancista não é um historiador, mas defende a importância de obras como as de Yolande Mukagasana⁵⁵, Annick Kayitesi⁵⁶, Révérien Rurangwa⁵⁷, Scholastique Mukasonga⁵⁸, Esther Mujawayo⁵⁹, assim como dos documentários e filmes de ficção dedicados ao genocídio dos tutsis, do espetáculo *Rwanda 94*, do Groupov – que ele classifica como “particularmente ambicioso e bem-sucedido”, do espetáculo de dança *Fagaala*⁶⁰, dos coreógrafos Germaine Acogny e Kota Yamazaki – adaptação de *Murambi, o livro das ossadas*. Sem reivindicar para a literatura a função de reconstrução factual do acontecimento, ele defende, no entanto, a importância de um vasto conjunto de obras que se debruçam sobre o genocídio dos tutsis. Ao reunir práticas artísticas e narrativas de naturezas distintas, Diop desloca o debate para o plano ético e político da representação.

⁵⁴ ce que l'homme a noué, l'homme doit pouvoir le dénouer (Groupov, Rwanda 94, 2002, p. 84).

⁵⁵ La mort ne veut pas de moi (1997) ; N'aie pas peur de savoir (1999) ; Les blessures du silence (2001) ; De Bouche à l'Oreille (2003, 2004)

⁵⁶ Nous existons encore (2004) ; Même Dieu ne veut pas s'en mêler (2017)

⁵⁷ Génocidé (2006)

⁵⁸ Inyenzi ou les Cafards (2006) ; La Femme aux pieds nus (2008) ; L'Iguifou. Nouvelles rwandaises (2010) ; Notre-Dame du Nil (2012) ; Ce que murmurent les collines (2014) ; Cœur tambour (2016) ; Un si beau diplôme ! (2018) ; Kibogo est monté au ciel (2020)

⁵⁹ Survivantes. Rwanda, dix ans après le génocide (2004) ; La fleur de Stéphanie. Rwanda entre réconciliation et déni (2006)

⁶⁰ Um trecho gravado pode ser visto em: https://youtu.be/3WYyBPLvjio?si=_8hnUDfsPhh_wjwh.

É nesse ponto que emerge a questão da legitimidade da ficcionalização do genocídio. A essa interrogação, o dramaturgo chadiano Koulsy Lamko (apud Diop, 2021, p. 207) responde de maneira contundente: “Sim, pode-se escrever um romance sobre o genocídio dos tútsis, sob a condição de não se limitar a isso”.

O autor ruandês Dorcy Rugamba (2001), que também é sobrevivente do genocídio e assina *Rwanda 94* como autor associado, declarou em uma entrevista intitulada *Dire ce que ne disent pas les pierres* que “participar desse espetáculo é uma maneira de resistir”, pois o teatro é um contexto que “deixa espaço para a emoção”. O autor descreveu sua perspectiva sobre a questão da seguinte forma:

Eu não tinha vontade de testemunhar por meio de um texto escrito, de uma exposição ou de uma conferência. Sempre considerei esse tipo de intervenção insatisfatório, como se algo faltasse. Quando, numa conferência, se diz que houve um milhão de mortos em Ruanda, faltam nomes, histórias, rostos; são estatísticas, uma enumeração de fatos por trás dos quais a humanidade violentada não transparece. Isso não restitui em nada a angústia que é a nossa.

Quando digo que perdi oito pessoas da minha família direta, não se trata de oito seres humanos em geral. Para mim, são Papai, Mamãe, Emerita, Serge, Cyrdy, Dacy, Cyrdina, Ginny; é aquilo que eles eram, são as suas vidas que nos fazem falta e que jamais recuperaremos, qualquer que seja o repovoamento do mundo.

Era esse tipo de coisa que eu tinha vontade de escrever num contexto como o do teatro, pois ele deixa espaço para a emoção. **No teatro, é possível convidar a vida, a realidade, e testemunhar verdadeiramente nossas condições de seres nesta terra, onde não éramos os mais abastados do mundo, mas tampouco éramos os mais infelizes!** (Rugamba, 2001, grifo meu)⁶¹

De fato, um romancista ou um dramaturgo não são historiadores e literatura e história são domínios diferentes, mesmo que as histórias sejam a matéria desses dois campos. Ainda assim, o filósofo franco-argelino Jacques Rancière (2009, p. 58) afirma que “o real precisa ser ficcionado para ser pensado”, sublinhando que a ficção não se opõe ao real, mas constitui uma forma específica de torná-lo inteligível. Nessa mesma direção, o senegalês Boris Diop (2021, p. 218) observa que o romancista – compreensão que estendo aqui ao conjunto das autoras e dos autores – tem algo a dizer sobre o chamado “dever de memória”, entendido não

⁶¹ No texto de partida: Je n’avais pas envie de témoigner par un écrit, un exposé ou une conférence. J’ai toujours trouvé que ce type d’intervention était insatisfaisant, qu’il y avait quelque chose qui manquait. Lorsque dans une conférence on dit qu’il y a eu au Rwanda un million de morts, il manque des noms, des histoires, des visages ; ce sont des statistiques, une énumération de faits derrière lesquelles l’humanité violée ne perçoit pas. Ça ne reprend en rien la détresse qui est la nôtre. Quand je dis que j’ai perdu huit personnes dans ma famille directe, ce ne sont pas huit êtres humains en général.

Pour moi il s’agit de Papa, de Maman, d’Emerita, de Serge, de Cyrdy, de Dacy, de Cyrdina, de Ginny ; c’est ce qu’ils étaient, ce sont leurs vies qui nous manquent et que nous ne retrouverons jamais, quel que soit le repeuplement du monde. C’est ce genre de choses que j’avais envie d’écrire dans un cadre comme celui du théâtre car il laisse une place à l’émotion. Au théâtre, il est possible d’inviter de la vie, de la réalité, de véritablement témoigner de nos conditions d’êtres sur cette terre où nous n’étions pas les plus nantis du monde, mais où nous n’étions pas les plus malheureux non plus !

como mera conservação do passado, mas como “uma maneira de opor um projeto de vida ao projeto de aniquilamento dos genocidas”. No trabalho coletivo do Groupov, essa ficcionalização do real se realiza pela via do “dever de reparação”: reparação em relação aos mortos, responsabilidade diante da história. É nesse gesto de dizer o real por meio da ficção que literatura e história, sem se confundirem, entram em zona de contato.

Em *A partilha do sensível* Rancière (2009, p. 53) explica que ficção não é a mesma coisa que mentira e a separação entre essas duas ideias “define a especificidade do regime representativo das artes”. Tampouco se trata, como o próprio autor enfatiza, de sustentar que tudo seja ficção ou de reduzir a história a um conjunto indiferenciado de “narrativas”. Para nos atermos aos termos do próprio filósofo, as “artes” são compreendidas como “modos de fazer” que, no interior da tradição ocidental, se organizam segundo três grandes regimes de identificação. Rancière (2009, p. 27-28) aponta que cada um desses regimes corresponde a “um tipo específico de ligação entre modos de produção das obras ou das práticas, formas de visibilidade dessas práticas e modos de conceituação destas ou daquelas”. São eles:

1. Regime ético – Nesse regime, “a arte” não é ainda identificada como tal, mas encontra-se subsumida à problemática das imagens. Estas são pensadas como um tipo de *ser* atravessado por uma dupla questão: de um lado, sua origem – “e seu teor de verdade” –; de outro, seu destino – “os usos que têm e os efeitos que induzem” (Rancière, 2009, p. 28). As imagens da divindade se inscrevem nesse regime de maneira exemplar, pois seu valor depende tanto da legitimidade de sua produção quanto dos efeitos que exercem sobre aqueles que as contemplam. Trata-se, portanto, de interrogar “no que o modo de ser das imagens concerne ao ethos, à maneira de ser dos indivíduos e das coletividades” (Rancière, 2009, p. 29). Em outras palavras, o regime ético se ocupa das relações entre as imagens e os sujeitos, isto é, dos modos pelos quais as imagens participam da formação ética dos indivíduos e das comunidades.

2. Regime poético ou representativo – Nesse segundo regime, a arte – ou as artes – passam a ser identificadas no interior do par *poiesis/mimesis*. A mimesis não deve ser entendida aqui como uma norma prescritiva que exigiria da arte a produção de cópias do real, mas como um princípio paradigmático que distingue, entre os diversos modos de fazer, aquelas artes que realizam algo específico: a imitação. O regime é dito *poético* porque identifica as artes – que a idade clássica designará como “belas-artes” – dentro de uma classificação das maneiras de fazer, definindo, ao mesmo tempo, critérios de produção e de apreciação das imitações

consideradas bem-sucedidas. Este é também um regime *representativo*, na medida em que “é a noção de representação ou de mimesis que organiza essas maneiras de fazer, ver e julgar” (Rancière, 2009, p. 31). Assim, o regime poético institui um modo classificatório do fazer artístico e literário, que corresponde igualmente a um modo normativo de avaliação das obras.

Nesse regime, as formas da arte espelham, assim, as formas de organização social. A arte estabelece uma

relação de analogia global com uma hierarquia global das ocupações políticas e sociais: o primado representativo da ação sobre os caracteres, ou da narração sobre a descrição, a hierarquia dos gêneros seguindo a dignidade dos seus temas, e o próprio primado da arte da palavra, da palavra em ato, entram em analogia com toda uma visão hierárquica da comunidade (Rancière, 2009, p. 32).

3. Regime estético – O regime estético define o estético como o modo de ser próprio daquilo que pertence à arte. Diferentemente do regime poético, ele “identifica a arte no singular” e a desobriga de qualquer regra específica, bem como de hierarquias de temas, gêneros ou artes. Ao fazê-lo, o regime estético dissolve as fronteiras que separavam as práticas artísticas das demais formas de fazer, rompendo com a lógica representativa e com a correspondência entre arte e ordem social. Paradoxalmente, ao afirmar “a absoluta singularidade da arte”, o regime estético “destrói ao mesmo tempo todo critério pragmático dessa singularidade” (Rancière, 2009, p. 34), abrindo a possibilidade de que qualquer coisa possa vir a ser arte.

É nesse contexto que, segundo Rancière (2009, p. 35), o realismo aparece como o momento inaugural do “pulo para fora da mimesis” sem que isso implique, necessariamente, uma recusa da figuração. O realismo é a destruição dos limites dentro dos quais a arte funcionava. O realismo romanesco promove a “subversão das hierarquias da representação” – como o primado do narrativo sobre o descritivo ou a hierarquia dos temas – e adota um “modo de focalização fragmentado” ou aproximado, “que impõe a presença bruta em detrimento dos encadeamentos racionais da história”. Nesse sentido, elucida o autor, o *regime estético das artes* se inaugura por decisões de ordem interpretativa: trata-se de uma reconfiguração daquilo que a arte faz e, sobretudo, daquilo que a faz ser arte.

Retornemos, então, ao ponto de diferenciação entre ficção e mentira. Compreender que “fingir não é propor engodos, porém elaborar estruturas inteligíveis” (Rancière, 2009, p. 53) é uma responsabilidade, um compromisso ético. O regime estético das artes reorganiza o princípio da poesia, deslocando-o da ficção (da mimesis/representação) para um determinado

arranjo dos signos da linguagem, ou seja, um modo específico de compor – *a forma*. Esse é o enquadramento que traz o *embaralhamento dos regimes de inteligibilidade* que tradicionalmente separam o que é tomado como fato (histórico, empírico, documental) e o que é entendido como ficção (narrativo, imaginário, artístico); e irmana a isso o novo modelo de inteligibilidade da ciência histórica.

A soberania estética da literatura não é, portanto, o reino da ficção. É, ao contrário, um regime de indistinção tendencial entre a razão das ordenações descritivas e narrativas da ficção e as ordenações da descrição e interpretação dos fenômenos do mundo histórico e social (Rancière, 2009, p. 55).

Dito de outra maneira, a soberania estética da literatura não significa que a literatura se limite a um espaço separado da realidade, entendido apenas como invenção ou fantasia. Ela não é o “reino da ficção” no sentido de um domínio autônomo, desligado do mundo real. Ao contrário, a literatura opera em um regime de indistinção tendencial: ela embaralha as fronteiras entre dois tipos de racionalidade: de um lado, está a *razão da ficção*, que organiza o mundo por meio de descrições, narrativas, personagens e enredos; de outro, estão as *formas de ordenação próprias do mundo histórico e social*, que também descrevem, interpretam e dão sentido aos fenômenos da realidade.

A ideia central é que tanto a ficção quanto o discurso histórico ou social utilizam operações semelhantes de construção de sentido – seleção, organização, narrativa e interpretação. A literatura, ao exercer sua soberania estética, torna visível essa proximidade, mostrando que o real não é acessado de forma neutra ou imediata, mas sempre mediado por formas discursivas. Assim, a literatura não se opõe ao real; ela intervém nos modos de torná-lo inteligível, questionando, deslocando e reconfigurando as maneiras pelas quais compreendemos a história, a sociedade e a experiência humana.

Sob essa luz, retomo as palavras do autor ruandês Dorcy Rugamba sobre a necessidade e os efeitos sensíveis de *Rwanda 94*:

É, portanto, uma grande necessidade que esta peça diga aquilo que as pedras não dizem, elas que permaneceram de pé, impassíveis; que esta peça conte aquilo que o sol não conta, ele que nasceu e se pôs sempre à mesma hora, quer fosse sobre os rastros de um rebanho de vacas voltando dos pastos, quer sobre os corpos fumegantes de uma vala comum recente.

Assim, é preciso que esta peça, que testemunha esses dias terríveis da história dos homens, vá dizê-lo nos próprios locais do crime, já que os únicos homens capazes de dizer o que viram se calam ou se escondem (Rugamba, 2001).⁶²

Rancière (2009) fala de uma “história poética” alcançada pelo regime estético da arte, no qual a linha divisória aristotélica entre a história dos historiadores e a dos poetas – portanto, a separação entre realidade e ficção – se encontra revogada. Assim, testemunho e ficção irmanam-se num mesmo regime de sentido.

A revolução estética transforma radicalmente as coisas: o testemunho e a ficção pertencem a um mesmo regime de sentido. De um lado, o “empírico” traz as marcas do verdadeiro sob a forma de rastros e vestígios. “O que sucedeu” remete pois diretamente a um regime de verdade, um regime de *mostração* de sua própria necessidade. Do outro, “o que poderia suceder” não tem mais a forma autônoma e linear da ordenação das ações. A “história” poética, desde então, articula o realismo que nos mostra os rastros poéticos inscritos na realidade mesma e o artificialismo que monta máquinas de compreensão complexas (Rancière, 2009, p. 57).

Nesse horizonte, pensar o testemunho e a ficção como pertencentes a um mesmo regime de sentido se torna decisivo para abordar narrativas produzidas a partir da experiência do genocídio. Diante de acontecimentos que tensionam os limites da representação, o real se oferece como um conjunto de rastros frágeis, corpos marcados e memórias feridas. A história poética, tal como formulada por Rancière, permite compreender como a literatura, o teatro e as formas artísticas do testemunho não substituem a história factual, mas intervêm nela, tornando sensível aquilo que a sucessão empírica dos fatos é incapaz de dizer sozinha. É nesse espaço – entre vestígio e montagem, memória e forma – que se inscrevem as tentativas de dizer o genocídio não apenas como acontecimento passado, mas como problema ético e histórico que continua a nos interpelar.

“O real precisa ser ficcionado para ser pensado” (Rancière, 2009, p. 58) porque essa é uma maneira de racionalizar, de tomar distância da experiência para olhá-la. Mas, novamente, isso não quer dizer que tudo se torne ficção.

Não se trata de dizer que tudo é ficção. Trata-se de constatar que a ficção da era estética definiu modelos de conexão entre apresentação dos fatos e formas de inteligibilidade que tornam indefinida a fronteira entre razão dos fatos e razão da ficção, e que esses modos de conexão foram retomados pelos historiadores e analistas da realidade social. Escrever a história e escrever histórias pertencem a um

⁶² No texto de partida: C’est donc une grande nécessité que cette pièce dise ce que ne disent pas les pierres, elles qui sont restées debout, impassibles ; que cette pièce raconte ce que ne raconte pas le soleil, lui qui s’est levé et couché toujours à la même heure que ce soit sur les traces d’un troupeau de vaches rentrant des pâturages ou sur les corps fumants d’un charnier frais.

Et bien, il faut que cette pièce qui témoigne de ces jours terribles de l’histoire des hommes, aille le dire sur les lieux du crime puisque les seuls hommes capables de dire ce qu’ils ont vu se taisent ou se terrent.

mesmo regime de verdade. Isso não tem nada a ver com nenhuma tese de realidade ou irreabilidade das coisas (Rancière, 2009, p. 58).

Assim, cabe ressaltar que a literatura não se oferece como síntese, mas sim na *relação* glissantiana, como abertura. Possibilidade de diálogo. Como demonstram os leitores que continuam escrevendo a Boris Diop para falar de suas experiências com o romance sobre o genocídio. Ele evoca uma dessas cartas, enviada por Giusy M, uma universitária romana que compartilha: “graças às obras de ficção sobre o genocídio, esses ruandeses tornaram-se para mim, aos poucos, tão familiares quanto meus vizinhos de andar, e hoje sei que nada, absolutamente nada me diferencia deles” (apud Diop, 2021, p. 218). Ou a *Lettre au Groupov*, publicada pela atriz e dramaturga francesa Claire Ruffin (2001), que nasce como uma necessidade de questionar o coletivo belga sobre os limites e as transgressões entre ficção e realidade em *Rwanda 94*. Ou ainda este presente empenho de inteligibilidade sobre a peça, sua forma, suas intersecções conosco das Américas, mais de trinta anos após o genocídio.

Nesse horizonte, a obra desloca as fronteiras entre ficção e realidade sem buscar resolvê-las. Ao contrário, faz dessa tensão um princípio de composição, no qual o testemunho passa a integrar a própria forma dramática. É nesse ponto que se articula o problema do real no interior do dispositivo dramático.

Para além do drama: o real do testemunho e a ficção do texto

As relações entre história e literatura, entre ficção e realidade são tensionadas em *Rwanda 94* logo nas primeiras linhas do texto, quando a primeira didascália de *A morte não me quer* indica a gênese do discurso de Yolande Mukagasana que virá a seguir: “Apenas as primeiras frases dessa narração de quarenta minutos foram escritas pelo diretor; todo o restante é sua própria fala (Groupov, Rwanda 94, 2002, p. 15)”⁶³. A indicação cênica antecipa a duração dessa fala e a qualifica como “narrativa”, categoria que, a priori, se situa fora do campo do drama propriamente dito. Assim, o Groupov inicia o dispositivo dramático já questionando quais seriam as fronteiras do drama, até onde essa forma é capaz de ir.

Segundo observa o acadêmico francês Philippe Ivernel (2001) em seu texto *Pour une esthétique de la résistance*, o movimento da ação dramática em *Rwanda 94* se inicia fora da

⁶³ No texto de partida: Seules les premières phrases de cette narration de quarante minutes ont été écrites par le metteur en scène, tout le reste est sa propre parole.

fábula, com o testemunho de sobrevivência Yolande Mukagasana. Para além disso, a obra, enquanto composição estética e poética, se abre por uma fissura no tecido ilusório do drama: ela se descortina ao leitor pela via do real, compreendido aqui como aquilo que diz da experiência vivida, a partir do testemunho de uma sobrevivente. Essa escolha instaura, desde o início, uma ruptura com a ideia da representação tradicional.

Yolande, em si, não é uma personagem e o que ela diz não pertence ao regime da invenção. O que é colocar em cena alguém que não interpreta personagem, que não diz um texto previamente escrito por um autor, mas que levanta a própria voz, que fala em seu nome e traz um relato de sua própria *experiência de vida*? No espetáculo, Yolande testemunha a si mesma e, ao mesmo tempo, um milhão de vozes que foram silenciadas. É um rosto por um milhão de outros rostos ruandeses, em uma metonímia de representatividade. A *representação*, aqui, é tensionada. Por meio do discurso da sobrevivente do genocídio, a representação ultrapassa a ideia de mimesis da tradição artística aristotélica e chega no sentido de tornar presente, re-presentificar, afirmar essa presença. Yolande *se apresenta* na cena, de modo que seu comparecimento no palco concede peso à palavra do espetáculo como um todo, dá o tom e orienta o que se seguirá no dispositivo dramático. Ela está para além da fábula, não participa dela, pois sua presença, seu corpo, sua voz são a própria materialidade da memória do genocídio em Ruanda no ano de 1994.

YOLANDE MUKAGASANA. –

*Ndi ikiremwamuntu gituye ku isi.
Ndi umunyafurika wo mu Rwanda.
Ndi umunyarwandakazi.*

*Eu sou um ser humano do planeta Terra.
Eu sou uma africana de Ruanda.
Eu sou ruandesa.*

Não sou atriz, sou uma sobrevivente do genocídio em Ruanda, simplesmente. Essa é a minha nova identidade. O que vou lhes contar é apenas a minha vida durante seis semanas, no período do genocídio (Groupov, Rwanda 94, 2002, p. 15).⁶⁴

⁶⁴ No texto de partida: YOLANDE MUKAGASANA.-

Ndi ikiremwamuntu gituye ku isi.
Ndi umunyafurika wo mu Rwanda.
Ndi umunyarwandakazi.

Je suis un être humain de la planète Terre.

Je suis une Africaine du Rwanda.

Je suis Rwandaise.

Je ne suis pas comédienne, je suis une survivante du génocide au Rwanda, tout simplement. C'est ça, ma nouvelle identité. Ce que je vais vous raconter, c'est seulement ma vie de six semaines pendant le génocide.

A voz de Yolande se ergue primeiramente em quiniaruanda, depois em francês, para nomear seu lugar no mundo. Sua apresentação vai do mais amplo ao mais específico. Ela afirma, inicialmente, seu pertencimento global, e assim, sua filiação à humanidade. Em seguida, ela se situa no espaço geopolítico ao se declarar africana de Ruanda e, por fim, nomeia sua nacionalidade ruandesa. No texto, essas três camadas de pertencimento – à humanidade, à África e a Ruanda – aparecem graficamente destacadas, sublinhando sua importância simbólica e política. Após afirmar quem é, Yolande enuncia também o que não é: declara não ser atriz, mas uma sobrevivente do genocídio em Ruanda, fazendo dessa condição sua nova identidade. *Rwanda 94* se inaugura, assim, “escovando a história a contrapelo”, no sentido proposto pelo intelectual alemão Walter Benjamin (1994), por meio da materialidade, do corpo e da voz de quem testemunha a própria história.

Sua presença desestabiliza a fronteira entre teatro, documento e testemunho. Por sua palavra, ela interpela o olhar e o espírito do público. No início, levando-o a associar o real e o simbólico nesse corpo que diz: “eu sou um ser humano”, “eu sou uma africana de Ruanda”, “eu sou ruandesa”. Afinal, é ela mesma quem se apresenta ali, diante dos olhos do público, professando suas próprias palavras. O corpo real diz de si mesmo no simbólico da linguagem. E o simbólico da linguagem remonta o real da experiência vivida no genocídio. A linguagem aqui é ponte entre a experiência vivida e a memória dessa experiência; entre aquela que sobreviveu ao genocídio e todos aqueles que nunca viveram – nem sequer imaginaram – situação minimamente parecida. Mais à frente, ela reafirmará o compromisso que liga sua vida às suas palavras de testemunho, ciente de que o verdadeiro testemunho já é a sua vida, o fato de ela r-existir:

Mesmo que, naquele momento, eu não esperasse sobreviver. Eu dizia a mim mesma: *vou testemunhar*. Ainda que eu não soubesse que estaria diante de vocês esta noite. É verdade que é muito duro repetir o tempo todo o meu testemunho, mas sei que nada jamais poderá me deter. É a única coisa que posso fazer pelos meus e pela humanidade.

Eu disse a mim mesma: *eu direi*, e hoje me pergunto quem pode me meter medo. O quê?! A morte, eu a conheço tão bem, convivi tanto com ela; fui humilhada, sofri tudo. Nada nem ninguém jamais conseguirá me calar. Eu o direi até o fim da minha vida. Prefiro desmaiar diante de vocês a me calar (Groupov, *Rwanda 94*, 2002, p. 22).⁶⁵

⁶⁵ No texto de partida: *Même si je n'espérais pas la survie à ce moment-là. Je me disais : Je vais témoigner. Même si je ne savais pas que je serais devant vous ce soir. Il est vrai que c'est très dur de répéter tout le temps mon témoignage mais je sais que rien ne pourra jamais m'arrêter. C'est la seule chose que je peux faire pour les miens et pour l'humanité.*

O ponto crucial é: no espetáculo, insisto, Yolande estava ali, viva e presente – em corpo e voz – diante de todos. Como trazer essa presença para a letra do texto, para a versão fixa da publicação da peça? Em *De la conception à la réalisation*, considerações teóricas finais que acompanham a publicação da obra, o diretor Jacques Delcuvellerie (2002, p. 167), identifica no testemunho de Yolande o alicerce de todo o dispositivo, fundamentando-o simbolicamente, dramaticamente e formalmente:

No espetáculo, esse momento lança os alicerces de todo o edifício. Simbolicamente, porque ali se apresentam longamente a voz, o corpo e a palavra de uma morta-viva; uma pessoa infinitamente singular em nome de um milhão de vítimas sem nome e sem rosto. Dramaticamente, porque Yolande instaura entre o espetáculo e o público a relação inicial, fundamental, da qual todo o restante decorre, se exige e se impõe. Formalmente, porque, na extrema solidão dessa situação, ela prefigura a reparação simbólica que será elevada à dimensão coletiva na parte final, de caráter épico, com A Cantata de Bisesero. Sua presença e seu relato são, ao mesmo tempo, realidade e signo — emblema — de toda a obra: a designação do inominável. Disso resulta uma necessária perturbação da ordem e das convenções da representação (Delcuvellerie, 2002, p. 167).⁶⁶

Ao lado dos elementos de cena, das composições musicais, das imagens e dos textos que se interpenetram em *Rwanda 94* e que situam a obra na fronteira do que se compreende por “representação”, esse tipo real de presença apresentado por Yolande Mukagasana impõe dificuldades para a versão em texto da peça. Nesse sentido, Delcuvellerie (2002) caracteriza o discurso que abre a peça como um “não texto”:

O delicado processo de trabalho com Yolande Mukagasana deu origem a um testemunho oral ao mesmo tempo muito fixado e, a cada apresentação, modificado. Estamos fora do campo da escrita. O que fazer? Renunciar a incluir essa palavra? Reescrevê-la para tentar inscrevê-la, mais ou menos, no campo literário? Propor uma montagem de trechos de seus próprios livros? Nenhuma dessas “soluções” se mostrou satisfatória; algumas pareceriam até francamente indignas, em especial a ideia de excluir radicalmente qualquer vestígio dessa palavra da “peça” escrita e substituí-la por um simples resumo. Decidimos, então, oferecer um eco daquilo que jamais poderá ser traduzido fielmente, conferindo a esse momento a forma textual que lhe corresponde em certas obras dedicadas aos genocídios, particularmente ao genocídio dos tutsis em Ruanda. A da transcrição literal de testemunho, que procura

Je me suis dit : *Je le dirai* et je me demande aujourd’hui qui peut me faire peur. Quoi ?! La mort, je la connais tellement, je l’ai côtoyée tellement, j’ai été humiliée, j’ai tout subi. Rien ni personne n’arrivera jamais à me faire taire. Je le dirai jusqu’à la fin de ma vie. Je préfère m’évanouir devant vous que de me taire.

⁶⁶ No texto de partida: Dans le spectacle, ce moment pose les fondations de l’édifice. Symboliquement, parce que voici longuement la voix, le corps, la parole d’une morte vivante ; une personne infiniment singulière pour un million de victimes sans nom et sans visage. Dramatiquement, parce que Yolande instaure entre le spectacle et le public le rapport initial, basique, sur lequel tout le reste se déduit, se requiert, s’impose. Formellement, parce que dans l’extrême solitude de cette situation, elle préfigure la réparation symbolique portée au niveau collectif de la partie finale, épique, avec La Cantate de Bisesero. Parce qu’aussi, sa présence et son récit, sont à la fois réalité et signe - emblème - de l’ensemble de l’œuvre : désignation de l’innommable. Un nécessaire dérangement s’ensuit de l’ordre et des conventions de la représentation.

permanecer o mais próximo possível da fala (a fala, aliás, de uma mulher cuja língua materna não é o francês) (Delcuvellerie, 2002, p. 167-168).⁶⁷

A solução encontrada pelo coletivo, partindo da ideia que, se algum dia, alguém quisesse dar novamente vida à matéria escrita do espetáculo foi, então, oferecer um eco, amplificando a fala dessa mulher que resistiu e permaneceu viva após o genocídio. Esta escolha se configura já como uma primeira dimensão reparadora à qual a obra se dirige: oferecer ao leitor, no texto, o testemunho, a fala de Yolande.

Como já mencionado anteriormente, ao longo das pesquisas que compunham o trabalho desta tese, pude observar empiricamente – e depois o confirmei na teoria – que as narrativas sobre o genocídio, em geral, tinham algo em comum: elas contavam sempre histórias de pessoas específicas, de alguém com nome, rosto, identidade, história. Por meio dessas histórias individuais, o genocídio toma corpo e materialidade no imaginário de quem as ouve ou as lê. Opera-se aí uma recepção muito diferente daquela promovida pelas notícias sem nome, homogeneizantes, apartadas da sensibilidade e que apresentam números e estatísticas. A obra de Alfredo Jaar que abre este trabalho, *The eyes of Guetete Emerita*, é um testemunho disso: pelos olhos de Gutete Emerita somos levados aos olhos de todos aqueles que pereceram no genocídio. E porque olhamos para esses olhos, somos olhados de volta por eles.

O testemunho de Yolande molda os fundamentos de *Rwanda 94*, aterrando-a ao chão, diante do “muro de terra vermelha de Ruanda, único elemento de cenografia essencial” que será citado posteriormente na didascália da segunda parte, *Mwaramutse*. E mesmo no texto, sem o corpo físico da sobrevivente, sua presença é sentida por meio de sua fala. Sabemos não ser uma invenção ou uma dramatização, mas um relato de experiência vivida, um testemunho. E, aqui também, isso concede peso ao que se sucederá na obra. Yolande Mukagasana é uma figura central na luta para a constituição de uma memória pública do genocídio em Ruanda. Ela se tornou escritora pelo dever de dizer e é uma das primeiras testemunhas a publicar. Em 1997, seu primeiro texto *La mort ne veut pas de moi* (A morte não me quer) foi publicado em

⁶⁷ No texto de partida: Le délicat processus de travail avec Yolande Mukagasana a engendré un témoignage oral à la fois très fixé et chaque soir modifié. Nous sommes hors-champ de l'écriture. Que faire ? Renoncer à inclure cette parole ? La réécrire pour tenter de l'inscrire plus ou moins dans le champ littéraire ? Proposer un montage d'extraits de ses propres livres ? Aucune de ces « solutions » n'est opérante, certaines sembleraient même franchement indignes, en particulier l'idée d'exclure radicalement toute trace de cette parole dans la « pièce » écrite, et d'y substituer un résumé. Nous avons donc résolu d'offrir un écho de ce qui ne pourra jamais se traduire fidèlement, en donnant à ce moment la forme textuelle qui lui correspond dans certains ouvrages consacrés aux génocides, en particulier celui des Tutsis du Rwanda. Celle de la transcription de témoignage, littérale, qui tente de rester au plus près de la parole (au demeurant celle d'une femme dont le français n'est pas la langue maternelle).

Paris, pela editora Fixot. Nele, Mukagasana narra sua trajetória antes, durante e depois do genocídio, combinando testemunho histórico e reflexão sobre a violência extrema. Trata-se de um dos testemunhos escritos mais conhecidos compostos por uma sobrevivente direta do genocídio dos tútsis e dos hutus moderados em Ruanda.

Em 1999, ela publica *N'aie pas peur de savoir* (Não tenha medo de saber), cujo subtítulo é *Rwanda : un million de morts. Une rescapée tutsi raconte* (Ruanda: um milhão de mortos. Uma sobrevivente tútsi conta), pela editora Laffont. Este é um segundo testemunho no qual a autora amplia sua reflexão para as responsabilidades políticas, morais e históricas ligadas ao genocídio. Aqui, ela denuncia as estruturas que permitiram a violência em massa. Sua abordagem, como observa a acadêmica estadunidense especialista em literatura africana de expressão francesa Janice Spleth (2011) privilegia o relato documental em detrimento da ficção imaginativa, buscando preservar a voz das vítimas e registrar fatos para a memória histórica. Essa obra sintetiza uma dimensão fundamental de sua postura ética, que é a defesa da necessidade de enfrenar o conhecimento do horror, mesmo quando ele é insuportável.

Em 2001, Mukagasana publica *Les Blessures du silence* (As feridas do silêncio) pela editora Actes Sud, obra que reúne relatos de sobreviventes e também de perpetradores do genocídio, buscando preservar memórias que poderiam ser perdidas pelo silêncio e pelo esquecimento, segundo observa a jornalista, crítica literária e tradutora belga Laurence Vanpaeschen (2002) em artigo publicado no blog da revista *Le Carnet et les Instants*. Para essa obra, a autora e o fotógrafo Alain Kazinierakis viajaram por Ruanda para recolher depoimentos de histórias frequentemente difíceis de contar e ouvir. As fotografias de Kazinierakis acompanham muitos dos relatos, o que reforça a dimensão documental do projeto. Em vez de uma voz única, aqui, Mukagasana constrói um mosaico de experiências humanas marcadas pela violência, pelo trauma, pela culpa e pela sobrevivência.

Yolande Mukagasana não foi apenas uma fonte documental para o Groupov, ela participou ativa e diretamente do espetáculo. O seu texto inaugural foi lançado enquanto o projeto *Rwanda 94* era gestado e a parte da peça na qual a autora se apresenta carrega o mesmo nome do seu livro: *La mort ne veut pas de moi* (A morte não me quer). No artigo *Lettre Groupov*, Claire Ruffin (2001) questiona o Groupov quanto aos limites entre ficção e realidade na peça:

A ficção permite escapar da realidade? Ela está aí para servi-la?
“Eu não sou atriz”, responde ela...
“Era uma vez aquilo que eu vivi.”

Uma mulher sentada em uma cadeira, uma palavra verdadeira, a multidão que a escuta. Já não somos apenas espectadores; somos também testemunhas silenciosas do horror (Ruffin, 2001).⁶⁸

Chamo o testemunho de Yolande Mukagasana de incursão do real no drama justamente por conta desse efeito desestabilizante que ele provoca – tanto no espectador, como demonstra Ruffino, quanto no leitor. Saliento que a compreensão do real que mobilizo aqui vem da autoridade do relato da experiência vivida, que convoca o trabalho estético – das sensibilidades – para uma outra economia, localizando-as em um outro padrão de partilha do sensível, em uma interlocução com o termo do filósofo franco-argelino Jacques Rancière (2009) com o qual dialogaremos mais à frente. A fala de Mukagasana nos desloca da posição de leitor-espectador para a de testemunha, desestabilizando as fronteiras entre ficção, representação e testemunho. Assim, continua Ruffino:

Habitualmente, na sala e no palco, estabelece-se desde o início um acordo implícito sobre este ponto: por um instante, façamos todos de conta que tudo isso é verdadeiro, embora conscientes de que não passa de um jogo.

Aqui, não há mascarada?

[...]

Que paradoxo... Antigamente, buscavam-se meios de introduzir um distanciamento no teatro para que o espectador deixasse de cair na armadilha da ficção. Hoje, é por meio de indícios de ficção que tento me distanciar da realidade (Ruffino, 2001).⁶⁹

Desse modo, *Rwanda 94* joga com a lógica brechtiana: se Brecht introduzia a distância para romper a ilusão ficcional, diante do genocídio é a própria realidade que se torna quase insuportável, e são justamente os “indícios de ficção” que permitem criar a distância necessária para torna-la pensável e representável. A presença de Yolande desarticula o acordo da suspensão da descrença enquanto cria uma *restituição da confiança* ao lançar o leitor-espectador contra a parede, convocando-o a um outro tipo de relação, uma que o incita um autoexame da consciência e convoca a reflexão. Mais uma vez, parece esse ser um outro exemplo de “mudança da medida do drama moderno”, assim como proposto por Sarrazac

⁶⁸ No texto de partida: La fiction permet-elle d'échapper à la réalité ? Est-elle là pour la servir ?

« Je ne suis pas comédienne », me répond-elle...

« Il était une fois ce que j'ai vécu. »

Une femme sur une chaise, une parole vraie, la foule qui l'écoute. Déjà nous ne sommes plus seulement spectateurs, nous sommes aussi témoins muets de l'horreur.

⁶⁹ No texto de partida: D'habitude, dans la salle et sur scène, on s'accorde pourtant d'office sur ce point : pour un instant, faisons tous semblant de croire que tout ceci est vrai, tout en étant conscients que ce n'est qu'un jeu. Ici, pas de mascarade ? [...]

Quel paradoxe... Autrefois on cherchait des moyens d'introduire une distance au théâtre pour que le spectateur ne se laisse plus prendre au piège de la fiction. Aujourd'hui c'est par des indices de fiction que j'essaye de me distancier de la réalité.

(2017), como vimos na discussão sobre o alargamento em extensão daquilo que é posto em cena.

Esse regime de restituição da confiança operado pelo testemunho é, ao mesmo tempo, uma convocação a acreditar naquilo que Yolanda diz enquanto *verdade*, enquanto real, como quem reafirma que aquilo, de fato, existiu e que não é uma invenção. Ao mesmo tempo, isso é também uma convocação à restituição da confiança na possibilidade da reparação. Ora, somente podemos mudar o futuro se acreditarmos que, no passado, fomos capazes de atrocidades como genocídio. E a arte – o teatro, a literatura – cumprem função importante nesse processo, pois trabalham com as sensibilidades. Diante de uma realidade histórica que desafia as próprias capacidades de representação, a arte deixa de ser aquilo que distancia o leitor-espectador do real e passa a constituir uma mediação necessária para torna-lo pensável. O testemunho ocupa, assim, um lugar limiar: ele introduz na cena a autoridade da experiência vivida e, simultaneamente, convoca o trabalho estético indispensável para que essa experiência possa ser compartilhada, escutada e elaborada coletivamente.

Retorno, pois, à definição que Delcuvellerie dá a esse momento como um “não-texto” para dela discordar. Entendo que o diretor pensasse no “texto” apartado da “fala”, diferenciando aquilo que é preparado por um autor para ser dito por atores daquilo que provém da formulação de uma pessoa que não é atriz e que se apresenta em cena em seu próprio nome. O Groupov se preocupava, portanto, em não “transformar em literatura” a fala de Yolande. Mas aqui temos um impasse – ainda que de fácil resolução – na medida em que o teatro participa também do campo literário. É o próprio diretor quem observa que “a maior parte de sua composição textual inscreve-se efetivamente, assumindo os riscos que isso implica, no campo da escrita dramática e literária” (Delcuvellerie, 2002, p. 168)⁷⁰, porém, o testemunho basilar de Yolande Mukagasana, essa incursão do real no drama, parecia ainda colocar um desconforto.

Ora, proponho que a fala da sobrevivente ao genocídio é texto, é discurso. A preocupação do Groupov em não associar a palavra testemunhal a uma lógica de ficcionalização literária perde força quando pensamos o testemunho de Yolande Mukagasana como texto, desde uma compreensão de texto como discurso, isto é, como uma prática de linguagem produzida em uma situação específica de enunciação e atravessada por relações

⁷⁰ No texto de partida: La plus grande part de sa composition textuelle s’inscrit bien, à ses risques et périls, dans le champ de l’écriture dramatique et littéraire.

históricas, políticas e afetivas. O testemunho não está “fora do texto” e, retomando Rancière (2009), reafirmo a distinção entre “ficção e mentira” ao mesmo tempo que relembro o embaralhamento das fronteiras entre a razão da ficção e a ordenação do mundo histórico e social.

No campo da literatura, a questão não é se algo é verdadeiro ou mentiroso. Trata-se, antes, da construção e modos de ordenação e articulação dos fatos que os torna perceptíveis, inteligíveis. A ficção não se opõe à categoria da verdade, como vimos. Ela é o terreno dos procedimentos de montagem discursiva sobre os acontecimentos: um trabalho de seleção, disposição e relação entre vozes, temporalidades, documentos, testemunhos e imagens. Como forma de arranjo, ela organiza uma experiência do sensível e propõe modos específicos de compreender o mundo.

O testemunho de Yolande Mukagasana não interrompe o trabalho ficcional em *Rwanda 94*. Ele se insere em uma composição mais ampla que reúne música, coro, vídeos, personagens históricos, aparições fantasmáticas e procedimentos épicos. A ficção opera, aqui, como uma prática de montagem que não visa substituir a *realidade* por uma *invenção* (reduzindo-a ou simplificando-a), mas construir uma forma de acolher a complexidade da materialidade do acontecido. Ela se apresenta, portanto, como um modo de narrar que organiza o visível e o dizível, tornando possível não apenas conhecer os fatos, mas também elaborar coletivamente sus sentidos. Assim, a preocupação em tornar ou não a fala de Yolande Mukagasana literatura não se sustenta.

Retorno, pois ao testemunho de Yolande Mukagasana por meio das palavras que encerram sua fala. Ao final do relato das seis semanas em que sobreviveu à violência extrema e desumanizadora do genocídio, ela se levanta e ergue sua mão para se dirigir a todos os outros “seres humanos do planeta Terra” a quem se imanou no início de seu discurso para formular uma interpelação radical:

Yolanda se levanta, avança, levanta a mão... e diz:

Que aqueles que não terão vontade de ouvir isso se denunciem como cúmplices do genocídio em Ruanda. Eu, Yolande Mukagasana, declaro perante a vocês e diante da humanidade que quem não quer tomar conhecimento do calvário do povo ruandês é cúmplice dos algozes. Não quero aterrorizar nem despertar piedade, eu quero testemunhar. Apenas testemunhar. Esses homens que me infligiram os piores sofrimentos, eu nem os odeio nem os desprezo, eu tenho até pena deles (Groupov, *Rwanda 94*, 2002, p. 25).⁷¹

⁷¹ No texto de partida: *Yolande se lève, avance, lève la main... et dit :*

Desse modo, Yolande não reivindica para si uma posição de excepcionalidade nem busca mobilizar piedade de quem quer que seja. Seu testemunho se lança, antes, como um chamado à escuta e ao reconhecimento. Sua palavra instaura, assim, uma exigência ética que atravessará toda a obra: a necessidade de ouvir aqueles cuja história foi silenciada. Nesse sentido, a presença de Yolande abre caminho para a entrega das vozes que a sucedem. O seu testemunho singular rompe o silêncio em torno do genocídio, em seguida, o Coro dos Mortos amplia esse gesto em direção à coletividade. A sobrevivente se torna, de certo modo, o ponto de travessia que possibilita a passagem entre o testemunho individual e a emergência de uma memória coral. Na terceira parte de *Itsembabwoko*, em *O Coro dos Mortos*, as vozes dos mortos vão se juntar à sua não para substituí-la, mas para ecoá-la e expandi-la. O coro vai se constituir, assim, em uma forma de coralidade do testemunho inaugurado por Yolande, como analisaremos no terceiro capítulo desta tese.

Ao final da sequência de *Itsembabwoko*, primeira parte da peça, os Mortos reúnem-se no palco, enfileirados, tendo Yolande ao centro. Depois de contarem as circunstâncias de seus assassinatos e encontrarem “aquela que deveria ter morrido”, mas que sobreviveu, eles reafirmam sua própria condição: “Eu estou morto, eles me mataram. Eu não estou dormindo, eu não estou em paz” (Groupov, Rwanda 94, 2002, p. 33). Em seguida, fecham os olhos. É também a primeira vez que se manifesta o Coro dos Mortos propriamente dito, quando as vozes individuais passam a falar em conjunto. O Coro, como instância do drama, traz à cena a persistência da demanda dos mortos por reconhecimento, justiça e memória. Se Yolande testemunha porque sobreviveu, os Mortos testemunham porque, na cena teatral, lhes é concedido novamente corpo e voz.

O percurso que vai do testemunho singular à fala coral aponta que a memória do genocídio não pode ser sustentada apenas pela sobrevivente isolada. Ela exige uma comunidade de escuta capaz de acolher tanto a voz daquela que não foi eliminada pelo genocídio quando a presença espectral daqueles que já não podem falar por si mesmos. Em *Rwanda 94*, testemunhar nunca é um ato solitário, mas sempre um gesto coletivo de resistência ao apagamento. Todavia, à medida que emergem essas vozes, torna-se clara uma

Que ceux qui n'auront pas la volonté d'entendre cela, se dénoncent comme complices du génocide au Rwanda. Moi, Yolande Mukagasana, je déclare devant vous et en face de l'humanité que quiconque ne veut prendre connaissance du calvaire du peuple rwandais est complice des bourreaux. Je ne veux ni terrifier ni apitoyer, je veux témoigner. Uniquement témoigner. Ces hommes qui m'ont fait subir les pires souffrances je ne les hais ni les méprise, j'ai même pitié d'eux.

outra exigência: a de interrogar as condições que permitiram a realização do genocídio. Assim, o Coro dos Mortos conduz o leitor-espectador à investigação dos “por quês?”.

Como um genocídio toma forma

O testemunho de Yolande Mukagasana e a emergência dos Mortos – tanto do Coro dos Mortos quanto dos fantasmas eletrônicos que irrompem na transmissão televisiva – conduzem ao deslocamento do olhar e da sensibilidade do leitor-espectador, que vai da afirmação da experiência vivida, chegando na investigação das condições que a tornaram possível. Ao final de sua fala, Yolande interpela a humanidade ao afirmar que recusar-se a conhecer o calvário do povo ruandês significa tornar-se cúmplice dos algozes. Em seguida, os Mortos assumem a tarefa de transformar essa exigência ética em um exercício de questionamento histórico e político. Não basta saber que o genocídio aconteceu; é preciso perguntar *como* ele foi possível. Após nos confrontarmos com a experiência do genocídio, em *Itsembabwoko*, a obra nos insere no espaço do programa televisivo conduzido por Bee Bee Bee. As mensagens reivindicativas dos fantasmas, destinadas à humanidade inteira, exigem que reflitamos sobre as causas do genocídio e sobre as responsabilidades envolvidas em sua preparação e execução. Aí, então, os Mortos, em Coro, comandam a litania dos “por quês?”.

Na *Litania das perguntas*, a terceira parte de *Rwanda 94*, os Mortos assumem a posição de inquisidores. Em uma estrutura de drama moderno em estações, essa parte da obra toma um caráter ritualístico: a litania é uma forma de oração baseada na repetição insistente e coletiva. Em *Rwanda 94*, essa repetição não busca salvação espiritual, mas a produção de inteligibilidade histórica. Por meio de uma sucessão de interrogações dirigidas à mídia, aos colonizadores, à Igreja, à ONU e a outras instâncias implicadas no processo genocida, o Coro dos Mortos demanda explicações, nomeia responsabilidades e recupera a memória dos massacres que antecederam e prepararam o genocídio de 1994. A *Litania* é como um percurso em estações nas quais todos pararemos para interrogar – e nos interrogarmos.

Os “por quês?” lançados pelo Coro dos Mortos recusam tanto o esquecimento quanto as narrativas que transformam o genocídio em “fatalidade”, examinando-o como o resultado de um processo progressivo, organizado e politicamente construído, cujas raízes se encontram, entre outros fatores, nas divisões raciais produzidas e sedimentadas pelo padrão

de poder da colonialidade (Quijano, 2005; Segato, 2021). Seus questionamentos insistentes demandam reconhecimento pra seu sofrimento e exigem inteligibilidade histórica. Afinal, se o genocídio foi construído, preparado e executado por seres humanos e instituições concretas, ele também pode – e deve – ser compreendido a partir das relações de poder, dos discursos e das práticas que o tornaram possível.

Litania das perguntas ou Os Mortos lançam seus “por quês?”

A litania é uma forma tradicional de oração da Igreja Católica, caracterizada pela repetição, por invocações curtas alternadas entre um solista e a assembleia, e por seu caráter intercessório, associado à súplica e à devoção. O título da terceira parte da obra cria, assim, uma expectativa que será quebrada pela forma: a litania, ou ladainha, é ligada à ideia de pedido ou de demonstração de confiança plena, e não ao questionamento. Em *Rwanda 94*, contudo, ela se transforma em uma repetição incansável de perguntas, uma insistente demanda por respostas e, em certa medida, uma espécie de devoção aos questionamentos, aos “*por quês?*”. A estrutura de fé é, então, transposta para o campo político: passamos da súplica à interpelação.

As bases políticas da *Litania das perguntas* se assentam na nova partilha das vozes que é instaurada pelo Coro dos Mortos. Bee Bee Bee, jornalista ocidental acostumada a ocupar o centro da enunciação – figura midiática cujo discurso explicativo é legitimado e amplificado pelos meios de comunicação – é retirada de seu palco diante das câmeras e conduzida por duas mulheres ruandesas a uma nova posição diante do público. Aquela que habitualmente interroga, explica e interpreta passa, então, a escutar. O dispositivo dramático reorganiza, assim, as posições de enunciação e de escuta, deslocando a jornalista do lugar de autoridade discursiva para a condição de interlocutora convocada a ouvir e aprender.

Em *As palavras e os danos*, Jacques Rancière e o pesquisador e tradutor espanhol Javier Bassas, tecem uma conversa em torno de três temas centrais no pensamento rancieriano: as imagens, a emancipação e a igualdade. Bassas (2024, p. 15) destaca que Rancière propõe uma “concepção de política que parte da igualdade, da capacidade de qualquer um e, sobretudo, da igualdade das inteligências”. É a igualdade das inteligências o que está na base do *Mestre ignorante* (2002), por exemplo, e sustenta uma lógica pedagógica igualitária, fundada na recusa de hierarquias prévias entre aqueles que sabem e aqueles que supostamente nada saberiam, rejeitando também a determinação de modos legítimos ou privilegiados de aquisição do

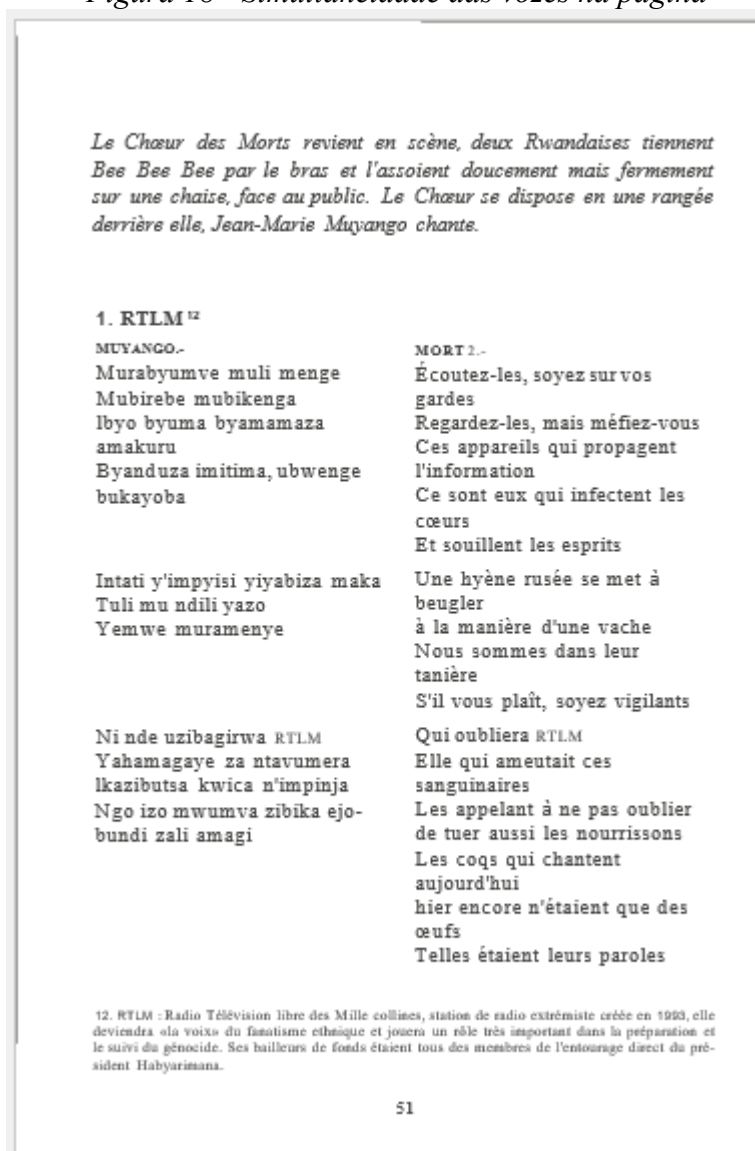
conhecimento. Essa mesma perspectiva ressoa na defesa feita por Tim Ingold (2019) de uma antropologia pedagógica e transformadora baseada em “levar o outro a sério”, isto é, em aprender *com* ele e não *sobre* ele. Nesse sentido, *Rwanda 94* assume, na *Litania das perguntas*, uma posição política que reorganiza a distribuição das vozes e dos enunciados ao instituir uma relação fundada na igualdade das inteligências. O dispositivo dramático passa, assim, de uma lógica vertical, marcada pelo discurso explicativo sobre o outro, para a dinâmica da coralidade em que aqueles que foram historicamente reduzidos à condição de objeto do saber tornam-se sujeitos de enunciação e produtores de pensamento sobre sua própria história e sobre si.

A didascália indica que “duas mulheres ruandesas seguram Bee Bee Bee pelos braços e a sentam, suavemente, mas com firmeza, em uma cadeira, de frente para o público” (Groupov, *Rwanda 94*, 2002, p. 51), enquanto todo o Coro dos Mortos ocupa seu lugar atrás dela, disposto igualmente voltado para a plateia. Do ponto de vista formal, a frontalidade constitui um recurso frequentemente mobilizado por tradições do teatro político moderno, como o teatro político de Erwin Piscator e o teatro épico de Bertolt Brecht, ambos dramaturgos alemães comprometidos com a transformação crítica das sensibilidades. Em *O teatro político*, Piscator (1968, p. 52) afirma que “nosso teatro é um teatro de luta. Ele não se propõe a ilustrar, mas a intervir. Queremos um teatro que não descreva a realidade, mas que a transforme”. Ao romper com os mecanismos de ilusão e se dirigir diretamente ao público, a frontalidade favorece o efeito de distanciamento e desloca o espectador da posição de identificação passiva para a de observador crítico. Pela *Litania das perguntas*, o Coro dos Mortos coloca Bee Bee Bee e o público diante de suas perguntas, numa convocação direta à reflexão e ao pensamento crítico.

Estruturalmente, a *Litania* se organiza a partir de um canto em quiniaruanda, entoado pelo mestre Jean-Marie Muyango, que ocorre simultaneamente à primeira réplica do Morto 2, compondo a dimensão ritual e coletiva da enunciação. O Morto 2 assume a posição de figura solista da prece inquisitória: é por meio de sua fala que se estabelece o caráter repetitivo próprio desse gênero discursivo. Jean-Marie Muyango entoa em quiniaruanda a fórmula inicial pronunciada pelo Morto 2, aquela que se repete a cada novo ciclo de inquisição, com variações nos últimos versos que a articulam ao tema que será abordado. Essa repetição ritualizada sustenta a forma da cena e inscreve uma exigência ética e política de rememoração: os Mortos retornam para exigir que a história seja dita, retomada e escutada incessantemente, até que aquilo que foi silenciado se torne, enfim, audível.

Ainda sobre a estrutura, a simultaneidade das vozes é expressa no texto pela repartição do espaço da página, colocando lado a lado as vozes que se acompanham:

Figura 18 - Simultaneidade das vozes na página



Fonte: Groupov, Rwanda 94 (2002).

A introdução da *Litania das perguntas* se dirige à mídia. Em uma linguagem fortemente metafórica, em consonância com aquilo que o linguista Kamali havia elucidado ao ser consultado no programa televisivo *Mwaramutse*, o Coro adverte:

Quadro 2 - Simultaneidade das vozes - Coro dos Mortos

1. RTLM MUYANGO.- Murabyumve muli munge Mubirebe mubikenga Ibyo byuma byamamaza amakuru	MORTO 2.- Escutem eles, estejam em alerta Observem eles, mas desconfiem Esses aparelhos que propagam a informação
--	---

Byanduza imitima, ubwenge bukayoba	São eles que infectam os corações E maculam os espíritos
Intati y'impfisi yiyabiza maka Tuli mu ndili yazo Yemwe muramenye	Uma hiena astuta passa a mugir à maneira de uma vaca Nós estamos em seu covil Por favor, estejam vigilantes
<i>Ni nde uzibagirwa RTLM Yahamagaye za ntavumera Ikazibutsa kwica n'impinja Ngo izo mwumba zibika ejo- bundi zali amagi</i>	Quem esquecerá a RTLM Ela que incitava esses sanguinários Chamando-os a não esquecer de matar também os recém-nascidos Os galos que cantam hoje ontem ainda eram apenas ovos Tais eram suas palavras (Groupov, Rwanda 94, 2002, p. 51) ⁷²

Fonte: elaboração pela autora

A afirmação de que “esses aparelhos que propagam a informação [...] infectam os corações e maculam os espíritos” constitui uma denúncia direta do papel desempenhado pela mídia na preparação do genocídio. A referência remete particularmente à RTLM (*Radio Télévision libre des Mille Collines*), cuja atuação foi decisiva na difusão de discursos de ódio e na incitação à violência contra os tutsis. Em seguida, uma metáfora: a figura da hiena,

⁷² No texto de partida: MORT 2.-

Écoutez-les, soyez sur vos gardes
Regardez-les, mais méfiez-vous
Ces appareils qui propagent
l'information
Ce sont eux qui infectent les
cœurs
Et souillent les esprits
Une hyène rusée se met à
beugler
à la manière d'une vache
Nous sommes dans leur
tanière
S'il vous plaît, soyez vigilants
Qui oublierait RTLM
Elle qui ameutait ces sanguinaires
Les appelant à ne pas oublier
de tuer aussi les nourrissons
Les coqs qui chantent
aujourd'hui
hier encore n'étaient que des
œufs
Telles étaient leurs paroles.

comumente associada à astúcia, à ameaça e à morte, surge como imagem daquele que engana para atacar. O fato de ela “mugir à maneira de uma vaca” adquire especial relevância no contexto ruandês, no qual o gado ocupa um lugar central na organização social e simbólica, especialmente associado aos tútsis. A hiena imita aquilo que é familiar e valorizado para dissimular sua verdadeira natureza. A violência genocida aparece, assim, como algo perigoso que se infiltra sob formas reconhecíveis e aparentemente legítimas. Mais à frente no percurso da obra, as hienas, efetivamente, adentrarão a cena em *Você quer cantar comigo?*, assumindo formas que procuram se apresentar como familiares, confiáveis e aceitáveis. A advertência inicial do Coro dos Mortos funciona, portanto, como mais uma antecipação que irrompe no tecido dramático: é preciso desconfiar das narrativas que se apresentam sob a aparência da naturalidade, pois elas podem ocultar mecanismos perversos de violência.

A declaração “estamos em seu covil”, por sua vez, fornece pistas para uma leitura espacial da cena. O Coro dos Mortos permanece disposto atrás de Bee Bee Bee, sentada diante do público, e a didascália não indica uma mudança explícita de espaço na cena. Considerando que a *Litania das perguntas* se apresenta como desdobramento do compromisso assumido pela jornalista ao final de *Mwaramutse* – investigar as causas do genocídio e levar a sério as demandas dos Mortos –, é possível depreender que o espaço do programa televisivo continue presente nessa nova configuração cênica, posto ter sido a partir dele que se deu a intervenção dos Mortos. Nesse sentido, o “covil das hienas” pode se referir ao domínio midiático: o lugar a partir do qual narrativas hegemônicas são produzidas, legitimadas e disseminadas e, por isso, um espaço permeado por ambiguidades e perigos, que exige vigilância crítica constante.

Os temas abordados ao longo da litania reiteram a lógica de interpelação. Os Mortos entoam perguntas, interrogam os “por quês?” e endereçam sua inquirição a sete diferentes instâncias: a mídia, a ONU, a Revolta de 1959, os colonizadores, o Ruanda pré-colonial, a Igreja Católica e o luto. As formulações discursivas oscilam, em linhas gerais, entre construções como “Eles dirão que...” e “Que eles não esqueçam de dizer que...”, ainda que a estrutura da enunciação se modifique conforme o tema convocado à inquirição. Não se trata, contudo, de perguntas no sentido estrito: são afirmações elaboradas sob a forma interrogativa. Os Mortos sabem do que falam; narram suas próprias histórias. O que está em jogo é interpelar a mídia e os aparelhos de comunicação quanto à possibilidade – ou à recusa – de dizer *isso*, de contar essa história *dessa* maneira, de denunciar com objetividade e precisão, de nomear os fatos e os responsáveis, de desvelar aquilo que foi ocultado ou sistematicamente escamoteado.

Javier Bassas (2024, p. 8) observa que as palavras constituem um campo de batalha, “pois com elas é um certo tipo de mundo que aparece, um certo tipo de povo e também um certo tipo de subjetividade que se configuram”. O modo de dizer – a forma da enunciação – não é dissociável daquilo que é dito. Na concepção política na práxis da palavra, o *como* e o *quê* participam igualmente da produção de sentido. Nomear, descrever, interrogar ou silenciar são operações que configuram mundos e percepções, distribuem vozes e produzem efeitos políticos específicos. É, portanto, dentro dessa chave de compreensão que acompanharemos os diferentes eixos de interrogação que estruturam a *Litania das perguntas*. Importa ressaltar ainda que reside aí um dos aspectos políticos mais significativos de *Rwanda 94*: o deslocamento do olhar do leitor-espectador do “o quê?” para o “como?”. A questão fulcral é compreender *como* esse genocídio se tornou possível, *como* foi preparado, narrado e, por vezes, silenciado. Ao insistir nos “por quês?”, a *Litania das perguntas* emerge como estrutura que transforma a memória em investigação, o testemunho em interpelação política.

É, pois, também nesse deslocamento que reside uma das dimensões reparadoras da obra. A presença inquiridora dos Mortos, o fato de eles nomearem os responsáveis e reivindicarem inteligibilidade para aquilo que viveram restitui-lhes a voz e a condição de sujeitos de conhecimento sobre a própria história. Trata-se, assim, de uma reparação simbólica que não apaga a violência sofrida nem pretende oferecer reconciliação fácil, mas que é reparadora porque resiste ao apagamento. Se a perpetração do genocídio buscava reduzir todas as suas vítimas ao absoluto silêncio, a insistência interrogativa dos Mortos afirma, ao contrário, seu direito de dizer, de narrar, de interpretar e de exigir respostas dos vivos.

1. RTLM:

O primeiro eixo de interrogação da *Litania das perguntas* é dedicado ao papel da mídia na preparação, no acompanhamento e na legitimação do genocídio. Ele é, portanto, um desdobramento direto da invocação que abre a litania, na qual os Mortos alertam para o perigo dos aparelhos que “propagam a informação” e “infectam os corações”. A nota de rodapé que acompanha essa seção explica o subtítulo e situa historicamente o referente central das acusações formuladas pelos Mortos:

Radio Télévision libre des Mil collines, estação de rádio extremista criada em 1993, ela se tornará “a voz” do fanatismo étnico e terá um papel muito importante na preparação e no acompanhamento do genocídio. Seus financiadores eram todos

membros do entorno próximo do presidente Habyarimana (Groupov, Rwanda 94, 2002, p. 51).⁷³

A evocação da RTLM ultrapassa a denúncia pontual de um meio de comunicação específico. O que a obra coloca em evidência é o papel da mídia como dispositivo ativo de produção e circulação de discursos genocidas. Ao identificar a rádio como uma instituição vinculada às elites políticas do regime, *Rwanda 94* desvela que a produção e a circulação dos discursos genocidas estiveram associadas a estruturas organizadas de poder. Os Mortos retomam a longa duração dessa engrenagem discursiva, fazendo recuar sua ação até o massacre de 1959 e sublinhando a recorrência de discursos de ódio proclamados muito antes de 1994, desde praticamente a inauguração da emissora. A litania denuncia ainda a liberdade com que figuras centrais do aparato genocida circularam e se expressaram, inclusive fora de Ruanda, bem como a impunidade daqueles que, nos microfones da rádio, convocavam explicitamente à violência.

A RTLM, aqui, não aparece como figura única da mídia a ser questionada. A ela, soma um outro dispositivo de propaganda, o jornal *Kangura*, cujas publicações contribuíram para a disseminação da ideologia extremista nos anos que antecederam o genocídio:

MORTO 4 –

Falarão do nº 6 do jornal *Kangura*
publicado em dezembro de 1990
que propunha a nova bíblia racista
os dez mandamentos dos Bahutu?

MORTO 5. –

Falarão do oitavo mandamento dos Bahutu:
Todo Muhutu deve deixar de ter piedade dos Batutsis?

MORTO 3. -

Dirão que a capa
do nº 6 do *Kangura*
exibia uma foto de Mitterrand
acompanhada da frase:
*É na desgraça
que se reconhecem
os verdadeiros amigos?*
(Groupov, Rwanda 94, 2002, p. 52-53).⁷⁴

⁷³ No texto de partida: RTLM : Radio Télévision libre des Mille collines, station de radio extrémiste créée en 1993, elle deviendra « la voix » du fanatisme ethnique et jouera un rôle très important dans la préparation et le suivi du génocide. Ses bailleurs de fonds étaient tous des membres de l'entourage direct du président Habyarimana.

⁷⁴ No texto de partida: MORT 4.-
Parleront-ils du nº 6 du journal *Kangura*
publié en décembre 90
proposant la nouvelle bible raciste
les dix commandements des Bahutu ?

O jornal *Kangura* inflamou e endossou o coro de ódio no país, integrando um ecossistema midiático mais amplo, no qual a imprensa escrita e a rádio atuaram conjuntamente na desumanização dos tútsis e na incitação explícita da violência. A palavra, nesses veículos, não opera como meio de informação, ela prepara, convoca e autoriza o assassinato. Dito de outro modo, no lugar de informar, a mídia aparece aqui como uma tecnologia de poder capaz de distribuir lugares, produzir inimigos internos e tornar determinadas vidas passíveis de eliminação, participando da lógica necropolítica descrita por Achille Mbembe (2011) que determina quem pode viver e quem deve morrer.

Entretando, a litania não se limita a interrogar os agentes diretamente envolvidos na propagação do discurso genocida. Os Mortos voltam-se também para aqueles que sabiam – ou que poderiam saber – o que estava sendo preparado:

MORTO 2. –

Falarão do fax de 11 de janeiro de 94 do general Dallaire à ONU,
que permaneceu sem resposta?

MORTO 4. –

Dirão que ele solicitava
a proteção de um informante,
Jean-Pierre, importante político,
membro do governo?

MORTO 2. –

Dirão que Jean-Pierre
havia confiado ao general Dallaire
que os Interahamwe tinham estabelecido
listas de todos os batutsis de Kigali
com o objetivo presumido de exterminá-los?

MORTO 3. –

Dirão que Jean-Pierre havia acrescentado:
Meu pessoal – os Interahamwe –
poderia matar
até mil batutsis em vinte minutos?

MORTO 5. –

Dirão que os serviços secretos belga

MORT 5.-

Parleront-ils du huitième commandement des Bahutu
Tout Muhutu doit cesser d'avoir pitié des Batutsi ?

MORT 3.-

Diront-ils que la couverture
du n° 6 de Kangura
affichait une photo de Mitterrand
C'est dans le malheur
que les véritables amis
se découvrent ?

havam recebido as mesmas informações?
(Groupov, Rwanda 94, 2002, p. 54-55)⁷⁵

A repetição dessas interpelações constrói uma cadeia de responsabilidades que vai além do espaço estritamente ruandês. Os Mortos aqui denunciam quem incitou diretamente a violência e questionam as instâncias internacionais que receberam informações sobre o risco do genocídio e não responderam de maneira efetiva. Nesse contexto, uma formulação recorrente parece condensar a lógica que orienta toda a litania:

MORTO 2. –
Mas e eles, eles sabem?
e eles dirão isso?
(Groupov, Rwanda 94, 2002, p. 55)⁷⁶

A princípio, esse “eles” pode ser lido como uma referência à mídia; no entanto, à medida que a litania avança, ele se revela como uma figura mais ampla, que engloba os aparelhos de comunicação, as instâncias políticas e internacionais e todos aqueles que, podendo dizer, optaram pelo silêncio ou pela distorção dos acontecimentos. Os Mortos não perguntam se essas instâncias sabiam, porque partem do pressuposto de que elas sabiam. A verdadeira questão é outra: *dirão isso?* Serão capazes de nomear os fatos, os discursos e os responsáveis? A repetição ritual dessas perguntas transforma a cena em um espaço e interpelação política na

⁷⁵ No texto de partida: MORT 2.-

Parleront-ils du fax
du 11 janvier 94
du général Dallaire
à l'ONU

resté sans réponse ?

MORT 4.-

Diront-ils qu'il demandait
la protection d'un informateur
Jean-Pierre, important politicien
membre du gouvernement ?

MORT 2.-

Diront-ils que Jean-Pierre
avait confié au général Dallaire
que les Interahamwe avaient établi
des listes de tous les Batutsi de Kigali
dans le but présumé de les exterminer ?

MORT 3.-

Diront-ils que Jean-Pierre avait ajouté :
Mon personnel - les Interahamwe -
pourrait tuer
Jusqu'à mille Batutsi en vingt minutes?

MORT 5.-

Diront-ils que les services secrets belges avaient reçu les mêmes informations ?

⁷⁶ No texto de partida: MORT 2.-

Mais eux, le savent-ils ?
et le diront-ils ?

qual os Mortos exigem que a sua história seja contada sem eufemismos, apagamentos ou conivência.

2. ONU:

A interpelação dirigida à ONU amplia o horizonte da acusação formulada pelos Mortos. Agora, os olhos e os questionamentos se voltam às instâncias internacionais que, por meio de decisões políticas, diplomáticas e militares, contribuíram para tornar possível o abandono da população ruandesa. A ONU é denunciada, assim, por deserção:

MORTO 2. –
A ONU supervisionou
os assassinos
e socorreu os expatriados
Eles nos abandonaram,
quando éramos amigos
A espada então cortou ainda
mais forte
Eles pegaram seus cães e
fugiram
(Groupov, Rwanda 94, 2002, p. 55).⁷⁷

A formulação estabelece uma contraposição contundente entre as vidas consideradas dignas de proteção e aquelas abandonadas à violência genocida. Ao evocar a evacuação prioritária dos expatriados e a retirada internacional diante dos massacres, os Mortos denunciam, mais uma vez, uma política diferencial da proteção por parte da Organização das Nações Unidas na qual determinadas vidas são resgatáveis, enquanto outras são deixadas para morrer.

A partir daí, a litania adota sua estrutura recorrente de interpelação – “Dirão que...?” – para reconstruir uma cadeia internacional de responsabilidades. As perguntas dirigem-se à ONU enquanto instituição, aos Estados que a compõem e às decisões tomadas em seu interior:

⁷⁷ No texto de partida: MORT 2.-

[...]

L'ONU a supervisé les
assassins

et secouru les expatriés

Ceux-ci nous abandonnèrent,

alors que nous étions amis

L'épée dépeça alors de plus
belle.

Ils prirent leurs chiens et
s'enfuirent.

MORTO 2. –

Dirão que os primeiros contratos
de compra de armas
firmados pelo governo Habyarimana
com o Egito
foram assinados pelo ministro das Relações Exteriores
Boutros Ghali?
Dirão que essas compras de armas
foram avalizadas pelo Crédit Lyonnais?

MORTO 1. –

Dirão que as entregas de armas
continuaram durante o genocídio
a partir de Goma e na zona Turquesa?
Dirão que a zona Turquesa
serviu sobretudo para permitir que os genocidas
recuassem em direção ao Zaire?

MORTO 3. –

Dirão que François Léotard
ministro francês da Defesa,
durante sua visita ao campo de Nyarushishi
em junho de 1994,
apertou a mão
do prefeito de Kibuye
Clément Kayishema
o principal organizador do genocídio na região?
(Groupov, Rwanda 94, 2002, p. 56).⁷⁸

Essas interpelações estabelecem uma cronologia dos acontecimentos. Elas revelam também o caráter político das omissões internacionais. A insistência na fórmula “Dirão que...?” desloca o problema do desconhecimento para o da enunciação: os fatos são conhecidos, mas

⁷⁸ No texto de partida: MORT 2.-

Diront-ils que les premiers contrats
d’achats d’armes
conclus par le gouvernement Habyarimana
avec l’Égypte
étaient signés par le ministre des Affaires étrangères
Boutros Ghali ?

Diront-ils que ces achats d’armes
étaient cautionnés par le Crédit Lyonnais?

MORT I.-

Diront-ils que les livraisons d’armes
ont continué pendant le génocide
à partir de Goma, et dans la zone Turquoise ?

Diront-ils que la zone Turquoise
a surtout permis aux génocidaires
de se replier vers le Zaïre ?

MORT 3.-

Diront-ils que François Léotard
ministre français de la Défense
lors de sa visite au camp de Nyarushishi
en juin 1994
a serré la main
du préfet de Kibuye
Clément Kayishema
le principal organisateur du génocide dans la région ?

permanece em disputa a disposição para nomeá-los e reconhecer suas implicações. O fracasso da intervenção internacional é desvelado como resultado de escolhas políticas concretas. A mesma lógica reaparece quando os Mortos interrogam o desmantelamento progressivo da presença internacional em Ruanda:

MORTO 5. –

Dirão que após o massacre
dos dez paraquedistas belgas
a Bélgica retirou seu contingente da MINUAR[16]
justamente aquele que era o mais bem armado
e o mais eficaz?

MORTO 2. –

Dirão que o ministro belga das Relações Exteriores
Willy Claes,
declarou ter exercido pressão sobre a ONU
para a retirada completa da MINUAR?

MORTO 4. –

Dirão que, em 6 de abril de 1994
havia em Ruanda
2.500 capacetes azuis
e que eles não passariam de 270
em 21 de abril?
Dirão que
supostamente
eles não podiam recorrer ao uso da força?
(Groupov, Rwanda 94, 2002, p. 56-57).⁷⁹

Ao insistirem sobre a retirada do contingente belga e sobre as restrições impostas ao mandato da MINUAR, os Mortos questionam os limites do humanismo internacional quando confrontado com a necessidade de uma intervenção efetiva. A referência reiterada ao que “supostamente” não podia ser feito questiona a pretensa neutralidade dos argumentos jurídicos

⁷⁹ No texto de partida: MORT 5.-

Diront-ils qu'après le massacre
des dix paras belges
la Belgique a retiré son contingent de la Minuar[16]
alors que celui-ci était le mieux armé et
le plus efficace ?

MORT 2.-

Diront-ils que le ministre belge des Affaires étrangères
Willy Claes
a déclaré avoir fait pression sur l'ONU
pour le retrait complet de la Minuar ?

MORT 4.-

Diront-ils que le 6 avril 1994
il y avait au Rwanda
2 500 casques bleus
et qu'ils ne seront plus que 270
le 21 avril ?
Diront-ils qu'ils ne pouvaient
soi-disant
avoir recours à la force ?

e diplomáticos mobilizados para justificar a inação. A acusação se estende ainda às prioridades que orientaram as respostas internacionais durante o genocídio:

MORTO 1. –

Dirão que o mandato da ONU
lhes permitia, ainda assim, proteger
a população civil
e que eles não fizeram nada?

MORTO 2. –

Dirão que não houve um centavo
para deter o genocídio,
enquanto houve, de forma imediata,
bilhões para as vítimas
da cólera
nos campos do Zaire?
Dirão que o governo interino,
responsável pelo genocídio,
ainda era recebido na ONU
em 18 de maio de 1994?
(Groupov, Rwanda 94, 2002, p. 57).⁸⁰

Ao colocar lado a lado a ausência de recursos para impedir o genocídio e a rápida mobilização humanitária posterior, os Mortos criticam os critérios que organizam a ação internacional. Não que a assistência às vítimas da cólera no Zaire não tivesse importância, mas a crítica se refere ao fato de que a urgência humanitária se torna plenamente reconhecível apenas quando o genocídio já consumou seus efeitos. Por fim, a litania dirige sua atenção às operações de evacuação e aos vínculos mantidos com representantes do regime genocida:

MORTO 3. –

Dirão que a primeira missão humanitária
dos militares franceses e belgas
foi evacuar os cidadãos brancos,
abandonando aos massacres
centenas de ruandeses –
seus amigos, seus vizinhos, seus empregados?
Dirão que um escritório foi aberto

⁸⁰ No texto de partida: MORT I.-
Diront-ils que le mandat de l'ONU
leur permettait pourtant de protéger
la population civile
et qu'ils n'ont rien fait ?

MORT 2.-

Diront-ils qu'il n'y a pas eu un sou
pour arrêter le génocide
alors qu'il y en a eu instantanément
des milliards pour les victimes
du choléra
dans les camps au Zaïre ?
Diront-ils que le gouvernement intérimaire
responsable du génocide
était encore reçu à l'ONU
le 18 mai 94 ?

em Nairóbi
pelos americanos
para acolher os cães e os gatos
dos expatriados brancos?

MORTO 5. –

Falarão da evacuação,
em 9 de abril de 1994,
sem o conhecimento dos jornalistas,
por um avião francês,
de altos dignitários do regime genocida,
entre eles Agathe Habyarimana
e seus irmãos?
(Groupov, Rwanda 94, 2002, p. 57-58)⁸¹.

Essas perguntas tornam visíveis as desigualdades que estruturaram as políticas de proteção implementadas durante o genocídio. Contrapondo a evacuação dos expatriados ao abandono dos ruandeses e mencionando a assistência prestada a membros do governo genocida, os Mortos explicitam as hierarquias políticas e raciais que atravessaram a atuação internacional naquele contexto.

Por meio de sua estrutura de interrogatório, a *Litania das perguntas* contesta os modos pelos quais o genocídio foi narrado. Os Mortos não perguntam para saber; perguntam porque sabem. O que está em disputa – ou em jogo, no drama – é a disposição das instituições internacionais para reconhecer suas responsabilidades e inscrever essas histórias na memória coletiva. A repetição transforma a litania em uma prática de acusação e reparação simbólica: insistir na pergunta é recusar que o abandono seja naturalizado como simples fracasso humanitário, recolocando-o no terreno das escolhas políticas e éticas.

⁸¹ No texto de partida: MORT 3.-

Diront-ils que la première mission
humanitaire des militaires français et belges
fut d'évacuer les ressortissants blancs
abandonnant aux massacres
des centaines de Rwandais
leurs amis, leurs voisins, leurs employés ?
Diront-ils qu'un bureau avait été ouvert
à Nairobi
par les Américains
pour accueillir les chiens et les chats
des expatriés blancs?

MORT 5.-

Parleront-ils de l'évacuation
le 9 avril 94
à l'insu des journalistes
par un avion français
des hauts dignitaires du régime génocidaire
dont Agathe Habyarimana
et ses frères ?

3. 1959:

A terceira estação da *Litania das perguntas* diz respeito aos acontecimentos de 1959, frequentemente designados como “revolução social ruandesa”. Embora breve, esse segmento possui grande densidade histórica, pois reinscreve o genocídio dos tutsis em uma temporalidade longa, recusando qualquer leitura que o apresente como uma irrupção repentina da violência ou como expressão de um suposto ódio ancestral entre grupos étnicos. Ao contrário, os Mortos conduzem o olhar inquisidor para os processos políticos, religiosos e coloniais que prepararam progressivamente as condições de possibilidade do genocídio.

Nesse movimento da *Litania*, os Mortos interrogam diretamente o papel desempenhado pela Igreja Católica e pela administração colonial belga nos rearranjos de poder que marcaram o final dos anos 1950:

MORTO 3. –
Dirão que 59
foi, antes de tudo, a revolta
de uma elite hutu
contra uma elite tutsi?
Falarão
da reviravolta da Igreja
nos anos cinquenta,
rompendo a aliança
com os chefes batutsi
e tomando partido
da causa etnicista hutu?
(Groupov, Rwanda 94, 2002, p. 59).⁸²

Os Mortos questionam a narrativa de “revolução” como levante espontâneo de uma maioria hutu para evidenciar as disputas políticas e institucionais que atravessaram esse período. Assim, eles problematizam os modos pelos quais a Igreja e a tutela colonial belga participaram da racialização das tensões sociais, o que contribuiu para consolidar uma leitura

⁸² No texto de partida: MORT 3.-

Diront-ils que 59
fut d’abord la révolte
d’une élite hutu
contre une élite tutsi ?
Parleront-ils
de la volte-face de l’Église
dans les années cinquante
brisant l’alliance
avec les chefs batutsi
et prenant le parti
de la cause ethniste hutu ?

étnica da vida política ruandesa. É nesse contexto que a litania nomeia explicitamente monsenhor André Perraudin como figura emblemática dessa reorientação:

MORTO 5. –

Que eles não se esqueçam de dizer

**que monsenhor Perraudin
foi o principal instigador.**

Que eles não se esqueçam de dizer

que essa reviravolta interessada

da Igreja e da tutela belga

assinou nossa sentença de morte

(Groupov, Rwanda 94, 2002, p. 59, grifo meu).⁸³

Monsenhor Perraudin encabeçou a mudança de posicionamento da Igreja Católica nos anos 1950 em favor de uma elite hutu. Em um contexto no qual os ventos das independências sopravam forte em África, enquanto o *mwami* tútsi – o rei – defendia a independência de Ruanda e a separação entre Estado e Igreja, a administração belga e a Igreja Católica se aliavam a setores da elite hutu para arquitetar a independência de outras formas. Assim, o discurso da Igreja, fortemente endossado por Perraudin, associava as desigualdades econômicas e políticas às divisões étnicas entre hutus e tútsis, contribuindo para legitimar essa compreensão racializada dos conflitos sociais.

Os Mortos convocam igualmente a figura do coronel Guy Logiest, representante da autoridade colonial belga no período:

MORTO 1, –

Dirão que

o futuro sombrio do país

começou a se desenhar em 17 de novembro de 59

a partir da decisão

do coronel belga Guy Logiest

de também apoiar

a única causa etnicista hutu?

O CORO DOS MORTOS, – (*juntos*)

Ele havia entrado em Ruanda no dia 11 de novembro,

não conhecia nada do nosso país,

tinha lido sobre ele apenas

⁸³ No texto de partida: MORT 5.-

Qu'ils n'oublient pas de dire

que monseigneur Perraudin

en sera le principal instigateur.

Qu'ils n'oublient pas de dire

que cette volte-face intéressée

de l'Église et de la tutelle belge

a signé notre arrêt de mort.

um único livro
(Groupov, Rwanda 94, 2002, p. 59).⁸⁴

A denúncia mordaz do coro evidencia a arbitrariedade própria do exercício colonial do poder: decisões com consequências históricas profundas foram tomadas por agentes que desconheciam a complexidade social e política do território que administravam. A ignorância colonial aparece, assim, como expressão de uma racionalidade colonial de dominação que reduz o outro dominado à posição de objeto de conhecimento, negando-lhe agência, voz, historicidade e autodeterminação.

A evocação aos primeiros ataques violentos, em 1959, já havia sido anunciada na abertura dessa sequência da litania. Agora, ela é retomada:

MORTO 2 –

[...]
Permitam que eu lhes recorde
cinquenta e nove
Foi nesse momento que começaram, em nossa terra, os pogroms
O fogo e o ferro entraram
em cena.
Crianças de Ruanda foram
expulsas
e os sobreviventes dizimados
pela mosca tsé-tsé
(Groupov, Rwanda 94, 2002, p. 59).⁸⁵

⁸⁴ No texto de partida: MORT 1.-

Diront-ils que
le sombre avenir du pays
s'est dessiné le 17 novembre 59
à partir de la décision
du colonel belge Guy Logiest
de soutenir lui aussi
la seule cause ethniste hutu ?
LA CHŒUR DES MORTS.- (*ensemble*)
il était entré au Rwanda le 11 novembre
il ne connaissait rien de notre pays
il n'avait lu sur celui-ci qu'un
seul livre.

⁸⁵ No texto de partida: MORT 2.-

[...]
Permettez que je vous rappelle
cinquante-neuf
C'est à ce moment-là que débui-
taient chez nous les pogroms
Le feu et le fer entraient
en scène
Des enfants du Rwanda ont été
chassés
et les survivants décimés
par la mouche tsé-tsé.

Desse modo, ao remeter aos primeiros massacres e exílios, os Mortos insistem na dimensão processual do genocídio. A expressão “crianças de Ruanda” é significativa porque reinscreve um pertencimento comum para além das classificações étnicas forjadas e cristalizadas pela lógica da colonialidade.

Do ponto de vista estrutural, essa parte da litania acentua uma tomada de posição na forma da interpelação. À fórmula recorrente “Eles dirão que...?” soma-se, com mais força, a construção “Que eles não esqueçam de dizer que...”. Essa segunda formulação soa menos como pergunta e mais como afirmação – ou mesmo como injunção. Os Mortos já não parecem aguardar uma resposta dos discursos oficiais. Inicialmente, a litania interrogava a disposição das instituições para nomear aquilo que sabiam, agora ela própria assume a tarefa de dizer, de nomear. A litania, nesse ponto, denuncia, fazendo da memória um ato político irrecusável.

4. Os colonos:

A quarta parte da litania dirige sua interpelação aos colonizadores, deslocando o olhar para a dimensão epistemológica da violência colonial. Os Mortos, então, questionam os mecanismos pelos quais determinadas formas de classificação social foram introduzidas e naturalizadas. Em outras palavras, a litania interroga como categorias historicamente contingentes passaram a ser percebidas como identidades fixas e essenciais.

Nesse movimento, o Coro dos Mortos se aproxima de uma crítica decolonial ao evidenciar que o genocídio não pode ser dissociado dos dispositivos coloniais de nomeação e hierarquização dos sujeitos. Está em questão tanto a violência física, como também aquilo que Aníbal Quijano (2005) descreve como a colonialidade do poder: a imposição de classificações raciais que reorganizam as relações sociais seguindo uma lógica de dominação. A litania explica que o genocídio foi procedido por outra forma de violência, menos visível, mas igualmente estruturante: a produção colonial de diferenças apresentadas e ensinadas como naturais.

Então, os Mortos evocam a introdução dos livretos de identidade e a transformação de posições sociais historicamente móveis em categorias étnicas rígidas:

MORTO 2. –

[...]

Os colonos, para nos dividir,

introduziram entre nós os
livretos de identidade.
O Muhutu designando
o agricultor,
o criador de gado tornando-se Mututsi,
em vez de sermos chamados todos filhos
de Kanyarwanda
(Groupov, Rwanda 94, 2002, p. 61).⁸⁶

O texto sublinha o caráter construído e arbitrário dessa classificação. A questão não é determinar quem eram hutus, tútsis ou twas antes da colonização, mas oferecer possibilidades de compreensão sobre como a administração colonial converteu distinções sociais complexas e porosas em identidades racializadas, passíveis de exclusão. A violência dessa operação se torna ainda mais evidente quando os Mortos demonstram que mesmo a unidade familiar podia ser atravessada por tais classificações:

MORTO 2. – *(em destaque: todos os Mortos do coro juntos)*
Que eles não se esqueçam de dizer
que, entre
os cinco irmãos de meu pai,
três foram **designados Batutsi**
porque possuíam
mais de dez vacas,
e dois, Bahutu,
porque possuíam
menos de uma dezena?
(Groupov, Rwanda 94, 2002, p. 61).⁸⁷

A escolha dessa imagem traz a discussão do plano abstrato para a experiência concreta da fragmentação. O que a litania evidencia é o caráter artificial dessa divisão: irmãos podiam pertencer a grupos distintos a partir de critérios arbitrários. A denúncia é lançada contra a

⁸⁶ No texto de partida: MORT 2.-

[...]

Les colons pour nous diviser
Introduisirent parmi nous les
livrets d'identité
Le Muhutu désignant
L'agriculteur
L'éleveur devenant Mututsi,
Au lieu d'être appelés tous fils
de Kanyarwanda.

⁸⁷ No texto de partida: MORT 2.- *(en gras : tous les Morts du cœur ensemble)*

Qu'ils n'oublient pas de dire
que parmi
les cinq frères de mon père
trois ont été **désignés Batutsi**
parce qu'ils possédaient
plus de dix vaches
et deux, Bahutu
parce qu'ils en possédaient
moins d'une dizaine ?

falsidade científica das teorias raciais coloniais e também sobre seus efeitos materiais e duradouros na organização da vida social.

A mesma estratégia de trazer a questão para a experiência concreta aparece quando os Mortos contrapõem as taxonomias coloniais à afirmação de um pertencimento comum: aos tútsis, atribuía-se uma origem externa e nobre: descendentes de Cã, filho de Noé, dos tibetanos ou dos etíopes, pertencentes à chamada “raça hamítica”, os “judeus da África”. A eles eram associados adjetivos como nobres, conquistadores, feudais, aristocratas, senhores, mas também opressores, sobretudo quando contrapostos aos brancos. Os hutus, por sua vez, eram descritos como bantu, indígenas, cultivadores, escravos, oprimidos, o *petit nègre*, o “bom cristão”, o amigo do branco. Já os Batwa apareciam reduzidos a figuras desumanizadas: macacos, ferozes, sujeitos. Contra essa lógica, o Coro reafirma sua própria perspectiva histórica e cultural:

MORTO 2. –

Que eles não se esqueçam de dizer que
nós éramos antes de tudo
Banyarwanda

O CORO DOS MORTOS – (juntos)

Falávamos a mesma língua,
celebrávamos o mesmo deus
partilhávamos a mesma cultura
(Groupov, Rwanda 94, 2002, p. 63)⁸⁸.

Não compreendamos, contudo, a reivindicação da condição de Banyarwanda como retorno idealizado a uma unidade anterior ao colonialismo, mas como uma recusa da narrativa colonial que transformou diferenças sociais em rivalidades raciais irreconciliáveis. Ao reinscreverem a história a partir dessa perspectiva, os Mortos contestam a hegemonia colonial de produção de sentidos acerca de Ruanda e reivindicam o direito de narrar a si mesmos.

MORTO 4. –

Que eles não se esqueçam de dizer
que foi a tutela belga
que instituiu, em 1931,
o livreto de identidade com menção étnica.

MORTO 4. –

Dirão eles

⁸⁸ No texto de partida: MORT 2.-

Qu'ils n'oublent pas de dire que
nous étions avant tout
des Banyarwanda

LE CHEUR DES MORTS.- (ensemble)

Nous parlions la même langue
Nous célébrions le même dieu
Nous partageons la même culture.

que nós não tínhamos uma palavra
para traduzir “etnia”
e que utilizaram a palavra “**ubwoko**”,
isto é, “clã”?
(Groupov, Rwanda 94, 2002, p. 64).⁸⁹

MORTE 3. –

Que não se esqueçam de dizer
que eles trouxeram consigo
suas disputas e suas guerras:
Valões contra Flamengos,
Católicos contra Protestantes e Muçulmanos,
Belgas e Ingleses contra Alemães,
e que muitos de nós
morreram nessas guerras de brancos
(Groupov, Rwanda 94, 2002, p. 65).⁹⁰

Por fim, ao recordar a introdução dos documentos de identidade étnica e a inadequação da própria categoria “etnia” às formas locais de organização social, a litania explica que o colonialismo impôs um regime específico de inteligibilidade do mundo. Na lógica da administração colonial, impor nomes e categorias foi uma forma de governar.

5. Ruanda pré-colonial:

A quinta parte da litania se volta para o Ruanda pré-colonial. Diferentemente dos momentos anteriores, nos quais o Coro dos Mortos interrogava instituições e atores diretamente implicados na preparação do genocídio, agora, a litania assume um movimento de recuperação histórica. Ao fazê-lo, assinalam que, assim como qualquer Estado, a história de Ruanda não

⁸⁹ No texto de partida: MORT 4.-

Qu'ils n'oublient pas de dire
que c'est la tutelle belge
qui instaure en 1931
le livret d'identité avec mention ethnique.

MORT 4.-

Diront-ils
que nous n'avions pas de mot
pour traduire ethnique
et qu'ils utilisèrent le mot « ubwoko »
c'est à dire « clan » ?

⁹⁰ No texto de partida: MORT 3.-

Qu'ils n'oublient pas de dire
Qu'ils amenèrent avec eux
leurs disputes et leurs guerres
Wallons contre Flamands
Catholiques contre Protestants et Musulmans
Belges et Anglais contre les Allemands
et que beaucoup d'entre nous
sont morts dans ces guerres de Blancs.

está isenta de guerras de conquista; contudo, insistem que não há, antes da colonização, memória de conflitos intrínsecos entre hutus e tútsis.

Desde a introdução dessa sessão, os Mortos convocam elementos da memória histórica e simbólica ruandesa:

MORT 2. –

[...]

Perguntem por mim àqueles
que falam sobre Ruanda
Se eles se lembram do rei
que instituiu o tambor–
emblema, Kalinga
Igsumizi, que retomou o país
dos inimigos
É Ruganzu desafiando os Bahunde
(Groupov, Rwanda 94, 2002, p. 66).⁹¹

As evocações de figuras ligadas à realza e de símbolos associados à soberania política envia o nosso olhar para um passado anterior à colonização, reinscrevendo Ruanda em uma história própria. O gesto é significativo porque rompe com uma representação recorrente do continente africano como espaço sem historicidade ou condenado a conflitos permanentes – à margem da civilização ocidental. No entanto, o Coro não idealiza esse passado. O ponto central do argumento reside em distinguir conflitos políticos e dinásticos daquilo que posteriormente seria construído como antagonismo étnico. Essa distinção se faz explícita no final da sequência:

MORT 1.–

Dirão que se nossa história,
como toda história de um Estado-Nação,
não é desprovida de guerra de conquista
nem de intriga de corte,
jamais, na memória dos homens,
antes da colonização de Ruanda,
houve conflito étnico
entre os Bahutu e os Batutsi
(Groupov, Rwanda 94, 2002, p. 67)⁹².

⁹¹ No texto de partida: MORT 2.-

[...]

Demandez pour moi à ceux
qui parlent du Rwanda
S'ils se rappellent du roi
qui a intronisé le tambour-
emblème, Kalinga
Igsumizi qui a repris le pays
aux ennemis
C'est Ruganzu défiant les Bahunde.

⁹² No texto de partida: MORT 1.-

Diront-ils que si notre histoire
comme toute histoire d'un État-nation

Paralelamente, a litania recupera práticas rituais e instituições simbólicas interditas pela administração colonial e pela Igreja Católica:

MORT5. –

Falarão de tudo o que nos foi proibido
pela Igreja e pela Administração colonial
e que era garantia de paz e de unidade:
o ritual do Kubandwa,
o culto de Ryangombe e as injúrias de seu filho Binego,
a tradição do Pacto de sangue, Kunywana,
nosso culto aos ancestrais, Guterekera,
nossa prática divinatória, Kuraguza
(Groupov, 2002, p. 66-67).⁹³

A rememoração desses rituais evidencia as expressões de formas próprias de mediação dos conflitos, produção de pertencimento e organização da vida coletiva. Ao recordar aquilo que foi proibido, os Mortos denunciam que a violência colonial operou também – e sobretudo – no plano simbólico, desarticulando sistemas de conhecimento e práticas sociais que participavam da manutenção dos vínculos comunitários.

Nesse sentido, a litania realiza um duplo movimento. Por um lado, desnaturaliza as explicações que atribuem o genocídio a conflitos étnicos imemoriais; por outro, reinscreve na cena aspectos de uma memória cultural sistematicamente desqualificada ou apagada pelo colonialismo. Há, portanto, uma dimensão reparadora nesse gesto: ao fazer emergir histórias, práticas e cosmologias, *Rwanda 94* reconhece e reafirma perante ao leitor-espectador a complexidade histórica das experiências ruandesas e reivindica o direito dos Mortos os mundos que existiam antes dela. A evocação dessas práticas interditas prepara, assim, o deslocamento seguinte da litania: a interpelação dirigida à Igreja Católica como agente ativo na

n'est pas sans guerre de conquête
ni intrigue de cour
jamais de mémoire d'homme
avant la colonisation du Rwanda
il n'y eut de conflit ethnique
entre les Bahutu et les Batutsi ?

⁹³ No texto de partida: MORT 5.-

Parleront-ils de tout ce qui nous fut interdit
par l'Église et l'Administration coloniale
et qui était gage de paix et d'unité
le rituel du Kubandwa
le culte de Ryangombe et les injures de son fils Binego
la tradition du Pacte de sang, Kunywana
notre culte des ancêtres, Guterekera
notre pratique divinatoire, Kuraguza.

reconfiguração das formas de autoridade, pertencimento e produção de sentido no Ruanda colonial.

6. Igreja:

A sexta parte da litania é dirigida explicitamente à Igreja Católica, deslocando-a da posição de autoridade moral para a condição de instância histórica passível de julgamento. Os Mortos evidenciam a profunda imbricação entre conversão forçada, colonialidade e poder político em Ruanda. As perguntas formuladas pelo Coro traçam uma trajetória que vai das imposições cotidianas da vida religiosa às formas mais amplas de organização social e estatal. Eles evocam o caderno de batismo como requisito para o acesso à escolarização e à ascensão profissional, a proibição de frequentar escolas laicas sob pena de excomunhão e a escola confessional como espaço de produção e naturalização das clivagens étnicas.

MORT 4. –

Dirão eles que o caderno de batismo
era obrigatório
para matricular as crianças
nas escolas
e para fazer carreira
no exército?

MORT 5. –

Falarão eles da guerra escolar belga
importada até nossos púlpitos de verdade?

MORT 2. –

Falarão eles da proibição
sob pena de excomunhão
de matricular nossos filhos
em uma escola laica?

MORT 4. –

Dirão eles que tínhamos de levantar a mão
na escola primária
para separar os Bahutu dos Batutsi
e que sentíamos vergonha de sermos Batutsi?
(Groupov, Rwanda 94, 2002, p. 68-69)⁹⁴

⁹⁴ No texto de partida: MORT 4.-
Diront-ils que le carnet de baptême
était obligatoire
pour inscrire les enfants
dans les écoles
pour faire carrière
dans l'armée ?
MORT 5.-

O que a litania torna visível é o papel ativo da Igreja na produção de determinadas formas de subjetivação e pertencimento social. A administração dos sacramentos, da educação e do acesso à mobilidade social configura um poder que ultrapassa o âmbito simbólico e religioso, intervindo diretamente na organização da vida coletiva. A denúncia se amplia quando os Mortos evocam o peso político e material da instituição e suas conexões com atores do extremismo hutu:

MORT 1. –

Dirão eles que, ainda hoje,
a propriedade fundiária da Igreja
representa 13% do território nacional,
enquanto não temos terra suficiente
para alimentar todas as famílias de Ruanda?
Dirão eles que chamavam Ruanda
de país dos mil cooperantes?
Dirão eles que Ruanda é um dos países
mais pobres do mundo?

MORT 3. –

Falarão eles da influência da IDC,
a Internacional Democrata Cristã?
Dirão eles que Juvénal Habyarimana
era membro do Renascimento Carismático
e um alto responsável do Opus Dei?

MORT 2. –

Falarão eles da ajuda prestada
pelo Padre Johan Pristill
na tradução para o kinyarwanda
de *Mein Kampf*, de Adolf Hitler,
para conta do extremista hutu
Martin Bucyana, presidente da CDR[19]?

[19]. CDR: Coalizão para a Defesa da República e da Democracia, partido político criado em 1992, fundado desde o início sobre um programa radical abertamente etnicista (Groupov, Rwanda 94, 2002, p. 69).⁹⁵

Parleront-ils de la guerre scolaire belge
importée jusqu'en nos chaires de vérité ?

MORT 2.-

Parleront-ils de l'interdiction
sous peine d'excommunication d'inscrire nos enfants
dans une école laïque ?

MORT 4.-

Diront-ils que nous devons lever la main
à l'école primaire
pour départager les Bahutu et les Batutsi
et que nous avons honte d'être Batutsi ?

⁹⁵ No texto de partida: MORT 1.-

Diront-ils qu'aujourd'hui encore
la propriété foncière de l'Église
représente 13 % du territoire national
alors que nous n'avons pas assez de terre

A referência à influência da Internacional Democrática Cristã (IDC)⁹⁶, à participação de Habyarimana na Renovação Carismática Católica⁹⁷ e à sua vinculação à Opus Dei⁹⁸ inscreve o contexto católico ruandês em redes transnacionais do catolicismo contemporâneo. Os Mortos lançam luz por sobre as articulações entre instituições religiosas, formas específicas de engajamento político e estruturas de poder. A sucessão dessas perguntas transporta a discussão do campo da fé para o das responsabilidades histórico-políticas. Eles não estão questionando crenças religiosas, mas sim interrogando os modos pelos quais determinadas instituições

pour nourrir toutes les familles du Rwanda ?
Diront-ils qu'on appelait le Rwanda
le pays des mille coopérants ?
Diront-ils que le Rwanda est un des pays
les plus pauvres du monde ?
MORT 3.-

Parleront-ils de l'influence de l'IDC
L'Internationale démocrate chrétienne ?
Diront-ils que Juvénal Habyarimana
était membre du Renouveau charismatique
et un haut responsable de l'Opus Dei ?
MORT 2.-

Parleront-ils de l'aide apportée
par le Père Johan Pristill
à la traduction en kinyarwanda
de Mein Kampf d'Adolf Hitler
pour le compte de l'extrémiste hutu
Martin Bucyana président des CDR [19] ?

[196. CDR : Coalition pour la défense de la République et de la démocratie, parti politique créé en 1992, fondé dès le début sur un programme radical ouvertement ethniste.

⁹⁶ Trata-se de uma organização política internacional que reúne partidos democrata-cristãos e conservadores de inspiração cristã, principalmente católicos, mas também protestantes, de diferentes países.

⁹⁷ Segundo os pesquisadores brasileiros do campo da teologia Cirineu Bonini da Luz e José Ananias Fernane Neto (2024), a Renovação Carismática Católica é um movimento espiritual surgido no interior da Igreja Católica a partir dos anos 1960, caracterizado pela ênfase na experiência carismática individual com o Espírito Santo e em práticas de oração de forte carga emocional, que se difundiu globalmente nas décadas seguintes como forma de revitalização do catolicismo tradicional.

A pesquisadora e cientista social brasileira Luciana Fonseca de Aguiar (2014) na tese *Planejamento familiar na Igreja Católica, entre o discurso e a prática* compara a RCC com a Teologia da Libertação e observa que, enquanto esta última articula uma leitura teológica crítica das estruturas sociais e políticas em prol da justiça e dos pobres, a RCC tende a focalizar mais as experiências íntimas de fé e transformação pessoal, com menor ênfase em leituras sociais amplas, o que ajuda a interpretar sua atuação como uma forma de despolitização da fé em certos contextos católicos. Em contextos específicos, essa orientação pode se traduzir em relações menos engajadas com movimentos sociais e, em alguns casos, em aproximações com elites ou discursos conservadores, ainda que a literatura acadêmica mais ampla ressalte a diversidade de trajetórias dentro da RCC.

⁹⁸ A Opus Dei é uma instituição da Igreja Católica fundada em 1928 pelo sacerdote espanhol Josemaría Escrivá de Balaguer, cuja proposta central é a busca da santidade na vida cotidiana, especialmente por meio do trabalho profissional e das responsabilidades ordinárias dos fiéis, leigos ou clérigos. Não se trata de uma ordem religiosa, mas de uma instituição da Igreja Católica constituída como uma jurisdição eclesiástica de caráter pessoal, isto é, não organizada a partir de um território específico, mas da adesão dos fiéis à sua missão pastoral. Ao longo de sua história, contudo, o movimento esteve envolto em controvérsias, sobretudo em razão de sua orientação teológica conservadora, de sua estrutura interna considerada discreta e de sua presença significativa entre setores altamente escolarizados e influentes da sociedade. Em particular, a atuação de membros do Opus Dei em cargos estratégicos do regime franquista na Espanha contribuiu para a percepção de uma proximidade com elites políticas e econômicas conservadoras, alimentando críticas sobre sua relação com o poder, ainda que a instituição rejeite uma caracterização político-partidária de sua atuação.

ligadas à religião se articulam a projetos políticos específicos, legitimando hierarquias, exclusões e discursos de ódio.

Os Mortos não se limitam às responsabilidades estruturais, eles também nomeiam indivíduos implicados diretamente em atos genocidas: o padre Wenceslas Munyeshyaka é apresentado como um caso que evidencia as tensões entre justiça, memória e impunidade:

MORT 5. –

Falarão eles do padre Wenceslas Munyeshyaka,
que em 1994
era pároco da Sainte-Famille?

MORT 3. –

Ele entregava seus paroquianos
e as pessoas que buscavam refúgio
em sua igreja
aos Interahamwe.
Ele violentava mulheres e meninas.

[...]

MORT 1. –

Wenceslas vive na França,
é pároco em uma paróquia
e celebra a missa todo domingo
(Groupov, Rwanda 94, 2002, p. 69-70).⁹⁹

A força dessa passagem reside na incompatibilidade entre a função pastoral – que deveria servir ao acolhimento e à proteção – e os atos do sacerdote. Ao destacar que Munyeshyaka continuava celebrando missas após o genocídio, são e salvo, os Mortos atualizam a denúncia no momento presente, questionando as condições que permitiram sua permanência em espaços de legitimidade institucional e religiosa. Essa lógica também aparece na evocação das religiosas beneditinas de Sovu:

⁹⁹ No texto de partida: MORT 5.-

Parleront-ils de l'abbé Wenceslas Munyeshyaka
qui était en 1994
curé à la Sainte-Famille ?

MORT 3.-

Il livrait ses paroissiens
et les gens qui cherchaient refuge
dans son église
aux Interahamwe
Il violait femmes et jeunes filles.

[...]

MORT I.-

Wenceslas vit en France
il est curé dans une paroisse
il y dit la messe chaque dimanche.

MORT 1. –

Dirão eles que duas delas
Irmã Gertrude e Irmã Kizito
beneditinas em Sovu
reconhecidas culpadas de genocídio
encontraram refúgio no convento de Maredret
na Bélgica
após terem enviado seis mil pessoas
à morte?

MORT 2. –

Que não se esqueçam de dizer
Eis o fruto da evangelização de Ruanda
Eis o ensino de uma Igreja teocrática
(Groupov, Rwanda 94, 2002, p. 69-70).¹⁰⁰

Assim, a conclusão dos Mortos constitui um dos momentos mais contundentes da litania. Ao afirmar “eis o fruto da evangelização de Ruanda”, o Coro opera uma inversão radical do discurso missionário, transformando-o em acusação histórica: aquilo que é dito como fenômeno ligado à salvação, à civilização ou ao cuidado revelou-se, na prática, vinculado à produção histórica de violência.

7. Luto:

A sétima e última parte da litania apresenta uma mudança de tom significativa em relação às seções anteriores. Diferentemente dos movimentos precedentes, estruturados pela repetição de padrões como “Dirão que...” ou “Não se esqueçam de dizer que...”, aqui, o foco se concentra no luto e na reivindicação de reparação. Após interrogarem a mídia, as instâncias internacionais, os colonizadores e a Igreja, os Mortos se voltam para si mesmos e para a violência específica que lhes foi infligida: a negação do direito ao sepultamento e aos ritos funerários.

¹⁰⁰ No texto de partida: MORT 1.-

Diront-ils que deux d’entre elles
Sœur Gertrude et Sœur Kizito
bénédictines à Sovu
reconnues coupables de génocide
ont trouvé refuge au couvent de Maredret
en Belgique
après avoir envoyé six mille personnes
à la mort ?

MORT 2.-

Qu’ils n’oublient pas de dire
Voilà le fruit de l’évangélisation du Rwanda
Voilà l’enseignement d’une Église théocrate.

Os mortos assumem plenamente suas vozes para expressar sua revolta, reivindicar dignidade e exigir que não sejam relegados ao esquecimento. A introdução dessa parte, apresentada por Morto 2, evoca imagens de extrema violência e de profunda desumanização:

MORT 2. –
[...]
Não tivemos
funerais
como é costume.
Fomos despedaçados e
jogados
em fossas comuns.
Nossos cadáveres espalhados
por todo o país.
Cães e abutres os
devoraram,
Depois deixaram os ossos
expostos ao sol
(Groupov, Rwanda 94, 2002, p. 71).¹⁰¹

A ausência de ritos funerários é mais uma expressão perversa do genocídio. Ao negar aos mortos o cuidado com os corpos e os gestos coletivos de despedida, a violência genocida busca romper os vínculos entre os vivos e seus mortos, impedindo a elaboração do luto e a restauração simbólica da dignidade humana. Assim, a cena indica que a reconciliação não pode ser confundida com esquecimento. Ao contrário, ela exige memória, reconhecimento e responsabilidade.

Os Mortos se apresentam diante do público como uma interpelação que se dirige a toda a humanidade. O genocídio é afirmado e reafirmado como um crime *contra toda a humanidade*. Lembrar-se daqueles que morreram é um dever, mas esse gesto sozinho não basta. É preciso reconhecer que a violência que os atingiu diz respeito às estruturas de organização segundo as quais certas vidas são tornadas descartáveis. Essa dimensão é explicitada quando os Mortos reivindicam justiça para si e para os sobreviventes, interpelando todos aqueles que

¹⁰¹ No texto de partida: MORT 2.-

[...]
Nous n'avons pas eu de
funérailles
comme il est de coutume
Nous avons été dépecés et
jetés
dans des fosses communes
Nos cadavres disséminés à
travers tout le pays.
Chiens et vautours les
dévorerent,
Puis ils laissèrent les os
exposés au soleil.

permanecem responsáveis pela construção de um mundo no qual tais violências não se repitam. O Coro dos Mortos, tendo sido olhado pelo leitor-espectador ao longo de toda a *Litania das perguntas*, se torna agora um espelho para a humanidade, olhando-a de volta e refletindo ali a tristeza e a responsabilidade coletiva:

MORT 4. –

Através de nós
a humanidade olha para vocês tristemente.
O que estão esperando?
Nós não estamos em paz
(Groupov, Rwanda 94, 2002, p. 72).¹⁰²

Ao afirmarem repetidamente que “não estão em paz”, os Mortos não evocam somente o sofrimento individual de cada vida arrancada brutalmente. Sua insistência traduz a impossibilidade de apaziguamento diante de uma história ainda marcada por silenciamentos, negações e insuficiências da justiça. A repetição se transforma, assim, em uma exigência ética dirigida aos vivos:

MORT 4. –

Através de nós,
a humanidade olha para vocês tristemente.
O que estão esperando?
Nós não estamos em paz.

MORT 5. –

Nós não estamos em paz.

MORT 2. –

Nós não estamos em paz.

MORT 3. –

Nós não estamos em paz.

MORT 1. –

Nós não estamos em paz
(Groupov, Rwanda 94, 2002, p. 72-73).¹⁰³

¹⁰² No texto de partida: MORT 4.-

À travers nous,
L’humanité vous regarde tristement.
Qu’attendez-vous ?

Nous ne sommes pas en paix.

¹⁰³ No texto de partida: MORT 4.-

À travers nous,
L’humanité vous regarde tristement.
Qu’attendez-vous ?

Nous ne sommes pas en paix.

MORT 5.-

Nous ne sommes pas en paix.

MORT 2.-

Nous ne sommes pas en paix.

MORT 3.-

Nous ne sommes pas en paix.

MORT 1.-

Nous ne sommes pas en paix.

A litania se encerra com a retomada de dois versos anteriormente entoados pelo Morto 2:

MORT 2. –

Quem busca a verdade fala das sombras
Quem reclama justiça não aceita nenhum perdão
(Groupov, Rwanda 94, 2002, p. 73).¹⁰⁴

Esses versos condensam a ética que atravessa toda a *Litania das perguntas*. Buscar a verdade exige confrontar realidades sombrias – mentiras, omissões, injustiças escondidas. Implica se voltar para aquilo que foi ocultado, negado ou relegado às margens da história. Falar das sombras significa recusar narrativas conciliatórias que obscurecem responsabilidades e suavizam a violência. A recusa do perdão, aqui, não deve ser compreendida como exaltação do ressentimento. Ela aponta muito mais para a afirmação de que certas perdas não devem ser simplesmente absorvidas em discursos de reconciliação esvaziados de verdade de e de justiça. Nessa perspectiva, a litania se encerra reiterando que a memória constitui uma prática política e que a reparação começa pela disposição para ouvir aqueles que retornam para testemunhar. Embora nenhuma palavra seja capaz de restituir as vidas interrompidas ou reparar integralmente a violência sofrida, *Rwanda 94* insiste na necessidade de nomear os responsáveis reconhecer as feridas abertas pela história e sustentar a exigência ética de que os mortos não sejam novamente condenados ao silêncio. A cena final da litania não oferece reconciliação fácil nem fechamento definitivo. Ela deixa em suspenso uma demanda dirigida dos vivos: a de responder àqueles que afirmam, ainda e repetidamente, que não estão em paz.

Retorno, pois, às duas citações que abrem este capítulo: a declaração do ex-chefe de Estado francês François Mitterrand de que “nesses países, um genocídio não é muito importante” e a passagem do romance *Murambi, o livro das ossadas*, do escritor senegalês Boubacar Boris Diop, na qual, ao ser perguntado sobre o que se diz às crianças no Djibouti sobre Ruanda, um professor de história responde que “a palavra Ruanda evoca sangue e massacres sem fim”. Retorno a elas depois de termos refletido sobre o peso do testemunho de Yolande Mukagasana e de termos percorrido a litania dos Mortos, detendo-nos diante de cada instância implicada no genocídio como em estações de uma procissão que nos convida à reflexão e à interpelação – uma oração feita de perguntas.

¹⁰⁴ No texto de partida: MORT 2.-
Qui cherche la vérité dit les ombres
Qui réclame justice n’accepte aucun pardon.

Após esses dois movimentos do dispositivo dramático de *Rwanda 94*, tais discursos redutores, homogeneizantes e desumanizantes perdem força. Os deslocamentos operados pela obra transformam o peso dessas palavras precisamente porque nos conduzem a outras formas de percepção. Pela via da sensibilidade estética, *Rwanda 94* redistribui as vozes autorizadas a narrar a história e reconfigura os lugares a partir dos quais ela pode ser contada. Até agora, vimos emergir uma outra maneira de abordar o genocídio: por dentro – pela voz de quem o viveu, mas resistiu – e por fora – através da interpelação de instâncias externas que atuaram em sua preparação e execução.

Esse seria, portanto, de um modo de “escovar a história a contrapelo”, para retomar a conhecida formulação de Walter Benjamin (1994), partindo da igualdade – da igualdade de inteligências – tal como a concebe Jacques Rancière (2024), em uma lógica de aprender com o outro e não sobre o outro, conforme propõe Tim Ingold (2019). Nessa perspectiva, pensar o genocídio dos tútsis responde também a um compromisso ético e político de elaborar modos de produção de conhecimento que recusem a objetificação do outro e assumam uma postura decolonial diante da história e de suas narrativas. É nesse horizonte que a noção rancieriana de história poética se torna particularmente fecunda, pois as artes, a literatura, o teatro intervêm na história factual, tornando sensíveis aquilo que a sucessão empírica dos acontecimentos não diz sozinha. Entre vestígios e montagem, memória e forma, *Rwanda 94* reinscreve o genocídio como um problema ético e histórico que continua a nos interpelar. Contar histórias poéticas, nesse sentido, não significa se afastar da história, enquanto disciplina, mas disputar seus modos de narração, seus enquadramentos e seus regimes de visibilidade.

Tomar a palavra constitui, assim, um ato político e reparador, e a própria autoria coletiva do Groupov reafirma esse princípio. A obra se oferece na forma de um conjunto de vozes que se encontram, se atravessam e se constroem em uma relação de igualdade. Dessa forma, *Rwanda 94* não realiza esse trabalho de escovar a história a contrapelo apenas por meio daquilo que diz. A força política da obra reside também na maneira como organiza a experiência sensível, articulando testemunhos, corralidades e dispositivos cênicos diversos. Se até aqui a nossa atenção esteve voltada para a práxis da palavra, torna-se necessário dar mais um passo nessa investigação imaginária – como aquela empreendida por Bee Bee Bee – para examinar como *Rwanda 94* articula suas imagens verbais dentro do campo do político, na partilha das vozes e na distribuição do sensível.

O próximo capítulo, portanto, se dedicará às relações entre o estético e o político em *Rwanda 94*. Nele, buscarei compreender de que modo suas escolhas formais produzem efeitos de visibilidade, sensibilidade e reflexão crítica, contribuindo para uma “reparação simbólica para com os mortos, para uso dos vivos”.

3. A política poética: perspectivas reparadoras

Cada vez que eu lhe devolvia um livro, a dona Economopoulos queria saber o que eu tinha achado. Eu me perguntava o que isso podia realmente lhe importar. No começo, eu lhe contava brevemente a história, algumas ações significativas, o nome dos lugares e dos protagonistas. [...] Depois, passei a lhe dizer o que eu pensava, minha opinião sobre o autor ou os personagens
(Gaël Faye. *Petit pays*, p. 113).¹⁰⁵

Dona Economopoulos dizia que as palavras são mais verdadeiras do que a realidade
(Gaël Faye. *Petit pays*, p. 130).¹⁰⁶

Partindo da investigação em torno do objetivo ao qual a obra se propõe – de se dar para uso dos vivos, chamo a atenção à especificidade estética e poética da relação estabelecida entre o leitor-espectador e o texto dramático. Uma peça de teatro e um texto informativo, seja teórico, relato histórico ou artigo de imprensa, pertencem a registros diferentes, disso não há dúvidas. O texto teatral é do campo estético, do sensível e, por isso, em seu jogo, trabalha *com* a – em diálogo, ao lado de – subjetividade dos sujeitos leitores ou espectadores –, imbricando-se em seus corpos pelos poros, olhos, ouvidos, pele, voz, imaginação. A posição do leitor diante de um texto literário, que neste caso específico é um texto dramático, é diferente da disposição do mesmo leitor face a um texto informativo. Ora, por que o leitor vai ao texto? Dentre outras coisas, em grande parte, pelo prazer, como postula o ensaísta, crítico literário e semiólogo francês Roland Barthes.

Uma das dimensões políticas do teatro reside precisamente em sua especificidade de desejar a cena. Barthes (2002, p. 138) propõe a teatralidade como corresponde a uma “espessura de signos e sensações” que se edifica na cena a partir do texto escrito. Ela é “o teatro menos o texto” e diz respeito a tudo aquilo que, no texto, convoca sua atualização cênica. Nesse sentido, o texto teatral aspira à cena: deseja sua realização na *presença* dos

¹⁰⁵ No texto de partida : Chaque fois que je lui rapportais un livre, Mme Economopoulos voulait savoir ce que j'en avais pensé. Je me demandais ce que cela pouvait bien lui faire. Au début, je lui racontais brièvement l'histoire, quelques actions significatives, le nom des lieux et des protagonistes. [...] Et puis, j'ai commencé à lui dire ce que je me posais, mon avis sur l'auteur ou les personnages.

¹⁰⁶ No texto de partida : Madame Economopoulos disait que les mots sont plus vrais que la réalité.

corpos e no *encontro* com o público. Seu espaço é o da assembleia, da reunião, da experiência de seres que comparecem diante de outros seres.

Ler teatro é, portanto, se confrontar com a escrita de *un texte troué* (um texto esburacado), como descreve o crítico francês de teatro Jean-Pierre Ryngaert (1996), não porque seja incompleto, mas porque ele se constitui como potência de acontecimento. O texto dramático aponta para vozes que demandam corpo, gestos que aguardam atualização, presenças que se anunciam. Assim, mesmo na ausência da cena, a cena está nele, latente, pois o texto dramático se lança à presença; quando a cena não acontece materialmente, ele transfere ao leitor-espectador a responsabilidade imaginativa de atualizá-la.

O texto nos convida, então, a imaginar. Ele demanda de nós um *trabalho*. Isto posto, retorno a Didi-Huberman (2020) quando o teórico judeu nos afirma que imaginar – ou imaginar-se – é condição necessária do saber: transpor em imagens, imaginar para tornar atual e, assim, inteligível. É também o poeta martinicano Édouard Glissant (2021) quem, pela via de compreensão de quem sonha possibilidades criativas e transformadoras para a realidade, lança a possibilidade do ato de imaginar como método movente, tirando a imaginação do espaço da fantasia e lançando-a à concretude corpórea de construções alternativas para futuros possíveis. Assumo o ato imaginativo como um modo de se colocar em movimento, em um estado relacional com o texto. Nesse sentido, a leitura se torna, ela própria, um espaço de encontro, o lugar do *jogo* do teatro. E nesse movimento de transposição em imagens, o saber, mais uma vez, impõe uma outra condição: a de tomar posições. *Rwanda 94* dá-se como o encontro entre realismo e imaginação, e dessa confluência não é possível sair ileso. O objetivo do presente capítulo é, pois, refletir sobre as relações entre estética e política sob uma ótica que acredita na potencialidade transformadora que se opera nessa intersecção.

Agir pelo olhar

Durante os anos do *work in progress* de *Rwanda 94*, o Groupov se manteve atento a uma pergunta que remonta a Aristóteles: *o que se quer do espectador?* A ela se somava outra inquietação decisiva: *por que criar esse objeto estético?* (Delcuvellerie, 2006). O coletivo belga parece ter se resolvido com essas questões quando formulou *Rwanda 94* como uma “tentativa de reparação simbólica para com os mortos, para uso dos vivos”. Assim, filiada à

tradição do teatro épico político de Bertolt Brecht, a obra se oferece ao uso dos vivos como um teatro crítico e narrativo que não apenas interpreta o mundo, mas busca agir sobre ele por meio de um esforço histórico de desalienação. O trabalho do Groupov localiza, assim, o leitor e o espectador na materialidade da história, convocando-os a reconhecerem-se como agentes ativos da realidade, sendo esta passível de transformação.

Mas *como* exatamente age a peça diante do espectador ou texto diante do leitor? Pensemos, pois, nas imagens – pictóricas ou verbais – e nos seus modos de infiltração no corpo pelo olhar. Em *O espectador emancipado*, Jacques Rancière (2012) compreende o olhar do espectador – que estendo ao leitor – como via de implicação e agência:

Ser espectador não é a condição passiva que deveríamos converter em atividade. É nossa situação normal. Aprendemos e ensinamos, agimos e conhecemos também como espectadores que relacionam a todo instante o que veem ao que viram e disseram, fizeram e sonharam (Rancière, 2012, p. 21).

Isso acontece porque não há passividade no ato de ver: o olhar do espectador trabalha. Rancière (2012, p. 17) questiona “essas oposições – olhar/saber, aparência/realidade, atividade/passividade” enquanto “oposições lógicas entre termos bem definidos”, lançando-as no campo das “alegorias encarnadas da desigualdade”. Não percamos de vista que, no pensamento rancieriano, a “política é um assunto de igualdade”, então, as hierarquizações dos sentidos e das formas de compreensão são recusadas em prol de uma lógica relacional igualitária na construção dos saberes. Portanto, *olhar* e *conhecer* não são ações apartadas, nem fundamentalmente opostas. Tampouco *olhar* e *agir*. Estar parado fisicamente diante de uma obra não é, necessariamente, assumir uma postura passiva diante do mundo.

Assim, quando compreendemos que a separação estanque entre olhar e agir pertence à própria “estrutura da dominação e da sujeição” (Rancière, 2012, p. 17), empreendemos possibilidades de caminhos emancipatórios. Olhar é também um ato político. A emancipação, ensina o crítico,

Começa quando se compreende que olhar é também uma ação que confirma ou transforma essa distribuição das posições. O espectador também age, tal como o aluno ou o intelectual. Ele observa, seleciona, compara, interpreta. Relaciona o que vê com muitas outras coisas que viu em outras cenas, em outros tipos de lugares. Compõe seu próprio poema com os elementos do poema que tem diante de si. Participa da performance refazendo-a à sua maneira, furtando-se, por exemplo, à energia vital que esta supostamente deve transmitir para *transformá-la* em pura imagem e associar essa pura imagem a uma história que leu ou sonhou, viveu ou inventou (Rancière, 2012, p. 17, grifo meu).

Sob esse entendimento, toda experiência sensível envolve um trabalho intelectual de elaboração do sentido, de distribuição e redistribuição de posições na trama social. O leitor-espectador, enquanto sujeito, está implicado em seu olhar.

Ou seja, olhar é trabalho, suscita transformação, constituindo-se também como uma maneira de se colocar em movimento, de se lançar à relação – que opera transformação naquilo a que se olha e acaba por transformar também a si. Nesse contexto relacional, a emancipação não seria uma “transmissão do saber ou do sopro do artista ao espectador”, mas um processo mediado, assim como “na lógica da emancipação entre o mestre ignorante e o aprendiz emancipado” há sempre “uma terceira coisa – um livro ou qualquer outro escrito – estranha a ambos e à qual eles podem recorrer para comprovar juntos o que o aluno viu, o que disse e o que pensa a respeito” (Rancière, 2012, p. 19). No caso do espectador, há o espetáculo, a performance. No caso do leitor, há o texto. Eles são os mediadores no movimento emancipatório do leitor-espectador. O que é comum a ambos os casos é que, neles, agimos – também – pelo olhar.

Didi-Huberman (2010, p. 31) identifica, no ato de olhar, uma dupla operação: ao pousar a atenção no que se apresenta diante de nós, algo, simultaneamente, nos olha; e aquilo que vemos só ganha espessura em nós na medida em que nos devolve esse olhar. Trata-se de um mecanismo de compreensão fundado em uma construção recíproca entre olhar e ser olhado. O autor chama a atenção, ainda, para a possibilidade da abertura de um vazio que se produz nesse encontro: um vazio “que nos olha, nos concerne e, em certo sentido, nos constitui”, despertado pela ação de se implicar pelo olhar. Paradoxalmente, para experimentar o quanto o ato de olhar nos envia para o vazio, seria, por vezes, necessário fechar os olhos – gesto que pode ser compreendido, por extensão, como um retorno a si, uma reordenação interna diante do que nos atinge. Quando o que vemos nos devolve a visão de uma ausência, não saímos ilesos dessa relação. Essa ausência que vem como resposta nos atinge, nos afeta, e é nesse sentido que dizemos que o que vemos nos olha de volta.

Então começamos a compreender que cada coisa a ver, por mais exposta, por mais neutra de aparência que seja, torna-se inelutável quando uma perda a suporta – ainda que pelo viés de uma simples associação de ideias, mas constrangedora, de um jogo de linguagem – e, desse ponto nos olha, nos concerne, nos persegue (Didi-Huberman, 2010, p. 33).

Nessa chave de leitura, uma das formas mais contundentes de experiência dessa visão da ausência se dá quando voltamos os olhos – e a atenção – para um genocídio, uma chacina,

um massacre, enfim, para o horror extremo que o ser humano é capaz de cometer. Diante dessas cenas, o que nos olha de volta não é apenas a materialidade da morte, mas o vazio radical deixado pela aniquilação de vidas, histórias e possibilidades. Trata-se de um olhar que nos interpela eticamente, pois expõe não apenas aquilo que foi destruído, mas também o limite do humano e a falência de qualquer regime de sentido que pretenda neutralizar a violência. O genocídio, nesse quadro, instala uma forma extrema de ausência que nos olha, nos fere e se instala em nós, tornando impossível um olhar neutro ou indiferente.

Rwanda 94 nos olha de volta para romper com o “inimaginável”. O genocídio aqui não é posto em termos de uma “pornografia da carnificina” (Didi-Huberman, 2020, p. 41), mas dentro de uma lógica que faz apelo à inteligibilidade, à racionalidade e ao questionamento. As imagens verbais erigidas nesse percurso investigativo trabalham com nosso imaginário, nos fazendo olhar para o genocídio enquanto acontecimento situado histórica e politicamente e então, racionalmente, pensar. Lembremo-nos também da relação entre saber e imaginar sublinhada pelo crítico judeu com a qual dialogamos no primeiro capítulo desta tese. Ora, tratar como inimaginável um genocídio é retirá-lo da possibilidade do real como quem diz que se não podemos imaginar, não podemos fazer – quando a verdade é que genocídios foram e são realizados. Não nos retiremos dizendo que não podemos imaginar, ainda que, realmente, não sejamos capazes de fazê-lo inteiramente. Didi-Huberman (2020, p. 11) diz: “*devemos* imaginá-lo, esse imaginável tão pesado”. Olhar o horror é importante justamente, porque, nisso, somos olhados de volta. A questão que se coloca, então, é: o que mais enxergamos sobre nós mesmos quando isso acontece?

Rwanda 94 é, nesse sentido, uma tomada de posição. Em *Quando as imagens tomam posição* Didi-Huberman (2017, p. 15-16) localiza o saber a partir do ato da tomada de posição. No texto dedicado aos escritos de Brecht na posição de exilado, o filósofo e historiador da arte francês traça um panorama dessa posição necessária ao saber, localizando-a em uma dupla localização – em duas frentes: “tomar posição é desejar, é exigir algo, é situar-se no presente e visar um futuro”; “é preciso, pois, manter-se em dois espaços e em duas temporalidades ao mesmo tempo. É preciso ‘implicar-se’, [...] é preciso também ‘afastar-se’ [...] como o pintor quando se afasta de sua tela para saber em que ponto está seu trabalho”. Tomar posição, assim, supõe mover-se constantemente em um movimento de aproximação e de afastamento. A obra é uma tomada de posição do Groupov, uma implicação ética e política que se constitui a partir de uma forma estética. E quando ela se oferece, na condição de mediadora do movimento

emancipatório do leitor-espectador, ela o implica também nesse retorno do olhar, convidando-o, por sua vez, a tomar posição.

Contudo, essa tomada de posição não se realiza apenas pelo que a obra diz, mas também pelos modos como organiza o visível e o dizível. Enquanto obra dramática, *Rwanda 94* oferece ao olhar articulações entre palavras e imagens que se distanciam das formas de representação dominantes no que Jacques Rancière (2012) vai chamar de “sistema oficial de informação”. Isso significa que os modos de representação próprios do texto literário dramático se afastam das lógicas representacionais dos meios informativos, que pretendem apenas transmitir fatos sobre o mundo. Em *A imagem intolerável*, Rancière (2012) afirma que para compreender o regime informacional é necessário tensionar o discurso corrente segundo o qual estaríamos imersos em um excesso de imagens – sobretudo imagens de horror – o que nos tornaria progressivamente insensíveis à realidade da violência, banalizando-a. Para o autor, contudo, essa percepção é enganosa. A suposta profusão de imagens de violência, massacres, deslocamentos forçados e outros horrores contemporâneos não se verificaria empiricamente. Ao contrário, o dispositivo informativo opera por uma forte redução do visível, selecionando com extremo cuidado tanto as imagens que são exibidas quanto a maneira como são organizadas e enquadradas, de modo que,

O que vemos, sobretudo nas telas de informação de televisão, é o rosto de governantes, especialistas e jornalistas a comentarem as imagens, a dizerem o que elas mostram e o que devemos pensar a respeito. Se o horror está banalizado, não é porque vemos imagens demais (Rancière, 2012, p. 94).

Ao sustentar que as mídias não mostram uma profusão de imagens de horror e violência, mas escolhem e ordenam certos ícones visuais e, sobretudo, apresentam o horror muito mais pela via da linguagem verbal, mediado pelo rosto e pela voz de líderes ou jornalistas – *porte-paroles* – o filósofo observa algo crucial ao mecanismo do genocídio e do extermínio: “não vemos corpos demais a sofrerem na tela, mas vemos corpos demais sem nome, corpos demais incapazes de nos devolver o olhar que lhes dirigimos, corpos que são “objeto de palavra sem terem palavra” (Rancière, 2012, p. 94). É precisamente essa transformação de sujeitos em meros referentes de um discurso alheio, privados da possibilidade de falar e de devolver o olhar, que banaliza o horror. Porque, dessa forma, eles não são vistos como pessoas, como indivíduos – seres iguais a quem os olha. Eles não têm histórias, não são pessoas como eu ou você. São somente imagens que passam e que são *ditas* por alguém que detém a palavra.

Rwanda 94 joga com sistema oficial de informação em sua forma. Jacques Delcuvellerie (2001), em *Dramaturgie*, anuncia:

É pela televisão e pelo rádio que a imensa maioria das pessoas soube o pouco que sabe sobre o genocídio; foi por meio deles que nós mesmos recebemos o choque inicial; são eles que acompanhamos todos os dias em busca de informações e na caça às inverdades. Parece-nos legítimo que esses meios de comunicação estejam presentes (Delcuvellerie, 2001).

Em *Mwaramutse* a fábula é instaurada por intermédio da televisão, num primeiro momento. Mas antes dos rostos e das falas dos jornalistas – aqueles que *podem* falar –, como observa a coautora francesa de *Rwanda 94* Marie-France Collard (2021), no artigo *Chronologie du Work in Progress*, são as palavras em quiniaruanda dos “fantasmas eletrônicos” que falam “esmagando a banalidade a vulgaridade do cotidiano televisivo”. Bee Bee Bee vai seguir seus primeiros passos rumo à tomada de consciência após olhar os fantasmas e ser olhada por eles, e sobretudo, após compreender o que eles dizem. Mas, ainda assim, os meios de comunicação – e a própria Bee Bee Bee – serão interpelados pelo Coro dos Mortos quanto à sua capacidade de alcançar uma verdadeira “reparação”:

MORT 2.–

Escutem-nos, sejam vigilantes,
Olhem-nos, mas desconfiem.
Esses aparelhos que propagam a informação
São eles que infectam os corações
e maculam os espíritos
(Groupov, *Rwanda 94*, 2002, p. 51)¹⁰⁷.

É um erro pensar que a imagem – por si só – vai produzir, necessariamente, transformação. Esperar que a imagem de uma criança morta ou de centenas de corpos empilhados seja suficiente para dilacerar a ilusão de paz de quem a observa confortavelmente de casa – enquanto compartilha uma refeição com a família, por exemplo – não é eficaz, sobretudo se a cor dos corpos não for lida como branca, pois o racismo opera como um mecanismo de desumanização dos corpos. Não há razão particular para que a imagem, isoladamente, leve aqueles que a veem a reconhecer a lógica racista colonial e imperialista que estrutura tais violências, tampouco a desejar enfrentá-la. Diante dessas imagens, a reação mais comum é fechar os olhos ou desviar o olhar – e retornar para a banalidade do cotidiano; quando

¹⁰⁷ No texto de partida: MORT 2.-

Écoutez-les, soyez sur vos gardes
Regardez-les, mais méfiez-vous
Ces appareils qui propagent l'information
Ce sont eux qui infectent les cœurs
Et souillent les esprits.

isso não acontece, resta muitas vezes uma condenação vaga e abstrata dos horrores da guerra e da suposta insanidade humana em geral.

Para que a imagem produza um efeito político, explica Rancière (2012), em *A imagem intolerável*, é preciso que o espectador já a inscreva em um regime de leitura específico: que reconheça ali não uma violência difusa ou universal, mas a operação concreta de um sistema colonial-imperialista. É necessário, ainda, que ele se reconheça implicado nessa economia da violência, consciente de que participa – ainda que indiretamente – de uma prosperidade fundada na exploração. Mais do que isso, deve experimentar o desconforto de sua própria posição: estar a salvo, olhando imagens de dor e morte, em vez de agir contra as forças que as produzem. “Em suma, deve sentir-se já culpado de olhar a imagem que deve provocar o seu sentimento de culpa” (Rancière, 2012, p. 85). Em outros termos, em última instância, a imagem só pode operar politicamente quando encontra um olhar já atravessado pela culpa, pela implicação e pela recusa da inocência daquele que vê.

O regime estético das artes (Rancière, 2009) desloca as posições dos sujeitos diante das imagens e rompe a banalidade das imagens sem palavra. Esta é a posição estética-política fundamental de *Rwanda 94*: os mortos retornando à terra e confrontando os vivos. É por isso que o Coro dos Mortos se impõe como protagonista maior da ação dramática (Delcuvelierie, 2001). A isso também se deve a estrutura longa da peça, pois

A peça em si mesma, em sua totalidade, em sua duração – tanto o tempo que nos demos para elaborá-la quanto a duração do próprio espetáculo – tornava-se uma crítica aos meios de comunicação que, sempre, querem fazer “curto”, simplificam, fragmentam e descontextualizam (Collard, 2021).

Evoco, nesse ponto, a afirmação de Rancière (2009, p. 58), em *A partilha do sensível*, de que “o real precisa ser ficcionado para ser pensado”. As artes – e a ficção – criam situações para que olhemos essas imagens em outras perspectivas, sem necessariamente demandar do sujeito uma implicação prévia com aquilo que ele vê. A ficção abre essa possibilidade de implicação do sujeito, convida-o a não fechar os olhos, a demorar mais o olhar. Deslocando o sujeito, ela abre novos espaços de afetação, e desloca também o olhar. Os enunciados artísticos e políticos produzem efeitos no real porque reconfiguram o campo do visível, articulam percursos entre o que pode ser dito e o que pode ser sentido e modulam as intensidades de percepção e de afetação dos corpos. Nesse sentido, “o homem é um animal político porque é um animal literário”, capaz de ser deslocado de sua destinação supostamente natural pelo poder das palavras (Rancière, 2009, p. 59-60).

Nesse quadro, a inteligibilidade das histórias – assim como das imagens – e a capacidade de agir como agente histórico caminham juntas. Como afirma Rancière (2009, p. 59), não se trata de dizer que a história é feita apenas das histórias que contamos, mas de reconhecer que a “razão das histórias” e as capacidades de ação histórica se articulam mutuamente. Arte, política e saberes constroem ficções – entendidas como rearranjos materiais de signos, imagens e relações entre o que se vê, o que se diz e o que se faz. É nesse campo de entrelaçamento entre olhar, linguagem e ação que *Rwanda 94* se inscreve como artefato estético e político, que se lança à experiência – e ao uso – dos vivos.

A partilha das vozes

O sistema de informação, segundo observa Rancière (2012, p. 94) “não funciona pelo excesso de imagens, funciona selecionando seres que falam e raciocinam, que são capazes de “descriptor” a vaga de informações referentes às multidões anônimas”. O uso do verbo “descriptor” remete diretamente ao pensamento de Didi-Huberman (2010) em *O que vemos, o que nos olha*, particularmente à reflexão sobre o túmulo que nos olha de volta. Descriptor seria, nesse sentido, desfazer a cripta, abrir o túmulo, romper o fechamento que encerra o corpo e o sentido. Didi-Huberman (2010, p. 37-38) afirma que ao olharmos para um túmulo, ele nos olha “até o âmago” “na medida mesmo em que me mostra que perdi esse corpo que ele recolhe em seu fundo”. A visão do túmulo nos confronta com um esvaziamento que diz respeito ao “inevitável por excelência”. O túmulo nos olha de volta porque nos afeta ao expor “o destino do corpo semelhante ao meu, esvaziado de sua vida, de sua fala, de seus movimentos, esvaziado de seu poder de levantar os olhos para mim. E que, no entanto, me olha num certo sentido – o sentido inelutável da perda posto aqui a trabalhar”.

Há, nesse olhar que retorna, uma interpelação que nos envolve e nos constitui, justamente porque a ausência ainda se apresenta como relação. Porém, do corpo descriptor – corpo que não tem palavra, despojado de singularidade e de agência – é retirada também a potência do retorno do olhar. Isso nos protege de nos sentirmos olhados de volta. O que resta é um vazio radical, no qual a ausência deixa de interpelar e passa a operar como apagamento. É sobre esse mesmo ponto que, no Brasil, rima Emicida em Ismália:

[...]
80 tiros te lembram que existe pele alva e pele alvo
Quem disparou usava farda (Mais uma vez)

Quem te acusou nem lá num tava (Banda de espírito de porco)
Porque um corpo preto morto é tipo os hit das parada:
Todo mundo vê, mas essa porra não diz nada
[...]
(Emicida, 2019, grifo meu).

O rapper brasileiro Emicida faz referência aqui ao assassinato do músico Evaldo dos Santos Rosa em uma ação militar do Exército em Guadalupe, Zona Norte do Rio de Janeiro, no ano de 2019. O automóvel da família, que se dirigia a um chá de bebê, foi atingido por mais de oitenta disparos, segundo revelou a perícia feita pela Polícia Civil. Durante a investigação, os militares responsáveis afirmaram ter fuzilado o carro da família “por engano” (Portal G1, 2019). Por meio desse exemplo, os versos de Emicida falam explicitamente da morte de corpos negros e da forma como o racismo produz diferentes regimes de visibilidade e de reconhecimento da humanidade nos corpos. O verso final denuncia a banalização da morte negra: todos veem, mas esse ver não produz necessariamente indignação, reconhecimento ou responsabilidade porque o racismo não atua apenas expondo determinados corpos à violência, ele funciona também retirando deles sua capacidade de interpelar aqueles que o observam. O corpo negro morto se torna, assim, um corpo descriptado: despojado de sua singularidade, reduzido a estatística, privado do retorno do olhar que convoca responsabilidade ética e política. O que se opera aí é uma economia racializada do sensível, na qual determinados corpos são reiteradamente expostos à violência sem que suas mortes interrompam o curso ordinário das coisas.

A cor dos corpos importa na mobilização do apagamento, seguindo uma lógica de *necrobiopoder*, tal qual formulada pela socióloga brasileira Berenice Bento (2018). Bento articula ainda mais as noções de biopoder foucaultiano e necropolítica de Achille Mbembe para cunhar o conceito de *necrobiopoder*, entendido como a forma pela qual o Estado distribui de maneira desigual o reconhecimento de humanidade e o direito à vida, resultando em políticas de “proteção de vida” para uns e “promoção de morte” para outros. A pesquisadora observa que, no Brasil, a violência e a eliminação de determinados grupos – das identidades abjetas sujeitas ao terror e à morte – precede e sustenta as políticas de cuidado da vida de outros. Sua análise sustenta a distribuição do reconhecimento de humanidade pelo Estado como inerentemente desigual e lança luz sobre as relações entre Estado brasileiro, racismo e violência.

Nesse sentido, embora situados em contextos históricos distintos, Brasil e Ruanda aproximam-se pelo modo como o racismo – articulado a processos de colonialidade específicos

– participa da produção de vidas consideradas menos passíveis de luto e de mortes mais facilmente assimiláveis ao cotidiano. Não se trata, portanto de uma ausência de imagens, mas de uma economia do sensível que torna determinadas vidas repetidamente expostas à violência e, ao mesmo tempo, destituídas da capacidade de interpelar aqueles que as observam. No momento em que a morte de certos sujeitos deixa de interpelar aqueles que a testemunham, o apagamento já se consumou.

Quando a anulação se torna regra, o problema deixa de ser apenas sensível ou afetivo: ele passa a ser político, pois diz respeito a quem pode aparecer, falar e ser reconhecido como vida passível de luto. A política dessas imagens, elucida Rancière (2012), consiste em nos ensinar que nem todos são reconhecidos como capazes de ver e de falar. O genocídio é tolerável não por falta ou excesso de imagens, mas porque atinge seres descriptados, sem nome, destituídos de uma história individual reconhecível. É por isso que uma perspectiva ética, responsável e política de análise do genocídio – e que aponta para uma reparação simbólica para com os mortos – passa necessariamente pelo gesto de nomear, de narrar e dar a ver histórias singulares, aquelas de quem teve a vida violentamente arrancada.

Contar suas histórias, dizer seus nomes, insistir em inscrever esses nomes na história: eis um trabalho que se opõe frontalmente à lógica da banalização, tanto do massacre quanto de suas vítimas. Nesse movimento, a palavra se inscreve ocupando o lugar das imagens que, submetidas à lógica do sistema da informação, tendem a reduzir os mortos à condição de “vítimas anônimas de violências em massa” (Rancière, 2012, p. 95). Ao restituir a singularidade, essas narrativas – essas outras imagens que são verbais – desativam o regime do anonimato e recolocam em cena aquilo que o discurso informativo tende a apagar. Neste caso, as palavras não estão no lugar das imagens, elas *são* imagens. Ou seja, são formas de redistribuição dos elementos da representação. São figuras que substituem uma imagem por outra, formas visuais por palavras, ou palavras por formas visuais. Essas figuras redistribuem ao mesmo tempo as relações entre o único e o múltiplo, o pequeno número e o grande número (Rancière, 2012, p. 95).

É dessa forma que a história de uma pessoa, por metonímia, figura de linguagem que consiste em tomar a parte pelo todo, representa as histórias de muitas outras. Assim como a voz de Yolande Mukagasana, “*um* ser humano do planeta Terra, *uma* africana de Ruanda, *uma* ruandesa e *uma* sobrevivente do genocídio” – como ela própria se apresenta – pode representar *um milhão* de vozes brutalmente silenciadas. É por essa via também que o Coro dos Mortos

reivindica um ser coletivo para, também, testemunhar contra o genocídio. Por isso, essas vozes – essas palavras – são políticas, “se é que a política consiste principalmente em mudar os lugares e a conta dos corpos” (Rancière, 2012, p. 95).

O que *Rwanda 94* realiza, portanto, é um deslocamento do corpo descriptado para a partilha das vozes. Enquanto o genocídio e os regimes de informação produzem sujeitos reduzidos à condição de objeto de discurso – corpos anônimos, destituídos da capacidade de devolver o olhar e de tomar a palavra –, a obra opera como um trabalho de restituição da singularidade. Nomear, narrar e testemunhar se tornam, nesse contexto, gestos reparadores que reabrem a possibilidade da interpelação ética e política. Contudo, essa restituição não culmina em um individualismo das experiências. Ao contrário, as vozes singulares são colocadas em relação, compondo uma forma de coralidade na qual o comum emerge sem apagar as diferenças que o constituem.

Entre a palavra testemunhal e a voz do coletiva do Coro dos Mortos, *Rwanda 94* faz da partilha das vozes uma resposta estética e política ao apagamento produzido pelo genocídio. À descrição dos corpos, opõe-se a reinscrição de sujeitos capazes de olhar, falar e serem reconhecidos em sua humanidade. Trata-se, em última instância, de restituir aos mortos seus nomes e suas histórias, como também sua potência de interpelar os vivos, convocando-os a assumir uma posição diante do mundo que tornou tais mortes possíveis. Nesses termos se expressa o Coro ao final da *Litania das perguntas*:

MORTO 2. –

Nós somos esse milhão de gritos suspensos
Sobre as colinas de Ruanda
Nós somos essa nuvem acusadora
Esperamos de vocês reparação
Para nós, os mortos
E para todos os sobreviventes
Para todos os ruandeses
Para todos os homens da Terra.

MORTO 4. –

Através de nós,
A humanidade olha para vocês tristemente.
O que estão esperando?
Nós não estamos em paz.

MORTO 5. –

Nós não estamos em paz.

MORTO 2. –

Nós não estamos em paz.

MORTO 3. –

Nós não estamos em paz.

MORTO 1. –

Nós não estamos em paz.

MORTO 2. –

Quem busca a verdade fala das sombras.

Quem exige justiça não aceita nenhum perdão

(Groupov, Rwanda 94, 2002, p. 72-73).¹⁰⁸

A partir desse enquadramento, examinemos, pois, como a obra constrói suas figuras de enunciação. A análise da partilha das vozes em *Rwanda 94* implica, nesse sentido, investigar a distribuição do sensível operada pelo dispositivo dramático, atentando para quem toma a palavra, quem é autorizado a falar e como essas diferentes posições de enunciação reconfiguram os modos de narrar o genocídio.

Os personagens ou “Quem fala? Quem tem o direito de falar?”

Diferente do romance, no qual os personagens aparecem sem aviso prévio no decorrer da narrativa, no drama, o leitor costuma mergulhar no percurso da ação dramática já com ciência dos personagens que a comporão. Seguindo uma chave de leitura que pensa a ficção como um dispositivo mobilizado para pensar a realidade (Rancière, 2009) observamos que,

¹⁰⁸ No texto de partida: MORT 2.-

Nous sommes ce million de cris suspendus

Au-dessus des collines du Rwanda

Nous sommes ce nuage accusateur

Nous attendons de vous réparation

Pour nous les morts

Et pour tous les survivants

Pour tous les Rwandais

Pour tous les hommes de la Terre.

MORT 4.-

À travers nous,

L’humanité vous regarde tristement.

Qu’attendez-vous ?

Nous ne sommes pas en paix.

MORT 5.-

Nous ne sommes pas en paix.

MORT 2.-

Nous ne sommes pas en paix.

MORT 3.-

Nous ne sommes pas en paix.

MORT I.-

Nous ne sommes pas en paix.

MORT 2.-

Qui cherche la vérité dit les ombres

Qui réclame justice n’accepte aucun pardon.

tradicionalmente, a lista de personagens funciona como um paratexto que organiza previamente o universo dramático, apresentando quem adentrará a cena e tomará a palavra. Ressalta-se que ela é própria do texto teatral e não integra o espetáculo enquanto acontecimento cênico. Trata-se de uma informação reservada ao leitor, que antecipa algo da organização sensível do drama. Ela constitui, portanto, uma primeira distribuição do sensível: estabelece quais corpos participarão do jogo como sujeitos da representação. Assim, a lista não apenas identifica figuras dramáticas, mas participa da construção de uma política da aparição. Dito de outra maneira, a lista de personagens seria, portanto, uma primeira operação política do texto dramático, pois determina e nomeia quais vozes partilharão o espaço da representação.

Em *Rwanda 94*, a lista de personagens se organiza em três blocos. O primeiro reúne os personagens principais, apresentados segundo a ordem de aparição ao longo do percurso do dispositivo dramático. Alguns são listados a partir de nomes próprios seguidos de uma breve descrição, outros são evocados somente pela descrição – como “um bispo”, “um general das forças armadas da ONU”, por exemplo. O segundo bloco é composto por personagens secundários, cuja presença na cena é descrita como possível, ou seja, no caso de uma nova montagem da peça, esses personagens seriam facultativos. Essa indicação responde à preocupação expressa pelo diretor Jacques Delcuvellerie (2002) em *De la conception à la réalisation* de oferecer, na versão impressa da obra, as condições para que, caso alguém algum dia quisesse dar novamente vida à peça, encontrasse ali as indicações necessárias. Por fim, há um terceiro bloco dedicado aos personagens sonoros e imagéticos, que inclui a orquestra, as vozes gravadas e uma breve descrição das imagens projetadas ao longo do espetáculo. Tal organização sugere um alargamento da própria noção de personagem, uma vez que sons e imagens passam a integrar o dispositivo dramatúrgico como presenças atuantes na produção de sentido.

Passemos, pois, à lista de personagens, tal qual é apresentada na obra:

Quadro 3 - Lista de personagens

PERSONNAGES	PERSONAGENS
YOLANDE , rescapée du génocide des Tutsis et du massacre des opposants politiques au Rwanda en 1994	YOLANDE , sobrevivente do genocídio dos tútsis e do massacre dos opositores políticos em Ruanda, em 1994
LE CHŒUR DES MORTS , cinq	O CORO DOS MORTOS , cinco vítimas

victimes du génocide des Tutsis, hommes et femmes	do genocídio dos tutsis, homens e mulheres
MUYANGO , maître musicien rwandais	MUYANGO , mestre músico ruandês
FANTÔMES ÉLECTRONIQUES , trois hommes, une femme, une jeune fille, un petit garçon, victimes du génocide (<i>personnages filmés</i>)	FANTASMAS ELETRÔNICOS , três homens, uma mulher, uma jovem, um menino pequeno, vítimas do genocídio (<i>personagens filmados</i>)
MADAME BEE BEE BEE , journaliste-vedette de la télévision	SENHORA BEE BEE BEE , jornalista-estrela da televisão
PAOLO DOS SANTOS , son assistant	PAOLO DOS SANTOS , seu assistente
KAMALI , linguiste rwandais (<i>personnage filmé</i>)	KAMALI , linguista ruandês (<i>personagem filmado</i>)
COLETTE BAGIMONT , grand reporter de la presse écrite	COLETTE BAGIMONT , grande repórter da imprensa escrita
JACOB , ébéniste juif	JACOB , marceneiro judeu
UN CONFÉRENCIER	UM CONFERENCISTA
MONSIEUR CEKOMSA, MONSIEUR QUAI D'ORSAY, MONSIEUR COMPRADORE , hyènes	SENHOR CEKOMSA, SENHOR QUAI D'ORSAY, SENHOR COMPRADORE , hienas
UN ÉVÊQUE	UM BISPO
UN GÉNÉRAL DES FORCES ARMÉES DE L'ONU	UM GENERAL DAS FORÇAS ARMADAS DA ONU
UN ENVOYÉ AFRICAIN DU SECRÉTAIRE GÉNÉRAL DES NATIONS UNIES	UM ENVIADO AFRICANO DO SECRETÁRIO-GERAL DAS NAÇÕES UNIDAS
SPECTRE D'UN PRÉSIDENT DE LA RÉPUBLIQUE FRANÇAISE	ESPECTRO DE UM PRESIDENTE DA REPÚBLICA FRANCESA
SON FILS	SEU FILHO
UN CHAUFFEUR AFRICAIN	UM MOTORISTA AFRICANO
MONSIEUR UER , responsable de l'Union européenne de radiodiffusion	SENHOR UER , responsável pela União Europeia de Radiodifusão
CORYPHÉE	CORIFEU

CHŒUR , deux témoins hommes, deux témoins femmes, un témoin enfant pouvant être joué par un adulte	CORO , duas testemunhas masculinas, duas testemunhas femininas, uma testemunha criança que pode ser interpretada por um adulto
---	---

Fonte: elaboração da autora.

Lista de personagens secundários que podem aparecer:

Quadro 4 - Personagens secundários facultativos

<i>Des personnages secondaires peuvent apparaître, tels :</i>	<i>Personagens secundários podem aparecer, como:</i>
Pendant la scène <i>Nécessité du savoir</i> , UN SERVEUR AFRICAÎN .	Durante a cena <i>Necessidade do saber</i> , UM GARÇOM AFRICANO .
Pendant la scène de vision <i>Sur les pentes du Golgotha</i> , UN PHOTOGRAPHE, UN INTERAHAMWE, LA SAINTE VIERGE, MARIE-MADELEINE, UN BERGER , etc.	Durante a cena de visão <i>Nas encostas do Gólgota</i> , UM FOTÓGRAFO, UM INTERAHAMWE, A SANTA VIRGEM, MARIA MADALENA, UM PASTOR , etc.

Fonte: elaboração da autora.

Lista de personagens sonoros ou imagéticos:

Quadro 5 - Outros personagens

Orchestre Piano, clarinette, violon, alto, violoncelle, deux chanteuses, un chef d'orchestre.	Orquestra Piano, clarinete, violino, viola, violoncelo, duas cantoras, um maestro.
Voix enregistrées Récits de victimes du génocide.	Vozes gravadas Relatos de vítimas do genocídio.
Images Archives d'actualité : sport ; Jean-Paul II ; François Mitterrand ; Pélerinage à La Mecque; Opéra de Pékin ; extrait journal télévisé du 28 février 1993, entretien Bruno Masure, Jean Carbonare, Fédération internationale des Droits de l'homme; montage de huit minutes d'images du génocide; danses et musique du Rwanda ancien ; personnages filmés.	Imagens Arquivos jornalísticos: esporte; João Paulo II; François Mitterrand; peregrinação a Meca; Ópera de Pequim; trecho do telejornal de 28 de fevereiro de 1993, entrevista com Bruno Masure, Jean Carbonare, Federação Internacional dos Direitos Humanos; montagem de oito minutos de imagens do genocídio; danças e música do antigo Ruanda; personagens filmados.

Fonte: elaboração da autora.

A ordenação das vozes, como explicitado acima, segue a ordem de aparição dos personagens na obra. Todavia, essa organização das vozes não é neutra: ela participa da construção de um dispositivo que distribui pesos, lugares e intensidades de voz e de imagem. Yolande surge em primeiro lugar. É sua voz que inaugura o dispositivo dramático e, a partir dela, o Coro dos Mortos retorna à cena – no sentido literal de um retorno do mundo dos mortos. Muito importante também é o fato de as primeiras palavras ditas por ela serem em quiniaruanda, sua primeira língua de socialização, a língua de Ruanda. Seguem-se, na sequência, Muyango, investido do poder da palavra e dos cantos tradicionais ruandeses, e os Fantasmas Eletrônicos, cujas intervenções vêm perturbar a ordem aparente do sistema oficial de informações, rompendo a evidência do visível e do dizível (Rancière, 2012) e reivindicando justiça. Ao fazer irromper essas vozes espectrais nas ondas de transmissão, a peça desloca a partilha do sensível, abrindo espaço para aquilo que havia sido silenciado ou relegado à invisibilidade. Todos esses personagens e figuras são ruandeses e seus modos próprios de dizer o mundo em quiniaruanda estão presentes. Assim, *Rwanda 94* se instaura – e se apresenta – a partir de vozes ruandesas, fazendo da cena um lugar de reconfiguração política do sensível.

Destaco três grandes grupos de figuras, além dos coros. Em primeiro lugar, aquelas que tensionam o tecido dramático e que, fazendo parte dele, estão *para além do drama (1)*: Yolande Mukagasana e o Conferencista. Eles são figuras complexas que encarnam fissuras do tecido dramático, introduzindo outras práticas discursivas e incorporando ao dispositivo dramático outros modos de enunciação: de um lado, o testemunho de sobrevivente de Yolande; de outro, a exposição de caráter mais analítico e teórico do Conferencista. Em seguida, identifico os personagens ligados ao *sistema de informação (2)* e os personagens que denomino *abre-caminhos (3)*.

A distribuição entre esses diferentes grupos de figuras permite deslocar a atenção da caracterização individual das personagens para a análise da distribuição das vozes no interior do dispositivo dramático. Interessa, aqui, investigar quem fala, a quem essas falas se dirigem e de que modo a obra organiza os regimes de enunciação e de escuta. Em outras palavras, trata-se de compreender a política da palavra que estrutura *Rwanda 94* e as implicações éticas e estéticas dessa distribuição do sensível.

Figuras para além do drama

Yolande, pela via do personagem-testemunha

Na *Poética do drama moderno*, o teórico e crítico de teatro Jean-Pierre Sarrazac (2017, p. 145) constrói uma reflexão acerca do que ele mesmo nomeia como “a impersonagem”¹⁰⁹, que seria o fruto da transformação profunda – que chega até “morte” – do personagem tradicional no teatro moderno e contemporâneo. O autor argumenta que o teatro contemporâneo nos leva a lamentar a perda do personagem vivo, ou mesmo do personagem em si, em favor de “personagens em rede, personagens em série”; também elucida que o drama moderno desconstrói a figura clássica do personagem, movendo-o para representações mais abstratas, fragmentadas e funcionais, onde a individualidade é questionada e, muitas vezes, substituída por figuras mais coletivas, reflexivas ou simbólicas.

A impersonagem representa um afastamento da figura clássica do herói ativo e autônomo. Nesse cenário, o personagem-reflexivo e o personagem-testemunha emergem como duas facetas da transformação do personagem no teatro moderno e contemporâneo. Sarrazac (2017, p. 175) explica que “após a época naturo-simbolista, o personagem de teatro é um personagem coralizado. ‘Coralizado’ significando aqui uma inclinação *reflexiva* que, na Grécia antiga, era apanágio do coro”. Dito de outro modo, o conceito de personagem-reflexivo alia-se à ideia de coralidade, já que o personagem é, a partir de então, dotado dessa inclinação à reflexão outrora restrita ao coro. Assim, em vez de servir como um motor de ação, como nas dramaturgias anteriores ao final do século 19, a reflexão no teatro moderno se separa da ação, sendo lançada a um fora de campo do drama, ou seja, ao passado do personagem.

O personagem-reflexivo “se vê, mas não vive”, é um expectador de si (Sarrazac, 2017, p. 175). Em essência, ele não é definido pelo que faz, mas pelo que pensa e questiona, transformando a ação em objeto de contemplação e não em motor. O personagem-testemunha seria uma extensão do personagem-reflexivo. Ele não apenas reflete, mas o faz de uma maneira que revela uma fragmentação interna, uma perda de um eu coeso e a capacidade de dar voz a uma experiência que transcende sua própria individualidade imediata. Esses dois tipos de personagens que não estão agindo, mas sim se lembrando, rememorando, estão, em última medida, recitando. Isso marca o entrelaçamento da *diegese* na *mimesis*, ou seja, da

¹⁰⁹ L’impersonnage

narração e do regime da representação do drama enquanto ação e imitação. Por isso, a ação pode encontrar-se em outro lugar que não o da cena, no fora de campo do drama. E isso é possível por conta da lógica do teatro épico.

Todavia, a presença de Yolande Mukagasana em *Rwanda 94* tensiona e desloca as categorias de personagem-reflexivo e personagem-testemunha propostas por Sarrazac (2017). Se, no personagem-testemunha descrito pelo teórico, o testemunho emerge como desdobramento de uma subjetividade ficcional fragmentada – um personagem que empresta sua voz a experiências que não viveu em sentido estrito, tornando-se testemunha por meio de um processo de distanciamento e reflexividade –, Yolande desloca essa lógica para outro campo semântico e ético. Ela é, sem dúvida, uma figura testemunhal, mas de uma outra ordem. Seu discurso não corresponde ao relato imaginado por um autor e colocado na boca de uma personagem, mas antes a elaboração narrativa de uma experiência efetivamente vivida por ela própria. Yolande não testemunha a partir de uma fenda constitutiva própria do personagem moderno, mas a partir da autoridade conferida pela experiência vivida de quem sobreviveu ao genocídio, de quem resistiu e segue re-existindo.

Nesse sentido, seu gesto reflexivo não é apartado da experiência, mas constitui uma forma de elaborá-la e de transmiti-la. Sua presença em cena se situa, portanto, para além do drama. O sentido de representação, aqui, extrapola o da mimesis, assim como o de testemunha, que se inscreve no campo daquele que dá conta dos fatos que se desenrolaram diante de si, da pessoa que presta um testemunho. Assim, ao compartilhar, na obra, sua memória – organizada narrativamente, ancorada em uma experiência do real –, Yolande faz irromper no dispositivo dramático uma dimensão do real que desafia as fronteiras entre personagem e pessoa, ficção e testemunho.

Em Yolande, a reflexão não substitui a experiência vivida, mas emerge dela e retorna a ela continuamente. Sua tomada da palavra não produz uma espectadora de si mesma, como se configura o personagem-reflexivo descrito por Sarrazac (2017), mas constitui um gesto ético e político dirigido ao outro. Diante do público, ela transforma memória individual em interpelação coletiva, convocando os leitores-espectadores não apenas a se confrontarem ao relato de uma sobrevivente, mas a assumir uma posição diante da história narrada. A ação reflexiva se desloca, assim, da personagem para o leitor-espectador, que é chamado a pensar, a julgar e a responder ao que lhe é testemunhado. Dessa forma, Yolande leva o conceito de personagem-testemunha a seus limites.

O Conferencista, pela via do personagem-reflexivo

Se Yolande instaura o movimento do texto dramático fora do drama, a conferência, interrompe a fábula e, como aponta o pesquisador francês Philippe Ivernel (2001), “é desse não-teatro que é a conferência que renasce, paradoxalmente, um teatro: o da reflexão, às voltas com as mistificações de toda ordem que buscam entravá-la”¹¹⁰. Diferentemente de Yolande Mukagasana, cuja palavra emerge da experiência vivida e do testemunho, o Conferencista fala a partir de um lugar associado ao conhecimento histórico, político e analítico. Sua função é fornecer elementos de inteligibilidade para compreender como o genocídio tomou forma. A didascália de *Ubwoko* indica que “Jacob e Bee Bee Bee sentam-se ao lado do palco, de costas para o público na boca de cena, quase como se eles fizessem parte dos espectadores. Um homem toma lugar em uma pequena mesa com um copo de água” (Goupov, Rwanda 94, 2002, p. 86)¹¹¹.

Embora mobilize dados históricos, se remeta às análises do historiador Jean-Pierre Chrétien no âmbito do Centro Nacional de Pesquisa Científica (CNRS)¹¹² e trate de explicações sobre o colonialismo, as políticas étnicas belgas e as responsabilidades internacionais, o Conferencista não ocupa a posição de um especialista desinteressado, nem se apresenta sob o véu de uma suposta neutralidade científica. Sua presença integra o projeto ético e político da obra, que é produzir condições para pensar o genocídio contra narrativas simplificadoras do tipo “ódio tribal ancestral” ou “violência africana irracional”. Ele sublinha que a diferença de abordagem de etnólogos e historiadores do presente e do passado é que, hoje, os pesquisadores tomam a questão hutu-tútsi como extremamente complexa. Se, por um lado, o Conferencista ocupa um lugar tradicionalmente associado à autoridade do saber – aquele que explica os acontecimentos –, em *Rwanda 94* essa figura está inserida em um outro dispositivo que redistribui a palavra e descentraliza esse monopólio interpretativo. Aqui, ele não aparece como *a* voz definitiva sobre o genocídio, mas como *uma* voz entre outras, em pé de igualdade de inteligência às vozes dos ruandeses.

A sua conferência interrompe o fluxo dramático para introduzir reflexão, partindo da pergunta formulada por Bee Bee Bee ao final da parte *Necessidade de Saber*:

¹¹⁰ No texto de partida: de ce non-théâtre qu’est la conférence renaît paradoxalement un théâtre: celui de la pensée, aux prises avec les mystifications en tous genres qui cherchent à l’entraver.

¹¹¹ No texto de partida: Jacob et Bee Bee Bee s’assoient sur le côté, dos au public à l’extrême avant-scène, presque comme s’ils faisaient partie des spectateurs. Un homme prend place à une petite table avec un verre d’eau.

¹¹² Centre national de la recherche scientifique. O CNRS é o maior órgão de pesquisa científica da França.

BEE BEE BEE. –
Hutu, o que isso significa?
E tútsi, o que isso significa?
(Groupov, Rwanda 94, 2002, p. 84)¹¹³

Respondendo a Bee Bee Bee e Jacob, ele anuncia desde o início que não é no âmbito desse espetáculo que eles poderão esgotar o assunto e que “no caminho dessa grande noção [...]: a verdade, nós daremos apenas alguns passos” (Groupov, Rwanda 94, 2002, p. 86)¹¹⁴. Assim, seu discurso cria distanciamento crítico, convocando o espectador a analisar sob perspectivas complexas e amplas os mecanismos históricos e políticos que tornaram o genocídio possível.

No campo das figuras para além do drama, Yolande introduz o real pela via do testemunho, enquanto o Conferencista o faz pela via da interpretação histórica. No dispositivo dramático, essas duas figuras estabelecem uma relação de complementaridade: Yolande responde a: “O que foi viver isso?” e o Conferencista se lança na empreitada de responder a: “Como fizemos isso se tornar possível?”. Ambos se apresentam como figuras limítrofes, porém, de naturezas diferentes: como memória viva, no caso dela e como elaboração crítica e contextualização histórica, no caso dele. Assim, se Yolande desloca a categoria de personagem-testemunha, o Conferencista desloca a figura do personagem-reflexivo de Sarrazac (2017). Ele não reflete sobre si, mas sobre a narrativa histórica. Sua reflexão não nasce da interioridade psicológica, mas da análise das estruturas históricas, coloniais e políticas que organizam o genocídio. Nesse sentido, ele seria menos um personagem tradicional e mais uma figura de pensamento, cuja função é construir as condições de compreensão do acontecimento histórico. Yolande faz irromper a memória e o Conferencista faz irromper a inteligibilidade histórica. Juntos, eles estruturam dois grandes movimentos em *Rwanda 94*, o de testemunhar e o de compreender.

O sistema de informação

Dentro da representação do sistema de informação, destaco duas personagens: Bee Bee Bee e Colette Bagimont. Na peça, o leitor acompanha a “investigação imaginária” da Senhora Bee Bee Bee, ou seja, o seu caminho de compreensão rumo ao conhecimento da verdade. Essa personagem é uma via pela qual o público – leitor e espectador – se reconhece.

¹¹³ No texto de partida: BEE BEE BEE.-

Hutu, qu'est-ce que cela signifie ?

Et Tutsi, qu'est-ce que cela signifie ?

¹¹⁴ No texto de partida: sur le chemin de cette grande notion [...] : la vérité, nous ne ferons que quelques pas.

O leitor-espectador branco ocidental encontrará na jornalista vedete da televisão francesa um espelho que lhe dará segurança para seguir também a mesma caminhada da personagem. O som de seu nome evoca o barulho de uma buzina que chama a atenção diante de um evento imprevisto ou como aviso, como também o som onomatopéico de uma abelha que zumbe ao ouvido e, por isso, provoca incômodo. O professor e pesquisador francês Philippe Ivernel (2001) em *Pour une esthétique de la résistance* aponta ainda uma compreensão desse nome por um olhar da personagem como uma “jornalista determinada [...] que não reivindica nenhuma autenticidade com seu nome irrisório”. Seu nome seria, portanto, um eco estrangeiro de sua determinação, uma citação shakesperiana: “Ser ou não ser, sim, Ser!” (*Be or not to be? Be!*).

Colette Bagimont, por sua vez, é descrita como uma “grande repórter”, uma figura da imprensa escrita, correspondente de grandes jornais belgas e franceses no que se refere à África dos Grandes Lagos. Ela também é uma parte da mídia, mas diferente de Bee Bee Bee, Bagimont é associada à pesquisa, ao estudo e à investigação. Representa uma figura europeia que se engaja na compreensão sobre o contexto sócio-histórico de Ruanda. O fato de ser correspondente de jornais coloca-a como uma espécie de ponte, de abertura de diálogo, de compreensão. Trata-se de alguém que teria estado em Ruanda antes, durante e depois do genocídio e que trabalha na linha de jornalismo de reflexão.

Seu nome reflete uma dupla referência. O “Colette” é inspirado em Colette Braeckman. Jornalista do *Le Soir* de Bruxelas, Braeckman é uma das raras profissionais da imprensa que cobriram o genocídio dos tutsis em Ruanda, situando-o em perspectiva a partir de seu conhecimento aprofundado da Região dos Grandes Lagos. Em *Ruanda. História de um genocídio*, obra escrita já em 1994, a autora realiza um exercício de historiografia, buscando remontar às fontes do genocídio. O sobrenome “Bagimont” remete à pequena cidade localizada na Valônia, uma região belga, onde o Groupov esteve por duas vezes entre 1998 e 1999 para semanas de imersão no trabalho de escrita e composição. A diretora e atriz francesa Marie-France Collard (2001), coautora de *Rwanda 94*, explica em *Chronologie du Work un Progress* que essas foram ocasiões nas quais os autores, em coletivo, trabalharam mais as partes sobre Bee Bee Bee.

Pensar quem fala e quem tem o direito de falar no interior da instância midiática postas em cena por *Rwanda 94* implica considerar dois movimentos distintos, duas tomadas de posição que coexistem em tensão. De um lado, está Bee Bee Bee, figura que progressivamente

se desloca de sua posição inicial de *porte-parole* do sistema informacional para assumir uma postura de escuta, investigação e aprendizagem. Seu percurso consiste justamente em abandonar a posição daquele que explica o outro para se abrir ao encontro com vozes até então silenciadas, numa tentativa de fazê-las ressoar no espaço público. De outro lado, encontra-se a estrutura do próprio sistema de informação, corporificada na figura do Senhor UER. Enquanto Bee Bee Bee representa a possibilidade do deslocamento subjetivo, o Senhor UER encarna os limites institucionais desse movimento, reafirmando os protocolos e as convenções que regulam o que pode ser mostrado, dito e reconhecido como informação legítima.

O embate em torno do programa imaginado por Bee Bee Bee evidencia precisamente essa tensão. Sua proposta de exibir imagens do genocídio em silêncio, acompanhadas apenas pelas transmissões radiofônicas da RTL, busca interromper a lógica habitual do consumo midiático e criar condições para uma experiência de confrontação ética com o horror. Em resposta, tanto Dos Santos quanto o Senhor UER manifestam a necessidade de atenuar os efeitos dessa exposição – seja pela inserção de uma trilha sonora que “amenize a situação”, seja pela acusação de que o silêncio deslocaria o programa do campo da informação para o do “estetismo”. O que se revela, nesse diálogo, é o modo como o sistema informacional estabelece fronteiras rígidas entre transmitir fatos e produzir reflexão, neutralizando formas de representação capazes de desestabilizar a posição confortável do espectador, de confrontá-lo com as ausências que lhes olham de volta.

O fato de Bee Bee Bee jamais ter conseguido levar esse programa ao ar é sintomático. A personagem experimenta uma transformação subjetiva ao longo de sua “investigação imaginária”, mas a estrutura institucional do sistema de informação não acompanha essa mudança. Nesse sentido, compreendemos com *Rwanda 94* que os deslocamentos éticos e emancipatórios operam, antes de tudo, no âmbito das subjetividades e não das estruturas. É, portanto, precisamente aí que se situa uma das potências do uso que os vivos podem ter da obra: a política das imagens e a política poética não transformam imediatamente as instituições. Elas atuam, de modo concreto, sobre aqueles que nelas agem, convocando-os a rever seus modos de olhar, escutar e se posicionar diante do outro e da história. Dito de outra forma, a obra não muda o mundo diretamente, mas, pela relação, transforma subjetividades e imaginários de sujeitos capazes de se posicionar de outra maneira na realidade social.

Figuras abre-caminhos

Partindo do questionamento sobre quem fala e quem tem o poder de falar na partilha das vozes em *Rwanda 94*, dois personagens chamam a atenção pelo modo como suas vozes articulam relações com outras vozes na peça. São eles: o linguista ruandês Kamali e o marceneiro judeu Jacob. Chamo-os de figuras abre-caminhos porque, no dispositivo dramático, esses personagens exercem uma função mediadora, criando condições para o encontro com outras vozes. Eles são pontos de passagem, possibilitadores de travessias.

Kamali é um dos convidados do programa de Bee Bee Bee dedicado à compreensão das “mensagens parasitas” deixadas pelos fantasmas eletrônicos nos meios de comunicação de todo o mundo. “Membro do Instituto de Pesquisa Científica e tecnológica do Ruanda”, ele é o responsável pela equipe de pesquisadores que trabalham na tradução das mensagens (Groupov, *Rwanda 94*, 2002, p. 38-39). Trata-se, então, de uma figura de autoridade acadêmica, um linguista ruandês, cuja função é a estabelecer uma comunicação possível entre as mensagens em quiniaruanda e aqueles que só compreendem o francês. O fato de ser de nacionalidade ruandesa é importante na lógica da partilha das vozes a que se lança a obra, pois Kamali vai tratar daquilo que lhe diz respeito diretamente, a partir de seu próprio modo de organizar o mundo: sua língua. Ressalta-se também o fato de ele se irmanar aos fantasmas enquanto figura etérea, uma vez que, como é sugerido na lista de personagens e na indicação cênica, sua presença na cena é virtual. O corpo físico de Kamali está em outro lugar, em seu “departamento de pesquisas em Butare”. Assim, sua aparição é, portanto, imagem e voz projetadas, compondo uma imagem política, decerto.

O intelectual ruandês surge como um primeiro mediador da palavra, e sendo a linguagem uma estrutura que ordena e expressa percepções, modos de vida e de apreensão da realidade, é ele quem faz a ponte entre esses dois mundos: entre o mundo expresso em quiniaruanda e o mundo ocidental, em francês. É por ser, pois, tradutor que ele se caracteriza como uma figura de encontro, que abre caminhos e possibilidades de intercompreensão. Sua mediação linguística permite ampliar o alcance das vozes dos fantasmas e inaugura a possibilidade do diálogo, da relação.

Além de trazer as traduções das mensagens já vistas, Kamali cumpre uma outra função crucial, que é a de explocar o modo de funcionamento e composição da língua quiniaruanda. Assim, sua intervenção não é puramente técnica, mas sensível. Ele elucida que o quiniaruanda faz “uso abundante de metáforas, provérbios e sentenças, em substituição à mensagem

explícita por imagens” (Groupov, Rwanda 94, 2002, p. 40), uma vez que a cultura ruandesa privilegia a alusão em detrimento da expressão direta. Segundo o linguista, os fantasmas estão irritados, e algumas das imagens veiculadas por suas mensagens contém ameaças implícitas, cuja força reside justamente no não dito.

Quando, mesmo após as traduções, Bee Bee Bee insiste em sua perplexidade, afirmando sentir que ali se expressa “alguma coisa de importante, de essencial talvez”, mas cujo sentido lhe escapa totalmente (Groupov, Rwanda 94, 2002, p. 40), Kamali elucida três pontos fundamentais sobre as mensagens: o funcionamento da língua e da cultura ruandesa, que privilegiam imagens, metáforas e alusões; o fato de que muitas mensagens só se tornam inteligíveis quando se consegue identificar os mortos, quando as vítimas deixam de ser números e recuperam um rosto, um nome, uma história; e, por fim, a raiva dos mortos, perceptível nas imagens e nos provérbios. Essas explicações não se referem apenas às imagens projetadas em cena, mas remetem diretamente ao genocídio em si. Elas apontam para uma língua e uma realidade historicamente incompreendidas pelo olhar ocidental; para a dificuldade de escuta quando as vítimas são desumanizadas; e para a revolta dos mortos como uma forma de corporificação da memória, que insiste em interpelar os vivos.

Bee Bee Bee insiste em querer saber do intelectual ruandês em que consistem as ameaças dos fantasmas e acaba por cometer um ato falho, um lapso de fala que revela um conflito inconsciente:

BEE BEE BEE. – A quem eles querem atingir, senhor Kamali? E do que eles nos ameaçam?

KAMALI. – Longe de mim a ideia de criticá-la, senhora. Mas parece-me que a senhora já formula tanto as perguntas quanto as respostas.

BEE BEE BEE. – Eu? Não estou entendendo.

KAMALI. – Parece-me que o seu: *Do que eles NOS ameaçam?* já responde ao seu: *A QUEM eles querem atingir?* A senhora não acha? Ora, nem eu nem meus mortos dissemos nada parecido (Groupov, Rwanda 94, 2002, p. 42).¹¹⁵

Ao se colocar como alvo da ameaça, Bee Bee Bee inscreve a si e aos seus no centro do problema, sem que isso tenha sido explicitamente formulado pelos mortos ou por Kamali. Desse modo, desvelando os pressupostos contidos nas perguntas de Bee Bee Bee, o intelectual

¹¹⁵ No texto de partida: BEE BEE BEE.- À qui en veulent-ils, monsieur Kamali ? Et de quoi nous menacent-ils ? KAMALI.- Loin de moi l'idée de vous critiquer, Madame. Mais il me semble que vous faites les questions et les réponses.

BEE BEE BEE.- Moi ? Je ne vous comprends pas.

KAMALI.- Il me paraît que votre : De quoi Nous menacent-ils ? répond déjà à votre : A QUI en veulent-ils ? Vous ne croyez pas ? Or, ni moi ni mes morts n'avons rien dit de pareil.

ruandês expõe os limites de um olhar que, ao mesmo tempo em que se percebe implicado, parece ainda não compreender muito bem o *como*. O linguista, então, transfere a responsabilidade dessa questão que emerge a uma outra instância, à jornalista europeia Colette Bagimont. É a ela que Kamali passa a palavra quando Bee Bee Bee insiste em obter uma resposta “exata” para suas perguntas. Diante dessa exigência de precisão apressada – que parece desconsiderar a complexidade histórica e simbólica das mensagens – Kamali responde com um prudente “talvez” e, em seguida, delimita claramente o seu lugar no dispositivo midiático: Kamali reafirma que sua função é a da tradução e da mediação linguística, não a de fornecer respostas simplificadoras ou conclusões fechadas:

KAMALI.– Creio que a senhora tenha outro especialista convidado aguardando sua vez, senhora Bee Bee Bee, a quem incumbiu de responder a essa pergunta. A senhora me pediu traduções, perguntou-me o que eu compreendia delas, e não creio ter me furtado a essas solicitações (Groupov, Rwanda 94, 2002, p. 42).¹¹⁶

Kamali, então, executa a abertura de caminhos por meio da linguagem e da tradução. O marceneiro Jacob, por sua vez, instaura uma nova distribuição da fala, colocando-se como ponto de triangulação entre a personagem Bee Bee Bee e o leitor-espectador a partir de uma posição complexa de quem está em aproximação e afastamento, num movimento que se situa, ao mesmo tempo, dentro e fora da fábula. Jacob, ora dialogando com Bee Bee Bee, ora se dirigindo ao público, redistribui as falas daquela personagem, costurando – ou ainda, entrecortando – suas réplicas. Nas *Três visões da senhora Bee Bee Bee*, Jacob é quem conduz o leitor-espectador no percurso da cena, porém sua ação se realiza na narração:

JACOB. –
Lutarei pela verdade, havia dito Bee Bee Bee.
E ela o fez.
Empenhou-se intensamente.
Tudo deve ser mostrado, tornado público proclamava ela.
Nós o devemos a um único rosto
e também a um milhão de vezes um rosto.
Pouco a pouco, seus superiores começaram a se inquietar com o seu zelo.
Quem sabe aonde uma boa intenção pode conduzir?
Numa manhã, ela chegou ao estúdio.
Naquela noite
— era a noite de aniversário,
a noite em que o genocídio começou —
tive três visões, disse ela.

BEE BEE BEE. –
Sim, três visões, enquanto o sono tardava
e eu permanecia
sentada, inquieta, rígida, em minha cama

¹¹⁶ No texto de partida: KAMALI.- Vous avez, je crois, un autre expert invité qui attend son tour, madame Bee Bee Bee, et que vous avez chargé de répondre à cette question. Vous m’avez demandé des traductions, vous m’avez demandé ce que j’en comprends, je ne crois pas m’être dérobé à ces demandes.

No texto em francês, não há espaço algum para dúvidas quanto ao caráter narrativo da fala de Jacob, visto o tempo verbal empregado ser o *passé simple* (“*elle le fit*”, “*se dépensa beaucoup*”). O *passé simple* é uma forma enxuta, utilizada sobretudo na escrita literária ou das narrativas históricas em contraposição ao *passé composé*, o tempo verbal usual nos discursos do cotidiano. Em português, o pretérito perfeito abarca ambas as estruturas do francês, que expressam ações realizadas no passado, sem prolongamento no tempo nem repetições sistemáticas. Além disso, as marcações em itálico no texto evidenciam visualmente que Jacob incorpora em seu discurso a fala de outrem pela via do discurso direto – aquele que retoma as palavras do outro tal qual foram professadas. Jacob também traz o que está no espaço fora de campo do drama, ou seja, o que ainda não foi dado ao leitor-espectador, quando observa que os “superiores começaram a se inquietar com o zelo” de Bee Bee Bee em sua busca pela compreensão do genocídio. Assim, pela via na narração, essa figura estabelece uma tensão entre o mimético e o diegético, entre o representado e o narrado. Jacob se constitui como uma figura abre-caminhos na medida em que conduz a cena, distribui a palavra, aproximando-se do que, na leitura e análise de Sarrazac (2017) para o drama moderno e contemporâneo, faz o rapsodo.

Para Sarrazac (2017, p. 42), o rapsodo encarna e é força-motriz de características fundamentais do que ele denomina “drama-da-vida”, em oposição ao “drama-na-vida”. Este último, o “drama-na-vida”, seria a concepção aristotélica-hegeliana do drama composto em ordem, extensão e completude, enquanto o “drama-da-vida” comporta o “novo paradigma do drama”. Segundo lemos em seu *Léxico do Drama Moderno e Contemporâneo* (2013, p. 126),

¹¹⁷ No texto de partida: JACOB.-

Je lutterai pour la vérité, avait dit Bee Bee Bee.

Et elle le fit.

Se dépensa beaucoup.

Tout doit être montré, rendu public proclamait-elle.

Nous le devons à un seul visage

et aussi à un million de fois un visage.

Petit à petit ses supérieurs commencèrent à s’inquiéter

[de son zèle.

Qui sait où une bonne intention peut mener ?

Un matin, elle vint au studio.

Cette nuit,

- c’était la nuit anniversaire

la nuit où le génocide commença -

j’ai eu trois visions, dit-elle.

BEE BEE BEE.-

Qui, trois visions pendant que le sommeil tardait

et que je me tenais

assise, inquiète, raide, dans mon lit.

Sarrazac cunha o conceito de rapsodo no teatro em *O futuro do drama*, no início dos anos 1980, aproximando o gesto do rapsodo à rapsódia a partir do seu sentido etimológico literal de “costura”. Sarrazac (2017, p. 332) explicita que o termo “rapsódico” foi escolhido porque, na música, “a rapsódia era a forma mais livre, mas não ausência de forma”, o que implica uma estrutura flexível, aberta e híbrida. Nesse sentido, o drama rapsódico é uma forma aberta, uma forma “extravasada” que se desenvolve para além de seus próprios limites, e a voz rapsódica emerge como “voz do questionamento, voz da dúvida, da palinódia, voz da multiplicação dos possíveis, voz errática que engrena, desengrena, se perde, divaga ao mesmo tempo que comenta e problematiza” (Sarrazac, 2013, p. 128).

Jacob é uma espécie de guia para Bee Bee Bee. Sua primeira aparição se dá logo após o final da *Litania das perguntas*, na terceira parte da peça, em *Necessidade do saber*. A didascália indica que “A cena se situa no bar do Hotel Intercontinental [...]. Um homem se apresenta ao público” (Groupov, Rwanda 94, 2002, p. 78).¹¹⁸ O homem é Jacob que, no regime do teatro político, faz uso da frontalidade para se dirigir diretamente ao público.

JACOB. –

Assim, os fantasmas dos mortos reclamavam justiça.

E eu,

que não conheci meu pai,

pois meu pai e o pai dele morreram, num dia de abril

em um campo na Polônia

eu digo:

se é verdade que existe um tempo para cada coisa

debaixo do céu,

então é preciso que exista também um tempo para a justiça.

E eu saí para a rua.

Como o mal será derrotado se a justiça não for feita?

perguntei a um homem que passava

Ele me olhou.

É um louco que está me falando? parecia dizer.

E esse homem perguntou: *que justiça vocês reclamam?*

E a quem ela deve ser feita?

E, em seu olhar

vi que ele não sabia

ou que não queria saber

ou que sabia, mas não sabia que sabia.

Ah, a inocência é o melhor terreno para o crime.

Já disse que me chamo Jacob?

Que sou marceneiro

e que, neste instante,

estou sentado no bar do Hotel Intercontinental?

Já disse que uma mulher acaba de entrar?

Essa mulher marcou um encontro comigo neste hotel

¹¹⁸ No texto de partida: La scène se situe au bar de l’Hôtel Intercontinental [...]. Un homme se présente au public.

Jacob é judeu. Nesse sentido, ele é também um personagem-testemunha no dispositivo “drama-da-vida” moderno. Ele é um sobrevivente ao holocausto, sua presença opera uma aproximação entre diferentes experiências de extermínio. Em sua fala, ele abarca outras vozes que estão no fora de campo da cena, como vemos no trecho acima, no qual ele discorre sobre a ideia de justiça. A sentença “se é verdade que existe um tempo para cada coisa debaixo do céu” é uma referência ao versículo bíblico “para tudo há um tempo, para cada coisa há um momento debaixo do céu” (Eclesiastes, 3:1), que Jacob desdobra ainda mais, acrescentando algo que não está dado: que o tempo da justiça precisa ser construído. Por meio do diálogo com o homem na rua Jacob sugere que a justiça não é apenas uma questão de conhecimento, de passar do não-saber para o saber, mas de implicação ética: ir além do não querer saber, do saber sem saber que sabe.

Assim, ele desmonta a figura confortável da inocência passiva. Aqui, a inocência, definitivamente, não é virtude, mas condição que favorece a perpetuação da violência na medida em que se traduz em indiferença, recusa em saber ou incapacidade de reconhecer a própria implicação diante do sofrimento do outro. Podemos encontrar na formulação categórica “a inocência é o melhor terreno para o crime” uma relação com o questionamento

¹¹⁹ No texto de partida: JACOB.-

Ainsi les fantômes des morts réclamaient justice.

Et moi

qui n'ai pas connu mon père

car mon père et son père étaient morts un jour d'avril

dans un camp de Pologne

moi je dis :

s'il est vrai qu'il soit un temps pour chaque chose

sous le ciel

alors il faut qu'il y ait aussi un temps de la justice.

Et je suis sorti dans la rue.

Comment le mal sera-t-il terrassé si justice n'est pas faite

ai-je demandé à un homme qui passait ?

Il m'a regardé.

Est-ce un fou qui me parle, semblait-il dire ?

Et cet homme a demandé : *quelle justice réclamez-vous ?*

Et à qui doit-on la rendre ?

Et dans son regard j'ai vu

qu'il ne savait pas

ou qu'il ne voulait pas savoir

ou qu'il savait mais ne savait pas qu'il savait.

Ah l'innocence est le meilleur terrain du crime.

Ai-je dit que je m'appelle Jacob ?

Que je suis ébéniste

et qu'en cet instant

je suis assis au bar de l'Hôtel Intercontinental ?

Ai-je dit qu'une femme vient d'entrer ?

Cette femme m'a fixé un rendez-vous dans cet hôtel.

“você deve estar pensando o que tem a ver com isso” dos Racionais que impulsiona uma das reflexões tecidas no segundo capítulo desta tese. Em ambos os casos, essas vozes estão deslocando o sujeito que as ouve da posição de exterioridade em relação à violência, recusando a neutralidade como lugar ético possível. A pergunta não é sobre culpa, mas sobre responsabilidade: o que fazemos diante daquilo que sabemos, vemos ou escolhemos não ver?

Durante toda a *Necessidade do saber*, o diálogo entre Bee Bee Bee o Jacob é triangulado com o público. Jacob costura as falas de Bee Bee Bee entre as suas, contando ao leitor-espectador o que ela disse ou fez, enquanto ela mesma se expressa. O diálogo dos dois acontece no presente, mas ele se dirige ao público, referindo-se a esse mesmo diálogo, no passado – como se aquilo que ele está narrando já tivesse acontecido, como se fosse um comentário sobre o passado.

JACOB. –

E eu, disse-lhe

por que me fez vir?

(dirigindo-se ao público)

E, estendendo-me a mão, Bee Bee Bee responde:

BEE BEE BEE.

Quero compreender.

JACOB. –

[...]

por que aquilo que aconteceu decorre de causas explicáveis?

(dirigindo-se ao público)

E, vendo que minha reserva era sincera, Bee Bee Bee acrescentou:

BEE BEE BEE. –

Para todo saber é preciso haver um destinatário, senhor.

Não há verdade possível onde ninguém escuta com a menor parcela de sua pele

[...]

(Groupov, Rwanda 94, 2002, p. 79-80).¹²⁰

¹²⁰No texto de partida: JACOB.-

Et moi, dis-je

pourquoi m'avoir fait venir ?

(s'adressant au public)

Et me tendant la main, Bee Bee Bee répond :

BEE BEE BEE.-

Je veux comprendre

JACOB.-

[...]

pourquoi ce qui est arrivé relève de causes explicables ?

(s'adressant au public)

Et voyant que ma réserve était sincère, Bee Bee Bee dit encore :

BEE BEE BEE.-

À tout savoir il faut un destinataire

Monsieur.

JACOB. –

Mas o senhor, retomou Bee Bee Bee dirigindo-se a mim...

BEE BEE BEE. –

Sim, o senhor!

Eu o sei

de outra estirpe.

Convido-o a recolher comigo a verdade e, com uma franqueza compartilhada, dirigi-la aos milhões de seres humanos que aguardam meu programa.

JACOB. – *(levanta-se e dirige-se ao público)*

O que diz essa mulher?

No que ela acredita?

No que ela quer fazer acreditar?

[...]

(Groupov, Rwanda 94, 2002, p. 80-81)¹²¹

Desse modo, Jacob se realiza como rapsodo, como um costurador da tecitura dramática, um mediador reflexivo – tanto para Bee Bee Bee quando para o público. Ele conecta o holocausto ao genocídio dos tutsis, articula memória pessoal e reponsabilidade coletiva enquanto acompanha e guia o caminho da jornalista na sua necessidade do saber. Situando-se, portanto, também como uma figura abre-caminhos.

Em suma, o que denomino aqui como figura abre-caminhos em *Rwanda 94* compartilha da lógica rapsódica proposta por Sarrazac: elas não conduzem a progressão da intriga, mas costuram fragmentos narrativos, articulam diferentes tempos, vozes, discursos e registros no interior do texto dramático. Diferentemente do herói dramático tradicional, cuja função se organiza em torno da ação, o rapsodo opera pela mediação e pela composição, criando percursos de inteligibilidade para o leitor-espectador. Contudo, mais do que costuradores da tecitura dramática, as figuras abre-caminhos estabelecem passagens, abrem possibilidades de relação e desenvolvimento – cênico ou subjetivo. Trata-se de mediadores do dispositivo dramático que tomam posição de aproximação e deslocamento entre pontos de vista distintos. Eles possibilitam travessias.

Il n'y a pas de vérité possible là où personne n'écoute
avec la plus infime parcelle de sa peau

¹²¹ No texto de partida: JACOB.-

Mais vous, reprend Bee Bee Bee en s'adressant à moi...

BEE BEE BEE.-

Qui, vous!

Je vous sais

D'une autre étoffe.

Je vous invite à recueillir avec moi la vérité et d'une commune franchise
à l'adresser aux millions d'humains qui attendent mon émission.

JACOB.- *(se lève et s'adresse au public)*

Que dit cette femme ?

Que croit-elle ?

Que veut-elle faire croire ?

Enquanto o rapsodo vem da tradição grega-europeia, a figura abre-caminhos remete imediatamente a cosmologias afro-diaspóricas, nas quais a abertura de caminhos, a comunicação e a possibilidade de travessias constituem princípios fundamentais de relação com o mundo. A escolha da expressão funda-se, assim, de um repertório epistemológico e imaginário que não é exclusivamente eurocentrado e que, dentro de uma perspectiva decolonial, permite mobilizar outras matrizes de inteligibilidade para pensar personagens cuja função é criar condições para o encontro entre vozes, temporalidades, saberes e experiências distintas.

Dessa partilha das vozes emerge, pois, uma coralidade reparadora. Passemos agora à análise dessa instância em *Rwanda 94*.

Uma coralidade reparadora

Quando “os mortos estão com raiva”, eles só podem falar juntos, fazendo frente comum diante do crime generalizado. A voz do ser solitário – a voz de Yolande, viva, sobrevivente do inferno – só pode ser ouvida uma vez, no início; em seguida, ela se retira para dar lugar a uma polifonia de confissões. Os mortos narram a destruição coletiva da qual foram objeto. Se os assassinos negaram o direito à identidade individual, apenas o coro – como Jacques Delcuvellerie compreendeu – podia restituir, de modo concreto, a amplitude do desastre. Essas vozes entrelaçadas testemunham a extensão do genocídio e convidam, em seguida, à vigilância. Apenas o coro era capaz de dar conta de sua dimensão comunitária. O Coro dos Mortos restitui aqui o crime perpetrado contra eles e, ao mesmo tempo, prodigaliza conselhos para o presente. [...] Mas, para ouvi-los falar, é preciso pensar neles. Seus apelos só ressoam nos ouvidos dos seres inconsoláveis (Banu, 2001).¹²²

O coro constitui uma das formas mais antigas na tradição dramática ocidental. No teatro grego, ele ocupava uma posição central, funcionando como instância coletiva de comentário, mediação e reflexão acerca da ação trágica. Representando a voz da comunidade, o coro exprimia uma experiência comum e partilhada, uma dimensão coletiva. Segundo o *Léxico do drama moderno e contemporâneo* (2013, p. 48), o coro se caracteriza por seu caráter uníssono, funcionando como uma instância que “arrasta o indivíduo para a ideia de comunidade”. Contudo, a fragmentação das experiências coletivas na modernidade, torna

¹²² No texto de partida: Quand « les morts sont en colère » ils ne peuvent parler qu’ensemble, en faisant front commun face au crime généralisé. La voix de l’être solitaire, la voix de Yolande, vivante, rescapée de l’enfer, on ne peut l’entendre qu’une fois, au début : ensuite elle se retire pour faire place à une polyphonie d’aveux. Les morts racontent la destruction collective dont ils ont été l’objet. Si les meurtriers ont nié le droit à l’identité individuelle, uniquement le chœur, Jacques Delcuvellerie l’a compris, pouvait restituer, concrètement, l’ampleur du désastre. Ces voix qui s’entrelacent témoignent de l’étendue du génocide pour inviter ensuite à la vigilance. Seul le chœur était à même de rendre sa dimension communautaire. Le Chœur des Morts restitue ici le crime perpétré contre eux et en même temps prodigue des conseils pour le présent. [...] Mais pour les entendre parler, il faut penser à eux. Leurs appels ne résonnent que dans les oreilles des êtres inconsolés.

problemática a própria possibilidade de um coro entendido como expressão uníssona e homogênea de uma comunidade unificada. Nesse contexto, o desaparecimento progressivo do coro tradicional não significa o abandono de suas funções dramáticas, mas sua transformação.

Jean-Pierre Sarrazac (2017, p. 167-368) propõe pensar não mais apenas o coro, mas a coralidade. Diferentemente do coro clássico, sustentado pela unidade de uma comunidade relativamente coesa, a coralidade moderna emerge da coexistência de vozes múltiplas que preservam suas singularidades. Para o crítico francês, o drama moderno recupera algumas funções do coro antigo, porém, sob novas formas. A coralidade, designa, assim, uma configuração do drama na qual múltiplas vozes entram em relação sem que suas diferenças sejam anuladas. Uma coralidade consiste “em despojar seu ser individual e reivindicar um ser coletivo. E isso com a finalidade de combater uma perseguição, ou simplesmente testemunhar contra ela”.

Sarrazac (2017, p. 167) distingue uma coralidade negativa, que se liga à despersonalização e à reificação e serve para destacar a extrema fragilidade humana. O auge dessa coralidade negativa, aponta o autor, é atingido na peça *Rinocerontes* de Ionesco, onde os habitantes de uma cidade se transformam em “animais gregários e assassinos”, perdendo a individualidade e a razão e imitando apenas “palavras de ordem, estereótipos e outros lugares comuns, esmagando tudo diante de si”. Essa coralidade negativa “estigmatiza o homem comum no momento em que ele se torna a vítima mais ou menos consentidora de processos totalitários que abolem toda personalidade, toda singularidade”.

Por outro lado, o estudioso de teatro identifica uma coralidade positiva e reparadora, presente em obras como *O Interrogatório*, peça documental de Peter Weiss centrada em testemunho e que parte dos relatos dos processos contra nazistas, e *Rwanda 94*, do Groupov. Trata-se de uma coralidade que consiste em “despojar seu ser individual e reivindicar um ser coletivo. E isso com a finalidade de combater uma perseguição, ou simplesmente testemunhar contra ela” (Sarrazac, 2017, p. 167-168). Assim, a coralidade, no pensamento de Sarrazac, reflete tanto a dissolução do indivíduo na massa – negativa – quanto a possibilidade de um testemunho coletivo e anônimo – positiva e reparadora. Ponto importante a ser observado aqui é a relação entre a coralidade e o rapsodo, já mencionada quando nos referíamos ao personagem-reflexivo e ao personagem-testemunha, que são figuras coralizadas, ou seja, com a inclinação reflexiva que na Grécia antiga era característica do coro. Ora, as coralidades em

Rwanda 94 se inserem na dinâmica mais ampla da pulsão rapsódica que caracteriza o drama moderno e contemporâneo, cumprindo a função de distribuir a palavra, de fazer a cena com os personagens e até de conduzir a cena.

O Coro dos Mortos

Sarrazac (2017, p. 169) defende que “em Ruanda 94, [...] encontramos às vezes o coro [...] e às vezes a coralidade”. Para o autor, o Coro dos Mortos seria, de fato, um coro “que sempre exprime o genocídio em nome da generalidade dos mortos” e a coralidade estaria presente na obra na sua quinta e última parte, na *Cantata de Bisesero*. Todavia, a leitura que proponho na presente tese é a de que o Coro dos Mortos se faz a partir de coralidades e que isso se dá, justamente, por conta de um dos aspectos que a obra busca reparar, que é a singularidade das vidas arrancadas pelo genocídio.

O Coro dos Mortos denuncia, traz à cena a voz daqueles que foram silenciados e lhes restitui nomes, histórias, vínculos familiares e lugares de pertencimento. Trata-se de um movimento reparador que devolve singularidade àqueles que o genocídio procurou reduzir à condição de números ou de corpos descriptados. Seus discursos se inscrevem no campo da diegese, da ação que se realiza pela palavra, pela rememoração e pelo testemunho. Os Mortos narram suas vidas interrompidas, se situando no interior de redes afetivas e sociais e reconstroem, por meio da linguagem, aquilo que a violência do genocídio buscou apagar.

Assim, o Morto 1 se apresenta: “Meu nome é Cyrdy Cyrin Cyezamitima Rugamba, sou o quinto filho de uma família de dez crianças. Em 1994, no momento do genocídio dos batutsi, eu tinha 16 anos; nós morávamos em Kigali” (Groupov, *Rwanda 94*, 2002, p. 28)¹²³. Em seguida, descreve os últimos momentos vividos ao lado de sua família:

MORTO 1. – [...] Os soldados nos encurralaram então todos em um canto do jardim contra o muro da cerca. Nós formamos um grupo compacto de onze pessoas: meu pai, minha mãe, minhas três irmãs Émérita, Cyrdina e Ginny; meus três irmãos Serge, Landri e Dacy; nossa sobrinha Marina, nossa empregada, a outra Émérita e eu (Groupov, *Rwanda 94*, 2002, p. 29).¹²⁴

¹²³ No texto de partida: Mon nom est Cyrdy Cyrin Cyezamitima Rugamba, je suis le cinquième fils d’une famille qui compte dix enfants. En 1994, au moment du génocide des Batutsi, j’avais 16 ans; nous habitons à Kigali.

¹²⁴ No texto de partida: Les soldats nous entassèrent alors tous dans un coin du jardin, contre le mur de la clôture. Nous formions un groupe compact de onze personnes : mon père, ma mère, mes trois sœurs Émérita, Cyrdina et Ginny ; mes trois frères Serge, Landri et Dacy; notre petite-nièce Marina, l'autre Émérita notre bonne et moi.

De modo semelhante, o Morto 2 situa sua trajetória familiar e social: “Antes do genocídio de 1994, eu vivia em Mukingi, em Gitarama. Nós éramos uma família de trabalhadores do campo de sete filhos. Eu tinha 18 anos e era a segunda filha” (Groupov, Rwanda 94, 2002, p. 30)¹²⁵. O Morto 3 recorda a tentativa desesperada de proteger seus filhos diante dos assassinos: “Eu estava com meus dois filhos. Supliquei a meus algozes que me matassem antes deles. Eles recusaram dizendo que meus filhos eram mais perigosos que os adultos. Era preciso eliminá-los prioritariamente” (Groupov, Rwanda 94, 2002, p. 30)¹²⁶. Por sua vez, o Morto 4 rememora a violência que irrompeu em sua convivência com Paul, seu colega de quarto:

MORTO 4. – Eu me chamo Joseph.

Já fazia muito tempo que eu morava em um pequeno cômodo no alto de uma cidade que eu dividia com meu colega de classe, Paul. No dia seguinte ao acidente de avião do presidente Habyarimana, um grupo de pessoas irrompeu em nossa casinha e ordenou a Paul de me matar com um machado: ele recusou! Disseram para ele: *Acerte-o se não vocês dois morrerão juntos* (Groupov, Rwanda 94, 2002, p. 31).¹²⁷

Enfim, o Morto 6 se apresenta como mulher mestiça, esposa e mãe de três filhos: “Eu me chamo Josiane, eu sou mestiça ruandesa. Antes do genocídio eu vivia em Gisenyi com meu marido, mestiço como eu, mas de nacionalidade canadense, e nossos três filhos: dois meninos, de 14 e 13 anos, e nossa menininha de 5 anos” (Groupov, Rwanda 94, 2002, p. 32)¹²⁸. Desse modo, cada voz singulariza uma experiência e restitui humanidade a alguém que foi transformado em massa anônima de vítimas sem nome.

Contudo, essas vozes não se limitam ao relato individual. Elas também assumem uma dimensão reflexiva e interrogativa, se dirigindo aos vivos e ao curso sócio-político da história. Assim, o Morto 1 afirma:

MORTO 1. – [...] o pouco que eu tinha aprendido da história me levava a acreditar que a humanidade tinha tirado uma lição do sacrifício dos Judeus; que o mundo

¹²⁵ No texto de partida: Avant le génocide de 1994, je vivais à Mukingi à Gitarama. Nous étions une famille de cultivateurs avec sept enfants. J'avais 18 ans et j'étais la deuxième.

¹²⁶ No texto de partida: J'étais avec deux de mes enfants. J'ai supplié mes bourreaux pour qu'ils me tuent avant eux. Ils ont refusé en disant que mes enfants étaient plus dangereux que les adultes. Il fallait donc les éliminer en priorité.

¹²⁷ No texto de partida: MORT 4.- Je m'appelle Joseph.

Depuis longtemps, j'habitais une petite pièce dans le haut de la ville que je partageais avec mon camarade de classe, Paul. Le lendemain de l'accident de l'avion du président Habyarimana, un groupe de gens fit irruption dans notre petite maison et ils ordonnèrent à Paul de me tuer avec une hache : il refusa ! On lui dit : *Frappe sinon vous mourrez ensemble*.

¹²⁸ No texto de partida: Je m'appelle Josiane, je suis métisse Rwandaise, avant le génocide je vivais à Gisenyi, avec mon mari, métis également, mais de nationalité canadienne, et nos trois enfants : deux garçons, de 14 et 13 ans, et notre petite fille de 5 ans.

moderno, a ONU não podiam sofrer um outro genocídio. Nunca mais aquilo ia se repetir, era o que tínhamos aprendido (Groupov, Rwanda 94, 2002, p. 28).¹²⁹

A fala ultrapassa a experiência individual para inscrever o genocídio dos tútsis em uma reflexão mais ampla sobre memória histórica, responsabilidade política e fracasso das promessas de “nunca mais”. Nesse sentido, os Mortos não apenas testemunham aquilo que viveram, eles interrogam o presente dos vivos.

Ao final dessa sequência, os Mortos se reúnem em cena, enfileirados ao lado de Yolande, situada no centro do grupo. Depois de narrarem seus martírios e de encontrarem “aquela que deveria ter morrido”, mas sobreviveu, os Mortos fecham seus olhos e afirmam conjuntamente, primeiro em quiniaruanda e depois em francês:

O CORO DOS MORTOS. –

Narapfuye, baranyishe. Sindaruhuka, sindagira amahoro.

Eu estou morto, eles me mataram.

Eu não estou dormindo, eu não estou em paz

(Groupov, Rwanda 94, 2002, p. 33).¹³⁰

É nesse momento que ocorre a primeira entrada de réplica do denominado Coro dos Mortos: vozes individualizadas, que continuam reafirmando o *eu*, se unem em uníssono. Os Mortos se fazem Coro quando todas essas vozes se unem.

Em *Rwanda 94*, portanto, o coro não precede as vozes individuais: ele nasce delas. O Coro dos Mortos se constitui a partir de corralidades, isto é, de uma multiplicidade de vozes singulares que preservam suas identidades próprias ao mesmo tempo em que se articulam em uma fala coletiva. Trata-se daquilo que Sarrazac (2017) identifica em uma corralidade positiva e reparadora: uma forma que não dissolve os sujeitos em uma massa indiferenciada, mas permite que o comum emergja sem apagar as diferenças que o constituem

Esse movimento não elimina as singularidades anteriormente estabelecidas. Ao contrário, é precisamente porque cada morto foi primeiro restituído em sua individualidade que o coro pode emergir sem reproduzir a lógica homogeneizadora do genocídio. Ao projeto genocida, que opera pela redução dos sujeitos à condição de uma categoria abstrata a ser

¹²⁹ No texto de partida: MORTO 1.- [...] le peu que j’avais appris de l’histoire me poussait à croire que l’humanité avait tiré des leçons du sacrifice des Juifs; que le monde moderne, l’ONU ne pouvaient souffrir un autre génocide. Plus jamais cela n’allait se répéter avions-nous appris.

¹³⁰ No texto de partida: LE CHŒUR DES MORTS.-
Narapfuye, baranyishe. Sindaruhuka, sindagira amahoro.
Je suis mort, ils m’ont tué.
Je ne dors pas, je ne suis pas en paix.

eliminada, *Rwanda 94* responde oferecendo uma forma estética que restitui nomes, histórias e vínculos. Desse modo, a obra faz surgir uma coletividade fundada na partilha das vozes. O Coro dos Mortos se constitui, então, como uma resposta ética e política ao apagamento: uma comunidade de testemunho que reivindica memória, justiça e reparação.

O Coro dos Mortos como coro rapsodo: uma figura abre-caminhos

A partir da quarta quarte de *Rwanda 94*, *Ubwoko*, a função do Coro dos Mortos passa por um deslocamento significativo. Até então, predominava sua dimensão restituidora de singularidades e inquisidora (na *Litania das perguntas*). Em *Ubwoko*, o Coro passa assumir uma função organizadora do próprio dispositivo dramático e os Mortos deixam se tornam presenças permanentes na cena, enquanto participantes ativos que afetam o andamento da trama. Os Mortos acompanham Bee Bee Bee em sua jornada para compreender suas histórias. A didascália indica essa transformação:

A partir de agora, o Coro dos Mortos ocupa o palco permanentemente. Sentados em uma fileira de bancos de madeira, ferro e pele de vaca, eles observam o espetáculo e seguem o caminho de Bee Bee Bee, comentam os eventos e, cada vez mais, intervirão diretamente no andamento de sua investigação imaginária (Groupov, *Rwanda 94*, 2002, p. 77).¹³¹

Essa presença contínua aproxima o Coro de uma das funções tradicionalmente atribuídas ao coro trágico: comentar os acontecimentos e situar o espectador diante deles. Entretanto, em *Rwanda 94* essa função é reconfigurada. Não se trata mais da expressão uníssona de uma comunidade hegemônica, mas de uma voz coletiva constituída pela reunião de múltiplas singularidades anteriormente restituídas pela coralidade reparadora. É nesse sentido que o Coro dos Mortos pode ser pensado como figura rapsódica, figura que costura o tecido do drama, articula discursos e conduz o espectador. O *Prelúdio 2* em *Ubwoko* evidencia precisamente essa função:

MORTO 2. –
Senhoras e senhores, vocês viram e ouviram
ITSEMBABWOKO “Genocídio”
e MWARAMUTSE “Vocês passaram bem a noite?”
A senhora Bee Bee Bee foi profundamente
abalada, seu coração transborda,
seu pequeno cérebro trabalha desesperadamente.
Ela se pergunta conosco: como

¹³¹ No texto de partida: Désormais le Chœur des Morts occupe la scène en permanence. Assis sur une rangée de sièges en bois, fer et peau de vache, ils examinent le spectacle et suivent le chemin de Bee Bee Bee, ils commentent les événements et de plus en plus interviendront directement dans le déroulement de son enquête imaginaire.

é possível matar um milhão de pessoas
 tão facilmente
 em 1994?
 Ubwoko, Ubwoko, Ubwoko
 Eis uma palavra-chave.
 Ubwoko: é nela que estamos
 e ela é a palavra-chave.
 Nessa palavra ressoam várias décadas
 de ignorância, mentira, exploração,
 opressão, ódio, vergonha, exílio e sangue.
 Ubwoko.
 A senhora Bee Bee Bee inicia uma longa e perigosa
 viagem
 (Groupov, Rwanda 94, 2002, p. 77).¹³²

Os Mortos recapitulam o percurso já realizado, interpretam os efeitos produzidos pela experiência sobre Bee Bee Bee e anunciam o movimento seguinte da investigação à qual ela se lança. Ao fazê-lo, ocupam uma posição limiar, situando-se simultaneamente dentro e fora da ação dramática, acompanhando-a e orientando-a. A palavra-chave que introduzem – *Ubwoko* – se torna, ela própria, um gesto de abertura de caminhos na medida em que oferece travessia, chave interpretativa, e conduz Bee Bee Bee – e com ela, o leitor-espectador – por um percurso de compreensão. Seu papel consiste em se fazer ponte, ligar pontos dispersos, tornando possíveis relações ocultas e sustentando o trabalho coletivo de elaboração da memória.

Nesse sentido, o Coro dos Mortos se aproxima daquilo que venho chamando de figura abre-caminhos porque desloca perspectivas cristalizadas, convocando à escuta e conduzindo os vivos – dentro e fora da peça – em direção a outras possibilidades de inteligibilidade do

¹³² No texto de partida: MORT 2.-

Mesdames et Messieurs, vous avez vu et entendu
 ITSEMBABWOKO « Génocide »
 et MWARAMUTSE « Avez-vous passé la nuit ? »
 Madame Bee Bee Bee a été durement
 ébranlée, son cœur déborde,
 son petit cerveau travaille éperdument.
 Elle se demande avec nous : comment
 on peut tuer un million d'hommes
 si facilement
 en 1994.
 Ubwoko Ubwoko Ubwoko
 Voici un mot-clé.
 Ubwoko : nous y sommes,
 et c'est le mot-clé.
 Dans ce mot grondent plusieurs décennies
 D'ignorance, de mensonge, d'exploitation,
 d'oppression, de haine, de honte, d'exil et de sang.
 Ubwoko
 Madame Bee Bee Bee commence un long et dangereux
 Voyage.

genocídio. Assim, os Mortos possibilitam travessias, eles são agentes ativos na investigação imaginária proposta pela obra. Entre a coralidade reparadora e a função rapsódica, essa instância discursiva faz da palavra um gesto político de abertura: abrir caminhos para ouvir, para compreender, para recordar e, sobretudo, para responder eticamente ao apelo daqueles que já não podem falar senão através da partilha de suas vozes. Trata-se, também aqui, de uma dimensão reparadora de *Rwanda 94*: ao transformar os mortos em guias da investigação e mediadores de um trabalho coletivo de memória, a obra faz da partilha das experiências, da elaboração histórica e da interpelação ética dirigida aos vivos um ato de reparação simbólica para com os mortos.

Como se fala? Para quem se fala?

Rwanda 94 é construída como uma obra de teatro épico. Na *Poética* de Aristóteles, o drama e o épico se distinguem por sua forma de representação: o drama é a representação por meio da ação, enquanto o épico é a representação pela narração. No drama clássico, os personagens agem, a cena mostra; na poesia épica, as ações são narradas. O teatro épico, portanto, quebra essa separação dual, introduzindo na cena dispositivos narrativos, reflexivos e críticos. Pensar *Rwanda 94* a partir dessa filiação permite compreender não apenas a organização dos discursos que compõem a obra, mas também seu modo particular de endereçamento: quem fala, a quem se fala e com quais objetivos.

O teatro épico representa uma mudança de paradigma fundamental no drama, especialmente a partir do século 20. Ele estabelece uma ruptura com as convenções do teatro tradicional, especialmente o teatro burguês e o drama aristotélico. Enquanto o teatro dramático tradicional, especialmente aquele herdeiro da poética aristotélica e consolidado no drama burguês, tende a privilegiar a identificação do espectador com o herói, conduzindo-o ao conflito psicológico e à catarse emocional, o teatro épico procura instaurar uma relação mais crítica entre cena e público. Em vez de favorecer a imersão na ação, mobiliza procedimentos que evidenciam seu caráter construído, convidando o espectador a refletir sobre as determinações históricas, sociais e políticas que atravessam os acontecimentos representados. Isso não significa, contudo, que o teatro épico constitua uma forma completamente apartada do teatro tradicional; antes, trata-se de uma reorganização de seus procedimentos e de suas finalidades estéticas, que amplia as possibilidades da representação

teatral ao privilegiar outras formas de narrar, de construir personagens e de produzir a relação entre palco e plateia.

O drama, no seu modo épico, não se contenta em desenrolar a vida dos personagens. Ele busca mostrar, de forma quase descritiva (assumida tanto pela encenação quanto pela própria peça), a ação do ambiente sobre os personagens ou, mais especificamente com o dramaturgo e diretor de teatro alemão Bertolt Brecht, a interação do homem com a sociedade. Assim, no teatro épico, a relação entre o indivíduo e a sociedade ganha mais peso do que as interações interpessoais. O comportamento humano é apresentado “como sendo suscetível de transformação e, o homem, como dependente de determinadas condições econômico-políticas, condições que é, simultaneamente, capaz de modificar” (Brecht, 2005, p. 228). Brecht acreditava no teatro como um meio de despertar o senso crítico e de examinar todos os acontecimentos sob um prisma social. O teatro épico busca, portanto mostrar o mundo de tal forma que se torne “suscetível de ser moldado”.

É nesse enquadramento que *Rwanda 94* adere ao projeto brechtiano. A recusa em compreender o genocídio dos tútsis como fatalidade histórica, reinscrevendo-o nas dinâmicas coloniais, políticas e econômicas que o tornaram possível, aliado ao projeto de se dar ao uso dos vivos confirmam essa filiação. Enquanto estrutura, a pergunta que atravessa toda a peça – como foi possível? – revela essa preocupação épica em devolver o acontecimento ao curso da história e torna-lo objeto de compreensão crítica. O filósofo e crítico judeu alemão Walter Benjamin em *O que é teatro épico? Um estudo sobre Brecht* (1994, p. 78) diz que, no teatro épico, o palco se transforma em tribuna. Em *Rwanda 94*, o testemunho de Yolande Mukagasana instaura essa tribuna para reclamar justiça, reparação e memória. É nessa tribuna ainda que Bee Bee Bee trilhará seu caminho investigativo rumo a uma possibilidade de compreensão que não é só sua, pois é partilhada também pelo público.

Benjamin (1994) observa que o palco deixa de funcionar como um espaço mágico. O teatro épico parte da tentativa de alterar fundamentalmente as relações entre público e “aparelho teatral”:

para seu público, o palco não se apresenta sob a forma de “tábuas que significam o mundo” (ou seja, como um espaço mágico), e sim como uma sala de exposição, disposta num ângulo favorável. Para seu palco, o público não é mais um agregado de cobaias hipnotizadas, e sim uma assembleia de pessoas interessadas, cujas exigências ele precisa satisfazer (Benjamin, 1994, p. 79).

Outro princípio fundamental identificado por Benjamin (1994, p. 80) é que “para o teatro épico a interrupção da ação está no primeiro plano”. Essas interrupções suspendem o fluxo

dramático para instaurar momentos de análise e reflexão, assim como os momentos “para além do drama” em *Rwanda 94*, como o testemunho e, sobretudo, a conferência o fazem. O Coro dos Mortos e Jacob, com suas vozes rapsódias que comentam, interrogam, contextualizam e conduzem a cena também compõem essa estrutura épica de suspensão, integrando palco e público, texto e leitor-espectador na mesma relação. Também a fragmentação em partes opera nesse sentido. A alternância entre diferentes regimes discursivos – testemunho, litania, programa televisivo, conferência, songs – constrói uma estrutura de “investigação imaginária”, que é continuamente interrompida para ser pensada.

Brecht (2005, p. 66) assinala que, no teatro épico, “o palco principiou a narrar”. A ausência da quarta parede ilusória que, no drama burguês ou aristotélico, divide palco e público em dois mundos distintos corresponde à emergência de uma instância narrativa. É o que Sarrazac (2017) descreve como a passagem da mimesis à diegese, da representação direta da ação à narração da ação.

A passagem da mimese para a diegese põe a personagem, promovida a personagem reflexiva, acima ou ao lado do contexto naturalista e da situação melodramática [...] na qual estava preso. A partir do momento em que não mais se trata de representar um drama, mas de efetuar o retorno a um drama, a uma catástrofe já ocorrida, a *personagem-recordante* manifesta-se como instrumento ideal para convocar à cena o passado e escrutá-lo sob todos os ângulos imagináveis (Sarrazac, 2017, p. 177).

Ou seja, pela via da narração enquanto procedimento épico no drama, torna-se possível trazer à cena o passado. É a partir desse princípio que se sustenta o dispositivo dramático em *Rwanda 94*, pela possibilidade da reflexão, do questionamento e do escrutínio do passado – que não é individual ou subjetivo, mas histórico, social e político. É por essa via também que a voz dos Mortos se torna audível. Em *Itsembabwoko*, quando o Coro dos Mortos toma a cena e se dirige ao público narrando suas mortes, a violência desses atos seria insustentável ao público na lógica da mimesis, da representação da ação. O público rapidamente fecharia seus olhos, se negaria à relação, barraria o retorno dos mortos. É a narração também o modo de representação que sustenta o início e o fim da peça: o testemunho de Yolande Mukagasana e a *Cantata de Bisesero*.

Essa reorganização da cena implica, essencialmente, uma transformação na relação com o espectador. Penso aqui na pergunta “para quem se fala?” em se tratando do teatro épico. O crítico francês Jean-Pierre Rynjaert (1996, p. 13) observa que “a forma épica pura escolhe como interlocutor único e privilegiado o espectador”, tomando diretamente “a sala por testemunho sem passar pelo simulacro de um diálogo, sem fingir ignorar a presença do

público”. Ou seja, o público é o interlocutor direto ou indireto da cena. O teatro épico busca desautomatizar, desanestesiá-lo o espectador, transformando-o de receptor passivo em um observador ativo e crítico, capaz de analisar e, potencialmente, intervir nas realidades sociais representadas. Assim o faz *Rwanda 94*, interpelando constantemente o leitor-espectador, tanto por meio daquilo que escolhe colocar em cena, quanto pela maneira como escolhe fazê-lo. Retomo aqui a figura de Jacob como um abre-caminhos, por exemplo, colocando-se em triangulação discursiva entre o intra-dramático (a fábula) e o extra-dramático (o público) quando, ao mesmo tempo em que dialoga com Bee Bee Bee, narra a cena para o público utilizando, inclusive, verbos num tempo passado destinado à literatura ou aos eventos históricos. A investigação imaginária de Bee Bee Bee, dentro da fábula, nunca vai ao ar em seu programa de televisão, mas isso não é um problema, pois ela se destina ao público. É com o leitor-espectador que Bee Bee Bee partilha seu caminho. É a essa instância que ela se dirige.

Nessa perspectiva, *Rwanda 94* realiza plenamente uma das principais ambições do teatro épico: produzir conhecimento. Como afirma Benjamin (1994, p. 87), trata-se de “um teatro que não se limita a transmitir conhecimentos, mas os produz”. Assim como Brecht desejava que o espectador questionasse os “por quê?” da ação, o Groupov se lança também nessa empreitada. Porém, sem se colocar como detentores da verdade histórica, mas numa lógica rancieriana de igualdade de inteligências, como na relação entre *O mestre ignorante*, na qual não é instaurada previamente uma hierarquia de saberes. A peça se organiza, então, como uma investigação coletiva sobre o genocídio, na qual a compreensão emerge do encontro entre múltiplas vozes, temporalidades e formas discursivas.

Assim, a dimensão épica de *Rwanda 94* não se reduz à adoção de procedimentos formais. Ela se manifesta em um projeto estético e político comprometido com a produção de conhecimento crítico, com historicização do genocídio e com a formação de leitores-espectadores capazes de tomar posição diante do mundo. O épico também se dá a ver na própria maneira como a obra organiza a partilha das vozes e redistribui os lugares da enunciação. Ao fazer emergir personagens-testemunhas que emprestam à cena a espessura do vivido, figuras reflexivas que interrogam os acontecimentos, personagens que encarnam os dispositivos midiáticos e institucionais de produção do discurso, figuras abre-caminhos que conduzem a investigação imaginária e, finalmente, o Coro dos Mortos em sua dinâmica entre coro e coralidade, a obra constrói uma política do dizível e do visível que se opõe aos mecanismos de apagamento produzidos pelo genocídio. Nomear, testemunhar, narrar e

restituir singularidades se tornam, nesse contexto, gestos reparadores dirigidos àqueles que foram reduzidos à condição de corpos descritos e objetos de discurso.

A forma épica permite, assim, que *Rwanda 94* transforme a cena em um espaço de inteligibilidade histórica e de interpelação ética. A obra não se propõe a representar o genocídio, mas sim a organizar condições para que os vivos possam compreendê-lo, interroga-lo e tomar posição diante dele. Nesse sentido, o projeto ao qual se lança a obra, que é ser “uma tentativa de reparação simbólica para com os mortos, para uso dos vivos”, explicita o horizonte ético e político que orienta sua construção dramatúrgica. A reparação dirigida aos mortos se realiza precisamente por meio do uso que os vivos podem fazer da obra: um uso que passa pela escuta dessas vozes restituídas, pelo reconhecimento da humanidade daqueles que foram apagados e pela responsabilidade de responder ao apelo que delas emana.

É, pois, por meio da forma épica o Groupov compõe a *Cantata de Bisesero*, quinta e última parte de *Rwanda 94*. Voltando-se para Bisesero, lugar emblemático da resistência coletiva tútsi durante do genocídio, o dispositivo dramático congrega memória e resistência em uma mesma composição. É, então, sobre essa dimensão reparadora que encerra a obra que nos deteremos a seguir.

Nas colinas da resistência

Figura 19 - Memorial do genocídio na colina de Muyira, em Bisesero



Fonte: Commission Nationale de Lutte contre le Génocide

Figura 20 - A colina de Muyira, local de memória e resistência



Fonte: Commission Nationale de Lutte contre le Génocide

Retornamos nosso olhar às colinas de Ruanda, como fizemos no capítulo 1 desta tese, para *nos imaginarmos*, tecermos em imagem novamente esse território e, num movimento final, cantarmos à resistência. Durante os três meses do genocídio dos tútsis, Bisesero foi um importante local da resistência, onde a milhares de tútsis mobilizaram estratégias coletivas na

luta pela sobrevivência. Em 1997, no alto da colina de Muyira, foi erguido o Memorial da Resistência – a construção que vemos nas imagens – em homenagem à memória das mais de 50 mil vítimas e, sobretudo, para marcar simbólica e concretamente a organização coletiva e as estratégias que sustentaram a resistência dos refugiados.

A *Cantata de Bisesero*, quinta e última parte da peça foi a primeira realização concluída do *work in progress* do projeto *Rwanda 94*. Movida pelo desejo de uma reparação simbólica para com os mortos, ela se constitui como uma ode à resistência dos tútsis de Bisesero. Sarrazac (2017, p. 170) destaca que “a coralidade pela qual está marcada capta, de fato, a totalidade do percurso dramático de *Ruanda 94*, texto devotado ao testemunho ou, como escrevi acima, à reparação”. Assim, o tom da cantata sintetiza o projeto estético e político da obra: fazer do testemunho e da coralidade instrumentos de uma elaboração reparadora da memória.

Em *Da cantata, de suas formas e de seu significado histórico* (2020), vemos com o historiador brasileiro Odilon Nogueira de Matos (2020, p. 120) que a cantata é uma composição musical sem forma fixa, “inspirada em temas religiosos ou profanos, com fundamentação na história, na literatura, na religião, na mitologia ou em temas circunstanciais”. Podendo ainda ser definida como “comentários musicais”, as cantatas sacras são associadas ao contexto religioso e combinam coros, recitativos e corais para comentar textos bíblicos e temas litúrgicos enquanto as cantatas profanas se dedicam a assuntos seculares, como acontecimentos históricos, celebrações públicas ou reflexões sobre temas humanos e políticos.

Em *Chronologie du work in progress*, Marie-France Collard (2011) relata que a gênese da *Cantata de Bisesero* remonta à viagem do Groupov a Ruanda, em abril de 1998, por ocasião de uma cerimônia nacional em memória das vítimas em Bisesero. Naquele momento, Jacques Delcuvelierie entrou em contato com um resumo do relatório da organização *African Rights*, que reunia vários testemunhos de sobreviventes. Delcuvelierie observa que “essa investigação excepcional concede amplamente a palavra aos sobreviventes, mas já organiza esses testemunhos em uma arquitetura narrativa quase antiga” (apud Collard, 2011). Foi a partir dessa percepção que começou a tomar forma o que viria a ser a última parte de *Rwanda 94*. O coletivo passou, então, a trabalhar a partir dos testemunhos reunidos no relatório. O resultado foi uma estrutura versificada e distribuída entre um corifeu, testemunhas e um coro.

Do ponto de vista da forma, a *Cantata de Bisesero* se constitui com uma composição integralmente coralizada. Diferentemente das partes precedentes da peça, nas quais as vozes

individuais se alternavam com momentos de coralidade e com as intervenções do Coro dos Mortos, aqui a estrutura dramática se organiza completamente em torno de um Corifeu e de um coro que não se confunde com o Coro dos Mortos. A didascália indica que é “desejável que o coro seja composto de atores africanos e europeus” (Groupov, Rwanda 94, 2002, 135)¹³³, evidenciando o intuito de construir uma comunidade de vozes que ultrapasse fronteiras geográficas e culturais. Na lista de personagens, o coro é composto por “duas testemunhas homens, duas testemunhas mulheres e uma testemunha criança, que pode ser interpretada por um adulto” (Groupov, Rwanda 94, 2002)¹³⁴, reforçando o lugar central ocupado pelo testemunho na tessitura da cantata.

A presença do Corifeu remonta à tradição do teatro grego antigo. Responsável por conduzir o coro, introduzir acontecimentos e estabelecer mediações entre a ação e o público, ele assume aqui uma função rapsódica. O Corifeu coordena as vozes corais, organiza a narrativa histórica, costura os fragmentos de testemunho e orienta o espectador no percurso de compreensão proposto pela obra. Sua fala anuncia e antecipa aquilo que se sucederá. No *Prólogo*, o Corifeu expõe ao público o contexto histórico dos acontecimentos que irá narrar, apresenta Bisesero como um lugar singular na história do genocídio dos tútsis ruandeses e antecipa o desfecho da resistência ali organizada:

CORIFEU. –

Os massacres perpetrados nas colinas de Bisesero
Em abril, maio e junho de 1994,
Ocupam um lugar único
Na história do genocídio dos tútsis ruandeses.
As dezenas de milhares de pessoas
Que fugiram para essas colinas,
Situadas em Kibuye, entre o medo e a esperança
Lutaram até o último suspiro
Contra as forças da morte.
Num primeiro momento,
Tútsis, hútus e twas
Defenderam-se juntos
Contra os milicianos da região.
Muitos foram os assassinos
Feridos ou mortos pelos resistentes,
Nesses primeiros dias.
Contudo,
As notícias
Sobre a atitude desafiadora dos refugiados nessas colinas
Chegaram aos ouvidos do governo.
Tornou-se uma questão de importância nacional erradicar completamente
A resistência

¹³³ No texto de partida: Il est souhaitable que le chœur soit composé d’acteurs africains et européens.

¹³⁴ No texto de partida: CHŒUR, deux témoins hommes, deux témoins femmes, un témoin enfant pouvant être joué par un adulte.

Em Bisesero.
 Líderes genocidários experientes conseguiram separar
 Hútus e twas
 Dos tútsis.
 Em seguida,
 Forças consideráveis foram mobilizadas:
 Soldados, milicianos, simples civis, embriagados de fúria,
 Foram lançados ao ataque contra as colinas de Bisesero
 Do amanhecer ao pôr do sol,
 Dia após dia,
 Durante três meses.
 Exaustos, famintos, esmagados pelo número,
 Dos cinquenta mil refugiados que estavam nessas colinas,
 Estima-se que apenas mil sobreviveram
 Em Bisesero.
 (Groupov, Rwanda 94, 2002, p. 135-136).¹³⁵

Ao revelar desde o início o destino dos refugiados de Bisesero, a *Cantata* se afasta da lógica dramática que se funda na expectativa acerca do desenrolar da ação. Aqui, o drama épico

¹³⁵ No texto de partida: CORYPHÉE.-
 Les tueries perpétrées sur les collines de Bisesero
 En avril, mai et juin 1994,
 Occupent une place unique
 Dans l'histoire du génocide des Tutsis rwandais.
 Les dizaines de milliers de personnes
 Oui s'enfuirent vers ces collines
 Situées à Kibuye, dans la peur et l'espoir
 Luttèrent jusqu'à leur dernier souffle
 Contre les forces de la mort.
 Dans un premier temps,
 Tutsis, Hutus et Twas
 Se défendirent ensemble
 Contre les miliciens de la région.
 Nombreux furent les assassins
 Blessés ou tués par les résistants,
 En ces premiers jours.
 Cependant,
 Les nouvelles
 Concernant l'attitude de défi des réfugiés sur ces collines
 Parvinrent aux oreilles du gouvernement.
 Il devint d'une importance nationale d'éradiquer totalement
 La résistance
 À Bisesero.
 Des chefs génocidaires expérimentés réussirent à diviser
 Hutus et Twas
 D'avec les Tutsis.
 Ensuite,
 Des forces considérables furent rassemblées :
 Soldats, miliciens, simples civils, ivres de fureur,
 Furent lancés à l'assaut des collines de Bisesero
 De l'aube au coucher du soleil,
 Jour après jour,
 Pendant trois mois.
 Épuisés, affamés, écrasés sous le nombre,
 Des cinquante mille réfugiés sur ces collines,
 On estime qu'un millier seulement survécut
 À Bisesero.

se debruça sobre um fato histórico. Todos sabem o que aconteceu – e ainda que não saibam, o Corifeu vem lhes dizer. Pois o interesse não está em “o que aconteceu?”, mas em “como foi possível que isso acontecesse?” e, sobretudo, no olhar para as formas de resistência construídas em meio ao genocídio. A antecipação promovida pelo Corifeu não enfraquece a potência dramática da obra, mas antes transforma o conhecimento prévio do desfecho em condição para uma escuta atenta dos testemunhos que virão.

Até a quarta parte de *Rwanda 94*, o Coro dos Mortos emergia como uma instância reparadora que restituía voz àqueles silenciados pelo genocídio. A coralidade da *Cantata de Bisesero* se desloca para outro horizonte: o da resistência. A reparação permanece como fundamento ético, mas assume aqui uma nova forma. Trata-se de trazer para a memória coletiva as táticas de sobrevivência, a organização comum e a luta daqueles que, nas colinas de Bisesero, resistiram. A *Cantata* faz convergir, assim, duas dimensões fundamentais de *Rwanda 94*: a memória do genocídio e a memória da resistência.

Após o *Prólogo*, a estrutura se organiza em cinco movimentos: 1. *O Êxodo para Bisesero*; 2. *A Resistência*; 3. *O Massacre Implacável*; 4. *A Agonia*; 5. *Os Soldados Franceses*. Ao longo dessas cinco partes, o Corifeu assume a função de conduzir os leitores-espectadores pelo curso dos acontecimentos, enquanto as Testemunhas concretizam essa narrativa por meio de suas experiências vividas. A alternância entre a voz que organiza os fatos históricos e aquelas que testemunham em primeira pessoa produz uma dinâmica de coralidade que se complementa – o singular e o coletivo se complementam mutuamente.

Em *O Êxodo para Bisesero*, o Corifeu destaca que os habitantes dessas colinas se uniram para defender suas vidas, suas casas e seus bens e relembra que, nos massacres de 1973 e 1992, Bisesero tinha se tornado esse marco da resistência e o lugar de refúgio buscado por milhares de tútsis que chegavam de todos os lugares. O Corifeu anuncia:

CORIFEU. –
Já em 9 de abril,
Milhares de refugiados se amontoavam sobre a colina.
Durante as semanas seguintes, os tútsis
Chegaram a Bisesero dos quatro cantos da região,
Compreendendo que precisavam se unir
Para sobreviver.
Entre eles, havia doentes, feridos e aqueles abatidos pela dor.
Não havia dúvida de que a luta seria longa e penosa
Mas eles não tinham escolha.
Bisesero era o último lugar onde ainda se podia esperar em Kibuye,
a prefeitura de Ruanda que contava com o maior número de tútsis

(Groupov, Rwanda 94, 2002, p. 139).¹³⁶

A voz rapsódica enfatiza que Bisesero não era somente um lugar de fuga, mas um território de organização coletiva. As vozes das testemunhas assumem a primeira pessoa do plural com pronome “nós”, evidenciando que a sobrevivência dependia da constituição de um corpo coletivo de resistência.

TESTEMUNHA MULHER. –

Primeiro, eles incendiaram nossas casas.

Depois, comeram nosso gado.

Nós fugimos para as colinas.

Era 9 de abril de 1994

(Groupov, Rwanda 94, 2002, p. 137).¹³⁷

Na segunda parte, *A Resistência*, o Corifeu narra a chegada dos primeiros ataques e a forma como os refugiados estruturaram sua defesa. A resistência se constrói como prática organizada: os refugiados elegem Aminadabu Birara como comandante e Siméon Karamaga como seu adjunto, definindo estratégias para enfrentar os ataques dos milicianos. A organização coletiva emerge, assim, como condição para a sobrevivência:

CORIFEU. — Os ataques duravam

Das nove horas da manhã até o cair da noite

E sucediam-se dia após dia.

Apesar de suas pesadas perdas,

Os refugiados eram cada vez mais numerosos.

Todos aqueles que haviam escapado aos massacres da região

Juntavam-se às suas colinas.

Contra a fome e as intempéries,

Contra os milicianos,

Os refugiados permaneceram organizados,

Eles permaneceram unidos.

Eles compreendiam perfeitamente que essa era sua única força

Contra a morte

¹³⁶ No texto de partida: CORYPHÉE.-

Le 9 avril déjà

Des milliers de réfugiés s’entassaient sur la colline.

Durant les semaines suivantes, les Tutsis

Arrivèrent des quatre coins de la région à Bisesero,

Réalisant qu’ils devaient s’unir

Pour survivre.

Parmi eux, il y avait les malades, les blessés et ceux terrassés par le chagrin.

Il ne faisait aucun doute que le combat serait long et pénible

Mais ils n’avaient pas le choix.

Bisesero était le dernier endroit où espérer à Kibuye.

La préfecture du Rwanda qui comptait le plus de Tutsis.

¹³⁷ No texto de partida: TÉMOIN FEMME.-

D’abord ils ont brûlé nos maisons,

Puis ils ont mangé nos vaches,

Nous avons fui sur les collines.

C’était le 9 avril 1994.

(Groupov, Rwanda 94, 2002, p. 142).¹³⁸

A dimensão da resistência nas colinas é incansavelmente reforçada. O rapsodo apresenta a resistência de Bisesero como ação coletiva, estratégica e persistência. Os testemunhos ecoam essa resistência. Ao narrar o confronto com os milicianos liderados por Obed Ruzindana, a Testemunha Homem descreve não apenas a violência sofrida, mas a capacidade dos refugiados de reagir:

TESTEMUNHA HOMEM. –
Ruzindana estacionou seu veículo,
Os militares desceram
Com seus fuzis.
Eles atiraram contra nós.
Nós rastejamos, mas isso não impediu que alguns de nós
Fossem mortos.
À medida que eles se aproximavam
Nós nos misturamos a eles,
Como já havíamos feito antes.
Nós avançamos
Em direção a Obed Ruzindana.
Obed atirava contra nós,
Mas nós continuamos avançando.
Ele correu,
Nós corremos atrás dele.
Ele deixou cair sua Kalashnikov
No chão
E pegou sua pistola.
Ele continuava atirando, correndo em direção ao seu veículo.
Ele foi embora com os outros, de volta para o lugar de onde tinham vindo.
Com golpes de pedras e de paus,
Nós havíamos matado muitos milicianos
E soldados.
Nós recolhemos suas armas
(Groupov, Rwanda 94, 2002, p. 144).¹³⁹

¹³⁸ No texto de partida: CORYPHÉE.-

Les attaques duraient
De neuf heures du matin à la tombée de la nuit
Et se succédaient
Jour après jour.
En dépit de leurs lourdes pertes,
Les réfugiés étaient de plus en plus nombreux.
Tous ceux qui avaient échappé aux massacres dans la région
Rejoignaient leurs collines.
Contre la faim et les éléments,
Contre les miliciens,
Les réfugiés restèrent organisés,
Ils restèrent unis.
Ils comprenaient parfaitement que c'était leur seule force
Contre la mort.

¹³⁹ No texto de partida: TÉMOIN HOMME.-

Ruzindana a garé son véhicule,
Les militaires en sont descendus
Avec leurs fusils.
Ils ont tiré sur nous.

Assim, a cena rompe com representações cristalizadas que associam as vítimas do genocídio exclusivamente à impotência. A memória construída pela *Cantata* insiste em reconhecer a agência daqueles que resistiram.

Em *O Massacre Implacável* o Corifeu nos remete à sexta-feira, 13 de maio, indicando que esta data marca o início do fim para os refugiados de Bisesero. A dimensão local da violência genocida dá lugar a uma mobilização de alcance nacional. Chefes, militares, milicianos e civis se reúnem com o objetivo explícito de eliminar os últimos focos de resistência tútsi. A partir desse momento, a desproporção das forças torna inevitável a destruição física dos resistentes, mas não anula o sentido de sua luta.

Na quarta parte, *A Agonia*, o Corifeu evidencia o agravamento das condições de sobrevivência. Sob chuvas torrenciais, fome, frio e desespero, os refugiados continuam sendo incentivados pelos líderes da resistência a lutar:

CORIFEU. — [...]

Entretanto, os chefes da resistência continuavam a encorajá-los
A se defender.

E nem todos morriam

(Groupov, Rwanda 94, 2002, p. 153).¹⁴⁰

Por fim, em *Os Soldados Franceses*, a voz do rapsodo relembra que, no final do mês de junho, havia ainda na colina duas mil pessoas vivas. No dia 26 de junho, soldados franceses

Nous avons rampé, cela n'a pas empêché certains d'entre nous
De se faire tuer.

Comme ils approchaient

Nous nous sommes mêlés à eux,

Comme auparavant.

Nous nous sommes avancés

Vers Obed Ruzindana.

Obed tirait sur nous,

Mais nous avons continué à avancer.

Il a couru,

Nous avons couru derrière lui.

Il a laissé tomber sa Kalachnikov

Par terre

Et il a pris son pistolet.

Il tirait toujours, en courant, jusqu'à son véhicule.

Il est parti avec les autres, d'où ils étaient venus.

À coup de pierres et de bâtons,

Nous avons tué beaucoup de miliciens

Et des soldats.

Nous avons ramassé leurs armes.

¹⁴⁰ No texto de partida: CORYPHÉE.- [...]

Cependant, les chefs de la résistance les encourageaient toujours

À se défendre.

Et tous ne mouraient pas.

fazendo reconhecimento de terreno passaram por Bisesero. Alguns sobreviventes, então, se arriscaram a sair de seus esconderijos para pedir ajuda e proteção. Pediram socorro *em francês*, mas os soldados se recusaram a ouvir porque estavam acompanhados por milicianos. Assim, inicialmente percebidas pelos sobreviventes como possibilidade de resgate, as tropas da Operação Turquesa se revelaram como uma nova experiência de abandono.

TESTEMUNHA HOMEM. —

Saí dos arbustos.
Os dois primeiros veículos recusaram-se a parar
Enquanto eu pedia socorro,
Em francês.
Fui para o meio da estrada para parar os dois veículos
Que vinham atrás.
Os soldados recusaram-se a me ouvir,
Pois ouviam um professor que os acompanhava,
Um miliciano,
Twagirayezu.
Twagirayezu lhes dizia
Que estávamos em segurança,
Que não estávamos ameaçados,
Mas que estávamos semeando problemas na região.
Como os franceses não me ouviam,
Eu chamei os tútsis para saírem dos arbustos.
Mostrei aos soldados os feridos por tiros
E os ferimentos abertos pelos golpes de facão.
Mostrei cadáveres.
(Groupov, Rwanda 94, 2002, p. 159).¹⁴¹

Os soldados observaram, tiraram fotos e disseram para ficarem escondidos. Porém, logo após a partida dos franceses, os milicianos exterminaram todas as pessoas que estavam escondidas. O Corifeu diz que os soldados voltaram três dias depois, quando mais da metade

¹⁴¹ No texto de partida: TÉMOIN HOMME.-
Je suis sorti des buissons.
Les deux premières voitures ont refusé de s'arrêter
Alors que j'appelais au secours,
En français.
Je suis allé au milieu de la route pour arrêter les deux voitures
Oui suivaient.
Les soldats ont refusé de m'écouter,
Car ils écoutaient un enseignant qui les accompagnait,
Un milicien,
Twagirayezu.
Twagirayezu leur disait
Que nous étions en sécurité,
Que nous n'étions pas menacés,
Mais que nous semions des troubles dans la région.
Comme les Français ne m'écoutaient pas,
J'ai appelé les Tutsis à sortir des buissons.
J'ai montré aux soldats les blessés par balles
Et les blessures ouvertes à la machette.
J'ai montré des cadavres.

das duas mil pessoas que resistiam em Bisesero já havia sido assassinada. Nesse momento, as vozes do Corifeu e do Coro se juntam em indignação e revolta:

CORIFEU. —

Dos dois mil sobreviventes de Bisesero,
Os franceses só encontraram cerca de novecentos
Quando retornaram em 30 de junho,
Três dias depois.
Três dias depois.
É difícil compreender

CORO E CORIFEU. — (juntos)
POR QUÊ

CORIFEU. —

Diante do horror da situação

CORO E CORIFEU. — (juntos)
NENHUM SOLDADO

CORIFEU. —

Foi deixado para proteger os sobreviventes.
É difícil imaginar

CORO E CORIFEU. — (juntos)
POR QUÊ

CORIFEU. —

Foi necessário que eles retornassem

CORO E CORIFEU. — (juntos)
TRÊS DIAS DEPOIS.
TRÊS DIAS DEPOIS
(Groupov, Rwanda 94, 2002, p. 160-161)¹⁴².

¹⁴² No texto de partida: CORYPHÉE.-

Des deux mille survivants de Bisesero,
Les Français ne trouvèrent plus que neuf cents environ
Quand ils revinrent le 30 juin,
Trois jours plus tard.
Trois jours plus tard.
Il est difficile de comprendre
CHŒUR ET CORYPHÉE.- (*ensemble*)
POURQUOI
CORYPHÉE.-
Devant l'horreur de la situation
CHŒUR ET CORYPHÉE.- (*ensemble*)
AUCUN SOLDAT
CORYPHÉE.-
Ne fut laissé pour protéger les survivants.
Il est difficile d'imaginer
CHŒUR ET CORYPHÉE.- (*ensemble*)
POURQUOI
CORYPHÉE.-
Il leur fallut revenir
CHŒUR ET CORYPHÉE.- (*ensemble*)
TROIS JOURS PLUS TARD.

Após o final dos três meses, o Corifeu denuncia que nenhuma medida foi tomada contra os criminosos, assassinos e milicianos e que os assassinos conversavam frequentemente com os franceses. Os sobreviventes os acusavam incessantemente e a relação entre os sobreviventes e os soldados franceses se deteriorou. Quando todos decidiram partir para a zona da FPR (Frente Patriótica Ruandesa), o grupo armado composto por tútsis exilados que enfrentava o governo genocida, os soldados franceses pararam de fornecer alimentos.

Assim, ao final das cinco partes, a *Cantata* se encerra com um *Epílogo*. Uma nota de rodapé explica que o epílogo era atualizado a cada apresentação, sendo a versão publicada a de dezembro de 2001. No *Epílogo*, o Corifeu desloca a narrativa do tempo do genocídio para o tempo posterior, à época dos processos judiciais e da reconstrução da memória coletiva. Ele diz os nomes dos condenados, atualiza o estado dos processos que ainda estavam em andamento e reclama que a justiça seja feita também com os criminosos que ainda permanecia em liberdade. Em seguida, conclama justiça para os sobreviventes e inicia o recenseamento das vítimas do em Bisesero.

O recenseamento não chega ao fim no tempo do espetáculo: enquanto o Corifeu continua nomeando os mortos, sua voz e a luz da sala diminuem gradativamente até o silêncio e a escuridão total encerrarem a peça. Assim, o movimento final da *Cantata* desloca o foco para a persistência da memória e para a reivindicação de justiça. Nesse ponto, sua dimensão poética se explicita: a *Cantata* homenageia aqueles que resistiram, como uma ode.

Dentro do gênero poético, a ode é um poema lírico de tom elevado destinado a celebrar, homenagear ou louvar algo ou alguém. Nesse sentido, a *Cantata de Bisesero* se realiza poeticamente como uma ode à resistência. Ao rememorar a luta daqueles que, durante três meses, defenderam suas vidas, a obra recusa que o genocídio detenha a última palavra sobre os mortos. Em resposta ao genocídio, que buscou apagar existências, dissolver vínculos e reduzir pessoas à condição de vítimas anônimas, a *Cantata*, organizando-se em uma forma coralizada e épica, canta a memória daqueles que resistiram.

A *Cantata de Bisesero* constitui, assim, a outra extremidade de *Rwanda 94*. A obra se abre com a narrativa testemunhal de Yolande Mukagasana e se encerra com a composição polifônica dedicada à resistência coletiva. Em ambos os casos, é posto em jogo um gesto de reparação simbólica. O testemunho de Yolande, como uma voz de quem sobreviveu ao

extermínio; a Cantata com sua dimensão coletiva, fazendo ressoar a memória daqueles que resistiram juntos. Entre uma sobrevivente que toma a palavra e uma coralidade que homenageia a resistência, *Rwanda 94* constrói sua própria arquitetura reparadora.

Considerações finais

Iniciei esta tese me perguntando como exatamente uma obra dramática se lança ao uso dos vivos, o que pode fazer a arte, a literatura, o teatro diante de um acontecimento que nos arranca uma parte da humanidade. Então, meu percurso investigativo me levou a compreender que é, justamente, o *como* se diz – os modos de organização e articulação das partes – aquilo que age no sentido da transformação política das sensibilidades. Portanto, nesse movimento que consiste em traçar as considerações finais deste empenho de pesquisa, tomo posição em favor do deslocamento de ir e vir e revisito o caminho que percorri a fim de retomar a hipótese que lancei: se a literatura age sobre o mundo via construção e transformações do simbólico, então *Rwanda 94* participa dessa agência tanto contribuindo para ampliar os espaços de memória e reparação, quanto oferecendo novas redistribuições do sensível.

Ao longo dos três capítulos que organizam esta tese, construí um caminho de leitura de *Rwanda 94* que parte do peso político e da importância do ato de nomear, passa pela construção de uma inteligibilidade sobre o genocídio e chega às dimensões políticas e reparadoras mobilizadas pela obra. Assim, nomear o genocídio, contar essa história e contá-la a partir de uma dada partilha de vozes se compõem como as bases de cada uma das partes desta reflexão. Eu localizo *Rwanda 94* como um gesto sankófico que se lança a olhar para o passado, voltando-se para o genocídio dos tútsis não como evento encerrado, mas como processo histórico para, a partir daí, compor – coletivamente e a partir da igualdade de inteligências – inteligibilidade sobre ele. Assim, movida por um compromisso ético que convoca a lembrar para compreender e compreender para não repetir, a obra abre possibilidades para pensarmos e imaginarmos outros futuros possíveis. No fundo, o que traço aqui é uma busca pela práxis da palavra no sentido freiriano da articulação entre palavra e ação que age para a transformação da vida social.

Busquei refletir sobre a história poética que *Rwanda 94* nos oferece como uma possibilidade para pensarmos o real. Para tanto, mergulhei nessa “invenção de uma forma”, o meio pelo qual o Groupov se lançou à dimensão política do discurso. Nela, encontrei um percurso de transformação dividido em partes intituladas, na forma de um teatro épico. Nesse sentido, dar títulos, contextualizando o olhar em uma moldura discursiva revela-se como um

dos primeiros atos políticos que sustentam a obra. Em seguida, encontrei também uma forma que se abre à coralidade, à relação entre múltiplas vozes que produzem enunciações, cada uma a partir de sua própria posição. Uma coralidade reparadora consciente de que não é possível apagar o genocídio, mas que a reparação está em dizê-lo de maneira ética e justa para com os mortos. Em *Rwanda 94* não se trata, pois, de colocar em cena o genocídio, mas sim de construir possibilidades de compreendê-lo e de questioná-lo. Essa história poética na forma de drama épico busca, sobretudo, inteligibilidade.

Por meio de *Rwanda 94*, o leitor-espectador encontra um abismo que lhe olha de volta. Assim, a obra se faz dura, pesada, densa, longa. Mas confrontar esse olhar é uma via para ser olhado de volta e, assim, poder dar alguns passos na direção de reaver algo da humanidade que é perdido quando nós – enquanto coletividade – permitimos que genocídios sejam cometidos sem que se abale o nosso cotidiano. A obra nos implica pelo olhar e nos lembra que todos temos algo a ver com isso. Ela desloca também nossas certezas epistemológicas e nos impõe a responsabilidade de pensar e repensar constantemente o que produzimos, corroboramos e legitimamos em termos de narrativas sócio-históricas e políticas. Ora, não foi um discurso pretensamente científico que naturalizou diferenças e fabricou etnias onde a percepção identitária passava por compreensões mais porosas e maleáveis? Identifico aqui, então, como uma das contribuições de maior peso desse percurso o esfacelamento do véu ilusório que, até hoje, cobre a questão hutu-tútsi de discursos simplificadores e naturalizantes de diferenças essenciais. O mesmo discurso que lança mão do ódio étnico e da classificação do outro em categorias estanques pré-definidas, sem nem ao menos ouvir ou querer saber. Sem levar o outro a sério.

Seria mesmo a arte dramática capaz de dar conta de um genocídio? O Groupov responde que sim. Com a condição de tensionar a forma dramática e não se limitar a isso. Assim, muda-se a medida do drama em extensão e em procedimentos e, pela via do épico, a diegese se irmana à mimesis. Narrar e mostrar tornam-se métodos que participam da mesma relação levada à cena em *Rwanda 94*. Por eles, o dispositivo dramático se abre em múltiplos gêneros discursivos: testemunho, conferência, cantata, litania. Por eles também é que se torna possível se ater aos “por quês?”, aos “como?” acerca do genocídio e, assim, erigir uma forma estética que se lança ao dever da memória e à ode à resistência.

Acredito estar no pensamento sobre as perspectivas reparadoras do olhar e da memória o cerne da reflexão deste empreendimento e a minha real contribuição acadêmica. Ao longo de

todo o processo de doutoramento, não foram poucas as ocasiões em que fui indagada a respeito da escolha do meu tema de pesquisa. Por que estudar uma obra que se propõe tratar de um genocídio? A minha resposta foi se construindo e se consolidando no sentido de apontar nessa escolha as perspectivas reparadoras que a literatura abarca em si quando esses temas, tão demasiadamente humanos, são tratados dentro de uma lógica poética. A pergunta sobre a minha tese se desdobrava ainda em outras: Por que alguém escreve sobre um genocídio? Por que lemos histórias sobre esse assunto? Por que a ficção se lança nessa direção? Quais são os sentidos – de percepção e de inteligibilidade – de tudo isso? Hoje, me lanço a construir uma possibilidade de reposta: porque as histórias fazem *alguma coisa*. Essas histórias *fazem* algo conosco – e não em um sentido vertical, mas elas nos transformam agindo na igualdade, na relação. Essa compreensão confirma a hipótese da presente tese de que, oferecendo uma redistribuição do sensível, *Rwanda 94* amplia os espaços de memória e reparação e assim, a obra age simbolicamente no mundo.

No terceiro capítulo da tese eu me lanço ao pensamento sobre a política poética. Em Rancière e Didi-Huberman, eu encontro mediadores para aprender sobre os modos como somos implicados pelo olhar quando encaramos essas imagens que nos atravessam e nos olham de volta. Imagens como as que são construídas em *Rwanda 94*. Aprendo que “o homem é um animal político porque é um animal literário” (Rancière, 2009, p. 59-60). Sendo assim, eu construo a compreensão de que a política da literatura está na capacidade que tem essa tecitura de linguagem de (re)distribuir o que o filósofo franco-argelino chama de partilha do sensível. Ora, a literatura dá a ver não só o real, mas o que poderia ser real. Ela redistribui vozes, realoca posições, inverte lógicas naturalizadas pelo discurso cristalizado no cotidiano. E nisso ela é política, ela opera transformações. E por isso essa forma estética, produtora e mobilizadora de sentidos importa. Por isso ela se impõe.

Ao longo de *Rwanda 94*, aqueles que deveriam permanecer invisíveis ocupam o centro da cena, tomam a palavra, narram a si mesmo. Os mortos falam. Os sobreviventes testemunham. Os silenciados interpelam os vivos. Como observa Rancière (2012), a política começa quando

seres destinados a permanecer no espaço invisível do trabalho que não deixa tempo para fazer outra coisa tomam o tempo que não têm para afirmar-se coparticipantes de um mundo comum, para mostrar o que não se via, ou fazer ouvir como palavra a discutir o comum aquilo que era ouvido apenas como ruído dos corpos (Rancière, 2012, p. 60).

Ou seja, quando aqueles que estavam destinados a permanecer fora do espaço comum fazem ouvir sua palavra como algo que merece ser discutido. Desse modo, a obra elabora um movimento de reparação simbólica quando produz as condições para que essas vozes sejam escutadas.

O testemunho de Yolande constitui um primeiro gesto nesse sentido. Sua presença em cena afirma que o genocídio não foi capaz de aniquilar *tudo*. Há uma voz que permanece, que resiste e continua existindo. Uma voz que sobreviveu e que, ao narrar sua experiência, faz (r)existir simbolicamente aqueles que foram exterminados. A partir dela, a obra conduz o leitor-espectador por um percurso de *compreensão*. A investigação imaginária de Bee Bee Bee, os questionamentos do Coro dos Mortos, as figuras da mídia, das instituições internacionais e das autoridades políticas compõem um dispositivo que busca devolver o genocídio ao curso da história, recusando sua naturalização. A *Cantata de Bisesero* conclui esse percurso por outra via. Ela existe para que não esqueçamos que houve resistência. Mesmo em meio à violência extrema que intentava os aniquilar, os refugiados se organizaram, lutaram e construíram formas coletivas de sobrevivência. A memória da resistência se torna, assim, uma resposta ao apagamento produzido pela violência genocida.

A coralidade é uma outra expressão dessa dimensão reparadora. Ela não implica a dissolução das singularidades em uma massa homogênea, mas ao contrário, se constrói a partir da relação entre vozes distintas que permanecem reconhecíveis em sua diferença. Em *Rwanda 94*, o coro emerge das individualidades previamente restituídas pela voz do testemunho. O coletivo não apaga as diferenças, ele se constitui a partir delas. Aproximo, pois, essa lógica da coralidade à reflexão de Édouard Glissant (2021) sobre a relação. O pensador martinicano propõe ultrapassarmos o imaginário da raiz única e da identidade fechada para pensarmos em termos de rizoma, de identidades sob a perspectiva da construção relacional. A coralidade de *Rwanda 94* constrói sentidos nessa direção: ela não produz uma comunidade fundada na uniformidade, mas uma comunidade composta por vozes diversas que coexistem sem se reduzir umas às outras. A coralidade parece uma das expressões de uma poética da relação, na qual a singularidade encontra sua potência justamente no vínculo com os outros.

A reparação proposta pela obra não deve ser entendida, contudo como um processo de conscientização direta ou como a transmissão de uma mensagem unívoca ao leitor-espectador. Como nos lembra Rancière (2012, p. 66), seria um erro pensar uma passagem automática entre a percepção de uma obra e uma ação política determinada. “Não se passa da visão de um

espetáculo à compreensão do mundo e da compreensão intelectual a uma decisão de ação. Passa-se de um mundo sensível a outro mundo sensível que define outras tolerâncias e intolerâncias, outras capacidades e incapacidades”. A “eficácia da arte” reside em outro lugar: na capacidade de reorganizar o sensível, produzir deslocamentos e instaurar o que o filósofo chama de “dissensos”, “o conflito de vários regimes de sensorialidade” (Rancière, 2012, p. 59). Assim, a ficção não cria um mundo imaginário oposto ao real,

É o trabalho que realiza *dissensos*, que muda os modos de apresentação sensível e as formas de enunciação, mudando quadros, escalas ou ritmos, construindo relações novas entre a aparência e a realidade, o singular e o comum, o visível e sua significação. Esse trabalho muda as coordenadas do representável; muda nossa percepção dos acontecimentos sensíveis, nossa maneira de relacioná-los com os sujeitos, o modo como nosso mundo é povoado de acontecimentos e figuras (Rancière, 2012, p. 64-65).

Ou seja, a ficção modifica os modos pelos quais percebemos o mundo, seus sujeitos e seus acontecimentos.

Ao longo da análise, tornou-se possível identificar um conjunto de dispositivos formais por meio dos quais o Groupov inventa uma maneira de tratar o genocídio, redistribuindo os lugares do dizer, do ver e do ouvir. Não se trata de procedimentos isolados, mas de elementos que se articulam na arquitetura da obra e produzem seus efeitos estéticos, éticos e políticos. O primeiro deles é a *partilha das vozes*, que constitui um dispositivo estruturante da obra. Ao distribuir pesos, lugares e intensidades distintas entre testemunhos, conferências, programas televisivos, corralidades e personagens mediadores, *Rwanda 94* rompe com uma hierarquia única de enunciação. A compreensão do genocídio não é confiada a uma voz soberana, mas emerge da relação entre perspectivas distintas que se interrogam mutuamente.

Entre essas vozes, a *personagem-testemunha* constitui um dispositivo central. Yolande Mukagasana transforma a memória individual em interpelação coletiva. Seu testemunho não solicita identificação sentimental, mas convoca leitores e espectadores a ocuparem uma posição ética diante daquilo que lhes é confiado. A ação reflexiva desloca-se da personagem para quem a escuta. É o leitor-espectador que passa a ser chamado a pensar, julgar e responder ao relato recebido. Em complementaridade, o *personagem-reflexivo* integra o projeto ético e político da obra ao produzir condições para pensar historicamente o genocídio, recusando explicações simplificadoras como o “ódio tribal ancestral” ou a suposta irracionalidade da violência africana. O Conferencista não ocupa a posição de autoridade definitiva sobre o acontecimento; sua voz permanece em relação de igualdade com as vozes ruandesas. Se Yolande responde à

pergunta “o que foi viver isso?”, o Conferencista procura responder “como tornamos isso possível?”. A primeira faz irromper a memória; o segundo, a inteligibilidade histórica. Entre ambos, testemunhar e compreender tornam-se movimentos inseparáveis.

Outro dispositivo é constituído pelas *figuras abre-caminhos*. Mais do que personagens que costuram a narrativa, elas exercem uma função mediadora, criando condições para o encontro entre diferentes perspectivas. São figuras de passagem. Aproximam mundos, deslocam pontos de vista e conduzem leitores e espectadores por diferentes regimes de experiência. Sua função consiste precisamente em abrir travessias cênicas, históricas e subjetivas tornando possível o encontro com outras vozes. Essa lógica alcança sua formulação mais elaborada na *coralidade*. Enquanto o genocídio reduz sujeitos à condição de objetos de discurso como corpos anônimos, privados da possibilidade de falar e de devolver o olhar, *Rwanda 94* realiza um trabalho contínuo de restituição da singularidade. Nomear, narrar e testemunhar tornam-se gestos reparadores. Contudo, essa restituição não culmina no isolamento das experiências individuais. As vozes entram em relação sem perder suas diferenças. A coralidade constitui, assim, uma coletividade construída pela coexistência das singularidades, e não por sua dissolução.

É nesse horizonte que se inscreve o *Coro dos Mortos*. Primeiro restituídos em seus nomes, histórias e trajetórias, os mortos passam a constituir uma instância coletiva que não reproduz a indiferenciação produzida pelo genocídio. Aproximando-se da figura rapsódica, o coro comenta, contextualiza, interpela e conduz a investigação imaginária desenvolvida pela obra. Os mortos tornam-se mediadores da memória. Já não ocupam apenas o lugar daqueles que testemunham; passam a orientar os vivos no trabalho de compreender o genocídio. A palavra transforma-se, assim, em gesto político de abertura: abrir caminhos para ouvir, recordar, compreender e responder eticamente àqueles que já não podem falar senão por meio da partilha de suas vozes. Também aí reside uma dimensão reparadora de *Rwanda 94*.

Outro dispositivo fundamental é o *palco concebido como tribuna*, herança direta da tradição do teatro épico. A cena deixa de funcionar como espaço de ilusão para constituir-se como um espaço de exposição, demonstração e debate. Nessa configuração, *Rwanda 94* dirige-se diretamente aos vivos, tomando-os como testemunhas e interlocutores de sua investigação. A peça se lança a instaurar, no presente da representação, uma situação de responsabilização ética diante do genocídio.

Por fim, a obra também faz das *interrupções da fábula* um dispositivo permanente de reflexão. O testemunho de Yolande, as intervenções do Coro dos Mortos, as falas de Jacob, a conferência, os programas televisivos, as litâneas e a própria fragmentação em partes suspendem continuamente o avanço da narrativa para instaurar momentos de análise. Essas interrupções impedem que o genocídio seja apreendido como simples sucessão de acontecimentos, convertendo-o em objeto de investigação. A alternância entre diferentes regimes discursivos constrói aquilo que a própria peça denomina uma “investigação imaginária”: um percurso em que compreender importa tanto quanto narrar.

Tomados em conjunto, esses dispositivos revelam que *Rwanda 94* inventa uma forma dramática própria para enfrentar a violência genocida. Sua originalidade reside na arquitetura que reúne cada um desses procedimentos. A partilha das vozes, a coralidade, as figuras mediadoras, o palco como tribuna e a estrutura épica da investigação convergem para um mesmo projeto estético e político: redistribuir os lugares do dizer, do ver e do ouvir para que a memória possa tornar-se experiência compartilhada.

Sob essa perspectiva, a tentativa de reparação simbólica de *Rwanda 94* não está em oferecer respostas definitivas nem em garantir determinados efeitos sobre o público. Sua força está na criação de um outro regime de visibilidade, de escuta, de aprendizagem. Ao nomear os mortos, restituir histórias singulares, fazer coexistir testemunhos e coralidades, a obra desloca os referenciais que tornaram possíveis o apagamento. Ela produz novas formas de relação entre o singular e o coletivo, entre a memória e o presente, entre os mortos e os vivos. Nesse sentido, sua dimensão reparadora se realiza como abertura de um espaço comum onde aquilo que foi silenciado pode voltar a ser visto, ouvido, sentido e compartilhado.

Reafirmo a relevância do estudo da obra no contexto brasileiro, sobretudo pensando no ineditismo de *Rwanda 94* nesse contexto e considerando o impacto que a obra exerce nos imaginários que a ela se achegam. Produzir uma tese sobre essa obra que pensa o genocídio dos tutsis implica reconhecer a persistência de lógicas coloniais que continuam hierarquizando vidas, definindo quais sofrimentos merecem luto e determinando quais histórias são dignas de serem contadas. Implica reconhecer que os mecanismos de racialização, desumanização e indiferença que sustentaram o genocídio em Ruanda não permanecem exclusivamente no passado nem pertencem a um “outro lugar”. Assim, pensar sobre o genocídio dos tutsis, dentro

do espaço da universidade brasileira, particularmente a partir de uma perspectiva decolonial, constitui também uma tomada de posição no campo da produção do conhecimento. Significa recusar epistemologias que transformam povos e experiências históricas em objetos de análise distantes, para levar a sério as vozes, os saberes e as narrativas daqueles que viveram a violência colonial e suas continuidades. Trata-se de compreender que pesquisar, escrever e ensinar são práticas atravessadas por escolhas éticas e políticas sobre quais histórias serão contadas e como elas serão contadas.

Em *Ubwoko*, o Conferencista diz que não seria possível no espaço do espetáculo esgotar o tema e que, no caminho da verdade a que se pretende a personagem Bee Bee Bee, eles dariam ali apenas alguns passos. Essa compreensão, pois, é tão verdadeira para a obra quanto para a presente tese. Não seria possível, no espaço dessa composição de estudo, abarcar nenhuma totalidade. A tese só termina porque ela precisa ser terminada e, para tanto, recortes de olhares precisam ser feitos e sustentados. Ponho aqui, porém, como perspectivas futuras o meu desejo de continuar o trabalho com as vozes desse texto, de ampliar as relações com Édouard Glissant, com Aimé Césaire e tecer relações com outras vozes e olhares poéticos brasileiros. Penso nos genocídios que por aqui foram e continuam sendo perpetrados contra os povos originários, contra a população negra e a população trans, por exemplo, e que, assim como o genocídio dos tutsis em Ruanda, também não são pronta e rapidamente reconhecidos como tal. Dentre o mundo de possibilidades, estas são somente algumas veredas a serem desbravadas.

Ao fim e ao cabo, retorno, pois, à ideia lançada nas primeiras linhas deste trabalho para reafirmar que, entregá-lo é o meu modo de fazer do privilégio de poder dizer um dever de dizer.

Referências

ADICHIE, Chimamanda Ngozi. *O perigo de uma história única*. Tradução de Julia Romeu. São Paulo: Companhia das letras, 2019.

AGÊNCIA FRANCE-PRESSE. ONU publica relatório sobre atrocidades cometidas na República do Congo. *Correio Braziliense*, Brasília, 1 out. 2010. Disponível em: https://www.correiobraziliense.com.br/app/noticia/mundo/2010/10/01/interna_mundo%2C215841/onu-publica-relatorio-sobre-atrocidades-cometidas-na-republica-do-congo.shtml. Acesso em: 27 jan. 2026.

ALTERNATIVES THÉÂTRALES. Historique du Groupov. *Alternatives théâtrales*, Bruxelles, n. 67-68, avr. 2001. Disponível em <https://alternativestheatrales.be/numero/67-68/rwanda-94-le-theatre-face-au-genocide/historique-du-groupov/>. Acesso em 8 jan. 2026.

ARISTÓTELES; HORÁCIO; LONGINO. *A poética clássica*. Tradução de Jaime Bruna. São Paulo: Cultrix, 1997.

ARRAIS, Amauri. Gaël Faye compara Gaza a Ruanda: “palavras podem justificar genocídios”. *Quatro Cinco Um*, São Paulo, 1 ago. 2025. Disponível em: <https://quatrocincoum.com.br/noticias/flip/flip-2025/gael-faye-compara-gaza-a-ruanda-palavras-podem-justificar-genocidios/>. Acesso em: 15 jan. 2026.

BANU, Georges. RWANDA 94, un événement. *Alternatives théâtrales*, Bruxelles, n. 67-68, avr. 2001. Disponível em: <https://alternativestheatrales.be/numerique/67-68/rwanda-94-le-theatre-face-au-genocide/rwanda-94-un-evenement/>. Acesso: 8 jan. 2026.

BARTHES, Roland. *Écrits sur le théâtre*. Paris: Seuil, 2015.

BENTO, Berenice. *Necrobiopoder: Quem pode habitar o Estado-nação?* In: Cad. Pagu, 53, 2018.

BENJAMIN, Walter. Que é o teatro épico? Um estudo sobre Brecht. In: BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. 7. ed. São Paulo: Brasiliense, 1994. p. 78-90.

BENJAMIN, Walter. Sobre o conceito de história. In: BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. 7. ed. São Paulo: Brasiliense, 1994. p. 222-232.

BÍBLIA. *Bíblia Sagrada*. Tradução dos monges beneditinos de Maredsous. São Paulo: Ave Maria, 2018.

BONINI DA LUZ, C.; FERNANE NETO, J. A. . RENOVAÇÃO CARISMÁTICA CATÓLICA: EXPERIÊNCIA E BATISMO NO ESPÍRITO SANTO. *Frontistés - Revista Eletrônica de Filosofia e Teologia*, Santa Maria, RS, v. 15, n. 27, 2024. Disponível em: <https://revistas.fapas.edu.br/index.php/frontistes/article/view/50>. Acesso em: 8 fev. 2026.

BRASIL. Congresso Nacional. Decreto Legislativo nº 2, de 11 de abril de 1951. Aprova a Convenção para a Prevenção e a Repressão do Crime de Genocídio. Disponível em: <https://www2.camara.leg.br/legin/fed/decleg/1950-1959/decretolegislativo-2-11-abril-1951-351286-publicacaooriginal-124286-pl.html>. Acesso em: 7 abr. 2025.

BRASIL. Congresso Nacional. Decreto Legislativo nº 2, de 1951. Convenção para a Prevenção e a Repressão do Crime de Genocídio. *Diário do Congresso Nacional*, Brasília, seção 1, p. 2135, 18 abr. 1951. Disponível em: <https://imagem.camara.gov.br/Imagem/d/pdf/DCD18ABR1951.pdf>. Acesso em: 7 abr. 2025.

BRECHT, Bertolt. *Estudos sobre teatro*. Tradução de Fiamma Pais Brandão. – 2.ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2005.

CHRÉTIEN, Jean-Pierre; KABANDA, Marcel. *Rwanda, racisme et génocide*. Paris: Éditions Belin, 2016.

COMMISSION NATIONALE DE LUTTE CONTRE LE GÉNOCIDE. *Fotografia do Memorial do Genocídio de Bisesero*. Disponível em: <https://www.cipdh.gob.ar/memorias-situadas/en/lugar-de-memoria/memorial-del-genocidio-de-bisesero/>. Acesso em: 14 jun. 2026.

CÉSAIRE, Aimé. *Discurso sobre o colonialismo*. Tradução por Noémia de Sousa. Livraria Sá da Costa Editora, Lisboa, 1978.

COLLARD, Marie-France. Chronologie du Work in Progress. *Alternativas Théâtrales*, Bruxelles, n. 67-68, avr. 2001. Disponível em: <https://alternativestheatrales.be/numerique/67-68/rwanda-94-le-theatre-face-au-genocide/chronologie-du-work-in-progress/>. Acesso: 8 jan. 2026.

DELCUVELLERIE, Jacques. Rwanda 94, une tentative. *Revue Europe*, n. 926-927, jun./jul. 2006. Número especial: *Écrire l'extrême*. Disponível em: <https://www.groupov.be/index.php/index/showtexte/id/11>. Acesso em: 16 set. 2023.

DELCUVELLERIE, Jacques. Le chemin du sens. *Alternatives Théâtrales*, Bruxelles, n. 67-68, avr. 2001. Disponível em: <https://alternativestheatrales.be/numero/67-68/rwanda-94-le-theatre-face-au-genocide/le-chemin-du-sens/>. Acesso: 8 jan. 2026.

DELCUVELLERIE, Jacques. Dramaturgie, *Alternativas Théâtrales*, Bruxelles, n. 67-68, avr. 2001. Disponível em: <https://alternativestheatrales.be/numerique/67-68/rwanda-94-le-theatre-face-au-genocide/dramaturgie/>. Acesso: 8 jan. 2026.

DELEGADO diz que 'tudo indica' que Exército fuzilou carro de família por engano no Rio. 2019. Por TV Globo e G1 Rio. Disponível em: <https://g1.globo.com/rj/rio-de-janeiro/noticia/2019/04/08/delegado-diz-que-tudo-indica-que-exercito-fuzilou-carro-de-familia-por-engano-no-rio.ghtml>. Acesso em: 16 jun. 2026.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *O que vemos, o que nos olha*; prefácio de Stéphane Huchet; tradução de Paulo Neves. São Paulo: Editora 34, 2010.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *Imagens apesar de tudo*; tradução de Vanessa Brito e João Pedro Cachopo. São Paulo: Editora 34, 2020.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *Quando as imagens tomam posição*; tradução de Cleonice Paes Barreto Mourão. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2017.

DIOP, Boubacar Boris. *Murambi, o livro das ossadas*; tradução Monica Stahel. 1. ed. São Paulo: Carambaia, 2021.

EDUCABRAS. *África – Aspectos Físicos*. Disponível em: <https://www.educabras.com/aula/africa-aspectos-fisicos>. Acesso em: 16 jan. 2026.

EMICIDA. Ismália. Intérprete: Emicida. Participações: Larissa Luz e Fernanda Montenegro. In: EMICIDA. *AmarElo*. São Paulo: Laboratório Fantasma; Sony Music Entertainment, 2019. 1 CD. Faixa 8.

EMICIDA. Intro (É necessário voltar ao começo). In: EMICIDA. *Pra Quem Já Mordeu um Cachorro por Comida Até Que Eu Cheguei Longe*. São Paulo: Laboratório Fantasma, 2009. 1 faixa.

FAYE, Gaël. *Petit pays*. Paris: Bernad Gasset, 2016.

FAYE, Gaël. *Jacaranda*. Paris: Bernad Gasset, 2024.

FLORES, Elio Chaves. A história e o fardo da vida: depois do genocídio, antes do pós-colonial. In: SILVEIRA, Rosa Maria Godoy (org.). *Educação em Direitos Humanos: fundamentos teórico-metodológicos*. João Pessoa: Editora Universitária da UFPB, 2007. p. 51-73.

FONSECA DE AGUILAR, Luciana. *Planejamento familiar na Igreja Católica, entre o discurso e a prática*. Brasília: Tese de Doutorado, 2014. 168 p.

FORD, Robert. *Uma colina com vista para o Lago Ruhondo, planaltos centrais de Ruanda, África*. [Fotografia]. iStock, 2017. Disponível em: <https://www.istockphoto.com/br/foto/uma-colina-com-vista-para-o-lago-village-ruhondo-central-highlands-ruanda-%C3%A1frica-gm526981365-53018248>. Acesso em: 16 jun. 2026.

FREEWAY VIAGENS. *Ruanda: viaje até o “País de Mil Colinas” e confira o que fazer*. Disponível em: <https://freeway.tur.br/blog/ruanda-turismo-viagem>. Acesso em: 16 jun. 2026.

FREIRE, Paulo. *Pedagogia do oprimido*. 17ª. Ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1987.

FURIAN, Peter Hermes. *Grandes Lagos africanos, mapa político*. [Mapa]. Dreamstime, 2018. Disponível em: <https://pt.dreamstime.com/grandes-lagos-africanos-mapa-pol%C3%ADtico-image109551089>. Acesso em: 16 jun. 2026.

GLISSANT, Édouard. *Poética da relação*; tradução Marcela Vieira, Eduardo Jorge de Oliveira; revisão técnica Ciro Oiticica; prefácio Ana Kiffer, Edmilson de Almeida Pereira. 1. ed. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2021.

GROUPOV. *Rwanda 94: une tentative de réparation symbolique envers les morts, à l'usage des vivants*. Paris: Éditions Théâtrales, 2002.

GROUPOV. Groupov. Site oficial do coletivo de teatro. Disponível em: <https://www.groupov.be/>. Acesso em: 18 jan. 2026.

GOUREVITCH, Philip. *Gostaria de informá-lo que amanhã seremos mortos com nossas famílias: Histórias de Ruanda*; tradução José Geraldo Couto. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

GOUTHIERE, Florian. *Mitterrand a-t-il déclaré à propos du Rwanda que « dans ces pays-là, un génocide, c'est pas trop important » ?* CheckNews, *Libération*, 11 mai 2021. Disponível em: https://www.liberation.fr/checknews/miterrand-a-t-il-declare-a-propos-du-rwanda-que-dans-ces-pays-la-un-genocide-cest-pas-trop-important-20210511_OYT7FG6DL5AVXJN3EMTL0MH3OE/. Acesso: 26 jan. 2026

GRILL, Bartholomäus. A reporter looks back at his “shameful” coverage of Rwanda. *Der Spiegel*, 4 abr. 2014. Disponível em: <https://www.spiegel.de/international/world/a-reporter-looks-back-at-his-shameful-coverage-of-rwanda-a-962335.html>. Acesso em: 15 jan. 2026.

GUIA DO MUNDO. *Parque Nacional dos Vulcões em Ruanda: o guia para o trekking*. Disponível em: <https://guiadomundo.com.br/gorilas/parque-nacional-dos-vulcoes-em-ruanda-o-guia-para-o-trekking/>. Acesso em: 16 jan. 2026.

HAMMOND, Robin. Fotografia publicada em: MOUSA, Deena. *Este lago africano pode literalmente explodir – e há milhões de vidas em risco*. National Geographic Portugal, 18 jan. 2024. Disponível em: https://www.nationalgeographic.pt/meio-ambiente/este-lago-africano-pode-literalmente-explodir-e-ha-milhoes-vidas-risco_4680. Acesso em: 15 jan. 2026.

INGOLD, Tim. Sobre levar os outros a sério. In: INGOLD, Tim. *Antropologia: para que serve*. Petrópolis, RJ: Vozes, 2019. p. 7-20.

IVERNEL, Philippe. Pour une esthétique de la résistance. *Alternativas Théâtrales*, Bruxelles, n. 67-68, avr. 2001. Disponível em: <https://alternativestheatrales.be/numerique/67-68/rwanda-94-le-theatre-face-au-genocide-pour-une-esthetique-de-la-resistance/>. Acesso: 8 jan. 2026.

JAAR, Alfredo. The eyes of Gutete Emerita. In: *The Rwanda Project (1994-2000)*. Projeto artístico. Disponível em: <https://alfredojaar.net/projects/1994/the-rwanda-project/>. Acesso em: 2 fev. 2026.

KABANDA, Théopiste. Le témoignage dans l'œuvre de Yolande Mukagasana. *Présence Francophone: Revue internationale de langue et de littérature*, v. 69, n. 1, 2007. Disponível em: <https://crossworks.holycross.edu/pf/vol69/iss1/8>. Acesso em: 18 jan. 2026.

KILOMBA, Grada. *Memórias da plantação - Episódios de racismo cotidiano*. Tradução de Jess Oliveira. 1. ed. Rio de Janeiro: Cobogó, 2010.

KINZER, Stephen. European Leaders Reluctant to Send Troops to Rwanda. *The New York Times*, 25 maio 1994. Disponível em: <https://archive.nytimes.com/www.nytimes.com/library/world/africa/052594rwanda-genocide.html>. Acesso em: 02 de fevereiro de 2026.

LE MONDE. La France aurait fourni des armes au Rwanda pendant le génocide. *Le Monde*, Paris, 13 jan. 1998. Disponível em: https://www.lemonde.fr/archives/article/1998/01/13/la-france-aurait-fourni-des-armes-au-rwanda-pendant-le-genocide_3628081_1819218.html. Acesso em: 26/01/2026.

LA FRANCE aurait fourni des armes au Rwanda pendant le génocide. *Le Monde*, Paris, 13 jan. 1998. Disponível em: https://www.lemonde.fr/archives/article/1998/01/13/la-france-aurait-fourni-des-armes-au-rwanda-pendant-le-genocide_3628081_1819218.html. Acesso em: 26 jan. 2026.

LEMKIN, Raphael. *Axis Rule in Occupied Europe: Laws of Occupation - Analysis of Government - Proposals for Redress*. Washington: Carnegie Endowment for International Peace, 1944. Disponível em: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k9443228/f21.item>. Acesso em: 4 abr. 2025.

LUXEMBURGO, Rosa. *A acumulação do capital*; prefácio de Fabio Mascaro Quero; tradução Luiz Alberto Moniz Bandeira. 1. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2021.

MAGALHÃES DOS REIS, Maria da Glória. *O texto teatral e o jogo dramático no ensino de Francês Língua Estrangeira*. São Paulo: Tese de Doutorado, 2008. 259 p.

MAGALHÃES DOS REIS, Maria da Glória. Literatura e ensino: uma abordagem por meio das práticas teatrais. *Cerrados*, Brasília, p. 283-301, v. 25, n. 42 2016.

MATOS, Odilon Nogueira. Da cantata, de suas formas e de seu significado histórico. *Notícia Bibliográfica e Histórica*, Campinas, v. 32, n. 177, p. 119–125, jun. 2000. Disponível em: <https://periodicos.puc-campinas.edu.br/noticiabibliohist/article/view/17118>. Acesso em: 15 jun. 2026.

MBEMBE, Achille. *Crítica da razão negra*. Tradução de Marta Lança. Lisboa: Antígona, 2014.

MBEMBE, Achille. Necropolítica. *Eclipse*, n. 32, p. 123-151, 2016. Disponível em: <https://revistas.ufrj.br/index.php/ae/article/view/8993/7169>. Acesso em: 17 jun. 2026.

M.BITTON. *Rwanda (orthographic projection with locator)*. [Mapa]. Wikimedia Commons, 2025. Disponível em: [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Rwanda_\(orthographic_projection_with_locator\).svg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Rwanda_(orthographic_projection_with_locator).svg). Acesso em: 16 jun. 2026.

MUKASONGA, Scholastique. *A mulher de pés descalços*. Tradução de Marília Garcia. São Paulo: Editora Nós, 2017.

NAÇÕES UNIDAS. ONU marca Dia Internacional sobre Genocídio contra Tutsis em Ruanda. *ONU News – em português*, 7 abr. 2025. Disponível em: <https://news.un.org/pt/story/2025/04/1847041>. Acesso em: 27 fev. 2026.

OFFICE OF THE UNITED NATIONS HIGH COMMISSIONER FOR HUMAN RIGHTS (OHCHR). *Report of the Mapping Exercise documenting the most serious violations of human rights and international humanitarian law committed within the territory of the Democratic Republic of the Congo between March 1993 and June 2003*. Genève: OHCHR, 2010. Disponível em: <https://www.ohchr.org/en/countries/africa/2010-drc-mapping-report>. Acesso em: 27 jan. 2026.

ONU NEWS. ONU marca Dia Internacional sobre Genocídio contra Tutsis em Ruanda. *ONU News*, 7 abr. 2025. Disponível em: <https://news.un.org/pt/story/2025/04/1847041>. Acesso em: 28 jan. 2026.

ONU publica relatório sobre atrocidades cometidas na República do Congo. *Correio Braziliense*, Brasília, 1 out. 2010. Disponível em: https://www.correio braziliense.com.br/app/noticia/mundo/2010/10/01/interna_mundo%2C215841/onu-publica-relatorio-sobre-atrocidades-cometidas-na-republica-do-congo.shtml. Acesso em: 27 jan. 2026.

OPUS DEI. In: *Encyclopaedia Britannica*. Disponível em: <https://www.britannica.com/topic/Opus-Dei>. Acesso em: 08 fev. 2026.

ORGANIZAÇÃO DAS NAÇÕES UNIDAS. Alto Comissariado das Nações Unidas para os Direitos Humanos. *République démocratique du Congo, 1993-2003: Rapport du Projet Mapping concernant les violations les plus graves des droits de l'homme et du droit international humanitaire commises entre mars 1993 et juin 2003 sur le territoire de la République démocratique du Congo*. Genève: Office of the United Nations High Commissioner for Human Rights, 2010. Disponível em: https://www.ohchr.org/sites/default/files/Documents/Countries/CD/DRC_MAPPING_REPORT_FINAL_FR.pdf. Acesso em: 27 jan. 2026.

PEREIRA, Renata Gonçalves. *Sankofa, o que é? Origem e o que representa para a história. Segredos do Mundo*, 15 set. 2022. Disponível em: <https://segredosdomundo.r7.com/sankofa-significado-simbolo/>. Acesso em: 16 jan. 2026.

PISCATOR, Erwin. *O teatro político*. Tradução de Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1968.

PM acusado pela morte de jovem em 2014 é condenado por homicídio culposo e família se revolta: “Essa é a resposta que a sociedade dá pra mim”. *G1* – Rio de Janeiro, 6 mar. 2024. Disponível em: <https://g1.globo.com/rj/rio-de-janeiro/noticia/2024/03/06/pm-acusado-pela-morte-de-jovem-em-2014-e-condenado-por-homicidio-culposo-e-familia-se-revolta-essa-e-a-resposta-que-a-sociedade-da-pra-mim.ghtml>. Acesso em: 02 fev. 2025.

QUIJANO, Aníbal. Colonialidade do poder, eurocentrismo e América Latina. In: LANDER, Edgardo (org.). *A colonialidade do saber: eurocentrismo e ciências sociais: perspectivas latino-americanas*. São Paulo: CLACSO, 2005. p. 116-142.

QUINLAN, James. *Sankofa Adinkra African symbol for retrieval*. [Ilustração vetorial]. Shutterstock. Disponível em: <https://www.shutterstock.com/pt/image-vector/sankofa-adinkra-african-symbol-retrieval-2689738693>. Acesso em: 16 jan. 2026.

RACIONAIS MC'S. Nego drama. Intérpretes: Racionais MC's. In: RACIONAIS MC'S. *Nada como um dia após o outro dia*. São Paulo: Cosa Nostra Fonográfica, 2002. 1 CD. Faixa 5.

RANCIÈRE, Jacques. O espectador emancipado. In: *O espectador emancipado*. Tradução de Ivone C. Benedetti. São Paulo : Martins Fontes. 2012. p.7-26.

RANCIÈRE, Jacques. A imagem intolerável. In: *O espectador emancipado*. Tradução de Ivone C. Benedetti. São Paulo : Martins Fontes. 2012. p. 83-102.

RANCIÈRE, Jacques. Paradoxos da arte política. In: *O espectador emancipado*. Tradução de Ivone C. Benedetti. São Paulo : Martins Fontes. 2012. p. 51-82.

RANCIÈRE, Jacques. *A partilha do sensível: estética e política*. Tradução de Mônica Costa Netto. São Paulo : EXO experimental org.; Editora 34, 2009 (2ª edição)

RANCIÈRE, Jacques; BASSAS, Javier. *As palavras e os danos: diálogo sobre a política da linguagem*. Tradução de Lílian do Valle. São Paulo: Editora 34, 2024.

RANCIÈRE, Jacques. *O mestre ignorante: cinco lições sobre a emancipação intelectual*. Tradução de Lílian do Valle. Belo Horizonte: Autentica, 2002.

RUFFIN, Claire. Lettre au Groupov. *Alternatives Théâtrales*, Bruxelles, n. 67-68, avr. 2001. Disponível em: <https://alternativestheatrales.be/numerique/67-68/rwanda-94-le-theatre-face-au-genocide/lettre-au-groupov/>. Acesso: 8 jan. 2026.

RWIGAMBA, Balinda; NKUSI, Laurent; RUZINDANA, Mathias. *La langue kinyarwanda: son usage et impact dans les divers médias pendant la période 1990-1994*. Kigali: TPIR, [200-?]. Disponível em:

<https://francegenocidetutsi.org/LaLangueKinyarwandaUsageEtImpactDansLesMedias.pdf>.

Acesso em: 18 jan. 2026.

RYNGAERT, Jean-Pierre. *Introdução à análise do teatro*. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

SARRAZAC, Jean-Pierre. *Poética do drama moderno: de Ibsen a Koltès*. Tradução de Newton Cunha, Jacó Guinsburg e Sônia Azevedo. São Paulo: Perspectiva, 2017.

SARRAZAC, Jean-Pierre (org.). *Léxico do drama moderno e contemporâneo*. Catherine Naugrette et al. Tradução de André Telles. São Paulo: Cosac Naify, 2013.

SEGATO, Rita. *Crítica da colonialidade em oito ensaios: e uma antropologia por demanda*; tradução Danielli Jatobá, Danú Gontijo. 1. ed. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2021.

SPLETH, Janice. Narrating genocide: Edwidge Danticat's *The Farming of Bones* and Yolande Mukagasana's *N'aie pas peur de savoir*. *West Virginia University Philological Papers*, v. 54, p. 144-156, maio 2011. Disponível em:

<https://link.gale.com/apps/doc/A306240620/LitRC?u=anon~fd50c883&sid=googleScholar&xid=ef68d2ef>. Acesso em: 9 jun. 2026.

RUGAMBA, Dorcy. Dire ce que ne disent pas les pierres *Alternatives théâtrales*, Bruxelles, n. 67-68, avr. 2001. Disponível em: <https://alternativestheatrales.be/numerique/67-68/rwanda-94-le-theatre-face-au-genocide/dire-ce-que-ne-disent-pas-les-pierres/>. Acesso: 8 jan. 2026.

UN Congo report a threat to stability: Rwanda. *Taipei Times*, World News, 2 out. 2010. Disponível em: <https://www.taipeitimes.com/News/world/archives/2010/10/02/2003484378>. Acesso em: 27 jan. 2026.

VANPAESCHEN, Laurence. Yolande Mukagasana, *Les blessures du silence* et Viviane Rabine, *Si je t'oublie...* *Le Carnet et les Instants*, n. 121, 2002. Disponível em: <https://le-carnet-et-les-instants.net/archives/mukagasana-les-blessures-du-silence/>. Acesso em: 9 jun. 2026.

VIAJAR PELO MUNDO. *Ruanda, o país das mil colinas*. Disponível em: <https://www.viajarpelomundo.com/2022/12/ruanda-o-pais-das-mil-colinas.html>. Acesso em: 16 jun. 2026.

VICENTE, João. *Femininas Áfricas: narrativas de escritoras africanas contemporâneas e o ensino de literatura em língua francesa*. Brasília: Tese de Doutorado, 2019. 317 p.