

RESUMO/ ABSTRACT

CONFLUÊNCIAS ENTRE JORNALISMO, HISTÓRIA E CINEMA: NARRATIVAS DE RUANDA

Retratar histórias é um exercício comum do Jornalismo, da História e também do Cinema. Entretanto, a maneira como essas histórias são contadas pode diferir de acordo com o método utilizado pelos profissionais e com a dose ficcional que se permite imprimir nos relatos. Tanto no Jornalismo quanto na História, os profissionais precisam pesquisar e analisar suas fontes de forma a construir um relato verossímil e de credibilidade. Com base em algumas teorias da História e do Jornalismo e da análise dos retratos do genocídio em Ruanda no livro-reportagem *Gostaríamos de informá-lo de que amanhã seremos mortos com nossas famílias – Histórias de Ruanda*, é possível considerar que, além de denúncia social, o jornalismo também pode ser considerado documento histórico. Já no cinema, quando se trata de contar uma história real, como no caso do genocídio, é necessário atentar para a maneira como isso será feito, principalmente porque não há obrigatoriedade da verossimilhança e se permite uma boa dose de ficção e um apelo ao sentimental para conseguir atingir o público e incitar emoções. Por meio de teorias do cinema e da análise do filme *Hotel Ruanda* (2004), busca-se identificar o enfoque dado pelo filme em contraposição ao livro-reportagem, e identificar o cinema como um meio abrangente de crítica social e conscientização.

Palavras-chave: jornalismo; livro-reportagem; cinema; história; Ruanda.

CONFLUENCE BETWEEN JOURNALISM, HISTORY AND FILM: STORY OF RWANDA

To portray histories is a common exercise of Journalism, History and also of Movies. However, the way as those histories are narrated can be different according to the method used by professionals and to the fictional grade that is allowed to print in the reports. In Journalism and in History, professionals need to research and to analyze their sources in order to build a probable and credible report. Based in some theories of History and Journalism and in the analysis of the genocide pictures in Rwanda in the book-report *Gostaríamos de informá-lo de que amanhã seremos mortos com nossas famílias – Histórias de Ruanda*, it is possible to consider that, besides social denounce, Journalism also can be considered historical document. In the Movies, when a real history is being told, as in the case of the genocide, it is necessary to pay attention in the way as that will be done, mainly because verisimilitude is not compulsory, and it is permitted a good level of fiction and an appeal to the sentimental aspect to reach the public and to incite emotions. Through theories of Movies and the analysis of the film *Hotel Rwanda* (2004), it is searched to identify the focus given by the film in opposition to the book-report, and to identify the Movies as an ample vehicle of social criticism and understanding.

Keywords: journalism; cinema; history; Rwanda.

CONFLUÊNCIAS ENTRE JORNALISMO, HISTÓRIA E CINEMA: NARRATIVAS DE RUANDA

Morgani Guzzo

Graduanda do Curso de Jornalismo da Universidade Estadual
do Centro-Oeste (Unicentro), Guarapuava, PR
morgani.g@hotmail.com

Níncia Cecília Ribas Borges Teixeira

Professora Adjunta do Departamento de Letras da Universidade
Estadual do Centro-Oeste (Unicentro), Guarapuava, PR
ninciaborgesteixeira@yahoo.com.br

1 Da indiferença à investigação

O fato de um grande acontecimento não ser divulgado à população mundial com a intensidade de que é digno, seja por interesse – ou desinteresse – dos governos ou da própria mídia, leva ao surgimento de algumas iniciativas particulares que tentam dar cabo desse descaso. Com relação ao genocídio em Ruanda em 1994, o jornalista Philip Gourevitch foi um exemplo dessa iniciativa.

Por meio da investigação, de pesquisas e entrevistas com assassinos, refugiados, governantes, suspeitos e sobreviventes, o jornalista buscou compreender a tragédia ruandesa. O mergulho pelas histórias de Ruanda resultou em um livro-reportagem denso, digno de ser considerado um produto de jornalismo e história social.

A profundidade de uma abordagem histórica é o que torna o ofício do historiador um trabalho árduo de seleção de fontes, análise de documentos e conhecimento sobre o contexto histórico que desencadeia o fato abordado. Em contraposição, há a informação do jornalista, que factual, nem sempre abrange todos os ângulos do fato, assim como pode deixar de abordar toda a amplitude do contexto. Tal diferença básica entre as produções historiográficas e jornalísticas, entretanto, é contestável quando falamos de um produto específico do jornalismo: o livro-reportagem.

A reportagem possui características marcantes. Com voz autoral, o jornalista escreve como se contasse uma história sob diversas angulações, diferente da unilateralidade das produções jornalísticas

periódicas, principalmente das redações de jornais. Tal aspecto é possível dependendo da capacidade investigativa e interpretativa do jornalista. Outro aspecto da reportagem é a narrativa: elementos como o apelo ao humano e a escrita atraente são indispensáveis a uma reportagem.

No formato de livro, a reportagem aumenta sua dimensão e, ao jornalista, é permitida uma liberdade maior de escrita. Segundo Edvaldo Pereira Lima, “[...] na medida em que certos temas importantes não têm nos veículos jornalísticos convencionais a guarida que merecem, [...] a alternativa natural é a elaboração da grande reportagem, na forma de livro” (LIMA, 1998, p. 12). Foi esta a opção de Gourevitch no caso do genocídio.

A união de pesquisa documental, análise dos fatos e entrevistas fez com que o livro *Gostaríamos de informá-lo de que amanhã seremos mortos com nossas famílias – Histórias de Ruanda* se concretizasse como uma leitura importante e diferenciada para o entendimento do fato, na medida em que abrange o problema das etnias na África, a indiferença mundial em relação àquele continente, o sofrimento das vítimas e, principalmente, a capacidade do governo de “fabricar” assassinos – chamar os próprios civis para a matança.

Com a mesma temática, o filme do diretor Terry George *Hotel Ruanda* (2004) procura chamar a atenção mundial para o acontecimento retratando a história de um dos personagens desse genocídio: o gerente *hutu* do Hôtel des Mille Collines Paul Rusesabagina.

Em relação à profundidade com que foram tratadas as histórias de Ruanda, Gourevitch tem a vantagem. Entretanto, o livro que ganha em profundidade, perde em abrangência de público. São 419 páginas de retratos do genocídio que não chegaram à grande parcela da população mundial. Em contrapartida, o cinema tem a seu favor a capacidade de atingir um grande público sem grandes esforços – ainda mais quando falamos de filmes que contam com uma grande campanha publicitária para a divulgação.

A discussão sobre os dois gêneros – livro-reportagem e filme – correria o risco de cair na superficialidade na medida em que deveria englobar o que um gênero se difere ou se compara com o outro: público alvo, objetivo, meios de veiculação, tempo de produção, entre outros. Portanto, o que se objetiva neste estudo é analisar a maneira como as histórias do genocídio foram retratadas no produto jornalístico e no cinematográfico, considerando, sim, as diferenças entre os gêneros, mas sem se prender-se a elas.

2 A ficcionalização do fato

A história da humanidade vem sendo escrita tendo como objeto os grandes feitos do homem, as grandes guerras, os amplos avanços. Enquanto tudo o que é grande e possui movimento rumo ao de-

envolvido foi lembrado, o lado dos mais fracos, ou seja, a grande parcela da humanidade, geralmente é esquecido ou desconsiderado.

Ruanda é um pequeno país da África, colonizado após a Primeira Guerra Mundial pela Bélgica e arruinado pela manipulação dos colonizadores no sentido de submeter uma etnia a outra. Por meio da Igreja Católica, os belgas manipularam a classe alta da etnia *tutsi* para que reprimissem os *hutus* com altos impostos e trabalho forçado.

Dessa repressão, surgiu uma rixa entre as duas etnias que, mesmo com a miscigenação, resultou em um dos maiores massacres da história. As tropas *hutus*, chamadas Interahamwe, eram treinadas e equipadas pelo exército ruandês com o objetivo de exterminar a população *tutsi* de Ruanda. Por meio da *Radio Télévision Libre de Mille Collines* (RTLM), dirigida pelas facções *hutus* mais extremas, as mensagens incidiam nas diferenças que separavam ambos os grupos étnicos e chamavam a população *hutu* a participar da matança. Na medida em que o conflito avançava, os apelos à confrontação e à “caça aos tutsis” tornaram-se mais explícitos. Enquanto isso, a ONU mandava tropas para tentar conter o massacre. Essas tropas eram insuficientes e, diante do desinteresse internacional, os grupos da ONU logo foram retirados de Ruanda. O resultado foi o assassinato de cerca de 800 mil pessoas da etnia *tutsi* incentivado pelo governo *hutu*, enquanto a população internacional ignorava o genocídio.

Esse foi o fato. Restam agora as histórias.

Philip Gourevitch visitou o cenário ruandês durante três anos após o massacre. O jornalista norte-americano, que integra o quadro de escritores da revista *The New Yorker* e é editor colaborador do *Forward*, entrevistou centenas de pessoas, desde assassinos, vítimas, suspeitos até os governantes, buscando algum entendimento do genocídio por meio das histórias. O seu livro *Gostaríamos de informá-lo de que amanhã seremos mortos com nossas famílias – Histórias de Ruanda* apresenta relatos sensíveis de um acontecimento pouco noticiado pela mídia e pelo qual poucas pessoas, inclusive os governos da chamada “comunidade internacional” tiveram interesse.

As técnicas utilizadas por Philip Gourevitch muito se assemelham aos métodos de pesquisa do historiador. Tal proximidade metodológica levanta uma polêmica questão entre estudiosos das duas áreas de conhecimento: um jornalista está apto a escrever um documento que poderá ser considerado histórico?

Há muitas discussões em torno da história e da literatura, assim como da história e do cinema. O principal pilar da discussão gira em torno do que é ficcional e o que é verdadeiro na narração de um acontecimento por cada uma das áreas. Já o jornalismo, por trabalhar muitas vezes essencialmente com o conteúdo factual, não entra nessas discussões. Mas, assim como o objetivo do historiador se resume em apresentar e interpretar um fato, analisando suas causas e consequências da maneira mais

verossímil possível, o jornalista também não pode lançar mão de conteúdos fictícios, ficando, assim, submetido ao fato e à “verdade” de suas fontes.

Parafrazeando Hayden White, a história é uma narrativa como tantas outras e o papel do historiador é apenas construir uma visão plausível da realidade e criar um passado. Esse posicionamento aproxima o discurso da história a outros escritos da ficção, o que geralmente não agrada os historiadores (LEENHARDT; PASAVENTO, 2008).

No cinema, o genocídio foi contado em filmes como *Tiros em Ruanda* (2005, Michael Caton-Jones), *Hotel Ruanda* (2004, Terry George) e *Abril Sangrento* (2005, Raoul Peck) e em documentários, como *Shake hands with the devil: the journey of Romeo Dallaire* de Peter Raymont e *Frontline, Ghosts of Rwanda* de Greg Barker e Darren Kemp – mais difíceis de encontrar no Brasil. A análise abordará apenas o filme *Hotel Ruanda*, em razão do caráter fictício e da repercussão do filme comparado aos outros.

O diretor de *Hotel Ruanda* (*Hotel Rwanda*) é Terry George. O irlandês nascido em 1952 é um jornalista que se dedica a escrever sobre música e crítica de filmes. Além disso, envolve-se fundamentalmente na divulgação de conflitos sociais civis pouco conhecidos internacionalmente, e *Hotel Ruanda* é um ótimo exemplo desse envolvimento. Roteirizou, em 1993, o filme *Em nome do Pai*, dirigido por Jim Sheridan, e em 1996 dirigiu *Mães em luta*. Ambos os trabalhos têm como tema os problemas políticos irlandeses e, por esse aspecto, deram notoriedade ao diretor que por meio de seus roteiros e câmeras procura movimentar o inativo, porém indignado, meio cinematográfico.

De acordo com a entrevista coletiva dada pelo diretor em 2005, por ocasião de sua vinda ao Brasil para divulgação do filme *Hotel Ruanda* – produzido com dinheiro europeu e isenções fiscais na África do Sul –, Terry George revela que já estava à procura de um projeto que se passasse na África. Ao receber o roteiro de Keir Pearson (corroteirista nesse projeto), o diretor percebeu que seria a história ideal, “uma história universal”.

2.1 Contar as histórias pelo método historiográfico

A história como disciplina surgiu apenas no século XIX. Nessa época, além de formar profissionais que ensinassem a disciplina nas escolas, os teóricos da História tinham a responsabilidade de atender às exigências desse saber, seus métodos e a demanda por quadros particulares. Nessa história chamada de tradicional, havia uma grande preocupação de aproximar a historiografia às ciências dominantes do século, tais como sociologia e filosofia, então o que se pretendia era que o historiador fizesse uma ciência pura, que visasse apenas “encontrar fatos, descobrir verdades”.

Com o intuito de caracterizar a História como ciência pura, a imparcialidade e objetividade eram vistas como imprescindíveis na documentação. Os procedimentos da escola metódica (sistematização de métodos e práticas profissionais) tiveram grande destaque na segunda metade do século XIX.

Para que o trabalho do historiador tivesse credibilidade e fosse publicado, algumas características eram exigidas: a originalidade, o ineditismo e que viesse acompanhado de provas de cada afirmação contida. A objetividade era supostamente garantida pela utilização cuidadosa das fontes. Por meio do método científico utilizado na descoberta dos fatos, os documentos históricos ganharam conceito de verdade e foram negados os elementos fictícios que formavam sua composição.

A partir da fundação da Revista dos Anais (*Revue des Annales*), em 1929, um novo paradigma é imposto aos estudos históricos: novos objetos, novas fontes, novas técnicas, novos conceitos, novas instituições, obras e historiadores-modelo. Essa renovação em história é, segundo o historiador José Carlos Reis, resultado de uma

[...] mudança profunda na representação do tempo histórico, apoiada em mudanças ocorridas na história efetiva. É esta reconstrução que permite a renovação teórico-metodológica da história, pois é a partir dela que se distinguem novos objetos, que se formulam novos problemas e reformulam-se os antigos, que se constroem novas abordagens (REIS, p. 65).

A principal proposta do programa dos *Annales* foi a interdisciplinaridade e o que unia os principais autores da escola (Febvre, Bloch, Braudel e os representantes da 3ª geração) era “[...] a perspectiva da longa duração, a tentativa de superação do evento, a partir da influência das ciências sociais, que permitiu a interdisciplinaridade” (REIS, 2000, p. 66). A renovação resultou, também, em uma mudança nas técnicas e métodos. A documentação tornou-se relativa “à vida cotidiana das massas anônimas, à sua vida produtiva, às suas crenças coletivas” (Idem, *ibidem*).

Um dos fundadores dos *Annales*, Lucien Febvre, propôs uma ampliação do conceito de pesquisa histórica, que não apenas baseada em documentos, mas possível sem eles, caso não existam. Estimulou, então, uma história capaz de manipular instrumentos próprios, que alargavam o campo de pesquisa.

A partir dos *Annales*, a intenção de narrar os fatos tal como se passaram, buscando a existência de uma verdade que seria revelada pelo historiador, passam a não fazer mais sentido e as fronteiras entre o real e o ficcional e entre a imparcialidade e a subjetividade praticamente desaparecem. O historiador começa “aparecer” na pesquisa, admitindo seus métodos, seus pressupostos e conceitos, suas hipóteses e problemas.

Associada à Escola dos Annales (*École des Annales*), surge o conceito de Nova História. A Nova História surgiu na França, a partir de uma coleção de ensaios editados por Jacques Le Goff de nome *La nouvelle histoire* (BURKE, 1992) e as diferenças entre a historiografia tradicional e este novo conceito de história permitem a expansão da interdisciplinaridade conquistada pelos Annales e o obscurimento da linha de separação entre história e as outras narrativas como o jornalismo.

Para o historiador Peter Burke (1992), há algumas diferenças essenciais entre os historiadores tradicionais e os estudiosos da nova história. Segundo o paradigma tradicional, a história é essencialmente uma narrativa, baseada em documentos e que oferece uma visão de cima, sempre concentrada nos grandes feitos dos grandes homens – estadistas, generais ou eventualmente eclesiásticos. A Nova História, ao contrário, preocupa-se com as estruturas, com a “história vista de baixo”, ou seja, com “[...] as opiniões das pessoas comuns e com sua experiência de mudança social” (BURKE, 1992, p. 12-3). O movimento da “história vista de baixo” também expôs as limitações dos registros oficiais, pois expressam apenas o ponto de vista oficial.

A ideia de que “a História é objetiva” é novamente questionada. Burke argumenta que

[...] hoje em dia, este ideal é, em geral, considerado irrealista. Por mais que lutemos arduamente para evitar os preconceitos associados a cor, credo, classe ou sexo, não podemos evitar olhar o passado de um ponto de vista particular. [...] Nossas mentes não refletem diretamente a realidade (BURKE, 1992, p. 15).

Tais renovações no campo metodológico e técnico do fazer histórico aproximam o método do historiador ao do jornalista na medida em que se compromete em retratar o “verossímil” e não mais a verdade. O jornalista faz uso de métodos semelhantes ao do historiador em relação à pesquisa documental, entrevistas, reflexão sobre o contexto histórico. Mas, na medida em que o jornalista trata o fato como meramente factual – natural em muitos gêneros jornalísticos – deixa de conseguir alcançar o domínio histórico possível por meio de seus métodos.

2.2 O mergulho jornalístico: Ruanda em cena

O modo como o fato é tratado pelo jornalista pode diferir conforme o gênero jornalístico. Por exemplo, a notícia, veiculada nos meios convencionais (rádio, televisão, jornal, *websites*), é a informação rápida, de interesse público geral, inédita, que preza pela veracidade, mas que perece em poucas horas. Já a reportagem é o aprofundamento do fato, demanda mais tempo do jornalista em pesquisa e entrevistas e situa melhor o leitor quanto à origem e às implicações. Segundo Edvaldo Pereira Lima (1998), o gênero reportagem é “uma forma de mensagem mais rica, cujo teor procura redimensionar

a realidade sob um horizonte de perspectivas onde não raro existem várias dimensões dessa mesma realidade” (LIMA, 1998, p. 10). Por seu caráter mais profundo e literário, a reportagem circula geralmente em meios não convencionais do jornalismo, pois exige um longo período de pesquisa, entrevista, análise das fontes e escrita.

Um dos locais onde a grande reportagem atinge sua excelência é no livro-reportagem. Unindo jornalismo investigativo e jornalismo literário, o livro-reportagem informa com profundidade ao mesmo tempo em que cativa o leitor da primeira à última página. É um exercício de jornalismo que demanda muito tempo, mas é o registro onde o jornalista tem mais liberdade de escrita, por não estar atrelado a um veículo empresarial e a uma linha editorial específica. A reportagem não é basicamente uma matéria extensa, mas para ser caracterizada como tal precisa de predominância na forma narrativa, de humanização do relato, de texto impressionista e de objetividade dos fatos narrados (SODRÉ, 1986, p. 15). Não necessariamente todos estes componentes estão sempre presentes no gênero jornalístico da reportagem, mas o cuidado com a predominância da narrativa deve existir para que, durante uma escrita mais aprofundada, a coerência não se perca.

O livro-reportagem é, também, uma maneira de divulgar acontecimentos que tiveram pouca repercussão, apesar de serem de grande importância. Esta é uma das causas principais que leva um jornalista a se envolver em anos de pesquisa sobre um determinado acontecimento. O fato, que não teve a cobertura merecida pela mídia, ganha um relato mais denso e completo nas páginas do livro-reportagem.

Para a construção da narrativa em livro, é preciso, acima de tudo, de uma motivação que dê ao jornalista fôlego para se envolver com o acontecimento. O evento que motivou a abordagem do jornalista Philip Gourevitch foi o genocídio, patrocinado pelo Estado ruandês, da minoria *tutsi* pela maioria *hutu* entre abril e julho de 1994. Ao ler uma matéria do jornal *The New York Times*, Gourevitch revela, no livro-reportagem, que ficou inquieto por ter o jornal descrito um “refugiado *hutu* mutilado num ataque de soldados *tutsis*, e um refugiado *tutsi* mutilado pelas milícias do Poder *Hutu* como ‘vítimas de uma luta épica entre dois grupos étnicos rivais’”. Tal matéria dava a impressão de que, como havia vítimas em ambos os lados, nenhum dos lados deveria ser apoiado. Para reforçar a tese, o *Times* também se serviu da declaração de Filip Reyntjens, um belga “considerado uma das maiores autoridades europeias a respeito de Ruanda: ‘Não é uma história de mocinhos e vilões’”, disse Reyntjens ao jornal. “É uma história de vilões. Ponto”. E, em seguida, Gourevitch declara: “Foi depois de ler matérias jornalísticas desse tipo que eu tomei a decisão de ir a Ruanda” (GOUREVITCH, 2000, p. 216-7).

Para compreender o genocídio, o jornalista precisou entender a razão da rixa entre as etnias. As características físicas dos *tutsis* eram, entre os povos ruandeses, as mais parecidas com as características europeias. Então, segundo a teoria hamítica proposta pelo inglês John Hanning Speke em 1863,

os *tutsis* eram considerados superiores em relação às outras raças. Como as teorias sobre as raças de Speke eram tomadas como evangelho pelos colonizadores de Ruanda, as diferenças entre *tutsis* e *hutus* intensificavam-se na medida em que os belgas favoreciam a raça *tutsi*. Entretanto, até 1959 nenhum conflito violento entre as etnias havia sido registrado.

Segundo a historiadora Madeleine Rebérioux, em Ruanda

[...] os trabalhos dos historiadores procuraram menos distinguir etnias “hutu” e “tutsi” que compreender o papel dos Estados, colonizadores – inclusive a França – na constituição dessas “identidades étnicas” há tanto tempo ignoradas e mesmo ridicularizadas (REBÉRIOUX. In: D’ALESSIO, 1998, p. 122).

Ao resgatar as origens dos *tutsis* e *hutus*, o jornalista busca a historiografia local e acaba por revelar a precariedade desses estudos:

[...] Mas não existe nenhum documento confiável sobre o Estado pré-colonial. Os ruandeses não tinham escrita; sua tradição era oral, portanto maleável. [...] Evidentemente, no cerne dos debates históricos de Ruanda estão ideias conflitantes a respeito das relações entre hutus e tutsis, e por isso é frustrante que as raízes pré-coloniais dessas relações sejam largamente inacessíveis. (GOUREVITCH, 2000, p.58)

O trecho da fala do pensador político Mahmood Mamdani, também, auxilia na comprovação da insuficiência de documentos históricos em Ruanda:

Que muito do que se passava como fato histórico nos círculos acadêmicos tenha de ser considerado mera hipótese – se não pura ficção – está se tornando claro à medida que a sobriedade pós-genocídio obriga um crescente número de historiadores a levar a sério o uso político que vinha sendo feito de seus escritos, e seus leitores a questionar a certeza de que muitas afirmações eram apresentadas (MAHMOOD MAMDANI *apud* GOUREVITCH, 2000, p. 59).

A insuficiente documentação histórica é realidade em toda a África. Por isso, a atitude europeia em relação à África era considerá-la um continente sem história. Em 1830, Hegel formulou, nas conferências de Jena, o mais famoso exemplo dessa opinião, publicada como *Phylosophy of History*.

Neste ponto deixamos a África, para não mais a mencionarmos. Pois ela não é parte histórica do Mundo; não tem movimento ou desenvolvimento para mostrar... O que compreendemos apropriadamente por Áfri-

ca é o Espírito Não-Histórico, Subdesenvolvido, ainda envolvido nas condições simples da simples natureza, que só tem que ser apresentada aqui como situada no limiar do mundo (BURKE, 1992, p. 109).

Como testemunha de Ruanda após o genocídio e, ao mesmo tempo, como reflexão do fato, o relato do jornalista é escrito em primeira pessoa, entrelaçado por diálogos com as testemunhas – sempre caracterizando suas falas entre aspas – e repleto de comentários sobre a geografia dos locais visitados, as características das pessoas que encontra e até mesmo seus sentimentos em relação a algum episódio que ocorrera durante os três anos de pesquisa:

Aqueles mortos ruandeses estarão comigo para sempre, eu acho. Eis por que me senti compelido a ir a Nyarubuye: para que grudassem em mim – não a experiência deles, mas a experiência de tê-los visto. Eles haviam sido assassinados ali, e jaziam mortos ali (GOUREVITCH, 2000, p. 20).

O testemunho dos entrevistados é essencial para comprovar a existência do genocídio. Durante as viagens de Gourevitch a Ruanda, o jornalista sente a dificuldade de encontrar provas concretas do fato, o que torna as palavras dos entrevistados essenciais para o encadeamento dos acontecimentos. O historiador Eric J. Hobsbawn explica que as trajetórias pessoais de cada um dos entrevistados constituem elementos necessários para o esclarecimento de todo o acontecimento:

[...] o acontecimento, o *indivíduo*, e mesmo a reconstrução de algum estado de espírito, o modo de pensar o passado, não são fins em si mesmos, mas constituem o meio de esclarecer alguma questão mais abrangente, que vai muito além da estória particular e seus personagens (HOBSBAWN, 1998, p. 11).

As vozes de Ruanda formam o testemunho, a “prova” de que aquilo que está sendo contado é verossímil:

[...] nem mesmo os ossos eventualmente expostos, o número notável de pessoas amputadas ou deformadas por cicatrizes e a superabundância de orfanatos lotados poderiam ser tomados como evidência de que o que havia acontecido em Ruanda era uma tentativa de eliminação de todo um povo. Para isso, só havia as histórias das pessoas (GOUREVITCH, 2000, p. 26).

Entre as “histórias das pessoas”, destaca-se a do gerente Paul Rusesabagina, que, além de ser contada pelo livro-reportagem de Philip Gourevitch, constitui o enredo do filme *Hotel Ruanda* (2004).

2.3 Mergulho cinematográfico: cenas em Ruanda

Em alguns filmes de temática realista, os argumentos são baseados em livros-reportagem ou romances que exploram a realidade e são, pretensamente, baseados em fatos reais e se valem disso para atrair o público. No caso de *Hotel Ruanda* (2004), a história do genocídio é contada a partir da luta de Paul Rusesabagina para salvar a sua família e centenas de refugiados abrigados no hotel em que trabalhava.

A principal característica do cinema é a sua capacidade narrativa. Segundo Andréa Santurbano,

[...] o cinema, mesmo derivando da fotografia e ao contrário da pintura, se afirmou como uma arte narrativa por excelência; além de algumas tentativas, por exemplo, dos formalistas russos, de atribuir à sétima arte, no sulco das teorias sobre o estruturalismo linguístico, um estatuto autônomo de linguagem, é o cinema como “ilustrador de histórias” que tem sobrevivido até hoje (SANTURBANO. In: CAIRO *et al.*, 2007, p. 64).

A habilidade ilustrativa possibilita a captação da realidade e sua melhor percepção. De acordo com Biagio D’Angelo,

o cinema se interessa em narrar “as coisas”, “traduzindo”, por meio de uma relação perigosa, o que se percebe, por assim dizer, naturalmente, sem filtros, da realidade e o que ele “recolhe” da própria realidade: esse “recolher”, sendo um procedimento estético, constitui-se como uma possibilidade maior de percepção (D’ANGELO. In: CAIRO *et al.*, 2007, p. 94).

Entretanto, a possibilidade de uma melhor percepção da realidade retratada no cinema não significa a total fidelidade aos fatos. Dessa forma, trata-se de uma representação da realidade no cinema, assim como faz o jornalismo e a história. O cinema passa a ser, segundo Rogério Luz, “um campo de embate para formas concorrentes de contar histórias, o que significa, também, de repetir ou de reinventar a história” (LUZ. In: BENTES, 2007, p. 35). Para ele, na arte do cinema “veicula o que se quer mostrar do real, dizer sobre o real, o que se quer do real”. A narrativa do cinema se assume como “instância anônima e coletiva produtora de subjetividade”; o filme se configura como uma interferência na realidade: “ele pode produzir sujeição em série, repetição do mesmo, mas pode também obrigar a inflexões e desvios, porque é parte relativa dessa realidade” (LUZ. In: BENTES, 2007, p. 35).

Além do aspecto representativo do cinema, o saber tecnocientífico e o prazer popular, também, estão presentes na produção cinematográfica. Ainda segundo Rogério Luz, esses dois aspectos “vão confluir para fazer do cinema um instrumento de poder no interior de um extensivo dispositivo

estético-político, e, em particular, um meio poderoso de contar histórias, basicamente inventadas” (LUZ. In: BENTES, 2007, p. 29).

No caso de *Hotel Ruanda*, o poder estético-político consiste em chamar a atenção para o genocídio que foi ignorado internacionalmente. Além de retratar o sofrimento dos refugiados do massacre, representado pela história de Paul Rosesabagina, o filme levanta seriamente a questão do descaso mundial diante da matança. Além disso, em *Hotel Ruanda*, é perceptível o cuidado do diretor Terry George em não mostrar toda a real e violenta realidade que poderia representar por meio das imagens de violência explícita. Há, entretanto, certa estereotipação dos generais ou soldados *hutus*, o que conduz o espectador para um desprezo óbvio pelos inimigos dos *tutsis*.

Apesar disso, a história fica a salvo, que é o mais importante. Representando Paul Rusesabagina, Don Cheadle atua de forma sólida e ajuda a fazer de *Hotel Ruanda* um filme documental e de denúncia do descaso mundial diante das histórias do genocídio.

3 O jornalismo (não) é história?

Com as mudanças ocorridas no método histórico possibilitadas pelo surgimento dos *Annales* e com a Nova História, ampliou-se o leque de fontes e se mudou a visão da objetividade da narração:

[...] A pretensa objetividade do fazer histórico deixa evidente critérios subjetivos, como a seleção dos documentos e fontes utilizados, o ponto de vista adotado pelo historiador, os métodos escolhidos, os objetivos propostos e até mesmo a própria estrutura narrativa, que pouco difere daquela utilizada pelos romancistas (ESTEVEES; MILTON. In: CARLOS; ESTEVES, 2007, p. 12).

Então, se é possível constituir uma relação entre história e literatura, apesar de a primeira trabalhar apenas com a realidade e a segunda abusar da imaginação, o que se poderia dizer sobre a escrita jornalística, que, além da narrativa, compara-se, também, com o objeto de estudo e com os métodos de pesquisa da história?

Ao escrever sobre o genocídio em Ruanda, o jornalista Gourevitch produz um resultado de jornalismo e história social. A utilização de fontes como documentos históricos na construção do relato da tragédia dão a credibilidade ambicionada tanto por jornalistas quanto por historiadores. “[...] Por causa de toda essa miscigenação, etnógrafos e historiadores chegaram ultimamente à conclusão de que os hutus e os tutsis não podem propriamente ser considerados grupos étnicos distintos” (GOUREVITCH, 2000, p. 58).

O historiador Michel De Certeau, ao considerar o conceito de “história-problema”, o qual reconhece a impossibilidade de narrar fatos históricos “tal como se passaram”, concorda que o historiador escolhe seus objetos no passado, interrogando-os a partir do presente, assim como

[...] explicita a sua elaboração conceitual, pois não pretende se “apagar” na pesquisa, em nome da objetividade. Ao contrário, exatamente para ser mais objetivo, o historiador “aparece e confessa” seus pressupostos e conceitos, seus problemas e hipóteses, seus documentos e suas técnicas e as formas como as utilizou e, sobretudo, a partir de que lugar social e institucional ele fala (DE CERTEAU *apud* REIS, 2000, p. 74).

Essa característica do fazer histórico está presente em todo o relato do jornalista no livro-reportagem.

Eu recebera a dica de que o pastor Ntakirutimana estava trabalhando numa loja de alimentos naturais, mas depois de investigar nuns poucos lugares com nomes como Casa Ginseng e Fiesta Natural, que se revelaram especializados em remédios à base de ervas para prisão de ventre e impotência, voltei para Potrero (GOUREVITCH, 2000, p. 44).

Quanto à narração, o jornalista Philip Gourevitch deixa marcas de suas impressões, como é perceptível em diversas passagens, nas quais o jornalista narra a conversa com alguma testemunha, mostrando as características e formando opiniões sobre o indivíduo.

Os soldados estavam bêbados demais para conversar, mas um civil no grupo deles, um homem vestido de agasalho esportivo negro brilhante, parecia determinado a demonstrar sobriedade. Estava sentado bem ereto, com os braços cruzados sobre o peito, olhar enviesado, ao mesmo tempo ausente e avaliador (GOUREVITCH, 2000, p. 9).

Se ao imprimir impressões pessoais sobre alguma situação o jornalista poderia se afastar da objetividade da narrativa histórica, Esteves e Milton afirmam que algumas das outras marcas da nova modalidade dessa narrativa incluem as “distorções conscientes da história, mediante anacronismos, omissões ou exageros, associadas à utilização de metaficção ou comentários do narrador sobre o processo de criação” (ESTEVES; MILTON. In: CARLOS; ESTEVES, 2007, p. 17).

Há um relativismo nas interpretações, seja elas de um historiador ou de um jornalista. Cada historiador tem uma interpretação, assim como cada jornalista verá de um ângulo diferenciado os aspectos

envolvidos no fato. A ideia de todo o discurso ser moldado pela subjetividade humana tem cada vez mais ênfase na comparação de narrativas.

Segundo o historiador Michel Vovelle, um dos mais importantes expoentes da história das mentalidades, campo de investigação delimitado a partir da ideia de “tempo longo” formulado pelos *Annales*,

[...] tem-se a impressão que o interesse do historiador não é mais a pesquisa de uma realidade, mas do “olhar sobre”. Estamos atualmente num período do estudo do olhar sobre o olhar, abordagem que dá a sensação de desfazer toda uma parte da trama do discurso histórico (VOVELLE. In: D’ALESSIO, 1998, p. 84).

A História preocupa-se em tratar de datas, fatos e personalidades contextualizando-os e buscando um entendimento das causas do que já ocorreu e do que está ocorrendo. A matéria-prima da história são os fatos, concretizados à medida que o historiador levanta os dados. As provas que são levadas em consideração são de natureza variada, haja vista a pluralidade de documentos deixados pelo homem.

O Jornalismo preocupa-se basicamente em informar, entretanto, na forma de livro-reportagem a preocupação vai além da informação e passa a ser a compreensão do acontecimento levando em consideração toda a amplitude das causas, desencadeamento e consequências. Segundo Lima, “o livro-reportagem procura é atingir uma harmonia entre duas qualidades: eficiência e fluência” (LIMA, 1998, p. 42). A eficiência quer dizer a compreensão do fato e a orientação da opinião pública por meio da ampla informação conseguida na investigação. A outra qualidade citada por Lima é a fluência, ou seja, a elegância que é obtida com a utilização dos recursos literários.

Tanto a História quanto o Jornalismo interpretam os acontecimentos sabendo que uma verdade única não existe e que não é possível o autor ser completamente neutro no relato. Apesar disso, ainda há a exigência de não explicitar nenhum juízo de valor que comprometa a narrativa:

A obra histórica é o resultado de operações intelectuais de corte, medida, quantificação, numeração, datação, mapeamento, tabelamento, conceituação, modelização, problematização. É um conhecimento marcado pela não adesão, pela não-legitimação do vivido, pela neutralidade em relação a valores (REIS, 2000, p. 34).

A história, assim como o jornalismo, relata uma versão da realidade, uma representação. A historiadora Madeleine Rebérioux sugere que a palavra *representação* cobre modos de expressão tanto literários quanto artísticos que “em um determinado período, dão acesso ao presente, podendo-se

incorporar ao passado”, parecendo, portanto, “incorreto reduzir o estudo das representações apenas àquelas do historiador” (REBÉRIOX, 1992. In: D’ALESSIO, 1998, p. 113).

No livro-reportagem, Gourevitch aborda todo o processo de “limpeza” de Ruanda após o massacre; a situação dos campos de refugiados por todo o país; a influência de países vizinhos, como o Zaire (antigo Congo) na perduração do medo entre os refugiados; o desejo do Poder Hutu de ainda exterminar os *tutsis*; os pronunciamentos e visitas de governantes de países como os Estados Unidos e sua repercussão; a retomada da presidência de Ruanda por um *tutsi*; a formação de um governo heterogêneo; a ameaça de estarem em uma guerra sem fim ou prestes a recomeçar.

As vozes das pessoas que passaram pelo horror da tragédia são colocadas como testemunho, “prova” da verossimilhança do relato. O embasamento histórico possível por meio das pesquisas de Gourevitch também atribui credibilidade aos acontecimentos descritos. Dessa forma, tanto um documento histórico que fosse escrito contando as histórias do genocídio em Ruanda quanto o livro-reportagem de Philip Gourevitch possuem autoridade suficiente para serem considerados visões plausíveis do acontecimento.

3. 1 Jornalismo e cinema: confluências em Ruanda

Para o historiador Pierre Vilar, uma das formas de se abordar historicamente algo é por meio do “evento”. A abordagem necessita conter a noção de causa, que deve examinar os fatos sociais, psicológicos, internacionais e o conjunto do mundo em torno do evento estudado. Também não se pode esquecer, segundo Vilar,

[...] do olhar humano, pois seria absurdo simular indiferença ou neutralidade, já que toda obra é construída também pelas tendências profundas do autor, o que já é um fato a ser estudado, pois a visão que se tem das coisas pode ser analisada, tanto quanto as coisas em si. Creio que a única objetividade é aquela que o próprio autor percebe e dá a perceber (VILAR. In: D’ALESSIO, 1998, p. 70).

O problema não é apenas a história contada, mas o modo como ela é contada. O cinema compartilha com a literatura uma cumplicidade desde o seu nascimento oficial, em 1895. D’Angelo (In: CAIRO *et al.*, 2007, p. 97) lembra que autores e diretores “revitalizam reciprocamente o sistema da narração, embora com óbvios recursos diferentes”. Em relação a esses recursos, a comparativa com o livro-reportagem de Philip Gourevitch é pertinente. O uso da temporalidade, a disposição espacial, a obtenção da simultaneidade e a possível releitura ou adaptação da realidade são algumas das divergências possíveis de serem encontradas entre o relato das histórias ruandesas no livro e no filme.

No cinema, a expressividade estética se insere de forma mais natural que na literatura. Segundo Christian Metz, “o segredo do cinema consiste em colocar muitos índices de realidade *em imagens* que, embora assim enriquecidas, não deixam de ser percebidas como imagens” (1972, p. 28). Outro “segredo” citado por Metz é “[...] injetar na irrealidade da imagem a realidade do movimento e, assim, atualizar o imaginário a um grau nunca dantes avançado” (Idem, *ibidem*).

Dessa forma, o cinema consegue dar um aspecto de realidade dificilmente conseguido em outros meios. No jornalismo, a veracidade dos fatos é indispensável, mas a forma de comprovação dessa veracidade apenas é possível por meio do testemunho das pessoas. O jornalismo preza pela “revelação de uma verdade”, diferente do cinema que se apresenta como “fragmentos aproximativos de uma realidade que detectam no mesmo tempo em que estão fotografando, retratando” (D’ANGELO. In: CAIRO *et al.*, 2007, p. 95).

As diferenças de narrativa no livro e no cinema são também levantadas pela pesquisadora Rosalie Gallo y Sanches. Para ela,

[...] se por um lado o texto em prosa privilegia o tempo, cria a ilusão do espaço e tenta tornar verossímeis as possibilidades das leis psicológicas, o filme, dado o código cinematográfico, privilegia os espaços, cria a ilusão do tempo e tenta sustentar as possibilidades das leis físicas” (GALLO Y SANCHES. In: CAIRO *et al.*, 2007, p. 258).

Hotel Ruanda conta o genocídio ocorrido no país a partir da narrativa pessoal de Paul Rusesabagina, que atuou como consultor na produção do filme. Paul é um *hutu* casado com Tatiana, uma *tutsi*, que acaba salvando centenas de refugiados além de sua própria família. Segundo Danilo Marcondes (2007), o filme também aborda “a transformação do personagem de Paul, de um certo individualismo pró-Occidente para uma tomada de consciência de que precisaria ajudar seus compatriotas ameaçados de extermínio” (MARCONDES, 2007, p. 2).

Como no filme, a história de Paul Rusesabagina também é abordada pelo livro-reportagem *Gostaríamos de informá-lo de que amanhã seremos mortos com nossas famílias*. Entretanto, além do gerente, outras histórias foram contadas, o que fez com que o livro-reportagem abordasse diversos aspectos do fato, diversas testemunhas e diversas versões. As entrevistas das testemunhas do massacre são constantemente evocadas. Cada aspecto levantado pelo jornalista é comprovado com o testemunho de um entrevistado. Além da história de Paul, a da médica Odette – presente também no filme – e a de diversos outros personagens são utilizadas para formar a ideia geral do que estava acontecendo no país.

O Jornalismo, que se preocupa basicamente em informar, tem na forma de livro-reportagem a preocupação de compreender o acontecimento levando em consideração toda a amplitude das causas, desencadeamento e consequências.

O retrato dos eventos ocorridos em Ruanda, tanto no livro como no filme, demonstra um interesse por conhecer versões sobre o que aconteceu. Ruanda é um país marcado pela corrupção e por abusos das suas Forças Armadas. A vida de boa parte da população da capital do país, Kigali, fica à mercê de favores cobrados por Paul a diplomatas, políticos e estrangeiros importantes. Tanto no filme quanto no livro-reportagem, a importância da cobrança desses favores fica clara para a sobrevivência de Paul e dos refugiados no hotel. Uma das principais moedas de troca nas negociações com os militares era a cerveja.

A cerveja salvou muitas vidas no Hôtel des Milles Collines. Sabendo que o preço das bebidas só poderia aumentar, com a conturbação na cidade, o gerente Paul Rusesabagina recorreu a diversos intermediários para manter seus estoques do hotel (GOUREVITCH, 2000, p. 150-1).

Tanto no filme quanto no livro, a falta de interesse da “comunidade internacional” pelos acontecimentos daqueles meses é explícita. No livro-reportagem, Gourevitch exemplifica em diversos momentos a desconfiança dos ruandeses na intervenção internacional e das Nações Unidas no genocídio: “Desconfiar da Unamir era a única coisa que o Poder Hutu e aqueles que ele queria ver mortos compartilhavam tão profundamente quanto suas desconfianças recíprocas. E com razão” (GOUREVITCH, 2000, p. 123).

Quase todas as cenas importantes do filme estão contadas também no livro-reportagem, como a retirada das tropas da Unamir – Missão de Assistência das Nações Unidas em Ruanda – e dos cidadãos estrangeiros:

[...] desencadeou-se o extermínio dos tutsis por atacado, e as tropas das Nações Unidas ofereceram pouca resistência aos assassinos. Governos estrangeiros apressaram-se em fechar suas embaixadas e evacuar os cidadãos de seus países. Os ruandeses que imploraram asilo eram abandonados [...] (GOUREVITCH, 2000, p. 136).

Tanto no livro-reportagem quanto no filme, são retratadas as cenas em que Paul é obrigado a sair de sua casa – momento em que acaba convencendo, pela primeira vez, os militares a levarem também sua família e vizinhos que estavam escondidos. No livro-reportagem, essa passagem está entre as páginas 137 e 140. Outras passagens em comum são: o pedido de um comandante *hutu* para tirar as pessoas do hotel (GOUREVITCH, 2000, p.151-152), a cena da primeira tentativa de evacuação

das pessoas do hotel, que foi frustrada (Idem, p. 168), a invasão das forças da Interahamwe no hotel (Idem, p. 170), entre outras.

Há cenas que o filme mostrou que não estão relatadas no livro-reportagem. Segundo o diretor Terry George, é fictícia a cena em que Paul passa por cima de corpos em uma estrada. O general da ONU Oliver, vivido por Nock Nolde também é inventado, baseado no general canadense Romeo Delaire – bastante citado no livro-reportagem de Gourevitch.

A história de Paul constituiu o roteiro do filme *Hotel Ruanda*. No livro-reportagem, a primeira menção a Paul Rusesabagina está na página 129 – em que Gourevitch apresenta o personagem – e a última menção ao gerente está na página 170, que conta o momento em que a família de Paul e os refugiados do hotel são salvos.

O restante do livro é destinado às explicações, ao entendimento do fato, à descrição do fechamento dos campos de refugiados e da reconstrução de Ruanda, à revelação da situação ruandesa pós-genocídio e da sensação de uma guerra inacabada, à procura dos culpados e aos julgamentos.

Segundo o artigo “Filme serve de mea-culpa do Ocidente”, os ruandeses que assistiram ao filme apontaram para detalhes que afirmaram não terem sido reproduzidos corretamente. Apesar disso, aplaudiram quando, perto do final do filme, os rebeldes liberados por *tutsis* atacaram os militantes *hutus* que aterrorizavam as pessoas retiradas do Hôtel des Mille Collines. Segundo o artigo, os espectadores disseram que o filme vai ajudar os estrangeiros a compreender de maneira moderada o que aconteceu em Ruanda. “É impossível mostrar o que realmente aconteceu”, disse Kenyatta Nkusi- Kabera, 30. “Ninguém seria capaz de assistir ao que aconteceu. As pessoas teriam que ficar de olhos fechados”, retratou o artigo.

Assim como na comparação entre literatura e cinema, as narrativas do livro-reportagem e a do filme não devem ser comparadas no sentido de fidelidade, afinal, “[...] livro e filme estão distanciados no tempo; escritor e cineasta não têm exatamente a mesma sensibilidade e perspectiva”. Segundo Xavier, a comparação entre livro e filme se vale mais como um “esforço para tornar mais claras as escolhas de quem leu o texto e o assume como ponto de partida, não de chegada” (XAVIER, 2003 *apud* MARTINS, G. In: CAIRO *et al.*, 2007, p. 151-2).

Entretanto, o filme de Terry George representa muito na construção daquele episódio. O roteiro baseado em fatos, com ajuda do personagem principal Paul Rusesabagina, não deixa muito espaço para invenções. Tanto no livro-reportagem quanto no filme, Paul é retratado como

um homem de gestos delicados, de constituição robusta e fisionomia bastante comum – um gerente de hotel burguês, no fim das contas –, e é assim que ele parece ver a si próprio, uma pessoa comum que não fez nada de extraordinário ao se recusar embarcar no redemoinho de loucura que girava à sua volta. Paul tentou sal-

var todas as pessoas que pôde, e se isso significava negociar com todo mundo que queria matá-las – então assim que fosse (GOUREVITCH, 2000, p. 151).

3.2 Da investigação do genocídio aos resultados transcendentais

Para um historiador, trabalho. Para um jornalista, esclarecimento.

Estar em Ruanda meses depois de uma tragédia comparada por muitos como o Holocausto, fez com que a sensibilidade do jornalista Philip Gourevitch aflorasse ao mesmo tempo em que sua determinação para buscar respostas o conduzia por um caminho de denúncias, indignação, ódio, desejo de vingança, mas, principalmente, desejo de paz.

Tanto quanto o trabalho de um historiador, o jornalista se mostra hábil na escrita e na pesquisa sobre um país e sobre um fato. Desconsiderar essa habilidade jornalística por não ser usualmente percebida em materiais efêmeros, é desconsiderar a sua existência em produções mais densas e aprofundadas como o livro-reportagem. De maneira séria e honesta, *Gostaríamos de informá-lo de que amanhã seremos mortos com nossas famílias – Histórias de Ruanda* constitui uma comprovação da abrangência jornalística e da capacidade do jornalismo, sim, ser História.

O jornalismo, por meio do livro-reportagem, consegue transcender o próprio campo, entrar em outros territórios, expandir-se. Segundo Lima,

O livro-reportagem é parte do mundo do jornalismo, mas possui sua própria autonomia, que exatamente lhe possibilita experimentações impraticáveis nas redações dos veículos periódicos. Por isso, penetra num território novo, podendo transcender o jornalismo – pelo menos na sua concepção conservadora –, gerar um novo campo (LIMA, 2004, p. 14).

A denúncia e o desabafo das centenas de pessoas que falaram com o jornalista durante os desdobramentos do fim do genocídio foram essenciais para a compreensão da complexidade de tal acontecimento. Unindo o testemunho de todos os lados desse episódio, desde os mocinhos até os vilões e juntando com toda a abordagem histórica do país, necessária para constituir o embasamento, Gourevitch se sai como um digno intermediário entre o mundo e as histórias desconhecidas ou esquecidas de Ruanda.

O mergulho na história de Paul Rusesabagina no filme *Hotel Ruanda* também não deixa passar despercebido o sofrimento da população ruandesa. Apesar de retratar apenas uma das tragédias do genocídio, o filme mostra a luta de um homem para salvar não só sua família, mas todas as pessoas que podia.

A história de Paul Rusesabagina mereceu ser contada em muitas páginas do livro-reportagem. Também mereceu a homenagem em um filme que não só contou como Paul conseguiu salvar aquelas pessoas que dependiam dele, mas mostrou para a população mundial como o genocídio poderia ter sido evitado se não fosse o descaso da “comunidade internacional” com Ruanda.

Gostaríamos de informá-lo de que amanhã seremos mortos com nossas famílias e Hotel Ruanda contam uma história em que pelo menos 800 mil pessoas (mais de um décimo da população da Ruanda) foram mortas pelos próprios vizinhos e colegas da maneira mais primitiva: com golpes de facão. Além disso, as produções passam a mensagem da superação do ser humano que, “armado apenas com um armário de bebidas, uma linha telefônica, um endereço internacionalmente famoso e seu espírito de resistência, havia meramente sido capaz de trabalhar pela proteção deles até o momento em que foram salvos por outros” (GOUREVITCH, 2000, p. 167-8). E manter a segurança daquelas pessoas significava muito perigo na Ruanda de 1994.

Referências bibliográficas

- BENTES, Ivana (org.). *Ecos do cinema: de Lumière ao digital*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2007.
- BURKE, Peter (org.). *A escrita da História: novas perspectivas*. São Paulo: Editora UNESP, 1992.
- CAIRO, Luiz Roberto; SANTURBANO, Patrícia Peterle; OLIVEIRA, Ana Maria D. de. *Nas malhas da narratividade: ensaios sobre literatura, história, teatro e cinema*. Assis: FCL – Editora da UNESP, 2007.
- CARLOS, Ana Maria; ESTEVES, Antônio R. (orgs.). *Ficção e História: leituras de romances contemporâneos*. Assis: FCL – Editora da UNESP, 2007.
- D’ALESSIO, Maria Mansor. *Reflexões sobre o saber histórico*. São Paulo: Editora UNESP, 1998.
- DIRETOR de Hotel Ruanda *promove filme em SP*. Disponível em: <<http://cinema.cineclick.uol.com.br/noticia/carregar/titulo/diretor-de-hotel-ruanda-promovefilme-em-sp/id/12696>>. Acesso em: 22 jun. 2009.
- FILME *serve de mea-culpa do Ocidente*. Trad. de Clara Allain. Disponível em: <http://www.unipel.edu.br/2008/conteudo_menu/01.cursos/04.pesquisa_extensao/resenhas/sergio_davila.htm>. Acesso em: 20 jun. 2009.
- GOUREVITCH, Philip. *Gostaríamos de informá-lo de que amanhã seremos mortos com nossas famílias – Histórias de Ruanda*. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

HOBBSAWM, Eric J. *Sobre a História*. São Paulo: Cia das Letras, 1998.

LEENHARDT, Jacques; PASAVENTO, Sandra Jatahy (orgs.). *Discurso histórico e narrativa literária*. São Paulo: Editora da UNICAMP, 1998.

LIMA, Edvaldo Pereira. *O que é livro-reportagem*. São Paulo: Brasiliense, 1998.

_____. *Páginas ampliadas: o livro-reportagem como extensão do jornalismo e da literatura*. Barueri, SP: Manole, 2004.

MARCONDES, Danilo. “Representações no cinema do genocídio em Ruanda”. 2008. Disponível em: <http://www.perspectivainternacional.com/arquivos/090421062736_MARCONDES_Representacoes_do_Genocidio.pdf>. Acesso em: 23 jun. 2009.

METZ, Christian. *A significação do cinema*. São Paulo: Perspectiva, 1972.

REIS, José Carlos. “O surgimento da ‘Escola dos Annales’ e seu ‘Programa’”. In: _____. *Escola dos Annales: a invenção em história*. São Paulo: Paz e Terra, 2000. p. 66-9.

SCHMIDT, Benito Bisso. *Construindo biografias... historiadores e jornalistas: aproximações e afastamentos*. 1997. Disponível em: <<http://www.cpdoc.fgv.br/revista/arq/207.pdf>>. Acesso em: 25 mar. 2009.

SODRÉ, Muniz; FERRARI, Maria Helena. *Técnica de reportagem: notas sobre a narrativa jornalística*. São Paulo: Summus, 1986.