

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL
FACULDADE DE BIBLIOTECONOMIA E COMUNICAÇÃO

Dionei Valler

A REPRESENTAÇÃO DO REAL E A ÉTICA NO DOCUMENTÁRIO
ÔNIBUS 174

Orientação: Prof^a. Dr^a. Miriam de Souza Rossini

Porto Alegre,
2007

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL
FACULDADE DE BIBLIOTECONOMIA E COMUNICAÇÃO

Dionei Valler

Monografia apresentada à Faculdade de Biblioteconomia e Comunicação da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, como requisito parcial para a obtenção do título de graduação em Jornalismo, sob orientação da Prof^a. Dr^a. Miriam de Souza Rossini.

Porto Alegre
2007

RESUMO

Este trabalho trata sobre a representação do real e os princípios da ética no documentário *Ônibus 174*. Começo com um estudo sobre o surgimento do cinema e alguns documentaristas que definiram os conceitos de representação da realidade na narrativa do gênero. Também analiso os conceitos básicos da ética de verdade, justiça e amor e construo uma ligação entre os dois primeiros com as características apresentadas num roteiro de filme documentário. Por último, faço a análise do filme *Ônibus 174* sob a luz das observações levantadas a respeito da representação do real e dos conceitos que formulam a ética.

SUMÁRIO

Introdução	5
1 A representação do real	8
1.1 O princípio da representação da realidade	8
1.2 Vertov e o cinema-verdade	15
1.3 Leacock e o cinema-direto	16
2 A ética no documentário	19
2.1 A ética	19
2.1.1 Verdade	20
2.1.2 Justiça	21
2.1.3 Amor	21
2.2 O Compromisso ético com o real	23
2.2.1 A verdade e a retórica na narrativa do documentário.....	23
2.2.2 O princípio da justiça na narrativa do documentário	27
3 <i>Ônibus 174</i> : a produção do filme	30
3.1 O acontecimento	30
3.1.1 O nascimento do filme	31
3.1.2 A narrativa do <i>Ônibus 174</i>	33
4 <i>Ônibus 174</i> : a análise do filme	37
4.1 A representação do real no <i>Ônibus 174</i>	37
4.1.1 A construção de personagem no <i>Ônibus 174</i>	37
4.1.2 A dramatização no filme <i>Ônibus 174</i>	40
4.2. A ética no <i>Ônibus 174</i>	45
5 Conclusão	49
Referências	52
Anexo 1 – Ficha técnica de <i>Ônibus 174</i>	54
Anexo 2 – Filmografia de José Padilha	55
Anexo 3 – Entrevistas de José Padilha	56
Anexo 4 – Cartaz brasileiro do filme	62
Anexo 5 – Cartaz norte-americano do filme	63
Anexo 6 – Mito da criação do homem, contado por Protágoras no diálogo de Platão	64

INTRODUÇÃO

Após assistir ao documentário *Ônibus 174* pela primeira vez durante uma aula da cadeira de cultura brasileira, percebi que estava diante de um filme complexo, intenso e arrebatador. A história gira em torno do seqüestro que aconteceu no dia 12 de junho de 2000, na cidade do Rio de Janeiro, quando um jovem de 22 anos entrou no ônibus de linha número 174 para realizar um assalto. O roubo se transformou em seqüestro e culminou na morte do seqüestrador e de uma das reféns. O seqüestro recebeu a cobertura midiática de três canais de televisão que passaram a transmitir *flashes* ao vivo durante a programação daquela tarde de segunda-feira.

Porém, o que mais chamou minha atenção no filme não foi o fato dele ter apresentado uma tragédia transmitida ao vivo, nem o fato dele mostrar como um assalto “corriqueiro” se transformou num evento marcado pela violência explícita. O que me atraiu no filme foi a maneira como o diretor José Padilha conduziu a narrativa, interligando o seqüestro do dia 12 com a trajetória de vida do seqüestrador Sandro do Nascimento, revelando assim um pouco da realidade pregressa de milhares de meninos de rua brasileiros, potenciais seqüestradores e assaltantes.

Fiquei impressionado com a representação da realidade transmitida pelas imagens selecionadas das gravações televisivas feitas no dia do seqüestro, e pelos depoimentos dos reféns, policiais, intelectuais e pessoas próximas ao seqüestrador. Também percebi na narrativa do filme uma preocupação em apresentar os diferentes lados que envolvem um acontecimento. Os elementos éticos utilizados pelo diretor José Padilha para contar a história por trás do seqüestro e sobre o passado de Sandro me pareceram dignos de uma observação mais aprofundada.

Quando já estava ponderando seriamente a respeito da possibilidade de tratar o filme como um quase perfeito exemplo sobre o tão sonhado objetivo jornalístico da imparcialidade no tratamento das informações, li uma entrevista em que José Padilha deixa claro que foi parcial na escolha dos entrevistados, na edição dos depoimentos, e no ponto de vista que marcaria a narrativa da produção. Todo o pré-processo que já havia desenhado na minha cabeça sobre os pontos que deveria atacar para analisar o filme caíram por terra.

Comecei a imaginar o que poderia ter acontecido durante a exibição do filme que pudesse justificar a minha impressão tão forte de que o diretor havia tratado os personagens do filme com pesos iguais.

Assistir ao filme pela segunda vez foi fundamental para perceber que a imparcialidade não estava presente na narrativa do filme, e também para me dar conta de, que mesmo assim, a representação do real e os elementos éticos que baseiam o conceito jornalístico da imparcialidade estavam dentro da narrativa. Tal percepção foi importante para eu rever minha abordagem do filme. Assim, meu objetivo principal nesta análise sobre a narrativa do filme *Ônibus 174* é perceber nela os elementos que possam justificar os conceitos de representação do real e da ética. Os objetivos específicos são:

- Analisar a história da representação do real no cinema e de que forma ela acabou se dividindo em documentário e ficção.
- Levantar os principais representantes dos primórdios do cinema de gênero documentário no mundo.
- Definir os elementos básicos do comportamento ético universal e relacioná-lo com o fazer do cineasta de documentário.

A metodologia utilizada dividiu-se na pesquisa bibliográfica e na análise do filme. Na parte que diz respeito à bibliografia, pesquisei sobre a história do surgimento do gênero documentário, e sobre os princípios éticos. Os principais autores utilizados para a pesquisa sobre o documentário e suas ligações com a representação do real foram o brasileiro Silvio Da-Rin e o norte-americano Bill Nichols. Já para a análise ética, utilizei o autor brasileiro Fábio Konder Comparato, que através de uma conceitualização ética sobre os campos do direito, moral e religião, traça um apanhado dos elementos comuns para o fazer ético. A pesquisa fílmica se deu através da análise feita cena por cena sob a luz dos conceitos teóricos sobre representação do real e ética estudados anteriormente.

No primeiro capítulo, procuro descrever um panorama sobre o princípio do cinema e sobre o desenvolvimento do gênero documentário dentro das diversas possibilidades que aparentemente o advento do cinematógrafo traria para a sociedade. Ao longo da apresentação do panorama, foco na maneira como diferentes cineastas fizeram uso e conceituaram a representação da realidade na narrativa do cinema.

O segundo capítulo é reservado para um apanhado geral sobre os elementos éticos que fundamentam o comportamento do homem, seja em sociedade ou dentro do campo profissional. Utilizaremos os conceitos básicos de

verdade, justiça e amor, que fundamentam o pensar ético para aprofundar um estudo sobre a retórica utilizada pelo cineasta para contar a sua história.

Já o terceiro capítulo cuidará da descrição fílmica de *Ônibus 174*, trazendo um resumo da narrativa utilizada por José Padilha, e as nuances das principais cenas do filme. Traz, também, informações sobre as circunstâncias da produção do documentário.

No quarto capítulo, utilizarei os conceitos desenvolvidos nos capítulos um e dois para analisar a narrativa do filme através de uma estruturação que dividirá a representação do real em construção de personagem e dramatização da trama do filme e farei uma análise dos elementos básicos da ética, que podem ser vistos ao longo da narrativa.

Os anexos compreendem: ficha técnica do filme, filmografia do diretor, entrevistas concedidas por José Padilha a portais da internet que são utilizadas como fonte para o trabalho, o cartaz nacional e internacional do filme e o mito grego que narra a criação do homem contado por Protágoras no diálogo de Platão.

CAPÍTULO I A representação do real

1.1 O princípio da representação da realidade

Não é a toa que as discussões sobre as diferenças acerca da narrativa do estilo documentário e do estilo ficção apontam para a conclusão de que ambos possuem as mesmas características. O embasamento para esta explicação vem da própria história do surgimento do cinema. Ainda que seja difícil levantar as origens exatas do cinema, da primeira projeção ou seu verdadeiro inventor, fica claro que a idéia original, a de captar imagens, documentando-as no tempo, é a base para ambos, seja documentário ou ficção.

No final do século XIX, em Paris, o francês Louis Lumière, responsável pela criação do cinema na Europa ao lado de seu irmão Auguste Lumière, fazia as primeiras exhibições de pequenos filmes no Grand Café, em Paris. Seus filmes, notabilizados pela elevada qualidade formal e artística - afinal ele havia estudado artes e arquitetura -, já demonstravam um ideal definido diante do objeto. Para Louis, um dos objetivos de seu invento era o de “escolher o melhor enquadramento possível para capturar um instante da realidade e filmá-lo sem nenhuma preocupação nem de controle nem de centrar a ação” (Burch, apud Da-Rin, 2006, p. 27). Louis desenvolveu sua carreira no cinema com uma trajetória técnico-científica, o que mais tarde o levaria a lamentar a perda do interesse pelo cinema como uma ciência, dizendo: “No cinema, o tempo técnico acabou, agora é a época do teatro” (Sadoul, apud Da-Rin, 2006, p. 29).

Ainda que o final do século XIX exaltasse os avanços técnicos, o cinema ainda era dependente de outros eventos culturais, como o teatro popular, a imprensa, as histórias em quadrinhos e as palestras com lanterna mágica. Neste cenário, as produções consistiam em filmar eventos tais como atos de malabarismo, exhibições de halterofilistas, danças e ações mecânicas que não exigissem dos envolvidos dramatizações, encenações acima de um minuto de duração e captação em mais de um único plano. Somente no ano de 1978, a Federação Internacional de Arquivos de Filmes contabilizou cerca de 1.500 filmes remanescentes do período que vai até 1906 neste formato. Filmes com estas características receberam a denominação de atualidades.

Porém, ao contrário do que muitos pensam, já naquela época as atualidades não designavam somente o tipo de filme com a representação do real cuja conceitualização havia sido definida pela produção de Lumière. Elas também abrangiam as reconstituições que focalizavam os assuntos de repercussão que não puderam ser registrados ao vivo, como crimes extraordinários e fatos bizarros.

O documentarista e pesquisador Silvio Da-Rin, estabelece o conceito das atualidades dizendo:

Freqüentemente, o termo atualidades é empregado como sinônimo de “documentário” dos primórdios do cinema, por oposição às ficções daquele período. Esta concepção, além de superficial, encobre o significado mais amplo das atualidades, no contexto do florescimento de uma sociedade de massa, período de intensa urbanização, mecanização e aceleração da chamada vida moderna. [...] O cinema, aportar neste ambiente dando movimento às imagens fotográficas e realistas do mundo, contribuiu de forma privilegiada para construir tecnicamente a “realidade”, ao mesmo tempo em que a transformava em espetáculo. Registros de fatos reais, ficções, encenações e reconstituições formavam um amálgama indistinto, que saciava a fome do público por atualidades. (DA-RIN, Silvio. O Espelho Partido, 2006 p. 31-32)

Ou seja, para as platéias daquela época, as reconstituições dos fatos valiam como representações espetaculares de acontecimentos do momento, demonstrando que a aceitação do ficcional pelo real já era possível. “Não há indícios de que o público que consumia avidamente estas imagens se sentisse logrado pelo fato de algumas delas não serem autênticas. Elas valiam como representações espetaculares de acontecimentos do momento” (DA-RIN. 2006 p. 33)

Ao longo das primeiras décadas do séc. XX, a necessidade de produção de filmes mais longos e conseqüentemente com maior número de rolos fez surgir novas oportunidades comerciais e artísticas. Deste processo, a representação do tempo enquanto progressão narrativa foi uma das conquistas. Nas palavras de Silvio Da-Rin, tal avanço possibilitou a montagem paralela, que permitiu:

ao espectador dar saltos imaginários, interpretando imagens sucessivas como ações simultâneas. Relações espaciais entre interiores e exteriores, planos próximos e imagens correspondentes a um ponto de vista já eram isoladamente praticados desde os primórdios, mas não chegavam a se articular na criação de um espaço orgânico, habitado pelos personagens. (DA-RIN 2006 p. 36-37)

Um dos nomes mais destacados na época por produzir filmes com esta nova diretriz foi David Griffith. Ele chegou a dirigir 138 filmes em 1909, sendo que

em 1913 seus filmes atingiram mais de cem planos, levando-o a romper com seu estúdio, pois seus produtos não eram mais compatíveis com o padrão comercial de um rolo por filme imposto pela empresa. “Griffith experimentou e exercitou a prática da filmagem em função da montagem narrativa, alcançando um privilegiado domínio da concatenação dos planos: entradas e saídas de quadro e mudanças de ponto de vista segundo regras de continuidade baseadas em *raccords* de direção, olhar e movimento” (DA-RIN. p. 37)

Ismail Xavier explica que:

Tomando os filmes de Griffith como referência, é possível observar o período 1908-1913 como um ponto de inflexão decisivo na história do cinema. Não é apenas uma progressão na decupagem que se verifica. É a consolidação de princípios de representação que inscrevem o cinema na tradição de uma literatura e de um teatro preocupados como coeficiente de realidade na composição do imaginário. (Xavier, apud Da-Rin, 2006, p. 38)

Neste ponto, o cinema já havia afirmado a sua vocação como forma de entretenimento. As mudanças na narrativa geradas pela introdução de novas técnicas de montagem, como as de Griffith, geraram a “padronização e a estratificação dos programas entre uma parte principal – o longa-metragem de ficção – e os complementos – onde vão se acomodar as atualidades.” (DA-RIN 2006 p. 38)

Dentro dos vários estilos disponíveis sob o conceito das atualidades, um deles merece ser destacado: os filmes de viagem. Pelas palavras de Da Rin:

Suas origens remontam a meados do século XIX, quando as palestras ilustradas com projeções de lanterna mágica passaram a atrair uma elite letrada desejosa de ampliar seus conhecimentos sobre localidades desconhecidas e culturas exóticas. As viagens a terras distantes ainda eram restritas a uns poucos aventureiros; e um público relativamente numeroso comparecia às conferências oferecidas por globe-trotters e exploradores. [...] Centrados na figura do viajante-explorador-realizador (os filmes viagem) ilustravam um relato em primeira pessoa e filiavam-se ao modelo Lumière de observação da realidade, bem como a uma ideologia documental que submetia as imagens a uma perspectiva educativa, resultando numa abordagem meramente descritiva da natureza e dos costumes dos povos visitados. (Da Rin, Silvio. 2006. P. 40)

Como visto, o desenvolvimento na linguagem narrativa do cinema passava por transformações profundas e irreversíveis. Neste aspecto, o norte-americano Robert Flaherty revolucionou a maneira como os filmes de viagem eram feitos com o lançamento em 1922 de *Nanook of the North*. O filme registra, durante dez anos, os hábitos cotidianos dos esquimós Inuit que habitavam a região da Baía de Hudson,

no norte do Canadá. Ao deixar de lado o aspecto descritivo dos filmes de viagens que marcavam o gênero, Flaherty inovou ao colocar os fatos que presenciou e gravou numa perspectiva dramática, construindo um personagem (Nanook e sua família) e estabelecendo um antagonista (o meio hostil dos desertos gelados do norte). De acordo com Da Rin:

Em *Nanook of the North*, pela primeira vez, o objeto de filmagem era submetido a uma interpretação, ou seja, uma desmontagem analítica daquilo que foi registrado, seguido e uma montagem cuja lógica central necessariamente escapava à observação instantânea e só poderia decorrer de um conjunto de detalhes habilmente sintetizados e articulados. [...] Ao optar por concentrar-se na vida de um esquimó e sua família, (Flaherty) estava partindo de um princípio próximo ao das ficções cinematográficas. Princípio este que lhe possibilitaria desenvolver situações tocantes e emocionalmente densas, que não costumavam ser exploradas nos registros de viagem. (DA-RIN 2006 P.47)

Flaherty havia incorporado ao gênero das atualidades as conquistas da montagem narrativa, dos elementos de dramaticidade e de pulos no tempo que a edição dos rolos cinematográficos eram capazes de produzir. As seqüências do filme são formadas por uma quantidade de planos muito pouco comuns para filmes de não-ficção. Na cena que mostra a caçada a uma morsa, para se ter um exemplo, o cineasta usou 38 planos, o que garante à cena a agilidade na mudança de pontos de vista e emoção de alguém que estivesse nesta situação. Porém, para o crítico de cinema Robert Sherwood, *Nanook of the North* não poderia ser simplesmente considerado um filme de ficção:

A espinha dorsal de todo filme é a continuidade – e com isto não me refiro a enredo (plot). *Nanook of the north* não tem nenhum tipo de enredo, prescinde perfeitamente dele, mas tem continuidade. A organização das cenas é segura, lógica e consistente. (Sherwood, apud, Da-Rin, 2006 p.50)

O próprio Flaherty surgiu para defender a autenticidade das cenas e das situações vividas pelos personagens:

O documentário é filmado no próprio lugar que se quer produzir, com as pessoas do lugar. Assim, o trabalho de seleção será realizado sobre material documental, com a finalidade de narrar a verdade da forma mais adequada e não dissimulando-a por trás de um elegante véu de ficção, e quando, como corresponde ao âmbito de suas atribuições, infunde a realidade o sentido dramático, este sentido surge da própria natureza e não unicamente da mente de um escritor mais ou menos engenhoso. (Flaherty, apud Da-Rin, 2006 p. 51)

Apesar de todo o discurso, não faltam acusações de que Flaherty havia modificado a realidade que estava captando. Consta que a verdadeira esposa de Nanook foi substituída (no filme claro!) por uma da preferência do diretor, assim como a sua insistência em recriar situações que não mais faziam parte da vida dos esquimós, como a caça as morsas, atividade que não era mais uma rotina daquele povo. Mas estas diferenças não preocupavam o cineasta, segundo o autor Richard Barsam:

Ele sabia que as platéias nem sempre esperavam uma fiel representação da realidade, que preferiam o artifício relativamente superior dos filmes de ficção e que os filmes não-ficcionais as atraíam com recursos como a reconstituição. Flaherty entendeu que o cinema não é uma função da antropologia ou da arqueologia, mas um ato da imaginação; é tanto a verdade fotográfica quanto uma reorganização cinemática da verdade. Diante de acusações de ter re-encenado situações, Flaherty dizia: “Às vezes você precisa mentir. Frequentemente você tem que distorcer uma coisa para captar seu espírito verdadeiro.” (Barsam, apud Da-Rin, 2006 p.53)

Para esta monografia, é necessário ressaltar a importância da contribuição de Flaherty para o surgimento de um estilo narrativo precursor, que certamente serviu como um divisor de águas no gênero documentário. Tal mudança pode ser considerada o fechamento definitivo do período Lumière.

Outro cineasta bastante importante para a discussão sobre a representação do real e sua utilidade foi o escocês John Grierson. Trabalhando na Inglaterra, ele produziu basicamente para o governo britânico. Seu estilo buscava distância da dramaturgia e tinha como objetivo a utilidade pública. O perfil político-governamental de seus filmes, porém, não o impediu de uma aproximação com Flaherty, com quem chegou a trabalhar na década de 1920.

De acordo com o crítico cinematográfico Forsyth Hardy, o cinema produzido por Grierson fugia do estilo cinematográfico padrão. Segundo ele, para Grierson:

A idéia do documentário não era de modo algum uma idéia cinematográfica. O tratamento fílmico que ela inspirava era um aspecto puramente acidental. O meio nos parecia o mais comovente e o mais excitante disponível. Por outro lado, a idéia em si era uma idéia nova para a educação pública. Seu conceito subjacente era o de que o mundo vivia um período de mudança drástica que afetava todos os modos de pensar e de agir; e a compreensão pública da natureza destas mudanças era vital. (Hardy, apud Da-Rin, 2006 p. 55-56)

Nestas palavras podemos perceber, resumidamente, a natureza do documentário feito por John Grierson e compreendemos sua visão sobre a utilidade deste veículo. Grierson nunca acreditou que o documentário pudesse transmitir a realidade e nunca teve a ilusão de uma abordagem inteiramente objetiva do real. Inclusive definiu, ainda no início do século passado, que o “documentário é um tratamento criativo dado à realidade” (WINSTON, Brian. A maldição do “jornalístico” na era digital. In: MOURÃO, Maria Dora; LABASKI, Amir. O Cinema do Real. SP: Cosac Naify, 2005, p. 16), e afirmou que “não existe uma verdade até que você a formalize. Verdade é uma interpretação, uma percepção” (GRIERSON apud AITKEN, 1990 p. 07). Portanto, o filme nada mais faz do que representar a realidade, a realidade do que aconteceu naquele dia.

No entanto, o documentário atrai para seu gênero a atenção daqueles que procuram a verdade concreta e não somente a sua representação. E por mais complexo que seja o desmonte desta idéia pré-concebida de que o filme documentário jura falar a verdade, e não mais que a verdade sobre todas as coisas, é inegável que este seja seu diferencial. E para alguns cineastas e pensadores, como o chileno Patricio Guzmán, o tratamento criativo não deveria receber tanta atenção dos estudiosos de documentários. Pare ele, a subjetividade e a questão moral é que devem ser o centro do trabalho do documentarista. Segundo Guzmán, os acontecimentos reais têm seu estado original alterado quando submetidos a filmagens e, por isso, a subjetividade se impõe sempre:

Desde o seu surgimento, as obras documentais têm sido formas de representação e nunca “janelas da realidade”. O documentarista é uma testemunha que participa, e não é um observador neutro. Estes enunciados já conhecidos (que até pouco tempo eram patrimônio do círculo de realizadores, produtores e críticos) estão fazendo parte do “ambiente industrial do gênero”, uma parte dos difusores mais poderosos terminaram por aceitar o caráter autoral e pessoal do gênero. Superada a falsa polêmica entre (objetividade X subjetividade), existe agora um espaço maior de liberdade para que os documentaristas sigam defendendo algo muito mais importante: o nível ético do documentário, ou seja, lutar para que o documentário seja um “instrumento da cidadania”, um instrumento de utilidade pública. Recordemos que o documentário se faz com personagens reais que não estão obrigados a participar se não quiserem. Para conseguir algo deles, é preciso persuadi-los. É preciso que haja ao menos um olhar generoso entre o realizador e seu personagem, e vice-versa. Esta generosidade em ambas as direções não se dá nos outros gêneros cinematográficos” (GUZMÁN, Patricio apud Pedroso, Daniel)¹

1 - Citado na dissertação de Daniel Pedroso, como: GUZMÁN, Patricio. *La explosion del documental*. Disponível em <http://www.adoc.cl>. Acessado em 25/05/2007 não está mais disponível.

O olhar real que existe entre o cineasta e o personagem protagonista de um documentário deve permear todas as outras trocas de olhares envolvidos em um filme do gênero; seja entre os outros personagens do filme, seja entre o personagem e a platéia. Esta entrega mútua em busca da realidade e da verdade pode ser considerada com um símbolo máximo de transparência, conceito mais do que presente na atividade ética.

Também referente às escolhas éticas do documentarista, João Moreira Salles afirma que:

Todo documentarista enfrenta dois grandes problemas, os únicos que de fato realmente contam na profissão. O primeiro diz respeito à maneira como ele trata seus personagens; o segundo, ao modo como apresenta o tema para o espectador. O primeiro desses problemas é de natureza ética; o segundo é uma questão epistemológica. O documentarista pode filmar e editar seu filme sem tomar consciência da ética e da epistemologia. É uma inocência perigosa, pois o filme conterà necessariamente as duas dimensões e será medido, em grande parte, pelas soluções específicas que adotar. (Salles, João Moreira. apud Da-Rin. 2006, p. 07)

E é justamente o compromisso ético com o real que deve receber a atenção da audiência e dos estudiosos do ramo. A modernização da narrativa e a influência de outros veículos que transmitem a “vida como ela é”, como os *reality shows*, permitem ao documentarista moderno a presunção de que a maneira como se conta uma história independe de sua veracidade ou não. A edição, a sonorização e por vezes até o lançamento de um documentário pode passar por cima de referências como a ética e a moral; valores que estão em decadência na sociedade contemporânea, que parecem seguir o mesmo caminho na estética narrativa do documentário. No entanto, de acordo com Brian Winston:

Quando os próprios cineastas ressaltam que o trabalho do seu documentário é a evidência, e apenas a evidência, eles estão defendendo um conceito ideologicamente poderoso, porém com uma noção ingênua de objetividade. Estão encorajando o público na sua ingenuidade. Mais do que isso, no entanto quando assumem esta posição estão realmente pondo em risco o conceito do documentário como “tratamento criativo”; a única coisa que torna os documentários diferentes das outras formas audiovisuais de não-ficção. (WINSTON, Brian. A maldição do “jornalístico” na era digital. In: MOURÃO, Maria Dora; LABASKI, Amir. O Cinema do Real. SP: Cosac Naify, 2005, p. 21)

Ou seja, também não é eticamente correto encorajar a platéia a acreditar que o documentário é apenas a representação da evidência.

1.2 Vertov e o cinema-verdade

Ao longo da história do documentário, alguns momentos são marcados pela mudança de rumo na construção dos documentários, tanto tecnológica quanto ideológica. Um destes momentos é marcado pelo russo Dziga Vertov, que em função de seus ideais decretou tábula rasa para toda a produção cinematográfica da Rússia anterior a ele, sem exceções. Vertov foi o criador do “Cine-olho”, um estilo ideológico e estético que assumia a posição de provocador do meio ao qual observava. O cineasta russo acreditava que a percepção humana era limitada e por isso, para explicar a “vida tal como ela é”, os atributos humanos não bastavam. Veio daí a sua “aspiração legítima em libertar a câmera, reduzida a uma triste escravidão, submetida à imperfeição e à miopia do olho humano” (Kinoks- Révolution. apud Da-Rin. 2006, p.113). Vertov tratava o cinema como revelador analítico do mundo cuja filmagem era apenas uma etapa. Para fazer isto, Vertov propunha “todos os meios cinematográficos, todos os procedimentos e métodos, tudo o que podia servir para descobrir e mostrar a verdade” (Naissance du Cine-Oeil. apud. Da-Rin. 2006, p. 114). E Vertov realmente utilizou todos os procedimentos que podia: movimentos de câmera; escala de planos; as variações de velocidade de filmagem; a imagem fixa; as sobreposições; e, sobretudo, a montagem. Para Da-Rin:

Esta interpretação cinematográfica dos fenômenos vivos era encarada como um estudo “científico-experimental” do mundo visível e audível, logo irreduzível à percepção humana. Ao contrário, tratava-se de “tornar visível o invisível”, explicitar pelos meios próprios e únicos do cinema a estrutura da sociedade. Esta prática pedagógica e científica tinha o “cinema-olho” como método e o “cinema-verdade” como princípio estratégico. [...] Cinema-verdade era “a verdade expressa por todo o leque das possibilidades cinematográficas”. [...] Cinema-olho foi, também, o conceito-chave do método vertoviano. Sua base era o cine-registro dos fatos. Vertov entendia que, durante a filmagem, a câmera não deveria interferir no curso normal dos acontecimentos. Para mostra “a vida como ela é” era necessário um registro absolutamente espontâneo. (DA-RIN 2006 p.114-115)

Porém, seu pioneirismo não ficou restrito apenas no campo das idéias. Para realizar seus experimentos de cinema-verdade, Vertov e sua equipe acabaram desenvolvendo uma série de necessidades urgentes para a gravação de seus filmes. Estas mesmas regras, com pequenas mudanças, acabaram servindo de apoio para a metodificação do novo documentário que surgiu a partir da década de

1960. Além de meios de transporte rápidos; película de alta sensibilidade; câmeras portáteis e aparelhos de iluminação ultraleves e uma equipe rápida e observadora, o Cinema-olho proposto por Vertov também requeria que:

A filmagem deveria ser instantânea, quer dizer, efetuar-se sem o menor atraso, no mesmo instante em que a pessoa observada age.

A filmagem deve ser silenciosa, para não distrair a pessoa filmada e não produzir ruído na gravação.

A filmagem deve ser tecnicamente possível em qualquer lugar.

A aparelhagem de sincronização deve ser pouco volumosa, sem baterias que atrapalhem e não deve ser necessário que exista corrente elétrica na locação.

Toda possibilidade de pane deve ser excluída, pois os atos das pessoas filmadas não podem ser ensaiados (nós estamos lidando com pessoas que não estão representando)

Os gestos do operador e do técnico de som deverão ser coordenados ao máximo, fundidos em um só, simultâneo; e a melhor solução para isto é a reunião, em um único aparelho, da gravação sonora e visual sobre duas pistas. (Instructions Provisoires aux Cercles Cine-Oeil. Apud Da-Rin. 2006 p. 124)

Estes eram os mandamentos para o cineasta do cinema-verdade, que foram reutilizados em diferentes escalas de importância para o surgimento de outro estilo moderno de documentário: o cinema-direto.

1.3 Leacock e o cinema-direto

Ainda na década de 1950, o cineasta norte-americano Richard Leacock, apesar de não considerar seus trabalhos como documentários e sim “cine-reportagens” ou “jornalismo-filmado”, definiu o cinema-direto como a nova diretriz do documentário mundial. Utilizando as mesmas técnicas que Vertov utilizara anos antes, Leacock, com a intenção de captar a “realidade pela imagem”, embarcou com sua equipe “na utopia da neutralização completa da equipe técnica, que resultou em um comportamento servil diante dos eventos: nenhuma intervenção, pura observação.” (DA-RIN. 2006 p. 144). Esta foi a grande diferença do cinema-direto para o cinema – verdade. Enquanto este atuava como um agente ativo no desenvolvimento da ação - respeitando somente a naturalidade com a qual ela acontecia -, o cinema-direto passeava pela ação apenas como observador, numa lógica mais inclinada para a imparcialidade jornalística do que para o tratamento criativo dado à realidade pregado pelos documentaristas da época de Grierson.

Porém, algumas críticas foram feitas ao método do cinema-direto. “No limite do seu idealismo, esta postura queria fazer do olhar uma extensão material dos fenômenos, a ponto de uma anulação do próprio olhar e, por conseguinte, de uma anulação do cinema.” (DA-RIN. 2006 p. 144) Sobre esta quebra na idéia da cinematografia das imagens, Edgar Anstey esclarece:

Em um nível bem prático, acho que é possível enganar-se a respeito da natureza de um real resultado documental. A filmagem da realidade ao invés da sua interpretação criativa pode levar à introdução de imagens confusas, sons inaudíveis e durações intermináveis, culminando em um supremo desastre – a quebra da comunicação entre tela e o público. (ANSTEY, apud Da-Rin 2006 p. 145)

Já Bill Nichols, direciona mais uma intervenção à estética do cinema-direto. Para ele:

o documentário não é uma reprodução, mas sim uma representação de algum aspecto do mundo histórico, do mundo social que todos compartilhamos. Esta representação se desenvolve na forma de um argumento sobre o mundo, o que pressupõe uma perspectiva, um ponto de vista, ou seja, uma modalidade de organização do material que o filme apresenta ao espectador. (NICHOLS, Bill, 2001)

O pesquisador Francisco Elinaldo Teixeira diz:

Engana-se quem toma aqueles princípios de base como equivalentes de uma arquitetura documental firmada na espontaneidade e objetividade da imagem, que toma despojamento por simplificação, o vivido imediato como expressão artística em si. A vida nua e crua jamais propiciou e sustentou alguma arte de interesse duradouro, a não ser quando se deixou passar pelo crivo de um trabalho de transformação, de transfiguração. As condições de reinvenção na arte, portanto, estão implicadas com uma nova combinatória de elementos que vem revolver um solo firmado e lançar por sobre ele novas estratificações. E assim tem sido em relação às metamorfoses no campo do documentário. Embora a princípio reclamando para si a realidade direta contra os artifícios da ficção, o vivido imediato pelo contra a sua recomposição em estúdio, tais reclamos foram catalisadores de mudanças que afetaram a ambos e uma espécie de “mínima ficção” jamais deixou de alimentar e realimentar o documentário ao longo da trajetória desses embates. Não da mesma forma, é certo. (TEIXEIRA, Francisco Elinaldo – Documentário no Brasil pg. 15-16)

Então não estariam os ideais destes movimentos indo longe demais na intenção de documentar a realidade? Não podemos esquecer que nos primórdios do cinema, a documentação existiu como forma única de captar as imagens e esta escolha era simplesmente a forma mais óbvia de utilizar a invenção. Porém, assim

que o cinematógrafo conquistou públicos e profissionais diferentes, a narrativa adquiriu diversas formas. Como diz Silvio Da-Rin:

A própria estrutura da imagem cinematográfica supõe fatores irreduzíveis, como a escolha entre o que mostrar ou não, a organização daquilo tudo que é mostrado, a sua duração e a ordenação dos planos entre si. A transparência da realidade no cinema é uma falácia. A imagem cinematográfica é essencialmente trucada, um artefato por natureza, nunca o reflexo transparente do real. Aliás, é apropriada noção do real que deve ter seus pressupostos ideológicos examinados. [...] O processo de produção de imagens cinematográficas implica necessariamente em inscrever nestas imagens uma subjetividade. A tentativa idealista de reprodução absolutamente neutra e objetiva da percepção ocular normal não pode suprimir esta subjetividade inelutável, mas pode mascará-la por trás de convenções estilísticas naturalistas. (DA-RIN. 2006 p. 145)

A revolução estético-ideológica trazida pelo cinema-verdade norteia a produção cinematográfica de documentários até os dias de hoje. Diversos diretores nacionais e internacionais utilizam as técnicas deste estilo com maior ou menor influência. É deste estilo que nasce no documentário contemporâneo elementos tão caros a sua narrativa, como a câmera tremida, o som direto e a equipe móvel, mas também uma das características mais importantes para a construção de um novo idealismo na representação da realidade: a entrevista e o depoimento. Eles viraram peças-chave na estruturação e montagem do documentário moderno, e levaram a representação do real a um novo patamar. A partir deste ponto, a representação passa a ser contada por quem viveu a cena. As encenações teatrais dão espaço para a recriação sonoramente narrada do que já aconteceu. O depoimento nos leva direto para a ação através da narrativa inconfundível e por vezes inquestionável do personagem. A recriação é costurada pelas suas memórias e se possível, confirmada por imagens.

Capítulo 2 A ética no documentário

Diversos aspectos de um filme documentário podem ser analisados pelo ponto de vista da ética. Neste capítulo, concentro o foco da análise na retórica utilizada pelo cineasta para a narrativa de um filme. Afinal a narrativa nada mais é do que o discurso utilizado por quem faz o filme, organizado para nos convencer de suas idéias através de seus argumentos. O que faz um cineasta ser mais ou menos correto na apresentação de sua retórica é a sua percepção da importância do pensamento ético. A relevância deste fazer se expõe a partir do momento que o cineasta decide contar uma história utilizando o gênero documentário.

2.1 – A ética

Segundo um dos mitos gregos (ver anexo 6), a justiça e a ética são sentimentos que Zeus deu aos seres humanos a fim de que eles pudessem conviver em sociedade, sem gerar a própria dizimação.

O mito revela o poder devastador que existe na divisão desigual da capacidade técnica sem um correspondente progresso ético. A história fantasiosa narrada pelo filósofo grego reflete a preocupação inerente ao homem em conjugar o saber fazer com o “quê” e “quando” fazer. A entrega feita por Zeus dos atributos de justiça e respeito, fundam a base do pensar ético pois deles surge a capacidade da arte política, que, caso não existisse entre os homens, inviabilizaria a harmonia social, e a espécie humana acabaria por desaparecer da Terra.

Segundo o autor Fábio Konder Comparato, o sistema ético vigente em um povo exerce sempre a função de organizar ou ordenar a sociedade, em vista de uma finalidade geral. Não existe ordem social desvinculada de um objetivo final, e é justamente em função deste objetivo que se pode dizer se um grupo humano é ordenado ou desordenado; se está diante de uma reunião ocasional de pessoas, ou de uma coletividade organizada. E com vista na capacidade de aliança entre o domínio da técnica e a ética, Comparato também diz que: “os princípios éticos são normas objetivas, sempre correlacionadas a virtudes subjetivas. São normas teleológicas, que apontam para um objetivo final do comportamento humano, ao qual devem se adequar os meios e instrumentos utilizados” (p. 521). O autor explica que os princípios éticos são ilimitados e afirma:

As qualidades próprias dos princípios éticos nada mais são, na verdade, do que uma decorrência lógica do fato de se fundarem, em última análise, na dignidade da pessoa humana, reconhecida como paradigma supremo de toda a vida social. A classificação destes princípios obedece, [...], a sua ordem de abrangência, a partir daquele modelo supremo. O respeito à dignidade da pessoa humana deve abrangê-la em todas as suas dimensões: em cada indivíduo, com a sua característica irredutível de unicidade; em cada grupo social; no interior dos povos politicamente organizados; em cada povo ou nação independente; nas relações internacionais; na reunião de todos os povos do mundo numa unidade política suprema em construção. É igualmente em todas as dimensões da pessoa humana que atuam os princípios da verdade, da justiça e do amor. (COMPARATO. 2006 p. 520)

A partir deste conceito geral sobre a função do pensamento ético na sociedade, parto para a discussão das bases éticas, formadas por três princípios básicos: a verdade, a justiça e o amor.

2.1.1 Verdade

Princípio de extrema importância para a retórica ética de um documentário, a verdade recebe duas concepções básicas: uma grega e outra semítica. Para a filosofia grega, a verdade tem um sentido essencialmente intelectual, significando a correspondência intrínseca do pensamento com a realidade pensada. Esta concepção forma a base do saber científico moderno e está imposta no mundo ocidental.

Na concepção semítica, a verdade está ligada diretamente no viver ético. Verdadeiro seria o que inspira confiança e fidelidade; falso, em contraste, é sinônimo de infiel. O autor cita diversas vezes a vida de Mahatma Gandhi como grande exemplo da busca pela verdade. Para encontrá-la, disse Gandhi, não é preciso ir muito longe, pois ela se acha em cada um de nós, como uma pedra preciosa encoberta pela ganga de nossas impurezas pessoais. Para fazê-la aparecer é preciso muita humildade¹¹ e um esforço contínuo e metódico para eliminar de si toda raiva, ódio ou egoísmo¹².

11. The Mind of Mahatma Gandhi, compilação de R. K. Prabu e U. R. Rao, oxford University Press, Londres, 1945.

12. Gandhi, Na Autobiography – The story of my experiments with truth, traduzido do original em gujarati por Mahadev Desai, Boston, Beacon Press, 1957, p. 345

2.1.2 Justiça

Platão, em *A República*, partindo do conceito clássico de justiça, atribuído a Simônides e recolhido pelos juristas romanos, de que ela consiste em dar a cada um o que lhe é de direito, chega à definição da essência da justiça: não devemos fazer aos outros o que não queremos que eles nos façam. Pela prática da justiça, não se pode prejudicar os outros homens, tornando-os injustos, sobretudo porque a justiça é a virtude específica do homem. Ela pode ser considerada uma virtude voltada inteiramente para os outros e não para o próprio sujeito. Em *A República*, Platão afirma que, de todas as virtudes, a justiça é a única que se ocupa do bem alheio. Porém, a justiça nos é apresentada como a virtude que cada qual possui de cumprir na pólis a função devida, ou seja, a atuação que dele se espera: a sabedoria, que incumbe aos governantes; a bravura, própria dos soldados; e a virtude completa de sobriedade, moderação ou temperança, que consiste na aceitação, por todos os cidadãos, dessa divisão de funções políticas.

Neste sentido, Platão ressalta a existência de outra modalidade de justiça: a solidariedade. Nela, os fortes devem proteger os fracos; os ricos, socorrer os pobres; os instruídos, educar os ignorantes; e assim por diante.

2.1.3 Amor

Segundo Comparato, o pensamento filosófico encontra grandes dificuldades para elaborar conceitos claros e desenvolver raciocínios coerentes sobre o amor. Porém, o amor parece ser uma doação completa e sem reservas, não só das coisas que nos pertencem, mas da nossa própria pessoa.

Aquele que ama, torna-se despossuído de si mesmo: ele nada retém para si, mas tudo oferece ao outro. O autor diz que:

A grande função social do amor consiste, na verdade, em atuar como fator de permanente aperfeiçoamento da justiça. É o impulso constante no sentido de uma não-acomodação com as formas de justiça já existentes; a procura de uma ampliação ilimitada do princípio de dar a todos e a cada um o que a consciência ética sente como devido. (COMPARATO, 2003. p. 534)

Para ilustrar este conceito, o autor traz dois exemplos bíblicos de atitudes que transformaram a atitude amorosa em lei. Em um dos casos, o autor conta o capítulo 19, versículo 18 da Bíblia, onde Jesus conta a história do bom samaritano. Diz a Bíblia: “um homem descia de Jerusalém a Jericó, e caiu no meio de assaltantes que, após havê-lo despojado e espancado, foram-se, deixando-o semi-morto”. Duas autoridades religiosas passaram e negaram-lhe socorro, justamente eles que deveriam seguir um mandamento bíblico. Porém, uma terceira pessoa, um inimigo execrável do povo de Deus, passou por ele e lhe ofereceu ajuda, acudiu seus ferimentos e o colocou em seu cavalo - o que significa que continuou seu caminho a pé - e o conduziu até a hospedaria mais próxima. Ainda pagou ao hospedeiro para cuidar do ferido até que ele ficasse bom.

Naquele tempo, o samaritano comportou-se heroicamente, porém nos dias de hoje, caso se negasse a ajudar o ferido, estaria infringindo uma lei da legislação, tanto brasileira quanto de outros países que pune o cidadão que não prestar socorro.

Hoje, os atos de amor estão relacionados e compreendidos como estritos deveres jurídicos no sistema de seguridade social, previsto em tratados e convenções internacionais.

Estes três valores adquirem a comunhão de sentidos, pois, segundo Comparato, a verdade, sob o aspecto ético, é o único caminho capaz de conduzir à felicidade sem desvios ou enganos. A verdade acaba por se ligar diretamente à justiça e ao amor, pois sem eles não é possível construir uma vida plenamente feliz, nem no plano individual nem no social. Já sobre a relação específica entre justiça e amor, ela é indissolúvel, pois entre eles não há concorrência, e sim complementaridade.

A justiça tende a se estiolar e, portanto, a perder sua efetiva vigência, se não for incessantemente aprofundada pelo amor. Este, por sua vez, descamba para um egoísmo disfarçado, ou um tíbio sentimentalismo, se não se afundar nas exigências primárias da justiça, das quais representa um aperfeiçoamento e jamais um sucedâneo. (COMPARATO, 2003. p. 521)

Após ter esclarecido os princípios éticos, podemos partir para a análise das características presentes na narrativa de *Ônibus 174* que as sustentam, dando prioridade para os princípios de verdade e justiça.

2.2 O Compromisso ético com o real

No discurso narrativo do filme documentário, os princípios básicos da ética não são integralmente reconhecíveis. Dos três, somente o amor não tem um papel fundamental lógico no discurso narrativo. Já a verdade e a justiça apresentam características que definem o curso tomado por um documentarista ao contar sua história.

2.2.1 A verdade e a retórica na narrativa do documentário

Na narrativa do documentário, o princípio da verdade adquire um significado duplo. Acontece o que poderíamos chamar de “contrato social” entre o filme e o espectador. O documentário traz uma estrutura claramente não-ficcional, onde subentende-se que a história contada realmente aconteceu e, assim sendo, mesmo que numa representação da realidade, como vimos no primeiro capítulo, deve ser compreendida como fato real. A maneira como a história é contada também deve ser compreendida pelo espectador como verdadeira. Afinal, cada depoimento, cada cena ou seqüência deve desencadear uma percepção correta e fiel sobre os acontecimentos no espectador.

Um dos poucos autores que discute a ética no documentário é o norte-americano Bill Nichols, que no livro *Introdução ao Documentário* (2005), levanta algumas características estruturais do documentário que o aproximam mais explicitamente dos princípios éticos. Para Nichols, o documentário nos oferece uma representação ou retrato reconhecível do mundo, e pela capacidade que tem o filme e a fita de áudio de registrar situações e acontecimentos com notável fidelidade, vemos coisas que acreditamos que poderíamos ver fora do cinema. Diante desta característica, pensamos que o que vemos deve ser verdade.

Bill Nichols coloca uma outra característica que introduz a idéia de que um filme age como a defesa de um advogado sobre um ponto de vista. A importância da retórica torna-se clara para a relação entre o compromisso ético com o real na narrativa do documentário e o próprio documentarista.

Nichols diz que:

Os documentários podem representar o mundo da mesma forma que um advogado representa os interesses de um cliente: colocam diante de nós a defesa de um determinado ponto de vista ou uma determinada interpretação das provas. Neste sentido, os documentários não defendem simplesmente os outros, representando-os de maneiras que eles próprios não poderiam; os documentários intervêm mais ativamente afirmam qual é a natureza de um assunto, para conquistar consentimento ou influenciar opiniões. (NICHOLS. 2005 p. 30)

Porém, não podemos esquecer que a orientação da retórica segue o rumo traçado pelos objetivos de quem a conduz. E estes objetivos dependem da disposição e postura ética do indivíduo. Neste contexto vale lembrar as palavras do filósofo que fundamentou os conceitos básicos da ética: Aristóteles.

Nas palavras do filósofo grego, a disposição pessoal a fazer o bem e a evitar o mal não seria propriamente inata, não se encontraria na natureza humana. Ela seria, antes de mais anda, o fruto dos usos e costumes como expressão dos grandes princípios da vida em sociedade. O filósofo afirma que não nascemos propriamente virtuosos, mas aprendemos a nos comportar de modo correto e honesto na vida ativa. Para Aristóteles: “A norma ética por mais excelente que seja, não tem real vigor ou vigência, se não estiver viva na consciência dos homens, ou seja, se não corresponder a uma disposição individual e coletiva de viver eticamente” (COMPARATO. 2006 p. 497).

Com base nesta citação sobre a disponibilidade individual do fazer ético, podemos marcar a condução da retórica do documentarista como o marco fundamental do compromisso ético com o real. Segundo Bill Nichols:

A retórica é a forma de discurso usada para persuadir ou convencer os outros de um assunto para o qual não existe solução ou resposta definida, inequívoca. [...] O julgamento da verdade, o veredito, está fora dos domínios da ciência, da poesia ou da narração das histórias. Ele se passa na arena da batalha retórica, onde também trabalha a maioria dos documentários. [...] A retórica também difere do discurso poético ou narrativo [...] Ainda assim, a retórica pode facilmente usar a poética, a narrativa ou os elementos lógicos. No entanto, esses elementos são utilizados para nos convencer de um assunto para o qual é possível mais de um ponto de vista ou conclusão. (NICHOLS. 2005 p. 43)

A retórica, que pode significar desde “arte de bem falar”, como “ornamentos pomposos de discurso” (BUENO, Francisco da Silveira. Dicionário Escolar da Língua Portuguesa. 1969), na narrativa cinematográfica do documentário representa o caminho que o cineasta percorre para atingir o espectador. Não podemos esquecer que o “tratamento criativo” dado à realidade libera o cineasta das

amarras que impedem o jornalista de contar a história da maneira que lhe conviesse, sendo ela não-linear, expositiva, reflexiva, enfim, os estilos narrativos são muitos. Portanto, a escolha de uma boa retórica, fiel ao personagem do filme e a sua história, eticamente correta e representativa dos fatos é uma decisão que envolve mais do que permanecer ao lado da verdade. Ela exige do cineasta objetivos claros e escolhas acertadas, mas mais do que isso exige domínio da técnica e da ética.

Fábio Comparato diz que os princípios éticos são normas que nos fazem agir em função de valores do bem, visados pela nossa ação ou pelo objetivo final que dá sentido à vida; esses princípios não estão ao serviço de um interesse puramente subjetivo, que não compartilhamos com a comunidade. Ele esclarece as diferenças entre norma ética e regra técnica:

Esta última diz respeito aos meios aptos a se conseguir determinado resultado. Mas esse resultado, obviamente desejado pelo agente, pode ser objetivamente para o bem ou para o mau, para outros indivíduos ou para a coletividade em geral. [...] A técnica guia-se, pois, exclusivamente, pelo valor da utilidade ou eficiência dos meios na produção de um resultado, ao passo que a ética acentua o fim último visado pelo agente e o seu valor, relativamente a outras pessoas que com ele tratam, ou em relação à coletividade. Na perspectiva técnica, o agente deve atuar de certa maneira para obter o efeito por ele desejado, não necessariamente valioso para a comunidade. No ambiente ético, o agente deve agir em vista de determinadas finalidades consideradas obrigatórias para todos, e o seu *modus agendi* há de se adaptar ao valor ético dos fins visados. (COMPARATO. 2006 p. 500)

Portanto, o documentarista tem uma grande responsabilidade nas mãos. Diferentemente do cineasta que trabalha com conteúdo ficcional, cujo objetivo é inventar uma forma criativa de contar uma história que pode ou não ter acontecido, o documentarista precisa ser fiel aos acontecimentos sem perder de vista o ritmo da narrativa que vai deixar seu filme interessante. Ao mesmo tempo, ele trabalha com personagens reais e histórias de verdade que não podem ser manipulados para se encaixar nas reviravoltas esperadas de um ritmo narrativo ficcional.

Bill Nichols nos explica que Aristóteles, na obra *Retórica*, divide as provas artísticas em três tipos, onde cada uma delas nos convence da validade de um argumento ou ponto de vista. Para Nichols, todas têm muita importância para a narrativa do documentário e podem ser consideradas técnicas para gerar a impressão de conclusão ou comprovação. Elas são produto da criatividade do orador ou cineasta e não algo que poderia ser encontrado em outro lugar. São elas:

- 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 raciocínio ou demonstração real ou aparente; que comprova ou dá a impressão de comprovar a questão. (NICHOLS. 2005 p. 81)

Estas provas artísticas obviamente precisam de um meio para tornarem-se concretas. Através da linguagem, tanto escrita (como no roteiro) quanto falada (na narração), e nas imagens que substituem as palavras, podemos enxergar estas técnicas com maior precisão.

Segundo a tradição ocidental, a linguagem falada e escrita dividiu-se em três grandes categorias: poética/narrativa; lógica e retórica. Estas categorias funcionam como esferas individuais, mas também podem associar-se entre elas para ganhar mais força. Aliam-se a elas, num discurso falado ou escrito, elementos narrativos e figuras poéticas de linguagem. Juntas, estas características enfeitam tanto discursos científicos quanto o retórico, afinal as táticas persuasivas desempenham papel fundamental tanto na narração de histórias como no raciocínio científico. Quanto às imagens, Nichols nos diz que não podemos ver o conceito de certas coisas; podemos apenas ver os sinais e sintomas específicos do que aquela coisa representa. Para ele: “Isso equivale a dizer que o valor documental dos filmes de não-ficção está em como eles representam visual e auditivamente os tópicos para os quais nossa linguagem escrita e falada fornece conceitos. As imagens fotográficas não nos dão os conceitos; elas nos dão exemplos.(NICHOLS. 2005 p. 97-98)“

Ou seja, as imagens acompanhadas da palavra, seja escrita ou falada, comandam o poder da retórica e formam a base para a narrativa do documentário. Bill Nichols levanta a idéia de que os documentários oferecem a experiência sensual de sons e imagens organizados de tal forma que passam a representar qualidade e conceitos de natureza mais abstrata. Portanto, o planejamento deste conteúdo deve ser feito com muita cautela, pois entre estas qualidades abstratas está a opinião. Não é difícil imaginar que, após uma apresentação argumentativa persuasiva, baseada em imagens e palavras, o espectador absorva aquelas informações e passe a usá-las para defender seus argumentos.

2.2.2 O princípio da justiça na narrativa do documentário

O princípio da justiça deve ser analisado com muita cautela dentro da retórica utilizada no documentário por uma razão bem simples: não é o papel do documentário, muito menos do documentarista relegar a seus personagens o que de fato lhes é de direito. Esta pode ser considerada a principal diferença entre documentário e jornalismo. Enquanto o jornalismo busca objetivamente o relato imparcial dos fatos, o documentarista procura dar à realidade um tratamento criativo. Porém, a busca pelo floreio narrativo não pode ser distanciada do comportamento ético.

Foi o cineasta John Grierson que enxergou pela primeira vez o documentarista como um artista, como um profissional que mediava a filmagem do mundo real para iluminar a condição humana através de suas próprias idéias. Para ele, os documentários deveriam ultrapassar o plano da descrição do material natural, até então visto nos cine-jornais da época, para alcançar arranjos, rearranjos e remodelações no que poderia ser encontrado no material jornalístico.

O legado deixado pela estética e conteúdo do jornalismo nos filmes de documentário é visto com olhos de pavor por um grande número de documentaristas. Brian Winston diz:

As normas do jornalismo, as restrições adequadamente aplicadas para limitar as mediações jornalísticas – em essência que o jornalismo deve ser sempre não intervencionista –, tornaram-se normas e as restrições para documentaristas. Isso é uma perda maciça, porque limita demasiadamente a expressão do documentário como “tratamento criativo”. (WINSTON, Brian. A maldição do “jornalístico” na era digital. In: MOURÃO, Maria Dora; LABASKI, Amir. O Cinema do Real. SP: Cosac Naify, 2005, p. 24)

Porém, é Bill Nichols que nos lembra sobre uma das características do documentário que o aproxima do princípio ético da justiça. Segundo Nichols, os documentários podem significar e representar os interesses dos outros, sendo que muitas vezes os documentaristas assumem o papel de representantes do público. Sobre este ponto, volto a citar Fábio Comparato, que diz:

As normas éticas - nunca é demais repetir – são essencialmente altruístas: elas dizem respeito ao interesse alheio, ou ao bem comum da coletividade, nunca ao interesse próprio do agente. Mesmo no pensamento do individualismo utilitário, a porfia na realização do interesse próprio do

agente é considerada simples meio para realização do interesse geral da coletividade. (COMPARATO, 2006. p. 496)

Sob este ponto de vista, firma-se a posição fundamental da opinião do cineasta como base da narrativa, afinal se é ele o responsável pela retórica utilizada para contar uma história, é também através de suas opiniões que sua retórica nos é apresentada. Uma das maneiras mais comuns de o cineasta expressar sua opinião é através da narração em voz-over, a conhecida voz de deus. Esta técnica surgiu na década de 1930, como uma forma conveniente de descrever uma situação ou problema, apresentar um argumento, propor uma solução e, às vezes, evocar um tom ou estado de ânimo poético. Bill Nichols nos explica que falar na primeira pessoa aproxima o documentário do diário, do ensaio e de aspectos do filme e do vídeo experimental ou de vanguarda. O autor chama a atenção para um fenômeno típico de documentários narrados em primeira pessoa pelo cineasta. Neles, a ênfase pode se transferir da tentativa de persuadir o público de um determinado ponto de vista ou enfoque sobre um problema para a representação de uma opinião pessoal, claramente subjetiva. Assim sendo, a persuasão passa seu enfoque para a expressão. Nesta característica estaria outra grande semelhança com o chamado novo-jornalismo, onde um cineasta ou jornalista apresenta, pela sua voz, uma informação sobre uma questão específica. Nichols acrescenta que:

O cineasta representa outras pessoas. A idéia de falar sobre um tópico ou assunto, uma pessoa ou indivíduo, empresta um ar de importância cívica a esse trabalho. Falar de alguma coisa pode incluir a narração de uma história, a criação de um estado de ânimo poético ou a construção de uma narrativa, [...] mas também implica um desejo voltado para o conteúdo, um desejo de transmitir informação, basear-se nos fatos e expressar opiniões sobre o mundo que compartilhamos. Comparada com “que história vou contar?”, a pergunta “sobre o que vou falar?” dirige nossos pensamentos para a esfera pública e para o ato social de falar aos outros sobre um tópico de interesse comum. (NICHOLS. 2005 p. 41-42)

Mais uma vez a semelhança entre jornalismo e documentário é explicitada e suas fronteiras tornam-se difusas. O jornalista brasileiro Perseu Abramo, no livro *Padrões de Manipulação da Grande Imprensa* (2003), elege cinco padrões pelos quais a grande imprensa vem fraudando a informação que chega até a população. Uma delas chama-se: Inversão da opinião pela informação, e cabe muito bem aqui, quando se fala sobre o poder da opinião:

O juízo de valor é inescrupulosamente utilizado como se fosse um juízo de realidade, quando não como se fosse a própria mera exposição narrativo-descritiva da realidade. O leitor/espectador já não tem mais diante de si a coisa tal como existe ou acontece, mas sim uma determinada valorização que o órgão quer que ele tenha de uma coisa que ele desconhece, porque o seu conhecimento foi ocultado, negado e escamoteado pelo órgão. (ABRAMO, Perseu. Padrões de Manipulação na Grande Imprensa. 2003 p. 31 2003)

Obviamente, onde se lê órgão, poderíamos ler documentarista. O uso inexorável da opinião na construção narrativa de um documentário deve, portanto, ser cuidadosamente colocada para não ferir a informação real que ela transmite.

Como vimos, tendo o conceito de justiça em mente, é difícil separar o trabalho do documentarista e do jornalista em sua finalidade. Ambos desejam que o conhecimento se espalhe e ambos desejam ser o portador destas notícias. Porém, uma diferença se faz crucial quando analisamos as duas profissões sobre a ótica de como elas fazem esta informação chegar até o público. O documentarista não está amarrado aos preceitos éticos da objetividade jornalística, o que o impede de transformar seu relato num simples observar cronológico e imparcial dos acontecimentos. Neste caso, expressar a opinião de maneira ética se faz fundamental para que o ato de ver um filme documentário não se torne num processo de assistir impassivelmente a um filme de ficção.

Capítulo 3 *Ônibus 174: A produção do filme*

3.1 O Acontecimento

No dia 12 de junho de 2000, o trajeto do ônibus de linha carioca, número 174, foi bruscamente interrompido quando o jovem Sandro do Nascimento tomou o veículo e seus passageiros num seqüestro que duraria 4 horas. Perto dali, o cineasta José Padilha exercitava-se numa academia de ginástica enquanto acompanhava a cobertura do incidente por um dos aparelhos de televisão disponíveis para distrair os clientes.

O seqüestro entrou para a história das já inúmeras tragédias sociais brasileiras por dois motivos. O primeiro é que Sandro do Nascimento, o seqüestrador de 22 anos, era um dos sobreviventes da chacina da Candelária, uma matança promovida por policiais civis que em 1993 deixou um saldo de 7 meninos de rua brutalmente assassinados em frente à Igreja da Candelária no Rio de Janeiro. O segundo motivo foi o fato de o seqüestro ter sido transmitido ao vivo durante a tarde daquele dia por 3 canais da televisão aberta e um canal a cabo de notícias. E foi através deste canal, o GloboNews, que Padilha acompanhou parte da ação, pois sua casa ficava perto do local do seqüestro e estava com a rua de acesso interditada pela polícia.

Sandro do Nascimento entrou no ônibus 174 sem a intenção de seqüestrá-lo. Alguns testemunham que ele queria apenas assaltar os passageiros, enquanto outros afirmam que ele estava drogado demais para tomar qualquer decisão consciente. Porém, ao longo das horas, o Brasil pôde acompanhar pela televisão um longo período de demonstração de terror e violência. Sandro estava comandando a ação de dentro do ônibus; logo após a chegada dos primeiros carros de polícia, ele liberou todos os reféns do sexo masculino e obrigou a uma das mulheres a escrever com um batom, no pára-brisa do veículo palavras de ordem e promessas de mais violência, como: *“Às 16 horas ele vai matar geral”*.

O período mais estressante, antes é claro do desfecho, foi quando aparentemente ele matou uma das reféns, disparando um tiro de seu revólver na cabeça da menina, que estava deitada no chão do ônibus. Já no início da noite, Sandro decide sair do veículo usando a refém Geísa Gonçalves como escudo de proteção contra os diversos policiais no local. O que já poderia ser considerado um

incidente violento de grande repercussão, ganhou o registro de tragédia quando um policial portando uma metralhadora aproximou-se de Sandro pelas costas e disparou um tiro. A bala atingiu a cabeça de Geísa, que morreu logo após ter sido socorrida por outros policiais. Sandro do Nascimento, que saiu ileso do confronto com o policial e conseguiu escapar da tentativa de linchamento promovida pelos espectadores que acompanharam a tarde de pavor, foi colocado dentro de um camburão, de onde sairia sem vida após ter sido sufocado com um travesseiro.

A história ganhou o mundo e serviu para ilustrar a violência urbana na América Latina em jornais do mundo inteiro, e provar a situação caótica do Rio de Janeiro para o resto do país. A imagem daquele jovem desfigurado, sem os dentes da frente e com diversas cicatrizes pelo corpo, gritando palavras de ódio e vingança pela janela de um ônibus popular de linha, entraram para a memória do povo brasileiro como símbolo de violência.

3.1.1 O Nascimento do filme

Em janeiro de 2001, José Padilha foi para o Festival Internacional de Cinema de Sundance com o filme *Os Carvoeiros*, documentário nacional que ele escrevera e produzira em 1999. Lá, entrou em contato com *Um Dia em Setembro*, produção germânica ganhadora do Oscar na categoria de documentário em 2000. Neste filme, o diretor Kevin Macdonald narra o seqüestro da equipe de tiro de Israel na Olimpíada de Munique sem usar imagens do seqüestro em si. Padilha então percebeu que se ele usasse as imagens de arquivo dos canais de televisão que cobriram o evento no dia 12 de junho, ele teria material para fazer um grande filme. “Se eles conseguiram fazer esse documentário sem ter a filmagem do seqüestro em si, vou fazer um filme muito interessante sobre o seqüestro do ônibus ao obter o material de arquivo das televisões” (Gazeta Mercantil, 2002. Capturado em www.terra.com.br)

Ao voltar para o Brasil, o diretor começou a produção do filme com recursos próprios. Sua primeira atitude foi entrar em contato com a Rede Globo, TV Bandeirantes e Record, canais que haviam feito a cobertura do evento, para conseguir o maior tempo em imagens possível sobre o que aconteceu no dia. Nestes três canais ele somou mais de 24 horas de imagens, e levou duas semanas para analisar tudo, entender o que havia acontecido naquele dia e perceber quais os

reféns que tinham tido mais contato com Sandro, a fim de entrevistá-los. Nesta entrevista ao portal Terra, José Padilha diz:

A Bandeirantes tinha 40 minutos de fitas gravadas; a Record, quatro horas; e a Globo, 20 horas, porque contava com quatro câmeras para um evento que durou quatro horas. A primeira coisa que fiz foi falar com o pessoal da Globo, e eles me deixaram ver tudo. Fiquei duas semanas vendo lá todas as fitas, em detalhe. Comecei a entender o que estava acontecendo no ônibus. Percebi quem eram os reféns que tiveram mais interação com o Sandro, que optei entrevistar. Depois disso, a Globo me deixou copiar as imagens, a Bandeirantes também, e a Record.

Para enriquecer a narrativa do filme o diretor utilizou, além das imagens, o trabalho de um advogado e um detetive para localizar provas sobre a vida de Sandro. Ao todo, foram encontradas 187 páginas de documentos oficiais e fichas policiais sobre ele. Inclusive, foi em uma das páginas destes documentos que Padilha encontrou pistas que o levaria posteriormente ao paradeiro da família do seqüestrador.

Das imagens liberadas pelos canais de televisão, Padilha aproveitou 50 minutos, porém, depois de fazer as entrevistas com as reféns, com os policiais que participaram das negociações, com os parentes e amigos de Sandro, e mais as imagens de arquivos e produzidas especialmente para o documentário, o material bruto para o primeiro tratamento de edição chegava a 70 horas. O processo de montagem, feito por Padilha e Felipe Lacerda, durou 4 meses e terminou resultando num filme de três horas que, de acordo com o diretor seria perfeito, mas que devido à duração ninguém veria, portanto a produção acabou sendo encurtada para duas.

A narrativa do filme é feita de forma cronológica do início do seqüestro até o seu final. Porém, ao invés de usar o tradicional narrador, o diretor José Padilha usou imagens dos entrevistados, imagens do seqüestro, documentos oficiais e fotos de Sandro para contar tanto a história do seqüestro em si quanto a de Sandro. Com este mosaico, o diretor ampliou nossa compreensão sobre o fato e complexificou a sua representação.

O filme demorou um ano e meio para ficar pronto, custou R\$ 800 mil e ganhou, entre outros prêmios, o troféu de melhor filme no Fest Rio BR de 2000.

3.1. 2 A narrativa de *Ônibus 174*

O filme começa com um plano-sequência aéreo da capital carioca, cujo término se dá no enquadramento da Avenida Jardim Botânico, local onde o ônibus teve seu percurso interrompido. Juntamente com esta imagem ouvimos vozes de moradores de rua anunciando suas péssimas condições de vida:

meu nome é Luciana. Moro na rua há 19 anos. Acho que não tem mais jeito de eu ser feliz não. Não tenho mais ninguém. Não tenho mãe, não tenho pai, não tenho porra nenhuma. Só tenho meus filhos. Não tem mais jeito de eu ser feliz não.

No depoimento seguinte, o ex-capitão do Batalhão de Operações Especiais (Bope), Rodrigo Pimentel, relembra a chamada que recebeu naquele dia avisando sobre o seqüestro na Avenida Jardim Botânico. Logo após, o capitão Batista, também do Bope, depõe sobre os momentos iniciais do incidente, revelando que ninguém sabia a verdadeira identidade de Sandro. A partir deste momento somos apresentados à Sandro através dos depoimentos da assistente social Yvonne Bezerra e da colega de rua dele, Cláudia Macumbinha. Elas nos falam um pouco mais sobre sua personalidade e hábitos sociais quando estava junto ao seu grupo de amigos.

As imagens do seqüestro são usadas para uma série de depoimentos que marcam a tônica da narrativa e apresentam os argumentos e contra-argumentos que julgam e absolvem o criminoso. O policial Rodrigo Pimentel fala sobre as péssimas condições de trabalho e a falta de motivação dos policiais cariocas.

Hoje, no Rio de Janeiro, a pessoa que quer ser policial militar é uma pessoa que não conseguiu uma inserção no mercado de trabalho. É uma pessoa que não teve outra opção na vida a não ser policial. É um profissional mal armado, mal treinado, sem alta-estima. Ele (o policial) acredita que a missão dele seja matar bandido.

Já uma das reféns faz outro depoimento relevante, que demonstra a falta de planejamento do seqüestro:

Ainda quando eu tava abaixada lá dentro sem que ele tivesse me visto, eu fiz várias ligações escondidas. Liguei para minha casa, pro meu namorado e pro meu estágio avisando que eu ia chegar atrasada porque estava num assalto. Eu acreditava que aquilo ia acabar logo. Até então eu não tinha esta concepção de seqüestro. Para mim era um incidente. Esta pessoa (o

seqüestrador) não tem um objetivo de nos manter dentro do ônibus até conseguir o que ele quer.

Durante estes primeiros momentos, o filme apresenta várias cenas em que a presença das câmeras de televisão se faz presente. De acordo com uma das reféns, a aproximação da mídia gerou grande excitação: “Eu tive a sensação de que o mundo estaria vendo aquilo, né!” diz uma refém, enquanto outra explica: “Eu acho que a televisão permitiu que ele se sentisse poderoso na medida em que ele sabia que estaria sendo filmado e queria ser filmado.” A perspectiva das reféns de que Sandro estaria fazendo uma demonstração explícita de poder para as câmeras leva a narrativa a mostrar a opinião de um sociólogo e de uma assistente social. Eles nos falam sobre a invisibilidade dos meninos de rua e de suas tentativas para chamar a atenção das pessoas ao seu redor na esperança de serem reconhecidos como seres humanos. Imagens de meninos de rua fazendo acrobacias com bolinhas em um sinal de trânsito em frente à praia ilustram os depoimentos. O filme volta para o “presente”, onde um clipe sonorizado por acordes de guitarra mostra a seqüência de frases que Sandro obrigou a uma das reféns escrever com batom nos vidros do ônibus: “Ele tem um pacto com o diabo”; “Ele é louco/ Ele vai nos matar”, dizem algumas delas.

Neste momento, o filme tem sua maior reviravolta. Sandro, que até então nos tinha brindado apenas com o horror de suas atitudes, começa a ter sua psique esmiuçada a partir da revelação, feita por ele mesmo da janela do ônibus, de que era um dos sobreviventes da chacina que matou sete crianças em frente à Igreja da candelária no ano de 1993. Sandro grita com a arma apontada para a cabeça de uma das reféns: “Não mataram os irmãozinho da Candelária? Eu tava lá!”.

A narrativa “volta” ao passado através de um vídeo em que diversos meninos de rua comemoram o aniversário de uma assistente social em frente à igreja, um dia antes do extermínio. Sandro aparece na fita em diversos momentos, enquanto alguns colegas de rua falam o porquê de estarem abandonados. Os depoimentos da assistente social Yvonne Bezerra e da menina de rua Claudete Beltrana esclarecem como a chacina aconteceu.

A trama volta para Sandro dentro do ônibus, onde ele termina esta espécie de *flashback* dizendo: “Eu estava na Candelária. Mataram os “irmãozinho” na maior judiaria. Então, não tenho nada a perder mais não”. Uma série de imagens de arquivo feitas por pessoas próximas a Sandro, assim como a leitura de

documentos oficiais e fichas de polícia relatando os crimes praticados pelo rapaz e o depoimento de sua tia, nos revelam o paradeiro daquele menino entre uma tragédia e outra. Das diversas explicações que podemos tirar destas informações, temos a da desestruturação familiar de Sandro após ele ter sido testemunha de outro assassinato brutal: o de sua mãe, ocorrido quando ele tinha 6 anos.

Diversas idas e vindas pela trajetória de vida do seqüestrador relacionam as atitudes do presente com os acontecimentos do passado. Os policiais nos falam sobre como foram analisadas a hipótese e a viabilidade de se atirar na cabeça de Sandro para terminar o seqüestro, enquanto um narrador, em uma das poucas vezes que aparece na trama, lê a condenação judicial recebida por Sandro, na qual ele deveria cumprir 3 anos, 3 meses e 20 dias na 26° DP.

Voltando às imagens do ônibus, as reféns narram o momento em que Sandro simulou o assassinato de uma das vítimas. Elas explicam a farsa e falam sobre como a relação entre todos aqueles que estavam no ônibus se estreitou depois de tantas horas. A narrativa traz o depoimento de uma das reféns, que questiona o que deveria ter acontecido na vida daquele menino para que ele fosse daquele jeito. Ela termina dizendo que quando estavam no fundo do ônibus, momentos antes do término do seqüestro, ela perguntou para Sandro se ele sabia quem era a maior vítima de toda aquela circunstância. Com sua hesitação em responder, ela completa dizendo que era ele próprio. As imagens mostram a refém colocando uma medalhinha com a imagem de Nossa Senhora Aparecida no pescoço do seqüestrador.

O seqüestro está chegando ao fim, podemos perceber isso pela seqüência de imagens que representa a redenção de Sandro junto a suas vítimas. A partir do momento em que ele sai do veículo apontando a arma para a cabeça da refém Geísa, seguem dez minutos com as imagens em *replay* explicando passo a passo, em três diferentes ângulo,s o exato momento em que o policial atira na cabeça da refém, na tentativa de acertar Sandro. Um plano-sequência aéreo acompanha a saída do camburão da polícia com Sandro do local do crime depois, em outra cena, acompanhamos a retirada do ônibus em direção ao estacionamento. O documentário termina relacionando as imagens do enterro do corpo de Geísa, lotado de espectadores, com o de Sandro, testemunhado apenas por uma senhora que durante um período de sua vida abrigou o menino de rua em sua casa na favela Nova Holanda.

A tela em negro abriga os caracteres que esclarecem a autoria dos disparos que mataram a refém, e o destino dos policiais envolvidos na morte do rapaz:

De acordo com o relatório oficial, Geísa foi alvejada 4 vezes: 1 tiro no rosto disparado pelo policial e outros três nas costas disparados por Sandro. Os policiais que levaram Sandro para o camburão foram acusados de assassinato, mas inocentados pelo júri. Eles ainda trabalham para a polícia do Rio de Janeiro.

CAPÍTULO IV *Ônibus 174*: A análise do filme

4.1 A representação do real no *Ônibus 174*

O cineasta escocês John Grierson talvez tenha criado um dos conceitos de maior importância para a análise da representação do real em um filme documentário ao dizer que este tipo de produção deveria dar um "tratamento criativo a realidade". Por esta idéia, compreende-se que o acontecimento real em si deixa de ser o objeto de estudo de um documentário, e passa a ser a sua representação, que faz uso de um instrumento subjetivo como a criatividade. Enfim, a descrição jornalística objetiva fica no passado e o filme documentário passa a valorizar elementos caros à produção ficcional.

No filme *Ônibus 174*, dois elementos introduzidos por outro cineasta já apresentado no primeiro capítulo, Robert Flaherty, são de fundamental importância para analisar como a realidade dos acontecimentos está apresentada: a criação de um personagem e a dramatização dos fatos.

4.1.1 A construção de personagem em *Ônibus 174*

Um dos fatores que mais chama a atenção na narrativa do filme em questão é a escolha feita pelo diretor, José Padilha, em contar a história de vida de Sandro do Nascimento ao mesmo tempo em que conta a história do seqüestro em si. Ao entrelaçar as duas tramas principais do filme ao redor de Sandro, Padilha toma a liberdade de excluir, negligenciar ou simplesmente manipular os acontecimentos do dia e da própria vida do menino para que pudesse edificar o personagem. O escritor Michael Rabiger, diz que:

... todas as histórias – ficcionais ou de documentário- envolvem um drama. E todo drama gira em torno dos ingredientes clássicos da dramaturgia: os personagens, suas necessidades, o que estão tentando fazer ou conseguir, o que os está impedindo, como eles lutam e o que lutam para obter ou fazer, como suas lutas são resolvidas, e quem cresce em consequência disso. (RABIGER, Michael. Uma Conversa com Professores e Alunos sobre a realização de Documentários. In: MOURÃO, Maria Dora; LABASKI, Amir. O Cinema do Real. SP: Cosac Naify, 2005, p. 62)

No princípio do filme, aos 5'47'', logo após uma breve apresentação da situação em que o seqüestro se desenvolve, e sem mostrar o rosto do seqüestrador,

começamos a conhecer a história de vida do menino de rua pelos testemunhos de uma socióloga e de uma colega de rua que tinham contato com ele. Desde então já percebemos que a trama central do filme pertence a Sandro, e não ao seqüestro. O personagem está definido, vamos agora começar a conhecê-lo. Até praticamente os primeiros 30 minutos do filme, a narrativa consiste em esclarecer a situação dos meninos de rua no Brasil. Para tanto, diversos depoimentos constroem uma posição que mostra o menor abandonado como um cidadão invisível da sociedade. O argumento da invisibilidade encaixa-se perfeitamente para explicar o porquê de o comportamento de Sandro ter mudado tanto durante o seqüestro, quando ele percebeu a presença das câmeras. Um das reféns diz que ela pensava que o mundo estaria assistindo à transmissão feita pelas televisões, devido à presença da mídia. Sandro se sentiu poderoso, pois ele sabia que estava sendo filmado e que fazia questão de ser filmado. Sobre a atuação dos chamados atores sociais, Bill Nichols diz:

O direito do diretor a uma performance é um direito que, se exercido, ameaça a atmosfera de autenticidade que cerca o ator social. O grau de mudança de comportamento e personalidade nas pessoas, durante a filmagem, pode introduzir um elemento de ficção no processo do documentário (a raiz do significado de ficção é fazer ou fabricar). Inibição e modificações de comportamento podem se tornar uma forma de deturpação, ou distorção, em um sentido, mas também documentam como o ato de filmar altera a realidade que pretende representar.(NICHOLS, Bill 2005 P.31)

Obviamente, nem Sandro nem os cinegrafistas que estavam cobrindo o incidente no local sabia que posteriormente aquelas imagens acabariam sendo transformadas em um documentário, mas é crucial saber que Sandro mudou de comportamento ao saber que estava sendo filmado.

Quando o filme atinge sua meia hora de duração, o personagem de Sandro tem sua grande reviravolta na trama. Tudo que acontecera até então indicava que ele era apenas mais um desafortunado que sobrevivera à miséria e má sorte, porém o que os envolvidos no acontecimento não sabiam até então, era que ele também era um sobrevivente da chacina da Igreja da Candelária. Esta informação é crucial na construção do personagem, pois adiciona um elemento muito importante para a dramatização que é a justificação das atitudes do presente pelos acontecimentos do passado. O filme utiliza este fato para construir uma rede de novos depoimentos que passa a contribuir na formação da personalidade de

Sandro e a formatar concretamente o personagem. Dez minutos de imagens e depoimentos nos apresentam características de Sandro que falam sobre suas rotinas diárias, seu grupo de amigos e sua participação em um grupo de capoeira comandada por um professor da PUC/SP. Todos os depoimentos falam de um menino calmo e não-violento, mas que consumia muitas drogas, principalmente a cocaína. O testemunho de uma ex-colega de rua dá nova luz ao comportamento de Sandro no momento do incidente, quando ela diz que, para fazer o que ele estava fazendo dentro do ônibus, ele deveria estar muito drogado. Quando voltamos às imagens da ação presente, nossos olhos já enxergam um outro menino.

É importante observar que o primeiro momento em que vemos com clareza e definição o rosto de Sandro, é quando ele vai até a janela anunciar que é um sobrevivente de outra chacina. Até então, a sombra do interior do ônibus cobria sua identidade, assim como a narrativa, que não havia apresentado dados sobre a vida pessoal do menino que a diferenciava da vida dos outros meninos de rua que vivem no Brasil. A partir do momento que enxergamos com clareza os traços de Sandro, o diretor nos aponta uma marca de sua vida, uma cicatriz única, que estabelece uma diferença fundamental entre os papéis de algoz e vítima.

Aos 41', um narrador lê o delito praticado por Sandro que resultou em sua primeira detenção. A partir deste momento do filme, somos apresentados à rotina do confinamento em uma instituição e a um colega de Sandro, que defende veementemente a execução de vítimas que não colaborarem nos assaltos. Estas imagens e os demais testemunhos, como o da tia do menino que menciona o fato de ter avisado aos diretores da instituição que os meninos planejavam uma fuga, obtendo como resposta que eles não poderiam fazer nada, parecem justificar mais uma vez o porquê daquela violência e como o seqüestro estava forjado em anos e anos de descaso social e familiar.

Em uma entrevista ao portal Terra, José Padilha explicou por que escolheu contar a história de Sandro em detrimento de tantos outros personagens envolvidos no incidente:

Todas as pessoas têm um grande valor, todas as histórias são muito importantes. Por que, então, só peguei a história dele? Porque ela é capaz de gerar lições sobre o Estado brasileiro, coisa que a história da minha vida, da vida da Geísa, de outras pessoas, não faz. Sandro é um menino de rua no limite da miséria, e a história de uma pessoa na condição dele fala sobre como o Estado lida com o problema. Por outro lado, ele

descambou para a criminalidade, foi um delinqüente juvenil. A história dele também mostra como o estado lida com os delinqüentes juvenis. Ao documentar uma pessoa, documento um processo.

Ao completar uma hora de duração, ao som da leitura feita pelo narrador da condenação de três anos a prisão recebida por Sandro, é a vez de a realidade carcerária ser apresentada quando são mostradas imagens da prisão em péssimas condições em que ele ficou preso. Já encaminhando-se para o final, o filme explicita suas últimas observações sobre a vida pregressa de Sandro quando conta, através da leitura do jornal O Fluminense, de 17 de março de 1978, o assassinato brutal de sua mãe, presenciado por ele, quando tinha 6 anos.

O trágico relato lido pelo narrador introduz os momentos finais do seqüestro, quando já escureceu no Rio de Janeiro e somente a luz interna do ônibus ilumina o seqüestrador e suas vítimas. Como se anunciasse o momento de redenção do criminoso que viria através da sua própria morte pelas mãos dos policiais, a narração, com riqueza de detalhes sobre a morte de sua mãe, produz no espectador um sentimento de emoção, coroado quando uma das reféns coloca no pescoço de Sandro, uma medalhinha de Nossa Senhora, minutos antes de ele sair do ônibus com a refém. Assim, o Sandro cruel que permanecia na lembrança do evento é tencionado por essas outras facetas da vida de Sandro, o que dá ao personagem real uma nova dimensão da tragédia da qual ele era o protagonista ou vítima.

4.1.2 A dramatização no filme *Ônibus 174*

Novamente partindo do conceito de que o documentário é o tratamento criativo da realidade, podemos analisar vários elementos dramáticos ao longo da projeção do filme *Ônibus 174*. Esses elementos se encontram mais facilmente num relato ficcional do que num documental. José Padilha, em entrevista ao portal Terra diz:

Meu filme tem dois eixos de história. Poderia apenas contar ao longo do tempo o acontecimento policial. Mas optei por fazer o filme com outro eixo, o da vida do seqüestrador. Um eixo explica o outro. À medida que entendo como foi a vida daquele seqüestrador, como foi a integração daquele menino de rua com o Estado do Rio, com a polícia, com o Instituto Padre Severino, com as cadeias, entendo não só quem ele é e por que faz e fala

as coisas daquela forma, mas por que existe a violência no Brasil, e por que a polícia não resolve o problema.

E ao fazer esta escolha, e ao direcionar o foco do filme para a criação do personagem Sandro, o que por si só já pode ser considerado um enorme elemento dramático, o diretor utilizou outras características de linguagem audiovisual, algumas questões de narrativa e outras de montagem que poderiam muito bem se encaixar com um filme ficcional.

Existem certas normas usadas para diferenciar um documentário de um filme de ficção. Entre elas podemos contar com o uso do comentário com voz de deus (a voz *over* ou a voz em *off*), as entrevistas, o som direto e o uso de atores sociais. Porém, de acordo com Bill Nichols, um das características mais importantes é a falta de continuidade da narrativa no documentário, pois para ele:

A montagem em continuidade, por exemplo, que opera para tornar invisíveis os cortes entre as tomadas numa cena típica de filme de ficção, tem menos prioridade. Podemos supor que aquilo que a continuidade consegue na ficção é obtido no documentário pela história: as situações estão relacionadas no tempo e no espaço em virtude não da montagem, mas de suas ligações reais, históricas. A montagem no documentário com frequência procura demonstrar estas ligações. A demonstração pode ser convincente ou implausível, precisa ou distorcida, mas ocorre em relação a situações e acontecimentos com os quais estamos familiarizados, ou para os quais podemos encontrar outras fontes de informação. Portanto, o documentário apóia-se muito menos na continuidade para dar credibilidade ao mundo que se refere do que o filme de ficção. (NICHOLS, 2005 P. 55-56)

Já o documentarista Kiko Goifman justifica de outra maneira a arte da montagem dentro de um documentário. Para ele, mais do que não precisar respeitar a continuidade de um fato, o tratamento criativo dado à realidade permite uma reordenação dos acontecimentos, principalmente na ordem dos depoimentos como visto em *Ônibus 174*, quando partes da mesma entrevista são usadas no início e no final da narrativa. Para Kiko:

[...] se eu posso e devo cortar partes, escolher trechos, por que não poderia inverter ordens? O criativo está na não-obrigação de seguir uma regra que eu mesmo coloquei. Porém, não poderia deixar isso transparecer. Eu cortei tudo aquilo que denunciaria isso. se não cortasse, eu perderia um pacto com o espectador do filme, seria uma falha. Nessas horas, vale mais obedecer ao sentido do pacto latente que está presente no filme de ficção e no documentário. Se é uma história de detetives, não pode haver falhas. (GOIFMAN, apud BERNARDET, Jean-Claude. Documentários de busca: 33 e passaporte Húngaro. In: MOURÃO, Maria Dora; LABASKI, Amir. O Cinema do Real. SP: Cosac Naify, 2005, p. 147)

Poderíamos dizer que outro trunfo da direção de José Padilha referente à montagem é o uso que ele faz deste artifício para a criação da expectativa dos acontecimentos. Apesar de a platéia brasileira saber como o filme termina, a todo o momento somos remetidos ao passado para recebermos explicações sobre a vida de Sandro. Estes *flashbacks* interrompem a narrativa em momentos definidos para gerar a ansiedade de saber o que vai acontecer depois. Como fala Wilkie Collins: “Faça as pessoas rirem ou chorarem, mas faça-as esperarem” (COLLINS apud Rabiger, Michael. Uma conversa com professores e alunos sobre a realização de documentários. In: MOURÃO, Maria Dora; LABASKI, Amir. O Cinema do Real. SP: Cosac Naify, 2005, p. 66). Para analisarmos a montagem de um filme, devemos separá-la em sintática, que é a ordem seqüencial em que as imagens são colocadas; semântica, a significação desta ordem; e rítmica, que como o próprio nome já esclarece, diz respeito ao ritmo em que a montagem acontece.

No *Ônibus 174*, a ordem sintática utilizada pelo diretor é a cronológica. Ela se dá tanto no desenrolar do seqüestro quanto no contar da história de vida de Sandro. E o recurso mais utilizado pelo diretor para fazer este paralelo entre a ação presente e o histórico de vida de Sandro é o *flashback*. É ele que relaciona, por exemplo, ainda no início do filme, a pré-maturidade do seqüestro com a da vida de Sandro. Isso pode ser visto quando o policial decide chamá-lo de Sérgio. Posteriormente, o mesmo policial afirma que até aquele momento ninguém sabia que ele era o Sandro, e então ouvimos a voz da assistente social narrando o começo de vida do menino, contando rapidamente como foi o início de sua jornada até o mundo do crime, quando ele saiu de um drama familiar para entrar para uma gangue de meninos de rua.

A narrativa do filme continua utilizando a ordem cronológica ao introduzir os elementos que completam a narrativa. Antes de o crédito com o nome do filme aparecer, somos apresentados aos depoimentos de três pessoas que simbolizam estes elementos: meninos de rua comentam suas dificuldades; um policial conta como recebeu a notícia do seqüestro; e um jornalista relata como chegou ao local. A tríade formada por estes elementos encadeia o recheio das duas histórias principais e tratam de explicar os dois eixos da narrativa mostrada no filme.

Após o crédito inicial, temos estes três personagens simbólicos destrinchados na mesma ordem. São eles que formam a base referencial do filme para que possamos entender Sandro e as circunstâncias que o cercam.

Até este momento notamos o uso do som diegético, ou seja, as imagens, fora os depoimentos feitos em estúdio, são sonorizadas com os ruídos captados pelas câmeras que gravavam no local. O barulho do motor do ônibus é destacado por vários momentos em que as câmeras mostram a ação interna do ônibus, quando ainda não vimos com clareza o rosto do criminoso.

Tal qual uma tragédia grega prestes a ser anunciada, os primeiros 17 minutos do filme se encarregam de apresentar três fatores de grande importância para a estruturação dramática da narrativa. São eles: o cenário, através da descrição feita pelos policiais sobre as dificuldades técnicas e a falta de preparo da equipe de comando para lidar com aquele tipo de situação, e com o relato dos jornalistas que estavam no local; os personagens secundários, quando somos introduzidos a duas reféns que mantiveram bastante contato com Sandro dentro do ônibus; e as circunstâncias das quais veio aquele seqüestrador pelas vozes de seus colegas de rua, que compartilharam momentos íntimos do dia-a-dia com ele.

O resto do filme funciona basicamente com esta mesma estrutura: aprofundando nosso conhecimento sobre Sandro, sobre o cenário em que a ação presente se passa e o fantasma de ela ser semelhante ao passado do menino, e sobre os reféns que estavam envolvidos no processo.

Novamente utilizo uma parte da entrevista concedida por José Padilha ao portal Terra, em que ele menciona o desempenho de Sandro dentro do ônibus:

O Sandro foi quase um diretor de teatro dentro de um ônibus, dizendo aos reféns: "Você grita agora, fala isso, faz aquilo!" Ele representou uma tragédia quase grega, encenada no mundo real e que fala sobre a sociedade inteira. O Sandro é o principal ator e diretor da peça encenada ali. Ele e a polícia, a imprensa e as pessoas em volta dele.

O primeiro momento em que vemos com clareza o rosto de Sandro acontece aos 27 minutos do filme, quando já estamos envolvidos nos elementos que o cercam. Já entendemos aquela narrativa e conhecemos fatos relevantes para inibir o julgamento raso sobre quem é aquele menino, principalmente quando recebemos a notícia de que ele já havia passado por uma outra chacina.

Ao longo dos minutos, quando o filme já ultrapassa uma hora, a narrativa lança um novo olhar sobre as atitudes de violência cometidas por Sandro dentro do ônibus. A estruturação dos acontecimentos mostra o depoimento da assistente social, que conta o dia em que Sandro a procurou buscando um emprego; as palavras de uma senhora que o acolheu como filho dentro de sua casa numa favela; o falso assassinato de uma das reféns, antecipado por depoimentos dos policiais que não acreditavam que uma das vítimas havia sido abatida por causa da natureza não-violenta do seqüestrador já percebida por eles; imagens desoladoras da cadeia onde Sandro havia cumprido pena, e finaliza o último ato do filme com os relatos das reféns que comentam como se aproximaram dele nos minutos finais do seqüestro.

A narrativa apresentada durante esta seqüência nos revela facetas até então desconhecidas ou nubladas do seqüestrador e percebemos porque ele não deseja ir preso novamente, fator fundamental para ele não ter se entregado para a polícia no início do seqüestro. Porém, o desfecho dramático acontece quando a narrativa tem seu maior *flashback* e volta para o dia em que a mãe de Sandro foi assassinada. É neste ponto que a tragédia se explica com um depoimento emocionante da tia de Sandro contando como o menino encontrou a mãe morta, com os bebês gêmeos dentro de sua barriga ainda se mexendo. A narrativa volta para a ação presente e em menos de 20 minutos assistimos o desfecho do seqüestro.

O encadeamento das seqüências dentro do filme *Ônibus 174* segue linhas dramáticas baseadas numa narrativa conhecida dos filmes de ficção. José Padilha, em entrevista ao portal Cineweb, diz:

Ônibus 174 conta uma história, tem um ritmo. No Fest Rio BR, a Federação Internacional dos Críticos (Fipresci) lhe deu um prêmio de melhor filme, não de melhor documentário. No exterior, as pessoas assistem ao filme como um *thriller*, porque muitas não sabem o final. Elas descobrem num momento diferente do público brasileiro, que conhece os detalhes, que o Sandro foi um sobrevivente da Candelária. Eu também fiz uma outra versão, um pouquinho mais enxuta, onde apaguei as pistas de que a Geísa morre.

Para finalizar o raciocínio sobre a representação do real no filme, trago um trecho escrito por Bill Nichols:

A definição de “documentário” é sempre relativa ou comparativa. Assim como amor adquire significado em comparação com indiferença ou ódio, e

cultura adquire significado quando contrastada com barbárie ou caos, o documentário defini-se pelo contraste com filme de ficção ou filme experimental e de vanguarda.

Se o documentário fosse uma *reprodução* da realidade, esses problemas seriam bem menos graves. Teríamos simplesmente a réplica ou cópia de algo já existente. Mas ele não é uma representação da realidade, é uma *representação* do mundo em que vivemos. Representa uma determinada visão do mundo, uma visão com a qual talvez nunca tenhamos deparado antes, mesmo que os aspectos do mundo nela representados nos sejam familiares. Julgamos uma reprodução por sua fidelidade ao original – sua capacidade de se parecer com o original, de atuar como ele e de servir aos mesmos propósitos. Julgamos uma representação mais pela natureza do prazer que ela proporciona, pelo valor das idéias ou do conhecimento que oferece e pela qualidade da orientação, do tom ou do ponto de vista que instila. Esperamos mais da representação que da reprodução. (NICHOLS, Bill. 2005 P. 47-48)

Neste contexto, percebemos que a representação do mundo real no filme *Ônibus 174* é bastante fiel ao mundo que presenciou o seqüestro no dia 12 de junho de 2000.

No entanto, alguns outros elementos comuns aos filmes de ficção também fazem parte da representação do real na narrativa do filme. Como exemplo destes elementos, temos a trilha sonora dramática em tons agudos de violino e um clipe musical mostrando os momentos pseudo-cômicos das ameaças proferidas por Sandro através da janela do ônibus.

4. 2. A ética no *Ônibus 174*

Para a análise da ética em um filme, diversos aspectos da produção podem servir como ponto de partida para a argumentação, desde a fotografia, a escolha de certos ângulos das imagens, até a maneira como um personagem é retratado. Porém, em um documentário, em razão das gravações não serem ensaiadas e de a produção não ter controle total sobre os aspectos da captação das imagens, como num filme de ficção, o campo para análise ética fica mais restrito.

Especificamente em *Ônibus 174*, o fator que merece o foco para a análise ética é a retórica utilizada pelo diretor do filme, José Padilha, pois nela se encontram todos os fatores passíveis de observação que separados não teriam a força necessária para sustentar raciocínios profundos. Afinal, as filmagens produzidas especialmente para o longa-metragem não apresentam requintes estéticos metafóricos, assim como o filme não apresenta nenhum recurso de efeito especial.

Definitivamente, a força de análise ética do filme vem da maneira como José Padilha utilizou todo o material levantado para o filme.

Dentre os vários aspectos que devem receber foco do raciocínio, um deles se destaca por ser o pioneiro: o motivo que fez o diretor escolher o seqüestro do ônibus da linha 174 como matéria-prima para um filme longa-metragem de estilo documentário.

O filme anterior escrito e produzido por Padilha, o também documentário *Os Carvoeiros*, trata sobre a vida de uma comunidade rural que trabalha em regime de semi-escavidão no interior do Brasil. Porém, apesar do currículo do diretor já apresentar sinais de preocupação social, Padilha sempre deixou claro que decidiu pela produção do *Ônibus 174* após assistir a outro filme, cuja temática tratava de seqüestro, o germânico *Um Dia em Setembro*. Além disso, o diretor sabia sobre a enorme quantidade de material audiovisual produzida a partir do seqüestro do ônibus no RJ, e encantado com este fato imaginou a ótima narrativa que poderia extrair das imagens. Em entrevista ao portal Cineweb¹, ele disse:

Foi o seqüestro mais documentado do mundo, dentro de um ônibus, que é todo de vidro. Geralmente, seqüestros acontecem em locais fechados. Além disso, era perto da Globo. Até isso parece mentira.

Percebe-se neste comentário que, apesar de o diretor ter uma vertente para trabalhar com questões sociais, ele também demonstra certo deslumbramento de diretor de cinema ao comentar que o fato de o seqüestro ter ocorrido perto de um canal de televisão pode ter facilitado seu trabalho.

Estabelecidas as questões ideológicas que precederam a produção do filme, a análise sobre o conteúdo ético em sua narrativa torna-se mais clara. O fato de a história ser conduzida em ritmo de tragédia grega, apresentando um herói às avessas, como analisado anteriormente, deixa clara a retórica ficcional pretendida pelo diretor.

Um dos conceitos sobre ética nos explica que seus princípios funcionam como normas altruístas que nos fazem agir em função de valores do bem comum, visadas pela nossa ação; e não de um interesse subjetivo que não compartilhamos com a comunidade. Partindo deste ponto de vista, podemos traçar duas análises sobre o comportamento ético registrado na retórica de José Padilha: de um lado temos sua denúncia sobre o estado em que se encontra a polícia carioca, a situação

do menor de rua e a falta de esperança para ambos. Nesta perspectiva, o diretor trabalha com os elementos éticos de verdade e justiça, afinal, além de o diretor nos trazer informações que procedem no mundo real, ele explicita a condição desfavorável de uma parcela da população, não exatamente fazendo justiça por eles, mas revelando a injusta realidade em que vivem.

Em entrevista ao portal Cineweb, Padilha justificou assim a escolha de Sandro como protagonista:

Porque a história do Sandro é a coisa mais extraordinária. Das grandes tragédias do Rio de Janeiro – candelária, Vigário geral e ônibus 174 -, ele esteve nas três. O Sandro representa um tipo, o menino de rua, que é importante na vida de todo mundo. Mais do que a Geísa.

Em entrevista ao portal Terra, Padilha revela que construiu a narrativa do filme mostrando os fatos que aconteceram nos dois eixos da história:

Tenho certeza de ter feito um filme completamente isomórfico com a realidade? Não tenho. Nenhum cientista tem certeza se a sua teoria é verdadeira. Ela é verdadeira até prova em contrário. Pretendo enunciar fatos, e não vou falar algo que eu julgue não estar de acordo com eles. Nunca até então alguém tinha falado com a família do Sandro. Nenhuma televisão. Ninguém. A gente falou pela primeira vez. Achei a família dele numa linha de documento no meio daquelas duzentas páginas.

Partindo do princípio de auto-questionamento, poderíamos nos perguntar como avaliar se uma vida é mais importante que a outra? Pelo que podemos ver, quando se está contando uma história, tudo depende do quanto uma vida é mais cinematográfica que a outra.

No entanto, a análise sobre a questão ética não deve ficar restrita ao conteúdo da narrativa, afinal temos que aceitar o fato de que existe uma história a ser contada e um roteiro pré-estabelecido pela vida real a ser seguido.

Porém, certos aspectos sobre a narrativa não podem escapar a um olhar um pouco mais crítico. Um deles é a falta de créditos identificando os nomes e sobrenomes dos entrevistados e as fontes de informação que ajudaram a levantar os dados usados na construção do roteiro. Os nomes não aparecem nem nos créditos finais do filme.

1 - www.cineweb.com.br – Acessado em: 22/04/2007

2 - www.terra.com.br – Acessado em: 22/04/2007

O que isto significa? Podemos levantar duas alternativas: uma delas seria a possibilidade de depositar sobre todas as personalidades que participam do filme o mesmo anonimato com o qual Sandro viveu em sua vida. outra alternativa seria a de deixar Sandro como o grande personagem do filme, o único que é identificável por nome e imagem.

Em ambas as possibilidades a explicação vem através de uma análise subjetiva da narrativa, pois em nenhum momento do filme a decisão de não identificar os entrevistados é explicada. E, como vimos anteriormente, não é desta forma que construímos um comportamento ético. A omissão de informação, mesmo que por fazer parte de um plano narrativo, volta-se contra o princípio ético da verdade, que é defendida ou buscada pelo/no documentário.

Outro aspecto que chama a atenção para a análise ética foi a estratégia de lançamento do filme no festival de cinema de Sundance, em 2003. A montagem do filme apresentado no festival excluiu da narrativa o fato de a refém Geísa ter sido assassinada no final do seqüestro. Em entrevista à versão digital da revista *Paradoxo*, em ocasião do lançamento brasileiro do filme em formato de DVD, Padilha afirma:

A diferença é que, como a maioria dos brasileiros conhece os fatos, sabem que em nenhum momento o Sandro mata aquelas pessoas e que os policiais não invadem o ônibus, ao contrário do 'olhar de fora' que deixou os espectadores apreensivos, pois não conheciam o seu final.

E aparentemente a estratégia deu certo. Uma das críticas recebidas pelo filme quando estreou no EUA diz para o espectador imaginar o filme como o melhor episódio de *Cops*¹ já visto²; enquanto outro diz que o filme é cheio das surpresas, reviravoltas e das cruéis ironias que abastecem os suspenses hollywoodianos³

O filme foi lançado em 14 países, começando sua trajetória no Brasil, em 2002, e passando pela Holanda, Dinamarca, República-Tcheca, terminando em 2005, no Japão. Somente nos EUA, o filme arrecadou U\$140,901 dólares de bilheteria durante as 9 semanas em que ficou em exibição em cinco salas.

1 – *Cops* é um *reality show* norte-americano semanal que segue a rotina de diversos policiais pelo país, registrando prisões, brigas e situações de risco enfrentadas pelos profissionais. Começou em 1989 e é até hoje um dos shows policiais mais populares da América do Norte.

2 - "Think of "Bus 174" as the best episode of "Cops" ever made.". By JOSHUA TANZER. Fonte: www.offoffoff.com – April, 2003

3 - "... full of the kind of surprises, twists and cruel irony that have fueled many a Hollywood thriller.". By Eric D. Snider. Fonte: www.ericdsnider.com – March, 2004

V – CONCLUSÃO

O objetivo deste trabalho foi compreender os conceitos de representação do real e os princípios éticos presentes na narrativa do filme *Ônibus 174*. Para alcançar estes dois pontos, passei pela história da origem do cinema pelas mãos dos irmãos Lumière. Busquei compreender os principais documentaristas daquela época e alguns estilos narrativos que influenciaram, direta ou indiretamente, a feitura do filme em questão. Também entrei em contato com o pensamento do brasileiro Fábio Konder Comparato, onde pude encontrar a fundamentação universal da ética através das áreas do direito, moral e religião.

O filme *Ônibus 174* nos conta uma história real, que poderia ter acontecido em diferentes partes do país e, quem sabe se não tivesse recebido tanta atenção da mídia durante seu desenrolar, poderia ter um final distinto do original. Porém, a história que nos é contada, e que foi contada nas diferentes versões do filme lançadas comercialmente em outros países, privilegia a vida de apenas um personagem envolvido no acontecimento. É a vida prévia e momentânea de Sandro do Nascimento que formatam a narrativa utilizada por José Padilha para nos mostrar como anda a situação do menor de rua e a suas relações com o Estado e com a sociedade. E é justamente na união dos elementos utilizados para a construção dessa narrativa que podemos encontrar algumas características que trazem a representação do real e os princípios éticos.

Nas técnicas ficcionais utilizadas por Padilha para contar a trajetória de Sandro, podemos perceber um comportamento parecido com o do cineasta Robert Flaherty, que em *Nanook of the North*, trocou a esposa do protagonista de seu documentário por uma mulher mais fotogênica. No entanto, percebemos outras características pertencentes a correntes mais radicais de cinema documental como o uso da entrevista, tal qual no cinema-direto, e a neutralidade do narrador, que apenas observa passivamente a ação – que inclusive em grande parte aconteceu quando o diretor não pretendia transformá-la em filme – como no cinema-verdade. Ou seja, a formatação da narrativa em *Ônibus 174* parece obedecer a uma mistura de estilos que tangiam o enrijecimento do gênero documentário como expressão máxima da verdade e outros que flertam com a ficção para ilustrar a vida real.

Porém, analisar a representação do real baseando-se nos conceitos desenvolvidos por esses estilos de documentários afasta a percepção maior, que em

minha opinião é enxergá-la sob a ótica da realidade factual em que a narrativa foi construída. E para tanto, volto a citar a retórica utilizada por José Padilha como o grande gatilho para a análise. Ao fazer isso, também começo a compreender mais sobre o caminho ético percorrido por ele.

Como disse Patrício Guzmán, o documentário já deixou de ser uma janela para a realidade há muito tempo, e acabou transformando-se num espaço para a representação dela. Também vimos que independentemente da posição passiva ou ativa tomada pelo cineasta diante do objeto filmado; ou do uso que ele faça de uma lente para captar o real, sempre será a sua interpretação que contará como os fatos aconteceram. Caso contrário não teríamos um filme, pois não existiria comunicação entre o que está sendo projetado na tela e a platéia.

No caso de *Ônibus 174*, poderíamos dizer que a montagem do filme prioriza exclusivamente a vida de Sandro, excluindo do panorama do acontecimento a existência de outras testemunhas, que podem também ser consideradas vítimas. Mas se pensarmos sobre a lucidez do diretor ao assumir que o personagem de Sandro era mais representativo para a posição de denúncia social que tomava forma em sua narrativa, somos obrigados a ponderar sobre a possibilidade de a narrativa seguir esse caminho caso narrasse a vida de outro envolvido no seqüestro. Alguns poderiam julgar injusto e até manipulativo por parte de José Padilha ter feito a escolha de somente um personagem, mas dentro da lógica do filme e de suas intenções, narrar a vida de Sandro do Nascimento era a maneira mais possível de transformar o filme em um instrumento de utilidade pública. E sob essa ótica, vemos um ato de justiça.

O uso do tratamento criativo da realidade, por mais anti-ético que possa parecer, criou ao longo da narrativa focada em um menino de rua, negro, pobre, analfabeto e criminoso, os requisitos necessários para redirecionar o olhar do espectador para os pontos de sua vida que não receberam atenção: a solidão, a falta de amor e apoio familiar, e principalmente a invisibilidade que cercou seus dias. A retórica de José Padilha funciona quando percebemos que ele, assim como um bom advogado, utilizou elementos como a lógica, poesia e emoção, para subverter nosso julgamento e trazer a verdade crua de uma vida que ninguém presenciou.

Ônibus 174 não nos traz uma realidade inédita, muito menos descobre personagens sociais que desconhecemos, porém o filme representa uma visão de mundo que talvez ainda não tenhamos nos deparado antes. Mais do que reproduzir

as idéias comuns sobre a tríade: Estado, meninos de rua e sociedade, a representação que Padilha nos traz é rica em conteúdo, fatos e relevância. E isso faz toda a diferença.

Assistir a *Ônibus 174* deveria ser tarefa obrigatória para todos aqueles que defendem a diminuição da maioridade penal para dezesseis anos. Num momento em que o país se encontra refém de diversos homens e mulheres com o passado parecido ou igual ao de Sandro do Nascimento, e quando aparentemente, as decisões tomadas para bani-los do crime lembram muito àquelas tomadas pelas autoridades mostradas ao longo da vida do menino, *Ônibus 174* pode servir de referencial para mudarmos de opinião e atitude.

Apesar de não ser este o objetivo do trabalho, maior do que a discussão sobre o uso da ética na narrativa de José Padilha, deveria ser a discussão sobre a conduta ética dos profissionais e das autoridades responsáveis pelos milhares de meninos de rua que esperam ansiosamente a sua vez de aparecer na televisão.

Acredito que tenha respondido a todas as questões as quais me dispus a analisar no início deste trabalho. Após fazer as leituras e a assistir inúmeras vezes ao filme, passei a entender com muito mais clareza sobre os princípios de representação da realidade e principalmente sobre a conduta ética. Espero que o trabalho aqui apresentado possa servir para outros começarem, desenvolverem ou concluírem discussões sobre o assunto; e que talvez direcione positivamente, assim como fez comigo, a opinião sobre a importância da ética no comportamento profissional.

REFERÊNCIAS

ABRAMO, Perseu. ***Padrões de manipulação na grande imprensa***. São Paulo: Editora Fundação Perseu Abramo, 2003

BUS 174. In: ***Rotten Tomatoes, Movies and Games, Reviews and Previews***.

Disponível em: http://www.rottentomatoes.com/m/bus_174/. Acesso em 23 abril 2007

BUS 174. In: ***IMDB – The Internet Movies Database***. Disponível em:

<http://www.imdb.com/title/tt0340468/> . Acesso em 23 abril 2007

BERNARDET, Jean-Claude. Documentários de busca: 33 e Passaporte Húngaro. In: MOURÃO, Maria Dora; LABASKI, Amir. ***O Cinema do Real***. SP: Cosac Naify, 2005

COMPARATO, Fábio Konder. ***Ética: direito, moral e religião no mundo moderno***. São Paulo: Companhia das letras, 2006

DA-RIN, Silvio. ***Espelho Partido***. Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2006

MOURÃO, Maria Dora; LABAKI, Amir. (Organizadores). ***O Cinema do real***. São Paulo: Casac Naify, 2005

NICHOLS, Bill. ***Introdução ao documentário***. Campinas, SP: Papyrus, 2005.

ÔNIBUS 174. In: ***Portal Terra***. Disponível em:

<http://www.terra.com.br/cinema/noticias/2002/12/06/004.htm> Acesso em: 22 abril 2007

ÔNIBUS 174. In: ***Portal Revista Paradoxo.com.- Por que nem tudo tem que ser igual***. Disponível em: <http://www.revistaparadoxo.com/materia.php?ido=2215>.

Acesso em: 20 maio 2007

PADILHA, José. In: ***Cineweb*** – Cinema, notícias e diversão. Disponível em:

<http://cineweb.oi.com.br/index.html>. Acesso em: 22 abril 2007

PEDROSO, Daniel. O filme documentário e a perspectiva dialógica na construção do enunciado fílmico. Dissertação apresentada a banca da Unisinos em Julho de 2004.

RABIGER, Michael. Uma Conversa com Professores e Alunos sobre a realização de Documentários. In: MOURÃO, Maria Dora; LABASKI, Amir. **O Cinema do Real**. SP: Cosac Naify, 2005

TEIXEIRA, Francisco Elinaldo (organizador). **Documentário no Brasil Tradição e Transformação**. São Paulo: Summus, 2004.

WINSTON, Brian. A maldição do “jornalístico” na era digital. In: MOURÃO, Maria Dora; LABASKI, Amir. **O Cinema do Real**. SP: Cosac Naify, 2005

ANEXO 1 - Ficha técnica do documentário

Título Original: Ônibus 174

Gênero: Documentário

Tempo de Duração: 133 minutos

Ano de Lançamento (Brasil): 2002

Distribuição: Riofilme

Direção: José Padilha

Produção: José Padilha e Marcos Prado

Fotografia: César Moraes e Marcelo Guru

Edição: Felipe Lacerda

Elenco: Yvonne Bezerra de Mello

Sandro do Nascimento

Rodrigo Pimentel

Luiz Eduardo Soares

Cláudia Macumbinha

Janaína Lopes

Geísa Firmo Gonçalves

ANEXO 2 – Filmografia de José Padilha

Como diretor:

- Ônibus 174 (2002) - Documentário
- Tropa de Elite (2007) – Ficção (em produção)

Como escritor:

- Os Carvoeiros (1999) - Documentário
- Ônibus 174 (2002) - Documentário
- Tropa de Elite (2007) - Ficção (em produção)

Como produtor:

- Os Carvoeiros (1999) - Documentário
- Ônibus 174 (2002) - Documentário
- Estamira (2004) - Documentário
- Tropa de Elite (2007) - Ficção (em produção)

ANEXO 3 – Entrevista do diretor José Padilha ao Portal Cineweb:

Cineweb - Quais foram os desafios maiores nesta filmagem?

José Padilha - Grande parte do trabalho do documentarista vem antes de se começar a filmar. Ou seja, foi convencer os policiais a falar, obter o material filmado sobre o Sandro do Nascimento, jogando capoeira na PUC, e andando nas ruas perto da Candelária um dia antes da chacina dos meninos. Foi também a entrevista com o assaltante que conhecia o Sandro, pela logística que envolvia. Depois, encontrei a tia verdadeira do Sandro a poucas semanas do lançamento do filme, no Fest Rio BR [em outubro/2002]. A entrevista foi incluída em cima da hora.

Cineweb - Foi muito difícil conseguir o material filmado pelas emissoras de televisão?

Padilha - Foi, foi difícil convencer especialmente a Globo a liberar as imagens em beta, como a gente precisava. Depois que conseguimos, as outras [Record e Bandeirantes] a seguiram.

Cineweb - Com certeza, não havia falta de material para você trabalhar, porque foi tudo filmado ao vivo.

Padilha - Foi o seqüestro mais documentado do mundo, dentro de um ônibus, que é todo de vidro. Geralmente, seqüestros acontecem em locais fechados. Além disso, era perto da Globo. Até isso parece mentira.

Cineweb - Quantas horas de material bruto você tinha antes da montagem?

Padilha - 70 horas. Depois da primeira montagem, eu tinha um filme de três horas que eu achava perfeito mas que ninguém veria. Aí, reduzi para duas horas.

Cineweb - Em quanto tempo você montou todo esse material?

Padilha - Em quatro meses, o que só foi possível porque o Felipe Lacerda [montador] acompanhou as filmagens. Portanto, quando ele foi editar o material, já sabia o que estava lá.

Cineweb - Que tipo de material você optou por deixar fora do filme?

Padilha - A história da Geísa [a refém assassinada].

Cineweb - Por que você achou que era mais importante destacar a história do Sandro?

Padilha - Porque a história do Sandro é a coisa mais extraordinária. Das grandes tragédias do Rio de Janeiro - Candelária, Vigário Geral e ônibus 174 -, ele esteve nas três. O Sandro representa um tipo, o menino de rua, que é importante na vida de todo mundo. Mais do que a Geísa.

Cineweb - Por essa sua opção, não costumam te acusar de estar absolvendo o crime do Sandro de algum modo?

Padilha - Essa é até uma pergunta cristã. Acho que ela só faz sentido se a gente a contextualizar. O Sandro não era uma figura abstrata, ele existia no tempo. Na Candelária, ele era vítima. No ônibus, era algoz.

Cineweb - Por que razão você evita dizer no filme o nome do governador, que era na época o Anthony Garotinho?

Padilha - Por várias razões. Uma delas é que acredito que os erros que fizeram o Sandro ser quem era são institucionais. A partir do momento em que ele foi para a rua, ele era problema do Estado. Outro motivo é que achei que correria o risco de ver interdito o meu filme porque eu o estava finalizando numa época de eleição e o Garotinho era um dos candidatos. Mesmo que o seqüestro do ônibus ocorresse numa outra época, provavelmente terminaria do mesmo modo. Tudo o que aconteceu com o Sandro aconteceria de novo. São erros de um país.

Cineweb - Por que alguns policiais aparecem mascarados dando entrevista e outros não?

Padilha - Tive a sorte de o Garotinho sair do governo. O policial que aparece mascarado foi entrevistado durante o governo dele, que proibia que seus funcionários falassem. Depois, a Benedita [*da Silva*] liberou tudo.

Cineweb - Fora o número do ônibus, que não é mais 174, mudou alguma coisa no Rio depois de tudo o que aconteceu?

Padilha - Nada, nem o trajeto do ônibus. As polícias de São Paulo e do Rio Grande do Sul fizeram um estudo do caso - a do Rio de Janeiro, não. O BOPE [*Batalhão Especial da Polícia do Rio, que conduziu a negociação do seqüestro*] na época tinha 120 funcionários. Hoje tem 500, enquanto na SWAT americana não passam de 40. Aqui, simplesmente se bota uma farda preta no policial e ele passa a pertencer a um esquadrão especial, mesmo sem ter o treinamento adequado. As evidências de que nada mudou estão aí mesmo, com o assassinato do Tim Lopes, o Fernandinho Beira-Mar mandando nas cadeias.

Cineweb - No Brasil neste momento há uma boa safra de documentários de qualidade, com boa repercussão de público. Por que você acha que isto está acontecendo?

Padilha - Acho que simplesmente estão sendo feitos mais e melhores filmes e as pessoas estão indo vê-los. O melhor é que vários diretores, João Salles, João Jardim, Arthur Fontes, Eduardo Coutinho e outros estão fazendo seus trabalhos cada um no seu estilo.

Cineweb - Talvez por essa diversidade esteja sendo superado um certo preconceito do público com o gênero.

Padilha - Também, mas acho que tudo tem a ver com a qualidade do filme que é feito. Ônibus 174 conta uma história, tem um ritmo. No Fest Rio BR, a Federação Internacional dos Críticos (Fipresci) lhe deu um prêmio de melhor filme, não de melhor documentário. No exterior, as pessoas assistem ao filme como a um thriller, porque muitas não sabem o final. Elas descobrem num momento diferente do público brasileiro, que conhece os detalhes, que o Sandro foi um sobrevivente da Candelária. Eu também fiz uma outra versão, um pouquinho mais enxuta, onde apaguei as pistas de que a Geísa morre no fim.

Cineweb - É essa a cópia que você vai mostrar em Sundance?

Padilha - É.

Entrevista do diretor José Padilha ao Portal Terra

Você estava no Rio na ocasião do seqüestro?

José Padilha - Sim. Eu fazia ginástica e, em frente às esteiras da academia, havia as televisões. Comecei a acompanhar os fatos pela GloboNews, mas a cobertura não dizia o que estava acontecendo. Ninguém sabia que Sandro Nascimento havia estado na Candelária [centro do Rio, onde sete meninos de rua foram assassinados em 1993]. Ele falava para fora do ônibus, mas havia pouco som direto. Permaneci na academia vendo a transmissão porque minha casa é próxima do local do seqüestro, no Jardim Botânico, e entendi que a rua estava fechada para mim.

Em que momento você decidiu fazer o filme?

Em janeiro de 2001, fui para o Festival Internacional de Cinema de Sundance com *Os Carvoeiros*. Lá, falava-se do documentário sobre a morte da equipe de tiro de Israel na Olimpíada de Munique, *Um Dia em Setembro* [de Kevin Macdonald, vencedor do Oscar]. Vi uns trechos e pensei: "Se eles conseguiram fazer esse documentário sem ter a filmagem do seqüestro em si, vou fazer um filme muito interessante sobre o seqüestro do ônibus ao obter o material de arquivo das televisões." Quando voltei dos Estados Unidos, comecei o filme de imediato, com recursos próprios.

Você parece ter partido do ponto de vista do espectador. Ele também não se satisfaz com a falta de explicações para aquelas imagens e para o fato em si.

Meu ponto de partida foi o de um documentarista. Antes de fazer um filme, já sei que um documentarista tem uma visão diferente da mídia normal. Não porque um seja melhor ou pior do que um repórter de jornal ou televisão, apenas porque tem tempo. Meu filme tem dois eixos de história. Poderia apenas contar ao longo do tempo o acontecimento policial. Mas optei fazer o filme com outro eixo, o da vida do seqüestrador. Um eixo explica o outro. À medida que entendo como foi a vida daquele seqüestrador, como foi a integração daquele menino de rua com o Estado do Rio, com a polícia, com o Instituto Padre Severino [instituição para menores infratores], com as cadeias, entendo não só quem ele é e por que faz e fala as coisas daquela forma, mas por que existe a violência no Brasil, e por que a polícia não resolve o problema.

Quanto tempo você gastou na pesquisa?

Passamos mais de um ano e meio pesquisando e montando ao mesmo tempo. Eu filmava, transcrevia as entrevistas e lia. Tinha um detetive e um advogado trabalhando para mim, que iam aos cartórios e prisões e tentavam descobrir os documentos oficiais, os processos do Sandro, para que eu localizasse as pessoas que o conheceram. Fiz pessoalmente as entrevistas.

Você não tentou mostrar um cruzamento de vidas naquele ônibus. Não buscou conhecer a trajetória das pessoas seqüestradas.

Eu poderia contar a história de um policial, a história da Geísa [refém morta por Sandro no confronto final]. Eu até comecei a filmar a história dela. Existiu na época um lead de jornal que dizia: "Um menino de rua entrou no ônibus, encontrou a assistente social que cuidava de meninos de rua e a matou." É um lead maravilhoso. Ou melhor, seria um lead maravilhoso se fosse verdadeiro, mas acontece que não era. Eu fui lá onde a Geísa trabalhava e ela não lidava com meninos de rua. Todas as pessoas têm um grande valor, todas as histórias são muito importantes. Por que, então, só peguei a história dele? Porque ela é capaz de gerar lições sobre o Estado brasileiro, coisa que a história da minha vida, da vida da Geísa, de outras pessoas, não faz. Sandro é um menino de rua no limite da miséria, e a história de uma pessoa na condição dele fala sobre como o Estado lida com o problema. Por outro lado, ele descambou para a criminalidade, foi um delinqüente juvenil. A história dele também mostra como o Estado lida com os delinqüentes juvenis. Ao documentar uma pessoa, documento um processo.

Os depoimentos de policiais, parentes, reféns e criminosos são reveladores, e devem ter sido extraídos com dificuldade.

Na hora de conduzir a entrevista, um documentarista sabe o que precisa ter, os pontos que precisa elucidar. Sei que tenho de descobrir que medalhinha é essa que as reféns entregam ao Sandro em determinada parte do seqüestro. Montamos fitas para cada entrevistado e eu lhes fiz perguntas. Entrevistei a Luana [uma das reféns] por seis horas - é tempo suficiente para cobrir todas as possibilidades. Na ilha da edição, você tem de ter a história contada visualmente. Um filme é uma seqüência de imagens num tempo, e como eu não uso narrador...

Deve ter havido também dificuldades em estar autorizado a entrevistar pessoas.

No filme, um policial fala com a voz distorcida e o rosto mascarado. Há um outro que se expõe, André Batista - ele também participou da ação. Enquanto o Anthony Garotinho esteve no governo, eu não consegui falar com ninguém, nem com um bombeiro. Quando ele ainda era governador do Rio, eu fiz a entrevista com o policial mascarado. Havia uma enorme censura da cúpula de segurança sobre o que era o caso do ônibus 174. A polícia do Rio não havia feito até então um estudo de caso sobre o ônibus 174. Toda a polícia do Brasil fez esse estudo, menos a do Rio - e até hoje. A partir da entrada de Benedita da Silva do governo, comecei a receber as autorizações. O oficial André Batista foi autorizado pela cúpula de segurança do Estado a falar. Rodrigo Pimentel, capitão expulso da polícia, fala porque foi exonerado depois de ter dado uns tiros de sniper no *Fantástico*, mostrando o que deveria ter sido feito naquele caso e não foi.

Foi difícil selecionar as imagens de arquivo das televisões?

A Bandeirantes tinha 40 minutos de fitas gravadas; a Record, quatro horas; e a Globo, 20 horas, porque contava com quatro câmeras para um evento que durou quatro horas. A primeira coisa que fiz foi falar com o pessoal da Globo, e eles me deixaram ver tudo. Fiquei duas semanas vendo lá todas as fitas, em detalhe. Comecei a entender o que estava acontecendo no ônibus. Percebi quem eram os reféns que tiveram mais interação com o Sandro, que optei entrevistar. Depois disso,

a Globo me deixou copiar as imagens, a Bandeirantes também, e a Record. Comprei 50 minutos com toda a história do ônibus (os direitos de reprodução das imagens são caros, mais caros, muitas vezes, que as próprias filmagens). Trabalhei com o Felipe Lacerda, um montador fantástico, e co-roteirista do filme. Enquanto ele fazia a cronologia do ônibus, editando na ordem do tempo o material das câmeras de tevê, eu ia, com o detetive e o advogado, fazendo um mapa da vida do Sandro, obtendo os materiais que ilustravam aquela vida. Quando tinha os dois mapas, fomos à ilha de edição e montamos o material juntos, em três ou quatro meses.

O resultado final lhe satisfaz?

Tenho certeza de ter feito um filme completamente isomórfico com a realidade? Não tenho. Nenhum cientista tem certeza se a sua teoria é verdadeira. Ela é verdadeira até prova em contrário. Pretendo enunciar fatos, e não vou falar algo que eu julgue não estar de acordo com eles. Nunca até então alguém tinha falado com a família do Sandro. Nenhuma televisão. Ninguém. A gente falou pela primeira vez. Achei a família dele numa linha de documento no meio daquelas duzentas páginas.

Você tem um depoimento-chave no filme, o do cientista social Luis Eduardo Soares, que comenta a invisibilidade social de pessoas como o Sandro.

Os documentários não têm roteiros. A tarefa do diretor é construir um caminho a partir do que está sendo dito. Depois que eu entrevistei o Luis Eduardo, como ex-secretário de Segurança, eu entendi que tinha de filmar meninos de rua, crianças jogando bola pra cima. Eu já tinha percebido que existiam dois comportamentos diferentes do Sandro durante o seqüestro. Primeiro ele não queria ser filmado, depois dizia: "Pode me filmar legal, Brasil. Eu estava na Candelária." Houve um turning point do personagem principal do filme, o Sandro. Quem me explica isso? No filme, o Luis Eduardo Soares [que situa a necessidade de um marginalizado social ser notado pelas instituições].

Você mostra, por depoimentos de pessoas próximas a Sandro e por declarações feitas às câmeras de televisão durante o seqüestro, que ele sempre almejou essa visibilidade. Mais ainda, ele se julgava dono de um talento teatral, queria ser ator.

O Sandro foi quase um diretor de teatro dentro de um ônibus, dizendo aos reféns: "Você grita agora, fala isso, faz aquilo!" Ele representou uma tragédia quase grega, encenada no mundo real e que fala sobre a sociedade inteira. O Sandro é o principal ator e diretor da peça encenada ali. Ele e a polícia, a imprensa, as pessoas em volta dele.

Você não se viu tentado a entrevistar um psicólogo para interpretar as atitudes do protagonista? O Sandro viu a mãe ser degolada quando tinha 6 anos.

Não usei psicólogos porque um psicólogo parte de uma teoria psicológica, seja freudiana ou lacaniana, e eu não poderia determinar qual estaria certa. Mas os determinantes da psicologia dele não são psicanalíticos, são institucionais. Não quero saber que relação ele tinha com a mãe. O que faz o Estado? Joga essa criança no Padre Severino, enfia um cacete nela. Os policiais matam seus amigos.

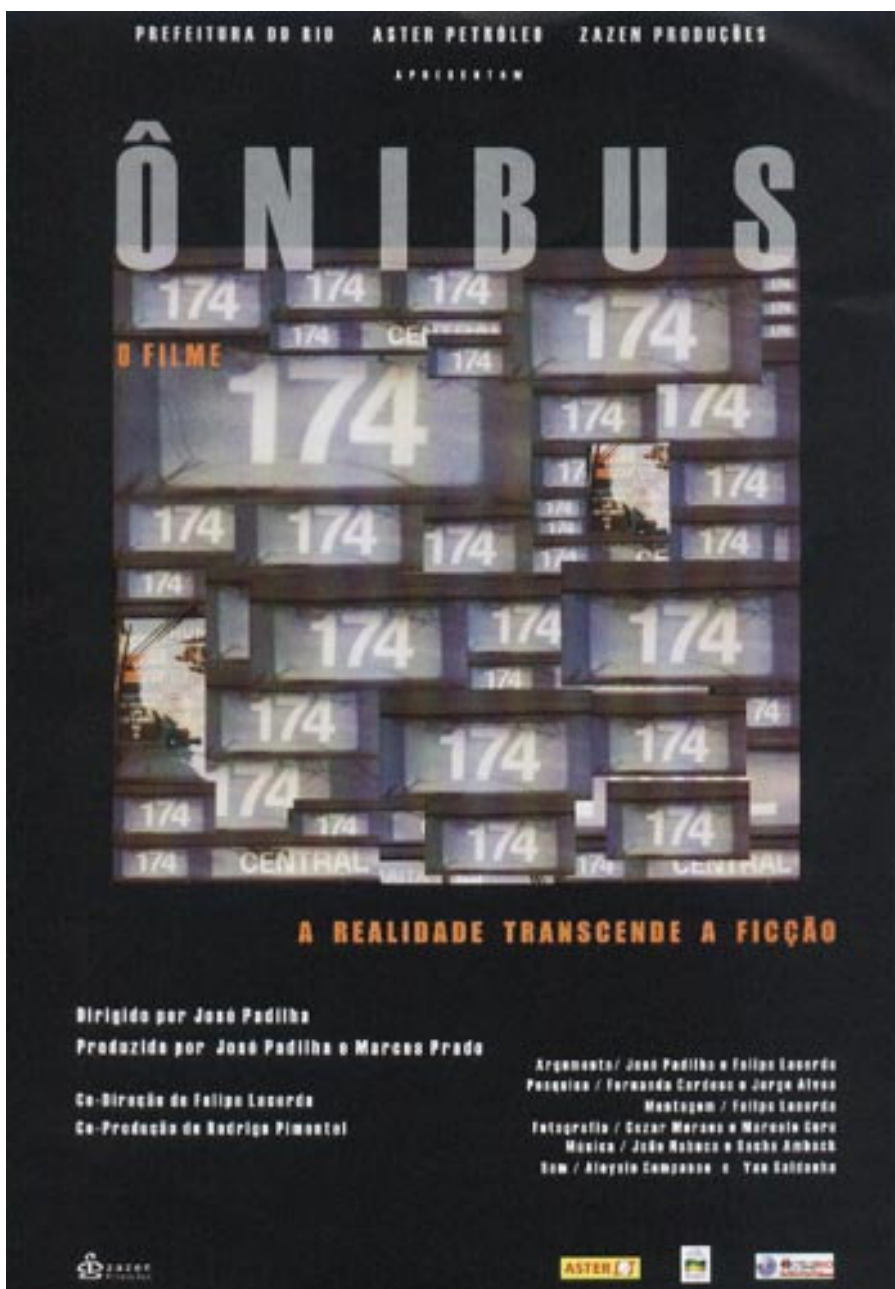
Essa criança não vai gostar de policial. Não vai se entregar, porque não vai querer voltar para aquela cadeia. O que gera violência é colocar uma criança que bateu carteira ao lado do traficante assassino. Não é o traficante que organiza o Padre Severino. Quem organiza o Padre Severino é o governador.

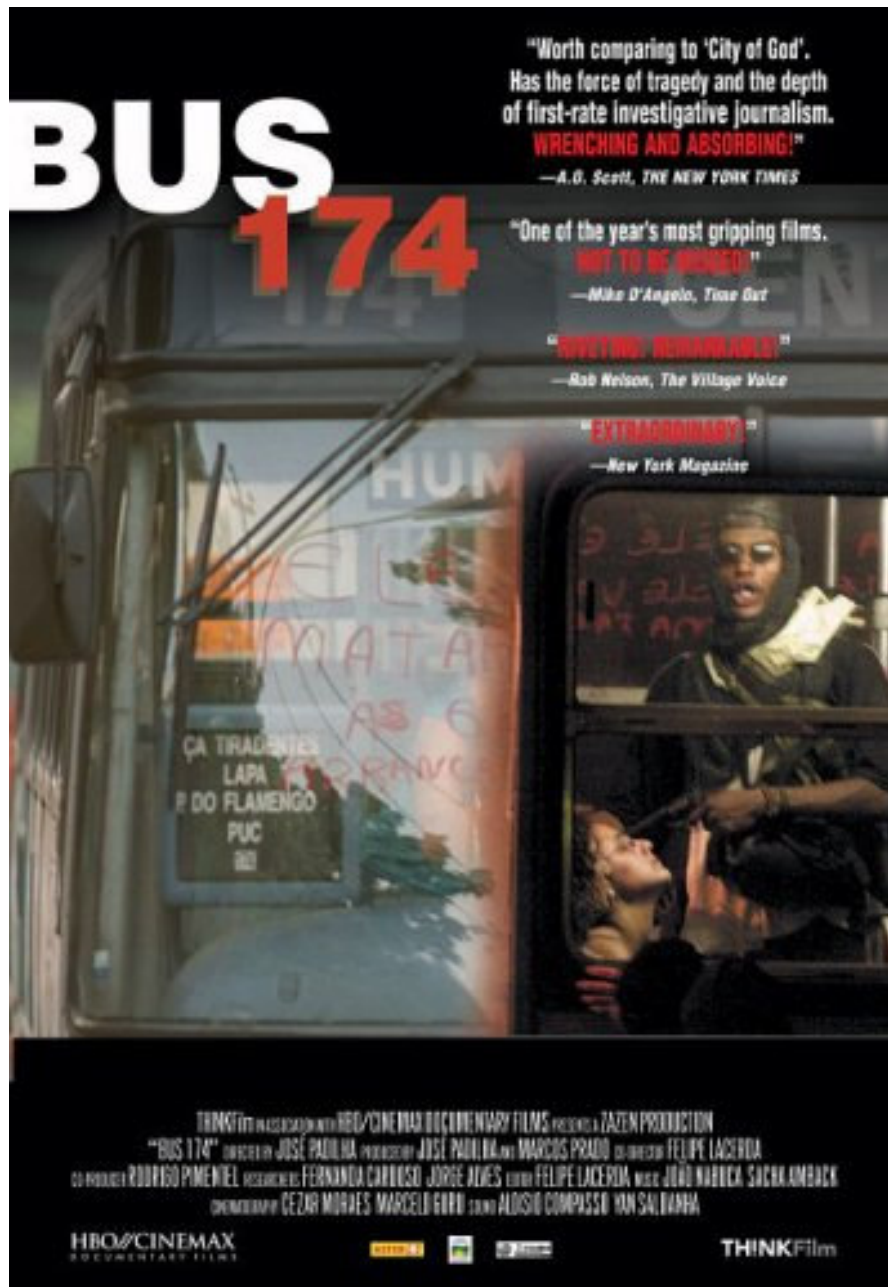
A grande contribuição de seu filme talvez tenha sido essa, a de montar esse trajeto, que poucos têm coragem de traçar.

Dá trabalho fazer um filme sobre violência, é difícil levantar dinheiro. Em *Ônibus 174*, gastamos R\$ 800 mil. Só pudemos levar este filme adiante - eu e meu sócio, Marcos Prado - porque fazemos documentários para a National Geographic bem pagos em dólar.

Mais do que os recursos, você talvez tivesse necessidade de dizer as coisas que disse no filme.

A história do filme é extraordinária, bastou contá-la. Depois do seqüestro, ninguém olhou para o Sandro, tido por monstro, por louco drogado. Acontece assim: as pessoas telefonam umas para as outras e não entendem como funciona um telefone. Esta é uma atitude do cotidiano. Mas se você vai escrever uma tese científica sobre o telefone tem de fazer de forma diferente. A violência é assim no Brasil, mas por quê? O mundo é complicado, a natureza é complicada. Quase sempre, se você entendeu a coisa rapidinho, você não a entendeu.

ANEXO 4 – Cartaz brasileiro do filme *Ônibus 174*

ANEXO 5 – Cartaz Internacional do filme *Ônibus 174*

**ANEXO 6 – Mito grego contado por Protágoras no diálogo de Platão
(COMPARATO. 2006 p. 35-36)**

Segundo o relato mitológico, chegado o tempo da criação dos animais, decidiram os deuses no Olimpo confiar a dois de seus pares, os irmãos Epimeteu e Prometeu, a incumbência de determinar as qualidades a serem distribuídas a cada espécie. Epimeteu propôs então a seu irmão que o deixasse fazer sozinho essa distribuição de qualidades entre as diferentes criaturas, ficando Prometeu encarregado de verificar em seguida que tudo havia sido bem feito.

Obtido o acordo de seu irmão, Epimeteu pôs mãos a obra e passou a distribuir qualidades, de modo a assegurar a todos os animais terrestres, apesar de suas diferenças, uma igual possibilidade de sobrevivência. Assim, para evitar que eles se destruíssem mutuamente, atribuiu a certas espécies a força sem a velocidade, dando a outras, ao contrário, a velocidade sem a força. Da mesma sorte, a fim de protegê-los contra as intempéries, Epimeteu revestiu os animais de peles ou carapaças adequadas. Quanto às fontes de alimentação, no intuito de preservar o equilíbrio ecológico, decidiu que cada espécie teria o seu alimento próprio no reino vegetal, quando certos animais servissem de pasto a outros, estes seriam menos fecundos que aqueles, de modo a garantir a sobrevivência de todo o reino animal.

Estava assim Epimeteu pronto a declarar terminada a tarefa, quando se deu conta, subitamente, de sua imprevidência: ele havia distribuído todas as faculdades disponíveis entre os animais irracionais, mas nada sobrara para compor o ser humano, que iria nascer nu e inerte. Foi nessa situação embaraçosa que Prometeu o encontrou, ao vir examinar se tudo havia sido bem feito. Que fazer? Esgotadas todas as qualidades destinadas aos seres mortais, só restavam disponíveis os atributos próprios dos deuses. Em decisão ousada, prometeu sobe então ao Olimpo e logra subtrair de Hefáistos e de Atenas o conjunto das técnicas, ou seja a capacidade inventiva dos meios próprios de subsistência, a fim de entregar aos homens esta qualidade divina.

E assim ele fez. Sucedeu, porém, que os homens, embora munidos da habilidade técnica para produzir os meios de subsistência, revelaram-se desde logo incapazes de conviver harmonicamente uns com os outros, pois ignoravam a arte política. Ora, este era um atributo próprio de Zeus, e Prometeu que já não tinha como voltar a escalar a Acrópole do Olimpo e ludibriar a forte guarda pessoal do deus supremo, para dele subtrair, como fizera com a técnica material, a nobre arte de governo.

Felizmente para a espécie humana, Zeus lançou os olhos à Terra e, compadecendo-se da situação aflitiva em que se encontravam os homens, ocupados em se destruírem em dissensões e guerras contínuas, temeu pela sua sobrevivência. Decidiu então enviar Hermes como seu mensageiro pessoal, recomendando-lhe que atribuísse aos seres humanos os sentimentos de justiça e de respeito pelos outros, sem os quais não há sociedade que subsista. (COMPARATO. P. 35-36)