

LEIDIANE N. S. VINHAL

**CINEMA DOCUMENTÁRIO:** a representação  
do menino de rua no documentário *Ônibus 174*

Belo Horizonte  
2007

LEIDIANE N. S. VINHAL

**CINEMA DOCUMENTÁRIO:** a representação  
do menino de rua no documentário *Ônibus 174*

Monografia apresentada ao Curso de Comunicação Social,  
do Departamento de Ciência da Comunicação do Centro  
Universitário de Belo Horizonte – UNI-BH, como requisito  
parcial para obtenção do título de bacharel em Jornalismo.

Orientação: prof<sup>a</sup> Izamara Barbosa Arcanjo F. Silva

Belo Horizonte  
2007

## SUMÁRIO

<b>1 INTRODUÇÃO</b> .....	04
<b>2 O DOCUMENTÁRIO</b> .....	07
<b>2.1 Como começou o cinema documentário</b> .....	07
<b>2.2 Tipologias e formulações</b> .....	09
2.2.1 Variabilidade dos modos produtivos .....	14
<b>3 DOCUMENTÁRIO E AS QUESTÕES SOCIAIS E POLÍTICAS</b> .....	17
<b>3.1 Mídia, violência e exclusão</b> .....	17
<b>3.2 O contexto social</b> .....	21
<b>3.3 Construção e estrutura do documentário</b> .....	22
3.3.1 Documentário e sua capacidade de representar .....	22
3.3.2 Retórica .....	25
3.3.3 A voz como instrumento da retórica .....	28
3.3.4 A estratégia retórica .....	29
<b>4 A REPRESENTAÇÃO FÍLMICA DA DESIGUALDADE SOCIAL</b> .....	33
<b>4.1 Decisões metodológicas da análise quantitativa e qualitativa</b> .....	33
<b>4.2 O assalto ao ônibus 174</b> .....	33
<b>4.3 O ônibus 174 segundo José Padilha</b> .....	35
4.3.1 A representação do outro .....	36
4.3.2 Inserção de personagens na estratégia retórica .....	37
4.3.3 O instrumento discursivo .....	38
4.3.4 A percepção do universo abordado através das metáforas .....	39
4.3.5 Duas faces de uma mesma cidade .....	41
4.3.6 A reconstrução do caso .....	42
4.3.7 Eixos temáticos e figurativos da representação .....	49
<b>5 CONCLUSÃO</b> .....	52
<b>6 REFERENCIALBIBLIOGRÁFICO</b> .....	54

## 1 INTRODUÇÃO

O seqüestro do ônibus 174 aconteceu no dia 12 de junho de 2004, às 14h20, e paralisou todo o país, pois filmado e transmitido durante pouco mais de quatro horas em rede nacional. Sandro Nascimento, responsável pelo seqüestro, fez onze reféns, os aterrorizou, simulou um assassinato e fez exigências para os policiais. Após algumas tentativas de fuga Sandro se viu convencido que de não atingiria seu objetivo, então aceitou se entregar. Ao descer do veículo, fez a professora Geísa Gonçalves de escudo. A atitude precipitada de um dos policiais, que atirou contra o rapaz, fez com que a bala acertasse a professora, que acabou falecendo. Os policiais levaram Sandro para o camburão, mas ele saiu de lá morto. O resultado da perícia provou que ele morreu asfixiado.

O desenrolar e posterior desfecho desta tragédia tão peculiar motivaram José Padilha a assumir a direção de um documentário que narrou o acontecido. Para a produção e construção da estrutura narrativa, o filme relata o fato fazendo contextualizações, investigando a vida do seqüestrador e se respaldando em análises de profissionais. É a partir dessa narrativa que o presente estudo procura demonstrar como o documentário *Ônibus 174* (2002) representou a imagem do menino de rua, assim como propõe uma investigação sobre como e a partir de quais critérios os personagens foram construídos e apresentados.

O crescente aumento da violência no país, assim como a dificuldade encontrada em contornar problemas relativos à desigualdade social, motivaram-me a escolher tal objeto de análise, uma vez que o seqüestro do ônibus 174 deixa à mostra a violência e os problemas sociais que permeiam nosso país.

O documentário a ser analisado retrata com incrível verossimilhança questões que afligem o Brasil, e em especial o Rio de Janeiro. O Ministério da Justiça mapeou os crimes violentos ocorridos entre 2004 e 2005 nas cidades com mais de 100 mil habitantes, e, em

resultado divulgado, ficou constatado que o estado do Rio de Janeiro é o mais violento de todo o país<sup>1</sup>. A partir do ponto de vista da relevância social, podemos observar que o *Ônibus 174* (2002) foi um marco nas produções brasileiras do gênero, além de mostrar todo o desenrolar do processo, os diretores contextualizaram e relacionaram o fato com a situação do progressivo aumento da desigualdade social do Brasil.

O cinema documentário tem uma estreita relação com a realidade, e suas produções tornam-se academicamente relevantes se considerarmos a interface que ele tem criado com o jornalismo. Segundo as jornalistas Cristina Melo, Isaltina Gomes e Wilma Morais (2001) é possível apontar cinco características definidoras do documentário como gênero jornalístico: seu caráter autoral, o uso de documentos como registro, a não obrigatoriedade da presença de um narrador, a ampla utilização de recursos ficcionais e uma veiculação praticamente limitada aos canais de TV educativos ou por assinatura. Assim, podemos observar, por exemplo, o caráter sociológico da estrutura narrativa apresentada no *Ônibus 174* (2002).

Por tratar-se de um vídeo que abrange tanto questões sociais, quanto questões de cunho acadêmico e jornalístico torna-se importante estudá-lo. Com base nas evidências empíricas recolhidas a partir da análise do documentário *Ônibus 174* (2002), pode-se começar a pensar a desigualdade no Brasil e perceber que, talvez, os moradores de rua são apresentados neste filme como sendo, muitas vezes, vítimas de uma estrutura social falha. Este ocorrido é muito mais complexo do que uma apreciação superficial possa mostrar, ele denota toda uma realidade existente no país. Dessa forma, o documentário apresenta ao público o contexto do seqüestro, e não apenas o fato em si.

Para sustentar a base teórica deste estudo a primeira parte do segundo capítulo é dedicada aos primórdios do documentarismo, sua evolução e seus desdobramentos, a fim de promover um esclarecimento sobre o desenvolvimento do gênero, que foi o fio condutor

---

<sup>1</sup> Pesquisa realizada pelo Ministério da Justiça e divulgada no site: [http://www.mj.gov.br/senasp/estatisticas/mapacrime/Mapacrime2004\\_2005.pdf](http://www.mj.gov.br/senasp/estatisticas/mapacrime/Mapacrime2004_2005.pdf)

desta pesquisa. Em um segundo momento o capítulo trata as particularidades dos documentários, tornando compreensível a distinção entre os filmes ficcionais e não-ficcionais e toda a estrutura desse último tipo, para que assim fiquem esclarecidas as características peculiares dos filmes deste estilo.

O terceiro capítulo, por sua vez, aborda os documentários de maneira mais ampla. Inicialmente é feita a ligação entre a mídia e algumas formas de violência. Logo depois é analisada a capacidade que os documentários possuem de representar fatos extraídos da nossa realidade. E por último é analisado um importante componente dos filmes documentários: a retórica.

Por fim, como material empírico, foi analisado, conforme citado ao longo dessa introdução, o documentário *Ônibus 174* (2002), e a partir de então torna-se possível compreender melhor esta película e os pontos de vista que ela apresenta ao espectador.

## 2 O DOCUMENTÁRIO

### 2.1 Como começou o cinema documentário

Bill Nichols (2005) salienta que o documentário não surgiu da adesão a práticas previamente estabelecidas. Ninguém inventou intencionalmente esta modalidade. O desejo pela compreensão do estilo veio surgir mais tarde, movido por cineastas ávidos em conhecer os primórdios da produção dos filmes deste estilo.

A fotografia impressionou por mostrar um retrato fiel da realidade, exibindo exatamente o que as lentes da máquina fotográfica captaram. As películas de Louis Lumière, final do século XIX, são a comprovação visível das imagens que apareceram diante da câmera e também o esboço do que viria a ser um documentário. Lumière estava a um passo do documentarismo, seus filmes mostravam o cotidiano, como se o próprio público estivesse presenciando os fatos, e as cenas eram filmadas sem sofrer edição.

Robert Flaherty, considerado “o pai” do documentário, retratou o cotidiano dos inuits nas filmagens de *Nanook, o esquimó* (1922) e foi um dos pioneiros do cinema a explorar a capacidade de representar a realidade, pois ainda no início já existia a consciência de que as imagens não se tratavam de cópias idênticas do real. Ao filmar *Nanook* (1922), por exemplo, Flaherty utilizou peças artificiais para criar a idéia de realidade em uma cena que se passava dentro de um iglu.

Já no final da década de 1920, John Grierson conseguiu estabelecer parâmetros para que a modalidade fosse reconhecida como estilo cinematográfico. Ele também foi o responsável pelo patrocínio governamental para a produção de documentários na Inglaterra.

Este foi o estopim para o início de um intenso interesse pelo gênero.

Nichols (2005) salienta que para uma melhor compreensão do universo dos documentários é necessário observá-los sob três vertentes: a experimentação poética, o relato narrativo de histórias e a oratória retórica.

A experimentação poética veio surgir no século XX como resultado de fusão da cinematografia com várias vanguardas modernistas. A voz poética não poderia se inserir no cinema de atrações<sup>2</sup>, dominante no cinema primitivo, pois este se baseava apenas nas exibições. Neste modo o cinema é produzido a partir de recortes do mundo poético, que, por sua vez, são transmitidos de forma abstrata.

O surgimento da voz do documentário está relacionado com o desempenho da capacidade poética. Em meio à vanguarda surgiu a rejeição a mundos fictícios. No entanto, surgiram também questionamentos sobre a capacidade dos registros fotográficos em mostrar o mundo tal qual se constitui. Com a idéia de cópia, os desejos do artista ficariam para segundo plano e para o trabalho bastaria um simples técnico. Assim surgiram maneiras de se fazer algo novo de uma forma que só o cinema poderia conseguir. Com o auxílio da voz poética os cineastas puderam manifestar sua visão quando representavam fragmentos da vida real

Após o progresso da voz poética surge o relato narrativo de histórias. Este também se faz ausente no cinema de atrações, e se presentifica na articulação da voz do documentário. Isto porque o ponto de vista e a vertente cinematográfica escolhida pelo documentarista aliam-se à seqüência de imagens extraídas do mundo histórico (ou real). Sendo assim, o estilo e a construção da trama se unem para narrar algo que denota o posicionamento do cineasta acerca da questão por ele retratada.

---

<sup>2</sup> O termo cinema de atrações foi denominado pelo historiador Tom Gunning, e diz respeito à idéia de atrações circenses e a seu sabido prazer em mostrar-nos uma vasta escala de fenômenos pouco comuns.

O recurso da voz narrativa pode aplicar-se tanto ao mundo real quanto ao fictício. Nas produções fictícias a narração permite a articulação de elementos que irão elaborar determinadas estratégias a fim de comover, surpreender ou assustar o espectador. Em filmes não-ficcionais ele se faz presente quando o cineasta recorre à estrutura problema/solução, pois a narração estabelece a ordem no desenrolar linear dos fatos. A montagem e ordenação das cenas gravadas pelo documentarista também são uma forma de recorrer ao relato narrativo dos fatos.

Nichols (2005) aponta alguns recursos de filmagens utilizados pelos neo-realistas, como uso de luz natural e escolha de fatos cotidianos, e salienta que eles representaram um segmento relevante do cinema narrativo, contribuindo para progresso do cinema não-ficcional. Esse realismo descrito acima, tão importante para o documentário, foi empregado pela corrente neo-realista de três formas. A primeira é o realismo fotográfico ou empírico, em que as imagens são apresentadas continuamente, sem distorções ou subjetividade. Em segundo o realismo psicológico. Neste sentido ocorre a transmissão dos sentimentos dos atores sociais de forma mais real a fim de aproximar o público destes sentimentos. Aqui o diretor pode usar determinados recursos para atingir este objetivo, como por exemplo, empregando músicas sugestivas. E por último o realismo emocional, onde os elementos de produção são articulados a fim de provocarem um estado de ânimo adequado no espectador.

A oratória retórica é outra importante vertente do documentário. Esta maneira de representar o real procura nos convencer e nos submeter a algum ponto de vista através do uso do elemento persuasivo.

## **2.2 Tipologias e formulações**

Bill Nichols (2005) esclarece que tanto as produções ficcionais como as não-ficcionais são consideradas documentários. As primeiras são classificadas como documentários de satisfação de desejos e as segundas como documentários de representação social.

Os documentários de satisfação de desejos, filmes ficcionais, representam as aspirações e o imaginário do homem, esses sentimentos são captados e transformados em algo concreto para a observação do espectador. O público pode tomar essas verdades como suas ou apenas exercer um ato de contemplação. A intenção é fazer com que o público compartilhe e acredite na verdade que está sendo dita, ou simplesmente conheça outros mundos.

Já os documentários de representação social, ou simplesmente documentários, expressam a necessidade de instilar crença. O autor ressalta o forte vínculo entre o mundo histórico e os filmes não-ficcionais. Essas produções nos apresentam questões sociais e atualidades, problemas recorrentes e soluções possíveis. Esses aspectos são retratados a partir de determinados pontos de vistas, sejam eles de grupos, individuais ou de instituições.

Os documentários têm a capacidade de mostrar a realidade, no entanto, apenas fazem uma representação dos fatos, não conseguindo ser uma cópia literal do real. Esses filmes recortam fatos sociais, são trabalhados e apresentados ao público já moldados e enfocando determinados aspectos. Além das representações os documentários procuram elaborar argumentos e estratégias persuasivas para que os espectadores sejam convencidos de suas opiniões.

Diferentemente dos filmes ficcionais, que utilizam-se de atores com comportamentos pré-estabelecidos, os documentários tratam as pessoas como atores sociais, elas não terão vínculos contratuais, nem incorporaram um personagem. A matéria prima do cineasta será o comportamento e personalidade próprios do ator social. Sendo assim, o compromisso com

questões éticas deve representar uma preocupação constante para os documentaristas.

O que fazer com as pessoas? Formulada de outra maneira, a pergunta é “que responsabilidade têm os cineastas pelos efeitos de seus atos na vida daqueles que são filmados?”. Essa pergunta faz recair uma parcela de responsabilidade diferentes sobre os cineastas que pretendem representar os outros em vez de retratar personagens inventados por eles mesmos. Essas questões adicionam ao documentário um nível de reflexão ética que é bem menos importante no cinema de ficção. (NICHOLS, 2005, p. 32)

Os que estão representados num documentário correm o risco de serem submetidos aos efeitos imprevisíveis que a exibição pode lhes acarretar. Cabe ao diretor explicar a seus atores sociais as possíveis conseqüências de sua participação e tomar cuidado para não utilizar formas de representações que recorram a uma estrutura que se respalde em estereótipos preexistentes.

A filmagem de um documentário implica a interação entre cineastas, pessoas e público. Essa relação tripolar consiste em algumas formulações verbais:

- a) Eu falo deles para você
- b) Ele fala deles - ou de alguma coisa - para nós
- c) Eu falo- ou nós falamos- de nós para você

O primeiro exemplo é a forma mais usual. Os fatos podem ser narrados em *voz-over*<sup>3</sup> por uma pessoa onisciente e que se omite para o público. Este modo de narração surgiu na década de 1930 e procura transmitir autoridade. Ou então os argumentos podem ser apresentados pelo próprio cineasta, que aparece diante das câmeras podendo inclusive dialogar com o público e com os personagens. Nesta relação o diretor é o representante de outras pessoas a fim de tratar algum assunto, ou narrar alguma história.

---

<sup>3</sup> voz-over: Também conhecida como a voz de Deus. Tem a finalidade de descrever uma situação ou problema, apresentar um argumento, propor uma solução e, às vezes, evocar um tom ou estado de ânimo poético.

Na segunda formulação há um distanciamento entre quem está falando e o público. Esses argumentos podem apresentar um aspecto institucional e nos informam sobre algum aspecto do mundo com credibilidade, porém não se dirigindo ou se referindo a uma pessoa em particular, mas às pessoas em geral. Este tipo de relação também faz uso do recurso de *voz-over*.

No último exemplo o cineasta, que até então estava separado daqueles a quem se referia, se une às pessoas representadas. As vozes que representam essa formulação não estão dotadas de autoridade e nem de anonimato. São pessoas que assumem suas identidades a fim de resolver ou levantar a bandeira de uma causa, ou que procuram tornar visíveis suas experiências, e assim, a partir de fortes expressões pessoais conseguem estabelecer um grau de intimidade com o espectador.

Bill Nichols (2005) destaca que a definição para o significado do termo de documentário não deve ser minimizada a um verbete de dicionário. Essa exatidão de significado torna-se algo difícil de esboçar, uma vez que o documentário não é uma reprodução e sim uma representação da realidade, que será feita a partir de um tema, o qual se pode conhecer ou não, mas com a particularidade do ponto de vista do cineasta. A definição de documentário é dada como vaga. “Os documentários não adotam um conjunto fixo de técnicas, não tratam apenas de um conjunto de questões, não apresentam apenas um conjunto de formas ou estilos. Nem todos os documentários exibem um conjunto único de características comuns” (Nichols, 2005, p. 48). Nichols (2005) afirma ainda que é possível compreender melhor como se define um documentário abordando-o de quatro ângulos diferentes:

- Das instituições:

Os documentários são o produto das instituições em que são produzidos. Os próprios meios e canais em que eles são veiculados já lhes atribui um rótulo. Observar o patrocinador

e o canal de veiculação é um caminho a percorrer a fim de saber se determinada reportagem é de fato documental. Documentários submetidos a estruturas institucionais impõem certas regras, ou limitações, para quem os produz e para quem irá assisti-los. Logo, tal fato nos permite fazer indagações acerca dos mesmos, como por exemplo, questionar o seu grau de objetividade.

- Dos profissionais:

Observando os documentários a partir do ângulo dos profissionais é possível perceber que embora as instituições imponham limites, essas pessoas não precisam necessariamente segui-las. Existe, por parte dos cinegrafistas, um grande desejo de superação e inovação.

Como em qualquer outra profissão os documentaristas se organizam em encontros a fim de promover a troca de idéias, dão entrevistas para jornais especializados, concorrem a prêmios que contemplam o gênero. Tais fatos são comuns aos documentaristas, mas os mesmos concorrem entre si a fim de conseguir patrocinadores para suas obras.

- Dos textos:

Os documentários podem ser definidos um gênero de cinema como outro qualquer. Há algumas características comuns a esses filmes, e observando-as torna-se mais viável classificá-los: comentários em *voz-over*, entrevistas, gravação de som direto, representação de fatos históricos, não direção dos atores, dentre outras. Outro ponto a ser observado é a montagem continuada, um componente bem mais importante nos filmes ficcionais do que nos documentários, pois no segundo caso os fatos já possuem uma ligação real. Bill Nichols (2005, p.58) classifica a montagem documental como montagem de evidência, “em vez de organizar os cortes para dar a sensação de tempo e espaço únicos em que seguimos ações dos personagens principais, a montagem de evidência os organiza dentro da cena de modo a dar a impressão de um argumento único, sustentado por uma lógica.” Essas convenções citadas acima não são exclusivas dos documentários, entretanto bastante comuns ao gênero.

- Do público:

A quarta forma de analisar o filme documental é através do público. Bill Nichols (2005, p.64) observa que “aquilo que delineamos com esmero como domínio do documentário tem limites permeáveis e aparência camaleônica. A sensação de que um filme é um documentário está tanto na mente do espectador quanto no contexto ou na estrutura do filme”.

### **2.2.1 Variabilidade dos modos produtivos**

Assim como outros gêneros o documentário passa por fases ou períodos. Os estilos e tradições da produção também poderão sofrer mudanças de país para país. Os modos de produção dos documentários também se diversificam e os distinguem de outros tipos de filmes. Bill Nichols (2005) detecta seis principais modos de produção documental.

O documentário poético aproxima-se do cinema de vanguarda. Neste modo a retórica não é um elemento marcante. São privilegiados os aspectos emocionais e líricos, desprezando-se o elemento persuasivo e o aprofundamento no aspecto psicológico dos personagens. Seus relatos são extraídos do mundo histórico e moldados subjetivamente.

O documentário expositivo, por sua vez, representa os fatos do mundo histórico a partir do uso do argumento retórico. Ao apoiar-se na construção de argumentos este modo fala diretamente com o público, seja através de legendas ou comentários em *voz-over*. Assim, a fala torna-se mais importante que a própria imagem, que se transforma em suporte e ilustração para o elemento argumentativo e para a objetividade. A montagem torna-se um arranjo que é articulado para demonstrar o que está sendo dito.

Outro modo de produção documental é o observativo, onde o cineasta não intervém no que está sendo filmado, ele apenas observa e grava as cenas. O documentarista observativo adota um modo especial em cena, quando parece ser invisível e não-participante. O resultado são cenas sem recursos técnicos, o público vê e ouve apenas o que realmente aconteceu no momento da filmagem. Os filmes observativos transmitem a idéia de duração real dos fatos que foram filmados.

Já o modo participativo é caracterizado pelo ato do cineasta, que vai a campo e interage com os atores sociais, seja através de entrevistas, quando ele não assume uma postura ativa e direta, ou vivenciando as mesmas situações que os personagens. Os documentaristas podem se colocar na posição de pesquisadores e investigadores e assim apresentarem uma perspectiva sobre o tema. Em outra situação podem se envolver diretamente com a narração, não só presenciando, como no modo observativo, mas vivendo a mesma experiência que seus atores sociais. Há também os que adotam uma postura mais ponderada e reflexiva, aproximando do modelo de um diário ou testemunho pessoal.

No documentário reflexivo os processos de interação entre público e cineasta se tornam mais evidentes. Os documentários reflexivos procuram instilar o questionamento no público. Através de uma estrutura narrativa, baseada num realismo físico, psicológico e emocional, o cineasta propõe indagações acerca da própria representação. Pode-se afirmar que neste modo o espectador é estimulado a pensar e reajustar suas suposições e não tende a acrescentar um conhecimento novo.

E por fim tem-se o documentário performático, em que os temas são dotados de subjetividade, porém apresentados através de um discurso objetivo. O cineasta recorre a um modo de representação onde as falas são quase um diário, com testemunhos e relatos intimistas. E a partir destes relatos pessoais nos leva a refletir sobre questões sociais. Os argumentos e a história narrada nos documentários do modo performático são bastante

expressivos e fazem uso da oratória.

### 3 DOCUMENTÁRIO E AS QUESTÕES SOCIAIS E POLÍTICAS

#### 3.1 Mídia, violência e exclusão

Conforme explicitado ao longo da introdução desta pesquisa, o documentário *Ônibus 174* (2002) relata o seqüestro de um ônibus no Jardim Botânico (Rio de Janeiro). No entanto, a partir desse fato, assim como da apresentação dos depoimentos e cenas de arquivo, fica evidenciada a grande disparidade social existente no Brasil. O filme mostra a vida dos moradores de rua, e como as particularidades deste mundo influenciam na formação da personalidade, e na construção de valores do que estão inseridos nessa realidade.

No livro *A Construção Social da Realidade* Peter Berger e Thomas Luckmann (1998) observam que a forma básica de socialização compartilhada entre os indivíduos é estruturada por uma lógica imposta sutilmente, e que tratamos de forma natural. No caso dos moradores de rua observa-se a construção de um mundo próprio, com regras próprias. Embora os fatos inerentes ao cotidiano sejam dominantes, em nosso dia-a-dia presenciamos fatos pertencentes a outras diversas realidades, e nossa consciência é capaz de penetrar em diferentes esferas de real. Esse percurso é feito de forma clara, isto é, sabemos que vivemos em um mundo constituído de várias realidades. Ao nos adaptarmos a essa variedade se valida a idéia de que o sujeito não tem seu caráter definido naturalmente, uma vez que este é moldado ao se enquadrar no modelo cultural vigente.

Para o historiador Paulo Diniz Zamboni (2002), há algum tempo os filmes e documentários do cinema nacional apresentam a realidade social brasileira de forma estereotipada. Segundo Zamboni, há uma conveniência em se defender e justificar os atos

dos criminosos. Ele ressalta que o diretor do *Ônibus 174* (2002) transforma a produção em uma comovente história de vida de Sandro do Nascimento, o seqüestrador.

Já o crítico e professor de cinema Ely Azeredo (2002) afirma que o *Ônibus 174* (2002) leva-nos a uma verdadeira reflexão sobre a realidade social brasileira. Para ele, a produção é honesta e em nenhum momento simula a realidade, indo além de seu *status* de produto cinematográfico. Ao filme é creditada a referência permanente no tocante às questões de violência, segurança pública e exclusão social.

Fragmentos extraídos da história de vida mostrada no documentário nos permitem especular acerca de algumas conclusões. Esse menino apresentado no filme, como a maioria dos excluídos socialmente, sentia-se incompreendido e anônimo. Sua audácia durante o seqüestro demonstra sua necessidade de ser visto e ouvido. Sandro encontrou nas câmeras de TV que acompanhavam o incidente a oportunidade de um desabafo, de contar que sobreviveu ao massacre da candelária<sup>4</sup>, que sofreu traumas enquanto era criança. Ele se sentiu potente, com tanta gente o observando, com vidas em suas mãos.

O livro *Linguagens da violência*, organizado pelos pesquisadores Carlos Alberto Messeder Pereira, Elizabeth Rondelli, Karl Erik Scho Ilhammer e Micael Herschmann (2000), traz artigos onde estudiosos brasileiros e estrangeiros analisam o fenômeno da violência. Os autores discutem, entre outras coisas, as representações da violência no Brasil e no conjunto da cultura contemporânea.

Neste sentido, a violência aparece não só como mero fenômeno de agressão física, mas também como linguagem, como ato de comunicação. Não por qualquer decisão consciente de suas vítimas ou praticantes, mas por ser a expressão-limite de conflitos para cuja solução não se pode contar com formas institucionalizadas de negociação política ou jurídicas legítimas (RONDELLI, 2000, p. 147).

---

<sup>4</sup> A Chacina da Candelária ocorreu na madrugada do dia 23 de julho de 1993, no Rio de Janeiro. Oito meninos de rua foram assassinados por seis homens, que agiram em retaliação ao apedrejamento de um carro de polícia, ocorrido um dia antes.

A extensa cobertura que a mídia vem dedicando aos fatos envolvendo atos violentos tem provocado um aumento das discussões sobre as raízes as conseqüências da violência. “Em relação à violência, a mídia, na sua condição de macrotestemunha privilegiada, passa a ser ator social importante dos fatos, no ato de expô-los para além dos estreitos limites onde efetivamente aconteceram” (RONDELLI, 2000, p.154).

Os fatos extrapolam o âmbito em que ocorrem e ao serem noticiados tornam-se suscetíveis a discussões. Ao fazer tal exposição, acaba criando uma imagem e um pré-conceito acerca da imagem dos meninos de rua, gerando repúdio e um momentâneo sentimento de comoção.

Para a professora do Departamento de Serviço Social da Universidade de Brasília (UnB), Denise Bomtempo Birche de Carvalho (2004), um dos grandes problemas a ser superado na questão dos moradores de rua seria o preconceito que eles sofrem. Ela evidencia que a origem da violência praticada contra os moradores de rua está nas “raízes do Brasil” colonizado e posteriormente desenvolvido a partir de um sistema preconceituoso contribuindo para a disseminação da notória desigualdade, provocando assim uma estratificação da violência.

A violência a que estão submetidos os moradores de rua refere-se, além da violência física e moral, às políticas públicas que não levam em conta os valores, as práticas, a cultura e os diversos engajamentos de indivíduos e grupos excluídos do espaço público das ruas, seja para fugir do pagamento da passagem de volta do trabalho para casa e da casa de volta ao trabalho, seja para fugir do pagamento do aluguel, ou como alcoólatras ou doentes mentais abandonados pelas famílias e pelo estado (CARVALHO, 2004, p.01).

Carvalho (2004) considera que o preconceito advém do fato que os moradores de rua são excluídos da rotina convencional. O ato de repúdio aos marginalizados por parte dos socialmente enquadrados provoca a falsa sensação de que suas práticas não irão incomodar a

sociedade preconceituosa, até o momento em que os excluídos se rebelam e resolvem fazer por onde serem notados, praticando roubos e assassinatos.

Chocado com o índice de violência na cidade do Rio de Janeiro, palco do seqüestro do ônibus 174, o antropólogo Rubem César Fernandes criou a ONG Viva Rio, hoje a maior instituição da sociedade civil engajada no desarmamento e na campanha de uma cultura de não violência. O Viva Rio nasceu em 1993, em meio a uma onda de seqüestros, o assassinato de oito meninos junto à Igreja da Candelária, no qual o seqüestrador do ônibus 174 Sandro Nascimento foi sobrevivente, e a chacina de 21 pessoas em Vigário Geral. Fernandes (2004) observa que se houver a existência de um grupo mais propício a sofrer e a praticar a violência, ele é constituído por jovens moradores de favelas e bairros pobres.

Tal questão também é discutida no livro *Cabeça de Porco* (2005), de autoria do rapper MV Bill, do empresário Celso Athayde e do antropólogo Luis Eduardo Soares. O livro foi elaborado a partir de entrevistas e filmagens feitas ao longo dos últimos 15 anos em favelas de nove estados brasileiros sobre crianças e jovens que vivem no mundo do crime, suas razões e a dimensão humana de suas vidas. Os registros reais associados aos textos do antropólogo procuram traçar a realidade da violência instalada no Brasil. No livro há a descrição do cotidiano de jovens envolvidos com o tráfico de drogas, bem como seu desejo de abandonar essa rotina. Segundo relatos descritos no *Cabeça de Porco* (2005) os jovens estabelecem contato com a rotina da violência muito cedo, seja observando nas ruas, sofrendo maus tratos em casa, ou, na pior das hipóteses, como os conhecidos falcões, incumbidos de avisar a chegada da polícia no morro. Segundo os autores essa precocidade acaba fazendo com que essas crianças e adolescentes, que saem das favelas e fazem com que sejamos vítimas da violência, naturalizem esses atos, os considerando práticas corriqueiras.

### 3.2 O contexto social

A produção de filmes documentais envolve várias discussões acerca do que seria uma abordagem ética ou não. O não cumprimento desta responsabilidade não se restringe somente ao âmbito da ética, ultrapassando fronteiras e envolvendo também questões políticas e ideológicas. Bill Nichols (2005) cita o exemplo de *Housing problems* (1935), onde pela primeira vez operários tiveram voz própria na televisão da Inglaterra, mas adotaram uma postura submissa, fazendo suas queixas e esperando clemência. Neste caso a produção tinha como patrocinador a *Gas Light and Coke Company*, pois a solução esperada pelos moradores da favela atenderia aos interesses da empresa.

Aqui o destaque será para os documentários que abordam questões políticas e sociais, uma vez que nem todos (como os poéticos) tratam de assuntos como esses. Estes filmes propiciam debates sobre variados temas, mas se destacam quando a história abrange a nação-estado em geral, revelando a formação do nacionalismo, bem como os documentários conseguem representar o poder vigente e os desfavorecidos que não têm condições de se defender.

Alguns cineastas assumiram a dianteira política do cinema documentário, pois suas produções assumiram posições que se opunham às políticas de governos e indústrias, uma vez que propunham mudanças que os mesmos não eram capazes de viabilizar. Nichols (2005) diz que “nos Estados Unidos, essa atividade remonta aos trabalhos das Worker’s Film and Photo Leagues das décadas de 1920 e 1930, que produziram informações sobre greves e outras questões correntes da perspectiva da classe operária” (2005, p.189)

Na segunda metade do século XX a voz do documentário passou a privilegiar parte da população que era submetida aos desejos, costumes e ideais das classes dominantes e

verbalizou os valores dos latinos, homossexuais, etc. O apoio ou rejeição às políticas governamentais passaram então a ser menos importantes do que mostrar identidades que foram renegadas e desprezadas. “Os documentários de questões sociais consideram as questões coletivas de uma perspectiva social. As pessoas recrutadas para o filme ilustram o assunto ou dão opinião sobre ele” (Nichols, 2005, p.205).

Peter Berger e Thomas Luckmann (1998) observam que a sociedade em que vivemos é constituída de uma estrutura vigente. A rotina e os costumes pré-existentes em nossa sociedade são passíveis de interpretações, assim serão apreendidos de forma não uniforme entre os diferentes integrantes da sociedade. Um dos principais elementos da realidade subjetiva é a identidade, pois esta é formada por processos sociais que a moldaram conforme as inúmeras interações a que estamos sujeitos.

Os moradores de rua constroem um mundo próprio, com suas próprias regras; tal fato pode ser observado nos depoimentos dos amigos de Sandro, apresentados no documentário *Ônibus 174* (2002). Eles contaram um pouco sobre o personagem do seqüestrador, e afirmaram que o Sandro era “gente fina”, de bom coração.

### **3.3 Construção e estrutura do documentário**

#### **3.3.1 Documentário e sua capacidade de representar**

O filme documentário estabelece uma relação muito próxima com o real. A mensagem transmitida é dotada da característica de verossimilhança. No entanto, o

pesquisador e professor de cinema Hudson Moura (1997) observa que o uso da câmera pode inibir ou em alguns casos fazer com que o ator social fabule sua própria história, e, às vezes, essa transição dos fatos da realidade para o irreal é tão forte que ele nem se dá conta. Moura (1997) observa ainda que o documentarista não tem o controle total sobre as reações de seu entrevistado, sendo assim, a história sofre evoluções e acaba direcionando as intenções iniciais.

Podemos remeter esse fato ao episódio da chacina da Pacheco Fernandes em *Conterrâneos velhos de Guerra* (1992), quando Vladimir Carvalho incrédulo com a fala e a resistência de Oscar Niemeyer em admitir o fato, documentado até pelos jornais da época, do assassinato em massa na construção da cidade. O arquiteto de Brasília decepciona aquele que um dia lhe dedicou um filme inteiro (Itinerário de Niemeyer, em 1975). Para evitar qualquer dúvida quanto à veracidade do que havia filmado, Carvalho deixou a seqüência da entrevista praticamente sem cortes, na qual há cenas sem luz e, às vezes, até sem áudio (MOURA, 1997, p. 01).

Ao fazer o registro fílmico de fatos, o documentário cria arquivos, e as imagens tornam-se a comprovação do acontecimento retratado, independentemente de sua natureza ou especificação. Mesmo com o passar do tempo e o conseqüente envelhecimento do fato retratado, o filme tem a capacidade de despertar no espectador uma falsa sensação de contemporaneidade.

Diferentemente da fotografia, o cinema acompanha e traduz o real com uma eficácia jamais imaginada. O cinema consegue conservar e fazer com que aflore no espectador lembranças e sensações. “O cinema tem estes dois aspectos, ele conserva, enquanto imagem, o registro de um tempo e espaço, e a sua fruição nos induz a uma lembrança” (MOURA, 1997, p. 02).

Ao se trabalhar a memória e deixar coisas antigas retornarem ao presente, o sujeito encontra-se numa situação de reinvenção da imagem do passado, pois ao mesmo tempo em que rememora fatos já os submete à realidade do presente.

A história sustentada por depoimentos nada mais é que uma visão sobre o passado, no qual o testemunho revê o que passou com os olhos do presente. A esta contaminação da memória do passado pelo presente funda um novo ângulo de vista sobre a história que é contada e, portanto, não salvo de fabulação, o que não podemos caracterizar como verdade, mas uma visão sobre ela (MOURA, 1997, p. 03).

Fernão Pessoa Ramos (2001), professor de Cinema da Unicamp e coordenador do Centro de Pesquisas de Cinema Documentário (Cepecidoc), argumenta que o discurso do filme documentário é identificado, dentre outras caracterizações, por apresentar uma história contada através de imagens e asserções relacionadas com a realidade retratada. É neste sentido que estes filmes devem ser analisados, considerando sua relação com a realidade abordada. Ramos (2001) trabalha a idéia de que na ampla maioria dos casos, efetivamente, conseguimos distinguir a narrativa documental, que tipo de imagens contém. A narrativa não-ficcional proporciona aos fatos do mundo histórico uma credibilidade não alcançada pelas produções de ficção.

Imagens paradigmáticas podem ser citadas, buscando exponenciar a questão da intensidade da imagem-câmera: a explosão da nave Discovery; os astronautas americanos dando os primeiros passos na lua. Este tipo de imagem possui um estatuto particular em nossa sociedade. As comoções sociais que sua exibição provoca, são a prova de intensidade exponencial que estas imagens possuem. Em nosso ponto de vista, este tipo de intensidade deve colocar-se no cerne de qualquer trabalho analítico mais amplo que debruce-se sobre as imagens não ficcionais (RAMOS, 2001, p.09).

Para Manuela Penafria “o nível de envolvimento/identificação do espectador depende do modo como o ponto de vista selecionado é articulado com a linguagem cinematográfica” (2001, p.03). A dosagem deste comprometimento pode ser percebida através dos controles gráfico e narrativo. O primeiro caso, domínio gráfico, refere-se às particularidades formais do ângulo, como por exemplo, a composição dos planos. Já o segundo, o domínio narrativo, está sujeito à montagem. “Por exemplo, se um interveniente permanecer mais tempo no ecrã,

é com ele que o espectador mais se envolve” (PENAFRIA, 2001, p. 03). Estes dois elementos relacionam diretamente com a imagem, em detrimento do som. Entretanto, ele é um importante aspecto a ser desenvolvido para se elaborar ou ratificar determinado posicionamento.

Penafria (2001) observa ainda que os documentários são obras pessoais, portanto, representam a expressão pessoal do ponto de vista do documentarista.

O documentarista não deve ser visto apenas como um meio para transmitir determinada realidade. A partir do momento em que se decide fazer um documentário, isso já constitui uma intervenção na realidade. É pelo fato de selecionar e exercer o seu ponto de vista sobre determinado assunto que um filme nunca é uma mera reprodução do mundo (PENAFRIA, 2001, p.05).

O documentarista faz-se presente em um mundo que não conhecíamos, ou tínhamos apenas uma visão superficial, e que ele então se propõe a explicar. Dessa forma, o espectador assiste o que foi produzido a partir do contato do documentarista com os intervenientes, denotando uma grande proximidade com o assunto e com os envolvidos na questão abordada.

### **3.3.2 A Retórica**

Os conceitos e questões abordados nos filmes documentários são abstratos. Não se pode, por exemplo, ver o conceito de felicidade, ele será demonstrado através de uma representação visual e verbal. Mas a imagem por si só não representa conceitos e sim exemplos, daí a importância que muitos cineastas atribuem à utilização da *voz-over*, que irá

guiar a interpretação do espectador.

John Huston poderia dizer, por escrito, “a guerra é um inferno” ou “o soldado raso paga com a vida pelo que o generais decidem”, mas seu filme *A batalha de San Pietro* mostra-nos como é a guerra, de forma que possamos chegar, por nós mesmos, a essas abstrações temáticas. O ato de mostrar, realizado por Huston, torna-se mais do que mero registro ou demonstração, porque está organizado por atos específicos de seleção e arranjo, como o comentário em *voz-over* (NICHOLS, 2005, p. 98).

Os documentários procuram focar suas abordagens preferencialmente em temas que despertem interesse social ou que gerem discussões. Debate e contestação são práticas sociais freqüentemente demonstradas em filmes do gênero.

A diversidade lingüística ocidental proporcionou o surgimento de uma divisão classificatória da linguagem falada e escrita. Existem três grandes categorias, poética e narrativa, lógica e retórica, que atuam em determinadas esferas, todavia não se anulam.

No documentário observa-se uma forte tendência ao uso da retórica, uma vez que estes filmes procuram defender alguns argumentos e nos convencer a aceitar algum ponto de vista. Ao contrário do que se acreditava antigamente a retórica não é um elemento dissociado da lógica. Ela é um recurso fundamental na resolução de questões onde não há consenso geral. O documentário, ao fazer uso da persuasão, pode apresentar um novo argumento consistente para questões onde há divergência de opiniões.

A retórica pode ser empregada ao documentário em um uso deliberativo ou legislativo. Neste modo ocorre a abordagem de questões de cunho político, social, etc. Há também a sugestões para impasses, encaixando-se no modelo problema/solução.

Já na retórica judicial ou histórica há uma busca pela compreensão de fatos que marcaram o passado no âmbito da lei, de acusações que foram verdadeiras ou falsas, ou de julgamentos confusos e duvidosos. Assim esse tipo de oratória aborda acontecimentos que

não foram satisfatoriamente esclarecidos e em que a verdade não está totalmente comprovada. Ao utilizar este modelo de retórica o cineasta pode narrar um fato individual ou coletivo, com, por exemplo, uma guerra, fazer uso de entrevistas e imagens de arquivo, pendendo para o lado dos documentários expositivos.

E por último a retórica pode assumir caráter cerimonial ou panegírico. Aqui ela será canalizada para orientar o público a julgar, elogiar ou censurar as atitudes e a conduta dos atores sociais. Esta retórica, que se propõe a instigar avaliações, é semelhante a retórica deliberativa e judicial, só que no segundo caso há uma descaso maior com a justiça e a imparcialidade, além do uso do elemento descritivo.

Não raramente as questões apresentadas pelos filmes documentários necessitam do uso de metáforas para elucidar os temas. Alguns assuntos de origem menos abstrata e complexa, como por exemplo, a fabricação de um barbeador utilizando tecnologia avançada, não clama o uso deste recurso. No entanto, quando o filme trata de temas como guerra, amor e família a metáfora torna-se necessária. Neste último caso os sentidos dos termos não se resumem aos verbetes dos dicionários.

O documentário, como seqüência organizada de sons e imagens, constrói metáforas que atribuem, inferem, confirmam ou contestam valores que cercam as práticas sociais sobre as quais nós, como sociedade, continuamos divididos. Usam a retórica deliberativa, judicial e panegírica, entre outras estratégias, para persuadir-nos de sua orientação, de seu julgamento ou de um argumentos em particular (NICHOLS, 2005, p. 107).

As metáforas procuram atribuir valores aos conceitos sociais na medida em que nos ajudam a definir e compreender temas a partir de representações. Elas utilizam algumas formas básicas de nossa experiência social. O entendimento proporcionado com a utilização de termos metaforizados é também uma forma de utilizar a oratória.

Em um estudo sobre as metáforas a professora de letras Maria Cristina Faria

Dalacorte (1998) observa que as metáforas são utilizadas no cotidiano muitas formas de maneira inconsciente e que na maioria das vezes não chegamos ao ponto de relacionar a comparação ao seu significado literal. Steen *apud* Dalacorte (1998) afirma que “no caso das metáforas altamente convencionais, os conceitos metafóricos básicos são automaticamente compreendidos. Tais conceitos têm uma base social e cultural compartilhada pelos membros de uma mesma sociedade”.

### **3.3.3 A voz como instrumento da retórica**

Os documentários possuem uma voz própria. Eles se propõem a representar questões, aspectos e problemas extraídos do mundo histórico, essa representação se torna legítima através do uso de recursos como o som e a imagem. No entanto, os documentários não podem incorporar a literalidade e a questão verbal torna-se algo representado de modo subjetivo.

Os documentários fazem um recorte no mundo histórico e trabalham estes temas levando em consideração alguns pontos específicos, como por exemplo, a visão do cinegrafista ou a instituição que o patrocina. Logo proporcionam uma reprodução, que faz com que eles representem uma visão singular sobre algo e esse aspecto ganhará visibilidade através da voz do documentário. Esta por sua vez, é considerada própria porque garante peculiaridades aos argumentos e perspectivas expostos no filme.

A forma de compreensão da voz também se mantém relacionada ao raciocínio informativo que norteia a estrutura do documentário, assim como uma história bem formulada faz com a ficção. A voz faz com que fique mais explícita a lógica do

documentário e os desejos do documentarista.

Os cinegrafistas podem tornar o ponto de vista que pretendem transmitir mais ou menos explícitos, isso porque a voz do documentário não se faz presente apenas na forma verbal. O documentarista pode optar por utilizar outros meios disponíveis, algum mais sutil, que não sejam somente as palavras, como por exemplo, a seleção e o arranjo do som e imagem, decisão esta que pode alterar a perspectiva do filme, realçando ou disfarçando alguns aspectos da representação.

*Na linha da Morte* (1987), por exemplo, o cineasta não usa nenhum comentário em voz-over e, ainda sim, da perspectiva que proporciona, defende claramente a inocência de um homem condenado por homicídio. A voz do filme fala-nos por intermédio da sobreposição de entrevistas e imagens, que confirmam ou contradizem o que é dito (NICHOLS, 2005, p. 79).

O cineasta utiliza o poder da voz do documentário para assumir seu ponto de vista e nos convencer do argumento utilizado na estrutura do documentário. Esse ponto de vista está, na maioria das vezes, relacionado com questões que fogem do âmbito da investigação puramente científica e são passíveis de discussão, como análises, interpretações, valores e julgamento acerca do mundo em que vivemos.

### **3.3.4 A estratégia retórica**

Segundo Bill Nichols (2005), o argumento sustentado pela retórica pode ser observado sob cinco divisões que podem ser úteis aos documentaristas na organização de estratégias persuasivas: invenção, disposição, elocução, memória e pronúnciação.

- Invenção:

Essa divisão diz respeito à comprovação da veracidade de determinados fatos, suposições e sinais descobertos para sustentarem o embasamento retórico dos argumentos. Essas provas, segundo Aristóteles, em seu livro *Retórica*, podem ser inartísticas, quando recorrem aos fatos, e artísticas, quando recorrem aos sentimentos do público.

As provas inartísticas consistem em documentos, confissões, DNA, etc. Esses são indícios, utilizados como argumentos, inquestionáveis, não podem ser alterados pelo cineasta, mas podem ser interpretados, principalmente quando aliados a outros fatos no intuito de proporcionar avaliação.

Já as provas artísticas são frutos do pensamento e da audácia do documentarista apresentadas a fim de persuadir os telespectadores a respeito de algo. Segundo Nichols (2005) para Aristóteles as provas artísticas podem ser divididas e apresentadas em três diferentes grupos:

Ético: que dá a impressão de bom caráter moral ou credibilidade; emocional: que apela para as emoções do público para produzir o humor desejado; que coloca o público na disposição de ânimo correta ou que estabelece um estado de espírito favorável a um determinado ponto de vista; demonstrativo: que usa o raciocínio ou demonstração real ou aparente; que comprova ou dá a impressão de comprovar a questão. (NICHOLS, 2005, p. 81)

Essa mescla de argumentos reais com um raciocínio subjetivo caracteriza o discurso retórico. Os cineastas podem apresentar argumentos verossímeis e contundentes, mas que não sejam necessariamente conclusivos. Essa estratégia persuasiva agrega ao argumento convicção e credibilidade.

- Disposição:

Este item se refere à ordem como os argumentos serão apresentados. Existe a fórmula problema/solução, mas segundo Bill Nichols (2005) os oradores clássicos recomendam um

tratamento menos simplista, com um início que conquiste a impressão inicial do espectador; elucidando o fato notório e que ainda provoca discussões; apresentando uma posição definida em relação a algum fato ou causa; contestando argumentos contrários; e no final uma recapitulando, de forma criativa, os fatos. “Grande parte do poder do documentário, e grande parte de seu poder de atração para governos e outros patrocinadores institucionais, está em sua capacidade de unir prova e emoção na seleção e no arranjo de sons e imagens” (Nichols, 2005, p. 89).

- Elocução:

Os cinegrafistas utilizam elementos que caracterizam o estilo. É comum o uso de figuras de linguagem e códigos gramaticais que permitam o alcance ao aspecto esperado pelo documentarista. Alguns estudiosos deste gênero cinematográfico classificam os elementos de estilo em algumas características que se encaixam no formato do documentário, como iluminação, montagem, representação, som, etc.

- Memória

“A memória tem importância fundamental para o discurso proferido em situações difíceis, como no calor de uma discussão. Pode-se memorizar um discurso pela simples força de vontade ou desenvolver um “teatro da memória” para lembrar o que tem que ser dito” (Nichols, 2005, p.90).

A memória ocupa um importante lugar na estruturação dos filmes. Primeiro porque o documentário é por si próprio um “teatro da memória”, e suas representações constituem uma importante fonte de resgate do imaginário. As imagens nos dão o conhecimento para julgarmos fatos os quais não presenciamos e que não tínhamos conhecimento de causa. Segundo porque através da memória os espectadores podem resgatar algo que já viram ou ouviram falar, para então utilizar estes dados como suporte para a interpretação da nova representação que estão vendo. A memória pode ser essencial para a interpretação do filme,

e embora não faça parte da estruturação do discurso retórico encontra-se enraizada ao ato retórico como tal.

- Pronúncia:

Esta última divisão também constitui um argumento sustentado pela retórica e tem suas bases não apenas como originalmente, na voz e nos gestos. A idéia de pronúncia está também relacionada à de eloquência e decoro. Esses dois termos irão refletir o alcance retórico da película, concentrados no alcance de efeitos e resultados.

## **4 A REPRESENTAÇÃO FÍLMICA DA DESIGUALDADE SOCIAL**

### **4.1 Decisões metodológicas da análise quantitativa e qualitativa**

Compuseram as principais categorias da grade analítica geral:

- Personagens e as adjetivações recebidas.
- A utilização da metáfora.
- As escolhas de cenários.
- A reconstrução do caso.
- Eixos temáticos e figurativos

Associando metodologias de análise quantitativa e qualitativa, análise de conteúdo e análise crítica do discurso, pode-se obter e proporcionar uma visão da narrativa fílmica e identificar as estratégias de formulação dos argumentos que sustentam a lógica dos discursos presentes no documentário.

### **4.2 O assalto ao ônibus 174**

No dia 12 de junho de 2000, o ônibus da linha 174, que fazia o trajeto Gávea-Central (Rio de Janeiro), foi palco de cenas que chocaram o país. O veículo foi seqüestrado na zona sul do Rio de Janeiro, o incidente durou pouco mais de quatro horas e foi filmado e

transmitido ao vivo em rede nacional. O principal personagem deste *reality show*<sup>5</sup> foi Sandro do Nascimento, o seqüestrador.

O ônibus 174 estava no Jardim Botânico, quando o morador de rua Sandro Nascimento tentava assaltá-lo. Quando o veículo parou no semáforo, um dos passageiros fez sinal para uma viatura da polícia que estava ao lado. Os policiais abordaram o veículo. Sandro, ao se ver sem saída, fez os passageiros de reféns. O policiamento logo foi reforçado com a operação especial da Polícia Militar (o BOPE). Esse foi o início de exaustivas horas de negociação.

A mídia tratou de chegar rapidamente ao local e transmitir ao vivo os passos da negociação. Sandro que estava muito nervoso, e aparentemente drogado, tinha atitudes de bastante audácia. Ele desafiava os policiais e aterrorizava os passageiros com ameaças de morte. No decorrer do seqüestro, Sandro chegou a simular que estava executando seus reféns.

Nenhum tipo de proteção isolava o ônibus e os policiais do restante dos curiosos. As câmeras e os repórteres estavam ali, juntos do tumulto. A fúria de Sandro foi potencializada pela situação, em que ele, supostamente, imaginava controlar. Durante as conversas com policiais, chegou a fazer ameaças mencionando ser um dos sobreviventes da chacina da Candelária. Sandro queria fugir e queria vingança.

Após longas conversas e nenhum resultado, Sandro resolveu abandonar o ônibus. Na tentativa de se proteger, fez a professora Geisa Firmo Gonçalves de escudo humano. Os policiais ficaram tensos, e uma atitude infeliz de um dos homens do BOPE culminou no desfecho da história.

---

<sup>5</sup> *reality show*: Traduzindo a expressão reality show, chegamos a espetáculo da realidade. Pode-se então falar de reality show sempre que os acontecimentos nele retratados sejam fruto da realidade e os visados da história sejam pessoas reais e não personagens de um enredo ficcional. Recorrendo ao senso comum, o conceito de reality show se restringe a programas de televisão que convertem em espetáculo a privacidade de pessoas (à partida) anônimas. O conceito assenta no pilar do voyeurismo e passa, em larga medida, por criar curiosidade pelo que é do domínio privado.

Quando Sandro descia do ônibus e começava a caminhar no chão, um dos policiais atirou, atingindo a professora. O seqüestrador caiu com Geisa no chão. Ele foi imobilizado pelos policiais e levado para o camburão, o corpo de Geisa foi erguido já desfalecido. O seqüestrador morreu pouco depois. No tumulto, primeiramente falou-se que Sandro havia levado o tiro e ainda com vida teria atirado na refém. Um dia depois, as imagens filmadas e o laudo do IML confirmaram que o tiro do policial acertou a professora e que Sandro morreria asfixiado pouco depois, dentro do camburão da polícia.

### **4.3 O ônibus 174 segundo José Padilha**

*“Saímos da sala exibidora com a incômoda sensação de termos visto nossa própria imagem, sem retoques. Apesar da trilha sonora que, ironicamente, confere ao filme o seu tom de espetáculo, é tudo espantosamente verdadeiro. Não conheço outro documentário brasileiro que tenha me proporcionado esta vivência do fato narrado.”* Walter Lima Júnior

Dois anos após o incidente de 12 de junho de 2002 a tragédia do ônibus 174 foi transformada em um documentário de 119 minutos. Para a estruturação do filme José Padilha assumiu a direção, a produção foi executada pelo mesmo em parceria com Marcos Pardo, e a extensiva pesquisa feita por Jorge Alves e Fernanda Cardoso.

A película relata o seqüestro de forma mais abrangente, diferentemente da abordagem feita na época pela mídia. O filme foi lançado no Rio de Janeiro em outubro de 2002, e como reconhecimento da seriedade do trabalho apresentado foi contemplado com

vários prêmios<sup>6</sup>.

A condução da história se dá através da construção de um paralelo traçado com a dura realidade dos menores de rua. O *Ônibus 174* (2002) procura trazer para as telas uma verdade latente em nosso país, mas que já nos acostumamos ignorar.

Para tanto, Padilha utiliza registros da tragédia, feitos por emissoras de televisão que estavam ao vivo no local, ao todo foram reunidos 50 minutos de imagens, documentos oficiais sobre a conduta da Sandro, obtidos através de investigações, e entrevistas com pessoas que, de alguma forma, estabeleceram contato com o seqüestrador.

A união de todos esses registros constitui informações que até então não haviam sido exploradas. E o resultado é uma abordagem inédita, que procura demonstrar os desdobramentos do seqüestro, e não apenas o tratar de forma superficial, resumindo-o em um espetáculo de violência.

A trajetória de Sandro provoca reflexões no telespectador, ilustra e se iguala à de tantos moradores de rua. Neste caso específico, o público experimenta diferentes sensações ao se sentir vulnerável aos bandidos, e ao se chocar com a dura realidade enfrentada pelos que vivem à margem da sociedade em nosso país.

#### 4.4 A representação do outro

---

<sup>6</sup> O documentário *Ônibus 174* (2002) foi contemplado com os prêmios:

- Melhor Documentário, Melhor Diretor de Documentário (José Padilha), escolhido por votação pelos leitores do Adoro Cinema Brasileiro, 2003.
- Melhor Documentário do júri do Festival Internacional de Cinema de Miami, 2003.
- Melhor Filme - Documentário, no Festival do Rio BR 2002.
- Prêmio Adoro Cinema 2002 de Melhor Documentário.
- Troféu Bandeira Paulista na categoria documentário, na 26.<sup>a</sup> Mostra BR de Cinema - Mostra Internacional de Cinema em São Paulo, 2002 Melhor Filme - Documentário, no Festival do Rio BR 2002.
- Prêmio Adoro Cinema 2002 de Melhor Documentário.
- Mostra Internacional de Cinema em São Paulo, 2002

#### 4.4.1 Inserção de personagens na estratégia retórica

Como ocorre em muitos documentários, os personagens do *Ônibus 174* (2002) são atores sociais e suas vidas são exploradas por suas características reais. Nesta produção os componentes apresentados para a narração do caso do assalto ao ônibus 174 são divididos entre as testemunhas oculares, os que conheciam o seqüestrador, um sociólogo que se prestou a fazer análises acerca das dificuldades existentes na vida de um morador de rua, e o próprio Sandro Nascimento.

O primeiro grupo narra as aflições vividas no momento do assalto e faz apreciações pessoais sobre o acontecido. Ele é composto por 3 policiais que fizeram parte das negociações com Sandro, por 2 representantes que estavam no local noticiando o fato, por três passageiras que foram reféns, e pelo estudante que Sandro liberou logo no início do assalto.

Também integram o elenco de atores sociais do documentário as pessoas que, de alguma forma, estabeleceram contato com Sandro Nascimento. E que podem acrescentar algo em nossa percepção sobre a vida e a personalidade de Nascimento. Essas pessoas aparecem ao longo do documentário expondo suas experiências, de forma a afirmar ou negar depoimentos anteriores. Este grupo pode ser subdividido por aqueles que conviveram com Sandro nas ruas, que compartilhavam de idéias e sonhos comuns aos do seqüestrador. Nesta subdivisão aparecem os depoimentos de quatro amigos, um mestre de capoeira e um aluno que conviveram com Sandro por certo período de tempo. Na segunda parte aparecem a assistente social Yvonne Bezerra de Mello, um carcereiro da 26ª DP do Rio de Janeiro, Dona Elza, a mãe adotiva, e Julieta, tia do seqüestrador.

O único componente do terceiro grupo é o antropólogo e ex-coordenador de

Segurança, Justiça e Cidadania do Rio de Janeiro, Luiz Eduardo Soares, que estabelece o papel de mediador, tecendo análises e comentários sobre a situação dos meninos de rua.

E por fim, tem-se como personagem o próprio seqüestrador, que é relatado a partir de dois tipos de imagens, primeiro as filmadas por repórteres na ocasião do incidente do Jardim Botânico, e segundo através de um arquivo com as crianças moradoras da Praça da Candelária.

#### 4.4.2 O instrumento discursivo

Salvo nos momentos iniciais do filme, não há no documentário *Ônibus 174* (2002) a presença de *voz-over*, recurso utilizado em relatos oniscientes e anônimos. Esses únicos depoimentos em *off* são sonoras de moradores de rua falando sobre suas trajetórias, eles têm a duração de 1min48seg (0:01:51 a 0:3:39) e são transcritos abaixo:

“Meu nome é Luciana moro na rua há 19 anos, o motivo de eu estar aqui é espancamento”.

“Antes de a gente ir pra rua, a gente era bem de vida, mas meu pai era alcoólatra e batia muito na minha mãe, aí a gente veio pra rua”.

“Acho que não tem mais jeito de eu ser feliz não, não tenho mais ninguém, não tenho mais porra nenhuma, não tenho mãe nem pai, só tenho meus filhos”.

“É um chão gelado, não tem conforto. A gente dorme em baixo da marquise, o playboizinho deitado lá em cima e a gente aqui no chão. A gente acorda e não tem nada pra comer. A pessoa já cresce revoltada”.

“O mancha veio pra rua ainda criança, ele não teve tempo de ter o amor de ninguém, entendeu? Então o que ele aprendeu foi a sobreviver. Foi o que nós todos aprendemos, a

sobreviver por si próprio, porque se eu for um menor de rua e tiver aqui sentado ninguém vai passar e me dar comida não, a gente tem que correr atrás mesmo”.

Os relatos representam, de certa forma, o ponto de vista do documentarista e que está presente em todo o filme. Como uma prévia da abordagem, os menores de rua expõem suas vidas, e o último discurso da seqüência faz com que o espectador entenda um pouco a vida de Sandro, mesmo antes de ele ter sido apresentado.

O restante de toda a estrutura se baseia no discurso direto, a partir de vários depoimentos que se fazem presentes e organizam a condução de toda a história. O discurso direto, privilegiado por José Padilha, transmite a idéia de autoridade, de conhecimento de causa.

#### **4.4.3 A percepção do universo abordado por meio das metáforas**

O uso da metáfora na representação dos documentários faz com que os temas sejam tratados de forma mais abrangente. O público passa então a compreender melhor o que está sendo abordado.

No caso do documentário *Ônibus 174* (2002), objeto de análise deste estudo, a metáfora se faz presente logo no início do filme, nas imagens da introdução, que são todas panorâmicas, mostrando os contrastes, o lado das mansões e o das favelas da cidade do Rio de Janeiro, procurando ilustrar o conflito e a disparidade social presenciados pelos moradores desta cidade. Essas imagens são reforçadas com música fúnebre e têm a duração de 1min33seg (0:00:17 a 0:01:50), para que essa idéia se fixe na memória do leitor

As cenas gravadas dentro de uma penitenciária, 3min1seg (1:23:17 a 1:26:18),

mostram imagens ofuscadas e distorcidas e depoimentos de detentos, como os que seguem abaixo:

“No espaço de 3 aqui tem 11”.

“Aqui tá superlotado, a gente dorme em pedra, eles tratam nossa família mal e a gente come comida azeda”.

“A situação do preso é muito ruim. Como que eles querem que o preso se regenere? Como eles querem que o Brasil fique menos violento? Assim? (Desse jeito) O preso não vai sair legal pra rua não, vai roubar e matar cada vez mais.”

“A realidade é muito triste, o que a gente vive aqui é parecido com o inferno, a verdade é essa, melhor morrer do que estar preso”.

Essas falas cumprem seu papel orientando o público a experimentar a sensação de sofrimento e desorganização daquelas celas superlotadas, e assim os instigam a pensar na trajetória de Sandro enquanto vítima da falta de estrutura dos presídios brasileiros.

É notório que a maioria dos menores de rua tem um passado de sofrimento, mas apenas essa verdade não é suficiente para que o espectador entenda a dimensão deste sentimento, dessa forma o documentário explora a metáfora para expressar a história de Sandro uma seqüência que resume sua infância. Com trilha sonora fúnebre, é mostrada a fotografia de toda a sua família, depois é feita a leitura de uma reportagem que relata o assassinato da matriarca, num total de 1 min (1:34:17 a 1:35:17).

E logo em seguida, confirmando as entrelinhas das imagens, tia Julieta faz a seguinte confissão:

“Fecho o olho e vejo como foi a cena de Sandro vendo a mãe dele sendo esfaqueada, se arrastando pelo bar e morrendo, isso ele viu tudo”.

Esta organização mostra o ponto de vista de que Sandro tinha uma família pobre, mas

estruturada, e que a partir do momento em que presenciou o assassinato da mãe começou a se transformar em um marginal.

Este não foi um assalto comum. Suas peculiaridades começam quando um dos passageiros acena para uma viatura policial, que segue o ônibus e ordena o motorista a pará-lo. Assim o assalto vira seqüestro, em plena luz do dia. Como tudo aconteceu no meio de uma das ruas do tranqüilo bairro Jardim Botânico, zona sul do Rio de Janeiro, a imprensa e curiosos foram atraídos ao local, e o seqüestro acabou sendo transmitido ao vivo e em rede nacional. Para simbolizar a dimensão que o incidente alcançou essas imagens aéreas se estendem a todo o filme. Este ponto de vista pode ser claramente observado em cenas panorâmicas, 07seg (1:49:23 a 1:49:30), feitas no momento em que Geísa estava caída no chão após levar um tiro do policial, onde aparecem o ônibus cercado de gente e com a movimentação dos repórteres.

O poder da metáfora também é utilizado nos últimos minutos de filme, quando é explorada, novamente, a imagem panorâmica de uma multidão ora com o camburão que transportava Sandro, 74seg (1:51:54 a 1:52:28), ora com o ônibus, 2min85seg (1:52:51 a 1:55:35), indo embora, metaforizando assim o desfecho do seqüestro, e no caso do último veículo foi utilizada a mesma música da abertura do filme.

Para o encerramento do filme as cenas do enterro de Geísa, 24seg (1:55:36 a 1:56:00), sendo acompanhado por muitas pessoas, e o de Sandro, 1min8seg (1:56:01 a 1:57:09), somente por sua mãe adotiva, simbolizam a invisibilidade do rapaz, que teria sido a maior vítima da história.

#### **4.4.4 Duas faces de uma mesma cidade**

Como é comum a alguns filmes que se encaixam na categoria de documentário foram utilizados no *Ônibus 174* (2002) cenários naturais. Cenas do seqüestro e outras que ilustravam a vida de Sandro foram associadas obedecendo a ordem cronológica dos fatos.

As gravações feitas pela mídia na hora do seqüestro, mostrando o ônibus, as movimentações dos repórteres e dos curiosos fazem parte de toda a produção. Essas imagens são mescladas às paisagens, casas e prédios de luxo, e às favelas do Rio de Janeiro, cidade onde tudo aconteceu. Esse contraste foi utilizado para mostrar as duas realidades envolvidas no caso, de um lado pessoas que vivem com qualidade de vida, e de outro os marginais que aterrorizam as primeiras.

Parte da cenografia também se propõe a expor as locações da vida real do seqüestrador, como a casa em que Sandro nasceu e morou até o assassinato da mãe, localizada na Favela do Rato Molhado (região próxima a Niterói), o Instituto Padre Severiano, onde ficou preso durante alguns anos, o sinal em que se reunia com colegas para praticar furtos, a Praça da Candelária, lugar que durante algum tempo se transformou em seu local de moradia, a praça em que jogava capoeira, a esquina em que dormia, o telhado em que ele subia quando estava a fim de refletir, e a casa em Nova Holanda em que morou com sua mãe adotiva.

#### **4.4.5 A reconstrução do caso**

Para a reconstrução do caso ônibus 174 José Padilha utilizou exclusivamente imagens captadas pela imprensa que estava no local noticiando o ocorrido, para a reconstrução da vida de Sandro Nascimento contou com a ajuda de depoimentos de conhecidos e parentes do

seqüestrador. Assim produção de *Ônibus 174* (2002) priorizou, além das imagens do seqüestro, localizações que poderiam acrescentar algo à imagem de Nascimento.

Os lugares que revelavam, de alguma forma, ao espectador, a história de vida daquele que chocou a população durante o seqüestro do ônibus 174 foram exibidos ao longo do filme: um personagem representado pela amiga de Sandro mostrou o lugar em que ele vivia, onde comiam e como dormiam, 1min74seg (0:28:49 a 0:30:23). Julieta, tia, mostrou onde se passou a infância do seqüestrador, 14seg (0:48:29 a 0:48:43), a mãe adotiva de Sandro, Dona Elza, mostrou a humilde e última casa em que ele viveu, 2min82seg (1:06:44 a 1:09:21), o carcereiro da 26ª DP do Rio de Janeiro levou o entrevistadores para dentro da cadeia ( o “cofre”) em que Sandro ficou preso durante mais de três anos, 3min35seg (1:01:19 a 1:04:54). Em outra cena foram exibidas imagens da Praça da Candelária 2min51seg (0:30:27 a 0:31:58 / 0:32:16 a 0:32:39 / 0:33:18 a 0:34:15) e o local onde Sandro jogou capoeira, 2min43seg (0:36:57 a 0:39:00).

O caso do seqüestro ao ônibus 174 foi reconstruído obedecendo a cronologia dos acontecimentos. Logo no início, 2min79seg (0:05:56 à 0:08:32) o documentarista procura fazer com que o espectador estabeleça o primeiro contato com o Sandro menino de rua. Para tanto utiliza dois depoimentos, da assistente social Yvonne Bezerra de Mello e de uma amiga de Sandro, com se pode perceber nos trechos abaixo:

“O Sandro tinha seis anos quando viu a mãe ser assassinada, degolada. Tinha pai? Não. Então esse menino ficou sozinho, aí foi pra rua”. “Saiu de um drama familiar e foi para uma gangue de meninos de rua”. Yvonne

“Quando eu conheci o Sandro ele era desse tamaninho aqui (aponta para crianças dormindo no chão), veio pedindo comida, falou que tava com fome. Todo mundo chega na rua como inocente e depois vai se influenciando e assim vai.” Amiga

Os personagens mais explícitos da película são os policiais e Sandro, e assim como

faz com este último, Padilha procura intermediar o contato inicial do público com os que cuidaram das negociações, e, neste caso, o faz com o depoimento de um policial. Com duração de 1min (0:08:41 a 0:08:51) ele faz declarações expressivas, algumas irão ser transcritas abaixo, e que orientam os que não têm opinião formada a respeito do assunto, a enxergar os policiais como profissionais mal formados:

“Hoje no Rio de Janeiro quem quer ser policial é uma pessoa que está desempregada e não consegue inserção no mercado de trabalho. Mal armado, mal treinado, sem auto estima, é uma policial que não sabe pra que ele está sendo formado, que acredita que sua principal missão é prender e matar marginal.”

Os depoimentos são todos intercalados com imagens, ora do assalto, ora das ruas e favelas do Rio de Janeiro. Evidenciando a montagem dialógica. Esses relatos são, por vezes, contraditórios ou ratificadores. As reféns narram o terror que viveram dentro do ônibus, os policiais a difícil situação de negociar com o seqüestrador.

Na tentativa de fazer com que o público enxergue os meninos de rua numa forma menos preconceituosa o documentário recorre à explicações profissionais. O responsável pelos 2min3seg (0:17:52 a 0:19:55) de análises é o antropólogo Luiz Eduardo Soares que faz ponderações a partir da idéia da visibilidade e como ela se relaciona com os garotos:

“Esse Sandro é um exemplo dos meninos de rua que eventualmente emergem e nos confrontam com a sua violência”.

“A grande luta desses meninos é contra a invisibilidade, eles estão famintos de existência social, de reconhecimento.”

Em seguida surge uma cena, com 1min2seg (0:19:56 a 0:20:58), em que alguns meninos contam como é viver nas ruas e narram suas relações com o restante da população:

“A gente não é marginal não, a gente não quer ficar roubando pra amanhã ou depois tomar tiro, mas a gente tem que sobreviver mano”.

“Ninguém dá oportunidade pra gente.”

Estes dois depoimentos dialogam e nos tendenciam a acreditar que criamos estereótipos para essas pessoas e que sempre as enxergamos de forma preconceituosa.

Durante o filme o documentarista por várias vezes nos proporciona um contato direto com Sandro, o filme dá voz a aqueles personagens até então invisível, e nos mostra sua outra face: revoltado, e drogado (0:23:11 a 0:23:27 / 0:26:58 a 0:28:13 / 0:35:50 a 0:36:07 / 0:40:40 a 0:41:02 / 0:50:02 a 0:50:14 / 0:55:59 a 0:56:07 / 1:11:43 a 1:11:52 / 1:14:26 a 1:14:33 / 1:15:32 a 1:15:33 / 1:17:14 a 1:17:46 a 1:21:49 a 1:22:43 / 1:26:31 a 1:27:00).

Por outro lado, o diretor também procura humanizar Nascimento, nos remetendo a episódios de sua vida, que ficam evidenciados em duas passagens:

Dona Elsa, (1:06 a 1:09:21) relata os sonhos do filho adotivo:

“Ele tinha um sonho, disse que queria arrumar emprego e ser alguém na vida”.

Na seqüência a assistente social Yvonne afirma ((1:09:22 a 1:09:47):

“Dois meses antes do assalto o Sandro me procurou e disse que queria um emprego, ele falava ‘mas quem vai me dar emprego, não sei ler nem escrever, não tenho carteira de trabalho, quem vai me dar uma chance?’”.

Os problemas decorrentes dos inúmeros problemas sociais são evidenciados durante todo o filme, seja com imagens ou relatos. As abordagens são muitas vezes esclarecedoras e exploram uma questão ampla a partir da exposição da vida de uma única pessoa: Sandro Nascimento. Um exemplo é a chacina da Candelária, utilizada por Padilha para mostrar como o incidente marcou a negativamente história do seqüestrador, e contribui para aumentar sua revolta e o ódio que sentia por policiais:

Durante o seqüestro o assaltante se revelou um sobrevivente do massacre (0:40:40 a 0:41:02):

“Aí parceiro, pode me filmar legal, Brasil, se liga só, o bagulho é sério, eu tava lá na

Candelária, cê acha que não? Pergunta se eu não tava lá. Mataram os irmãozinhos, então eu não tenho nada pra perder não”.

Por 1min21seg (0:34:18 a 0:35:39) um amigo de Sandro, também sobrevivente da chacina conta o que aconteceu no dia do crime:

“Os colegas nossos tava apanhando dos policiais, aí nós não gostamos e brigamos com eles. Alguns deles falou que ia voltar de madrugada pra pega a gente”.

Padilha procura mostrar para o público que o elemento responsável pelo caso do ônibus 174 já era uma pessoa familiarizada com tragédia e com o crime, essa intenção fica evidenciada quando, ao utilizar o elemento persuasivo, comum aos documentários, percebemos os 4min82seg dedicados a leituras de documentos:

Furto cometido por Sandro e companheiros em um sinal: 0:41:43 a 0:44:33

Assalto em que Sandro foi preso em flagrante elevado para o “cofre“: 1:00:40 a 1:01:18

Fuga do “cofre“: 1:04:54 a 1:04:57

Reportagem noticiando o assassinato de sua mãe: 1:34:39 a 1:35:17

Boletim policial sobre o assassinato: 1:35:56 a 1:36:13

No intuito de criticar o frágil sistema carcerário brasileiro foi feita uma visita à 26<sup>a</sup> Delegacia de Polícia do Rio de Janeiro, conhecida como “cofre“. Lugar onde Sandro ficou detido por três anos, três meses e três dias. Em uma seqüência de 3min35seg (1:01:19 a 1:04:54) o carcereiro mostra as dependências do lugar, que é sujo, apertado e sem iluminação. Ao mostrar um lugar que abriga tanto bandidos, o diretor procura fazer uma ponderação a respeito da imagem de Sandro inserindo assim o seguinte relato do guarda:

“Aqui cabem, mais ou menos, dez pessoas apertadas. Já teve época com 30 presos. Essa aqui (aponta para uma cela) é onde o Sandro ficava, tinha 40.”

“Pelo menos na cadeia ele (Sandro) foi bem comportado. Era um bandido? Era , mas

aqui na cadeia era um cara tranqüilo e tinha bom comportamento”.

Houve também a intenção de mostrar que o seqüestrador não estava em seu estado normal, que o comportamento extremamente agressivo na hora do incidente poderia ter sido proporcionado pelo uso de drogas. Primeiro um rapaz fala sobre seu vício, 8seg (0:38:19 a 0:38:11):

“O que estragou o Mancha foi a cola”.

Outro depoimento de uma amiga fala sobre a relação de Nascimento com entorpecentes 86seg (0:39:23 a 0:40:09):

“O normal do Sandro era cheirado, ele roubava só pra cheirar, ele não gostava de roupa de marca não, o negócio dele era só pó. Então pra ele fazer aquele negócio (seqüestro) ele devia estar muito drogado, devia estar muito louco mesmo, três dias pernoitado”.

E na tentativa de mais uma ponderação sobre o seqüestrador entra a Fala de Luiz Eduardo Soares, 28seg (0:40:10 a 0:40:38) :

“O Sandro nada mais é que o fruto dos problemas sociais. Não tínhamos resolvido a tragédia da Candelária e já estávamos vivendo uma outra, que era, em certo sentido, uma extensão da primeira. Sandro que era vítima agora se converte no algoz do novo drama, quase que para nos acordar para o fato de que é preciso resolver essa questão”.

Ao mostrar as dificuldades do BOPE, que estava no local, José Padilha tomou o cuidado de ouvir uma terceira opinião, mesclando os relatos policiais com o de um representante da imprensa, empregando assim credibilidade à abordagem, como pode-se perceber nos relatos que seguem:

Repórter 18seg (0:51:11 a 0:51:29):

“Eu comecei a perceber essa falta de equipamento da polícia porque vi ele trabalhando por sinais, o cara fazia mímica um pro outro. Pô, a polícia não tem rádio né cara, não tem uma comunicação, é tudo por sinais”.

Policial: 15seg (0:51:35 a 0:51:50):

“Deveria existir um equipamento de comunicação que integrasse os policiais, isso no local não tinha”.

Outro policial 20seg (0:51:35 a 0:51:50):

“Toda a fragilidade da segurança pública de um estado ou nação vai surgir numa ocorrência com refém, boa parte dos nossos policiais estavam há mais de dois anos sem treinamento. O resultado disso aí jamais seria positivo, a não ser que fosse da vontade de Deus”.

E por fim, para mostrar que o desfecho com a morte de Geísa não era a intenção de Sandro, o autor articula e faz com que alguns depoimentos dialoguem, justificando essa posição, como se pode perceber nos relatos abaixo:

Aos 1:14:08 a 1:14:33 Nascimento simulou ter assassinado uma refém, após esta cena é mostrado a opinião de assistente social Yvonne 12seg (1:19:46 a 1:19:58):

“Ele não ia matar ninguém, porque não era do caráter dele. Como menino de rua ele nunca matou ninguém, se ele fosse um assassino já teria feito isso antes”.

Em seqüência ao relato de Yvonne a refém supostamente assassinada também comenta o fato 22seg (1:20:02 a 1:20:24):

“Ele falou assim com a arma na minha cabeça, 'olha eu não vou atirar pra matar, mas eu vou atirar e quero que todo mundo grite'. Foi até naquela hora que ele abriu a janela, e todo mundo gritou, inclusive eu. Aí foi uma encenação, não deixou de ser uma encenação”.

Repentinamente Sandro resolve sair do ônibus 9seg (1:40:14 a 1:40:23) utilizando Geísa como escudo. Segundo um dos policiais essa atitude pegou toda equipe despreparada. Um dos homens do BOPE tenta então alvejar Sandro com uma submetralhadora (1:40:29),

mas o tiro acerta Geísa. José Padilha utiliza essa parte como um esclarecimento, já que muitas pessoas acreditavam que a professora teria sido morta pelo seqüestrador. Para que tudo fique bem claro é utilizado o recurso *slow motion*<sup>7</sup>, durante 8min45seg (1:40:47 a 1:49:05) reprisando as movimentações desde o momento em que Sandro sai do ônibus, até quando Geísa cai no chão, assim, com cenas mais lentas, o público seria capaz de ver o que realmente aconteceu. Para evidenciar que o final foi trágico para seqüestradores e reféns (como a máxima “o crime não compensa“) são mostradas as fortes cenas 18seg (1:50:01 a 1:50:19) de Geísa sendo carregada morta e de Sandro 57seg (1:50:48 a 1:51:45) sendo sufocado dentro do camburão.

Neste momento (*slow motion*) do filme as várias pessoas que participaram do documentário opinam sobre o incidente, a fim de se apresentar um aparado geral sobre o caso. As várias opiniões, algumas contraditórias, exprimem o quanto o incidente chocou a população e o quanto este assunto permanecia divergente. Nas principais falas um policial acha aquele foi o momento certo para a ação, mas que infelizmente deu errado, outro diz que naquela hora viu o quanto a polícia era mal suprida. As imagens mostram muito tumulto, pessoas querendo linchar o seqüestrador, Geísa sendo carregada já desfalecida e Sandro levado para o camburão, de onde saiu também morto. Um dos policiais disse que ouviu falar que Sandro estava muito agitado e que foi necessário fazer um sufocamento. Luiz Eduardo Soares afirma que a polícia completou o massacre da Candelária quando assassinou Sandro, fechando a idéia da marginalidade exposta por Padilha durante todo o filme.

#### **4.4.6 Eixos temáticos e figurativos da representação**

---

<sup>7</sup> Slow motion: câmera lenta

A história do caso ônibus 174, objeto de análise desta pesquisa, retratada a partir do ponto de vista de José Padilha pode ser considerado um documentário expositivo, uma vez que relata uma questão extraída do mundo histórico, seqüestro de um ônibus, e trabalha a abordagem de seu ponto de vista, fazendo uso dos elementos retóricos e argumentativos, como pôde ser observado nas descrições feitas no item anterior. Por outro lado, pode também representar um exemplo de documentário observativo, pois por várias vezes o cineasta apenas contempla as cenas e não promove nenhuma interferência no que está sendo filmado, como por exemplo, nas várias cenas, expostas no item anterior, em que o Sandro aparece no comando do ônibus. E por último, o *Ônibus 174* (2002) também pode ser entendido como um documentário participativo. Isto porque o documentarista estabelece contato com alguns personagens através da realização de entrevistas, e várias vezes recorre à imagens de arquivo para relatar algo.

Uma outra forma de considerar o documentário *Ônibus 174* (2002) é que ele representa um relato narrativo de histórias, a partir do universo escolhido José Padilha articula elementos para dar caráter narrativo ao caso.

O documentarista utiliza a oratória a partir da perspectiva da estratégia de memória. A todo momento o cineasta faz resgates das imagens obtidas com a mídia presente ao vivo no local do incidente. Outra forma de resgatar a memória do espectador, para ampliar os sentidos de uma questão, foi a gravação de um aniversário na Candelária, comemorado um dia antes do massacre.

O filme torna-se judicial ou histórico, próprio do domínio da retórica, quando se propõe a esclarecer uma questão que até então era controversa. Muitas pessoas ainda acreditam que Sandro seria o assassino de Geísa, e as imagens esclarecedoras do documentário mostraram que não, que na verdade seu assassino foi o policial que tentou matar Sandro. Outra forma de enxergar esse caráter na película é quando um amigo de

Sandro, também sobrevivente da candelária, conta o que aconteceu um dia do crime e o que provavelmente teria levado os policiais a cometerem tamanha barbaridade.

## 5 CONCLUSÃO

Pode-se concluir que a narrativa é construída no documentário a fim de elucidar o espectador sobre as entrelinhas do seqüestro. A verdade proposta é que a falta de estrutura familiar fez com que Sandro Nascimento se envolvesse, desde a infância, em roubos e com o uso de drogas. O filme conta a história de um menino que, aos seis anos de idade, presenciou a assassinato da própria mãe, cruelmente esfaqueada na frente de seu bar. Como não tinha pai, ele foi criado pela tia. Assim, conforme o documentário procura demonstrar através dos depoimentos da tia Julieta, dos companheiros, da assistente social e de um carcereiro que conheceu Sandro, a criança cresceu e transformou-se num bandido. Conforme mencionado ao longo do terceiro capítulo Peter Berger e Thomas Luckmann (1998) acreditam que a sociedade é formada por uma lógica de realidade que nos é imposta, e a tratamos de forma natural. Tal posição se confirma no filme a partir dos depoimentos de outros moradores de rua, que se mostram tendenciados a normalizar os comportamentos inerentes à situação. Até o dia do seqüestro Sandro era um menino de rua, pobre e com necessidades de educação e alimentação. Os depoimentos em *voz-over* que nos momentos iniciais do filme narram as perspectivas de outros moradores de rua e como eles chegaram a essa situação deixa explícito que Sandro compartilhava sua condição e invisibilidade com várias outras pessoas, as quais não somos capazes de enxergar. Até que no dia do seqüestro a situação se reverteu e o algoz se tornou visível. Em algumas horas Sandro passou de uma vítima do sistema que preferimos desdenhar à protagonista cenas que nos chocaram e nos fizeram enxergá-lo.

Dessa forma, além de culpado, é mostrado como vítima de um processo de décadas de exclusão social que assola nosso país. Exclusão social que é, dentre outras formas, metaforizada, como acontece em cenas ao decorrer do filme que exibem imagens de duas

faces do Rio de Janeiro, seqüências mostram casas e lugares onde vivemos nós, pessoas normais, e os locais em que os insignificantes perante a sociedade se alojam. O filme não se propõe a sugerir possíveis saídas para o problema social brasileiro, apenas retrata a questão a partir de uma outra ótica, a dos moradores de rua. As entrevistas feitas nas ruas, com colegas de Sandro e dentro de uma penitenciária evidenciaram a idéia de dar voz aos que desconhecemos ou simplesmente ignoramos.

Padilha reconta a história a fim de nos mostrar que a cobertura da mídia desconsiderava os fatores sócio-culturais que estavam enraizados no seqüestro. Para tanto extrapolou as imagens do seqüestro obtidas em veículos de comunicação e em um trabalho de produção utilizou a vida de Sandro, que no filme representa a maioria dos marginalizados. Esses se submetem a tal condição por falta de alternativas, ou porque já nasceram nas ruas, e assim se tornaram viciados em drogas, que roubam e utilizam a violência como forma de sobrevivência e em busca de reconhecimento.

A tragédia é mostrada como reflexo da violência praticada nas grandes cidades brasileiras, neste caso específico, Rio de Janeiro. A memória do espectador é utilizada como instrumento de persuasão, uma vez que em que durante todo o decorrer do filme o caso é reconstruído de forma a convidar o público a sair da cena do crime e navegar sobre um universo conhecido apenas superficialmente, dessa forma ele são direcionados a enxergar a realidade a partir do ponto de vista do diretor.

A forma como as estratégias de montagens de cenas e depoimentos foram articulados, nos levam a uma reflexão imediata a respeito da situação e lança uma questão a ser pensada: a de que essas pessoas praticam esses atos como uma forma desesperada e instinto de sobrevivência, e, como não tem nada a perder, utilizam todos os meios que encontrarem para viabilizar suas vontades.

## REFERENCIAL BIBLIOGRÁFICO

AZEREDO, Ely. **Everybody on bus 174**. Disponível em: <http://www.bus174.com/articles.htm#titulo02>, acessado em 09/11/2006.

BENJAMIN, Walter. "A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica". In: BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política: Ensaio sobre a literatura e a história da cultura**. São Paulo: Brasiliense, 1994.

BERGER, P. L. & LUCKMANN, T. **A construção social da realidade**. 20ª ed. Petrópolis: Vozes, 2001.

CARVALHO, Denise Bomtempo Birche de. **Intolerância aos moradores de rua**. Disponível em <http://www.unb.br/acs/artigos/at0904-02.htm>, acessado em 02/10/2006.

DALACORTE, Maria Cristina Faria. "Metáfora e Contexto". In: OLIVEIRA E PAIVA, Vera Lúcia Menezes de (org.). **Metáforas do Cotidiano**. Belo Horizonte: UFMG, 1998.

FERNANDES, Rubem César. **Violência no Rio- a história que sofremos e fazemos**. Disponível em <http://www.vivario.org.br/publique/cgi/cgilua.exe/sys/start.htm?inoid=356&sid=42>, acessado em 07/10/2006.

LIMA JÚNIOR, Walter. **Nada havíamos percebido**. Disponível em: [www.geocities.com/walterlimajr/Cri-Onibus174.html](http://www.geocities.com/walterlimajr/Cri-Onibus174.html), acessado em 03/05/2007.

MELO, Cristina Teixeira V.; GOMES, Isaltina Mello; MORAIS, Wilma. **O Documentário jornalístico, gênero essencialmente autoral**. Disponível em <http://repositorio.portcom.intercom.org.br/bitstream/1904/4655/1/NP7MELO.pdf>, acessado em 23/05/2007

MOURA, Hudson. **Oralidade e fabulação no filme documentário**. Disponível em <http://www.bocc.ubi.pt/pag/moura-hudson-oralidade-e-fabulacao.pdf>, acessado em 17/09/2006.

NICHOLS, Bill. **Introdução ao documentário**. São Paulo: Papyrus, 2005.

PENAFRIA, Manuela. **O ponto de vista no filme documentário**. Disponível em <http://www.bocc.ubi.pt/pag/penafria-manuela-ponto-vista-doc.pdf>, acessado em 14/08/2006

RAMOS, Fernão Pessoa. **O que é documentário?** Disponível em <http://www.bocc.ubi.pt/pag/pessoa-fernao-ramos-o-que-documentario.pdf>, acessado em 12/09/2006.

RONDELLI, Elizabeth. "Imagens da violência e práticas discursivas". In: PEREIRA, Carlos Alberto Messeder e outros (org.). **Linguagens da Violência**. Rio de Janeiro: Rocco, 2000.

SOARES, Luiz Eduardo, BILL MV, ATHAIDE, Celso. **Cabeça de Porco**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2005.

ZAMBONI, Paulo Diniz. **Porcaria no cinema**. Disponível em <http://www.midiaseम्मascara.com.br/artigo.php?sid=33>, acessado em 17/09/2006.

### **Filme analisado na monografia**

Ônibus 174. Título original: Ônibus 174. Direção: José Padilha. Produção: José Padilha e Marcos Prado. Distribuição: Rio Filme, 2002.

### **Normalização da monografia**

FRANÇA, Júnia Lessa; VASCONCELLOS, Ana Cristina de. **Manual para a normalização de publicações técnico-científicas**. 7ed. Belo Horizonte: UFMG, 2004.