

A Utilização de Imagens de Arquivo e de Testemunhos em Documentários Sobre Acontecimentos Trágicos: Um Estudo do Documentário *Ônibus 174*¹

Anna Karolina Veiga SANTA HELENA²

Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, RS

Resumo

O objetivo desse trabalho é refletir sobre as noções de irrepresentável e intolerável relacionadas à arte, na visão de Jacques Rancière, buscando-se compreender como elas podem influenciar na utilização de testemunhas e imagens de arquivo em filmes que contam acontecimentos considerados trágicos. Para isso, a visão de Georges Didi-Huberman sobre arquivo e testemunho também dará subsídios à reflexão. O artigo terá como recorte o documentário *Ônibus 174* (2002), de José Padilha, que relata o sequestro de um veículo da linha 174 do Rio de Janeiro em 2000, bem como a história do sequestrador, Sandro Barbosa do Nascimento. Após a análise, nota-se que, para a construção do filme, tanto imagens de arquivo quanto testemunhos foram importantes para que a obra pudesse causar algum efeito além de simplesmente informar os espectadores, propondo uma reflexão sobre o caso.

Palavras-chave: comunicação; cinema; documentário; testemunho; arquivo.

Considerações iniciais

O presente trabalho tem como objetivo discorrer sobre as noções de irrepresentável e intolerável, a partir da visão de Jacques Rancière, com a intenção de se perceber de que forma elas podem se relacionar à utilização de imagens de arquivo e de testemunhos em filmes que narram acontecimentos considerados trágicos. Para isso, o ensaio terá como recorte o documentário *Ônibus 174* (2002), de José Padilha, que retoma o sequestro de um ônibus na rua Jardim Botânico, zona sul da cidade do Rio de Janeiro, em junho de 2000, fazendo uso tanto de imagens gravadas na época pela mídia quanto de depoimentos de pessoas que vivenciaram a situação.

Para fazer um contraponto entre a pertinência do uso de imagens de arquivo e de testemunhos na construção de um filme que se propõe a contar um fato ocorrido, será, também, levada em consideração a visão de Georges Didi-Huberman. O autor escreveu um livro, *Imagens Apesar de Tudo*, com essa temática após a exposição *Mémoire des camps*, que aconteceu em Paris, em 2001, e apresentava quatro fotografias de uma câmera de gás

¹ Trabalho apresentado no GP Cinema, XV Encontro dos Grupos de Pesquisas em Comunicação, evento componente do XXXVIII Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação.

² Mestranda do Programa de Pós-Graduação em Comunicação Social da PUCRS, email: annak.veiga@gmail.com.

em Auschwitz - tiradas por um membro dos Sonderkommandos³ - juntamente com um texto de sua autoria, onde ressaltava a realidade presente naquelas imagens. Esse ensaio acabou gerando duas respostas negativas, uma de Élisabeth Pagnoux e outra de Gérard Wajcman. Ambas consideravam as fotografias intoleráveis. A primeira por serem reais demais; a segunda, porque as imagens mentiam, uma vez que não retratavam a realidade do Holocausto - algo que seria, em sua opinião, irrepresentável.

Em *Imagens Apesar de Tudo*, Didi-Huberman aprofunda essa questão, respondendo às críticas de Pagnoux e Wajcman, que publicaram seus textos na revista *Les Temps Modernes*, dirigida por Claude Lanzmann, que, em seu filme *Shoah* (1985), que reúne depoimentos de sobreviventes do Holocausto judeu, optou por não utilizar quaisquer imagens da época. O argumento do diretor é o de que as fotografias e vídeos feitos durante o Holocausto serviam apenas como prova de algo que aconteceu e que todos sabem; ou seja, algo que não precisa ser provado. Em sua opinião, são imagens desprovidas de imaginação e que não provocam reflexão, apenas transmitem informações - posição da qual Didi-Huberman discorda, quando diz que:

É tão legítimo dar a palavra aos sobreviventes do extermínio, quanto é abusivo deduzir daí que as imagens de arquivos não nos ensinam nada a respeito da "verdade" e que o seu questionamento atento se reduzirá de qualquer forma a um culto de ícones [...]. (DIDI-HUBERMAN, 2012, p. 123).

A discussão acerca de acontecimentos irrepresentáveis e de imagens intoleráveis é algo que, como se percebe, ainda gera diferentes posições e pode ser motivo de dúvidas e inseguranças na hora de se representar um acontecimento, principalmente quando se trata de algo traumático. Por isso, o recorte escolhido para esse estudo foi o documentário *Ônibus 174*, que tem como proposta contar um fato transmitido ao vivo para todo o Brasil e que terminou tragicamente, com a morte de duas pessoas.

Cabe ressaltar que o objetivo, aqui, não é o de se realizar uma análise do filme em si. Pretende-se relacionar as questões referentes ao irrepresentável, ao intolerável e à utilização de imagens de arquivo e de testemunhos à maneira como o documentário é construído - e, para isso, será preciso fazer uma breve descrição da obra, levando-se em consideração os aspectos tidos como mais pertinentes para a autora -, buscando subsídios nos autores já citados.

³ Sonderkommandos eram grupos de prisioneiros judeus forçados a trabalhar para os nazistas em campos de concentração, realizando funções como o enterro de corpos e a limpeza das câmaras de gás.

O irrepresentável, o intolerável, o arquivo e o testemunho

Para Rancière (2012b, p. 119-120), a questão do irrepresentável, no que diz respeito à arte, se dá a partir de dois pensamentos. O primeiro diz que algo não pode ser representado porque é impossível encontrar um representante à sua altura, caracterizando, dessa forma, um “impoder” da arte. Por outro lado, o segundo pensamento pondera que é a própria natureza da arte que não daria conta desse irrepresentável, pois certas coisas “Não se podem acomodar ao excesso de presença e à subtração de existência que lhe são próprios e definem, em termos platônicos, seu caráter de simulacro.” (RANCIÈRE, 2012b, p. 120). Dessa forma, é como se fosse necessário, para tais representações, uma nova forma de arte, que seja capaz de dar conta desse irrepresentável.

Para se compreender melhor essa questão, é importante destacar o que, para Rancière, significa representação. Segundo o autor, três aspectos marcam o que ele chama de "obrigação representativa" (RANCIÈRE, 2012b, p. 123): o fato de a palavra ter a função de substituir o que não é visível, com o objetivo de "fazer ver"; a relação entre o que já sabemos e o que nos surpreende, no "[...] jogo entre um querer saber, um não querer dizer, um dizer sem dizer e uma recusa de ouvir." (RANCIÈRE, 2012b, p. 125) presente na representação; e, por fim, o vínculo com a realidade, uma vez que, por mais que se trate de uma ficção, a representação precisa ter semelhanças com o real para que nos cause algum efeito. Dentro do regime representativo da arte, as semelhanças são submetidas a essas três obrigações.

Entretanto, o autor destaca que, no novo regime da arte, não existem mais regras que ditam que determinado tema deve ser representado de determinada forma. A semelhança se emancipa dessa tríplice obrigação e tudo é nivelado, acontecimentos importantes e insignificantes, coisas e homens. Tudo pode ser representável, de forma que, agora, a noção de irrepresentável não pode ter o mesmo sentido que tinha no regime representativo, onde caracteriza acontecimentos que não poderiam ser "reduzidos" pelas formas da arte.

Rancière conclui que o irrepresentável não existe como característica de um acontecimento, uma vez que, sabendo o que se quer representar, não há nada que possa conter a arte. Essa representação, entretanto, vai depender das escolhas feitas, dentre muitas possibilidades, de como se realizar isso. Por outro lado, há aqueles que se posicionam contrários a esse pensamento, como Pagnoux, Wajcman e o próprio Lanzmann, que, como já foi citado, consideram as imagens de arquivo feitas durante o Holocausto intoleráveis -

seja por mentirem, não dando conta da realidade do extermínio, seja por serem reais demais.

Rancièrè fala sobre a capacidade que as imagens têm de gerar culpa no espectador simplesmente por olhar para elas. É como se ele estivesse diante da vida invertida, apenas contemplando-a, nunca agindo, pois é impotente diante dessas imagens. Por esse motivo, precisa-se de imagens de ação, pois:

A ação é apresentada como única resposta ao mal da imagem e à culpa do espectador. No entanto, o que se apresenta a esse espectador ainda são imagens. Esse paradoxo tem sua razão: se não olhasse imagens, o espectador não seria culpado. (RANCIÈRE, 2012a, p. 87)

Ainda assim, o espectador toma consciência de que está diante de "[...] uma vida que passou para a imagem." (RANCIÈRE, 2012a, p. 87), de forma que ele continuará como algo a parte da ação - o que faz com que haja um deslocamento do intolerável na imagem para o intolerável da imagem.

Opondo-se a isso, temos, então, a palavra da testemunha, supervalorizada por Pagnoux, Wajcman e Lanzmann por não ter como objetivo provar nada. A partir desse ponto de vista, o testemunho teria mais validade para se compreender um acontecimento e para se refletir sobre ele do que as imagens de arquivo.

Dessa forma, cria-se uma oposição entre a imagem visível - ou a prova - e a narrativa - o testemunho (RANCIÈRE, 2012a, p. 89). É importante, ainda, ressaltar, que a palavra da testemunha pode ser utilizada de duas formas:

A primeira valoriza a narrativa simples, que não constitui arte, mas apenas traduz a experiência de um indivíduo. A segunda, ao contrário, enxerga na "narrativa da testemunha" um novo modo de arte. Neste caso, trata-se menos de narrar o acontecimento que de testemunhar um *aconteceu* que excede o pensamento, não só por seu excesso próprio como porque é próprio do *aconteceu* em geral exceder o pensamento. (RANCIÈRE, 2012b, p. 120-121).

Para esses acontecimentos que excedem o pensável, seria necessária, então, uma nova forma de arte - a arte sublime. Entretanto, essa configuração de pensamento não aceita a representação em proveito de uma simples narrativa, nem mesmo da arte sublime. A sua dignidade passa a ser questionada, julgando-se se as imagens fariam jus ao que representam e que efeitos elas poderiam gerar sobre quem as recebe.

Assim, o testemunho acaba se tornando uma alternativa para se representar acontecimentos considerados visualmente irrepresentáveis, cujas imagens seriam avaliadas

como intoleráveis. Contudo, como destaca Rancièrè (2012a, p. 89), a palavra de uma testemunha, assim como registros em imagens, também se trata de uma representação, e ela ser, por vezes, considerada mais importante, deve-se ao simples fato de que quem está narrando a história não gostaria, na verdade, de tê-la presenciado - ao contrário de quem estava em determinado local para registrar o fato de forma voluntária. Isso sacraliza a palavra da testemunha por três motivos: por se opor à imagem, considerada idolatria; porque é a palavra de alguém que não é capaz de falar; e porque esse alguém se vê obrigado a falar por uma palavra mais poderosa.

Didi-Huberman (2012, p. 123) não descarta a palavra da testemunha, mas acredita que as imagens de arquivo também podem revelar verdades. Segundo o autor, o arquivo possibilita uma compreensão histórica do acontecimento a que se diz respeito, fornecendo o "esboço vivo" da representação a ser reconstruída. Mas é importante perceber que, nem por isso, ele consiste no reflexo do acontecimento, nem apenas em uma prova; ele deve ser elaborado juntamente com outros arquivos: "O arquivo exige a sua permanente reconstrução, mas será sempre a 'testemunha' de algo." (DIDI-HUBERMAN, 2012, p. 131).

Reforçando essa ideia, Rancièrè diz que representar não se trata de produzir uma forma visível, mas de fornecer um equivalente - algo que tanto a palavra quanto a fotografia são capazes de fazer:

A imagem não é o duplo de uma coisa. É um jogo complexo de relações entre o visível e o invisível, o visível e a palavra, o dito e o não dito. Não é a simples reprodução daquilo que esteve diante do fotógrafo ou do cineasta. É sempre uma alteração que se instala numa cadeia de imagens que a altera por sua vez. E a voz não é a manifestação do invisível, em oposição à forma visível da imagem. Ela também faz parte do processo de construção da imagem. É a voz de um corpo que transforma um acontecimento sensível em outro, esforçando-se por nos fazer "ver" o que ele viu, por nos fazer ver o que ele nos disse. (RANCIÈRE, 2012a, p. 92).

As discussões em relação ao irrepresentável, ao intolerável e à pertinência de imagens de arquivo e de depoimentos de testemunhas podem ser relacionadas à maneira como são construídos os documentários. Exemplificando os extremos, temos o próprio *Shoah*, feito exclusivamente com testemunhos, e *Suástica* (1972), de Philippe Mora, que utiliza apenas imagens de arquivo. Nesse ensaio, o objetivo é perceber de que forma essas noções são apropriadas pelo filme *Ônibus 174*, que faz uso de ambos os recursos.

O documentário *Ônibus 174*

O filme *Ônibus 174* (2002), dirigido por José Padilha, conta o sequestro a um ônibus no Jardim Botânico, na zona sul do Rio de Janeiro, no dia 12 de junho de 2000. Na ocasião, Sandro Barbosa do Nascimento, de 21 anos, entrou em um ônibus da linha 174⁴ às 14h20 e começou a ameaçar os passageiros com uma arma. Assim que a polícia tomou conhecimento da situação, acionou o Batalhão de Operações Policiais Especiais (BOPE), que se dirigiu ao local. A mídia também não demorou para saber do ocorrido, de forma que inúmeros jornalistas, fotógrafos e cinegrafistas também foram até o lugar onde o ônibus se encontrava. Antes de o veículo ser cercado, o motorista, o cobrador e alguns passageiros conseguiram fugir, permanecendo onze pessoas, além de Sandro, dentro do veículo. O sequestrador demonstrava estar incomodado com a presença da imprensa e, em determinado momento, disparou um tiro de dentro do ônibus na direção da multidão, mas a bala não acertou ninguém.

Após esse disparo, os policiais começaram a tentar controlar melhor o cerco em volta do ônibus, com o objetivo de não permitir que os jornalistas e as pessoas que acompanhavam o sequestro no local se aproximassem ainda mais. Dentro do veículo, Sandro continuava ameaçando os passageiros. Entretanto, um rapaz foi liberado, de forma que restaram apenas mulheres reféns. Algumas delas foram forçadas a escrever com seus batons nos vidros do ônibus frases como "Ele vai matar geral às 6hs" e "Ele tem pacto com o diabo". O sequestrador também aparecia na janela eventualmente, com a arma apontada para a cabeça de uma das mulheres, e gritava frases como "Isso aqui não é filme de ação", além de fazer algumas exigências para os policiais para que ele deixasse as pessoas saírem.

Algumas horas depois, Sandro liberou uma refém, que saiu bastante abalada do ônibus. Os policiais continuaram tentando negociar com o sequestrador, que parecia agitado e seguia ameaçando as passageiras, chegando a forjar a morte de uma delas, colocando-a no chão e disparando um tiro ao lado dela. O sequestro prosseguiu até as 18h50 daquela noite, quando Sandro decidiu sair do ônibus, levando em sua frente a refém Geísa Gonçalves. Ao descerem do veículo, um policial do BOPE tentou alvejar o sequestrador por trás, sem que este o visse, e, quando se aproximou dele, disparou dois tiros. Sandro conseguiu desviar e uma bala atingiu o rosto de Geísa de raspão. O outro disparo não acertou ninguém. Nesse momento, Sandro disparou três vezes contra a mulher, caindo junto dela.

⁴ A linha 174 foi extinta pouco depois do ocorrido, sendo substituída pela 158.

Assim que os disparos foram feitos, a multidão de pessoas que estava ao redor do local avançou em direção ao sequestrador, xingando-o. Geísa foi carregada para a ambulância, mas não resistiu aos ferimentos. Sandro foi levado por policiais para dentro de uma viatura, onde acabou sendo morto. Segundo os policiais, a intenção não era a de matá-lo, mas de desmaiá-lo por sufocamento, pois ele estava muito agitado.

Em função da grande presença da imprensa durante o sequestro, o acontecimento foi transmitido ao vivo para todo o Brasil. Pouco mais de dois anos depois, algumas das imagens feitas pela mídia foram reunidas e organizadas no documentário *Ônibus 174*. Além dessas cenas, o diretor ainda foi em busca de informações mais profundas para tentar contar não só a história do sequestro, mas também a do sequestrador, passando por temas como a violência, a invisibilidade de meninos de rua, a situação carcerária do Brasil e as fraquezas demonstradas pela polícia durante a operação.

Um dos fatores que fez com que o caso do ônibus 174 ganhasse ainda mais repercussão na mídia foi o de o sequestrador, Sandro Barbosa do Nascimento, ser um dos sobreviventes da chacina da Candelária⁵ - o que também influenciou Padilha a escolher a partir de qual perspectiva faria seu documentário. O diretor conta ter optado por esse ponto de vista porque a história de vida de Sandro poderia "[...] gerar lições sobre o Estado brasileiro [...]" (PADILHA, 2002). O cineasta acreditava que, a partir do momento em que entendesse a integração de Sandro enquanto menino de rua com o Estado, a polícia, a instituição para menores infratores na qual foi detido (Padre Severino) e com as cadeias, poderia entender quem ele é, por que fez aquilo, por que existe a violência no Brasil e por que a polícia não consegue resolver este problema (PADILHA, 2002).

Para isso, o diretor - que decidiu realizar o documentário após assistir a *Um Dia em Setembro*, que relatava a morte da equipe de tiro de Israel nas Olimpíadas de Munique, mesmo sem as imagens do crime - decidiu ir em busca das imagens de arquivo gravadas pelas emissoras de televisão na ocasião do sequestro do ônibus 174. Ele conta que a Bandeirantes, que tinha 40 minutos de fitas gravadas; a Record, que tinha quatro horas; e a Globo, que possuía 20 horas, por ter contado com a cobertura de quatro câmeras, permitiram que ele copiasse as imagens. Ao todo, Padilha selecionou 50 minutos, que foram organizados cronologicamente e montados pelo co-roteirista do filme, Felipe Lacerda. Enquanto isso, o diretor, auxiliado por um detetive e um advogado, procurava por

⁵ A chacina da Candelária aconteceu na madrugada de 23 de julho de 1993, quando sete crianças e adolescentes, que viviam nas calçadas da Igreja da Candelária, foram mortos a tiros por policiais militares. Segundo depoimento de Rogerinho (ex-morador de rua) no documentário, teria ocorrido uma briga entre os meninos e policiais no dia anterior, e os policiais ameaçaram que voltariam ao local.

documentos oficiais e pelos processos de Sandro, a fim de se localizar as pessoas que o conheceram e realizar as entrevistas.

Nesse primeiro momento em que Padilha se propõe a realizar um documentário para compreender algumas questões, como a da violência, já se percebe a importância que ele dá tanto às imagens de arquivo quanto às palavras das testemunhas - seja do sequestro em si, seja da vida do Sandro, das condições nas prisões do Rio de Janeiro ou das dificuldades enfrentadas por policiais militares. E é notável, também, como os documentos - que, inclusive, aparecem no filme -, que incluem fichas de Sandro no Instituto Padre Severino, acabaram levando o diretor às pessoas que poderiam falar sobre sua vida e história, como a tia materna, Julieta Rosa do Nascimento, e alguns amigos do rapaz que viviam ou já haviam vivido nas ruas.

A partir desses testemunhos, Padilha conta como Sandro acabou indo viver com o grupo de meninos e meninas da Candelária, passando a cometer furtos e se envolver com drogas. Amparado pelos depoimentos do sociólogo e ex-secretário de Segurança do Estado do Rio de Janeiro, Luiz Eduardo Soares, e de Yvonne Bezerra de Mello - que realizava um trabalho social com as crianças que viviam no local -, a história do menino que não conhecia seu pai e que viu sua mãe ser morta possibilita que o documentário problematize a situação dos meninos de rua, considerados "invisíveis" para a sociedade, que parece não tolerar essa realidade. Junto dessas entrevistas, também estão os testemunhos de amigos de Sandro, que compartilhavam com ele as dificuldades de não se ter onde morar. Uma dessas entrevistas foi feita com Claudete Beltrana, assistente social e ex-moradora de rua, na calçada da Igreja da Candelária, onde ela, Sandro e outros meninos passavam as noites. Ela conta que eles dividiam comida e se divertiam, mas que viver ali era perigoso, pois algumas pessoas passavam pelo local e jogavam pedras de paralelepípedos nas crianças e adolescentes enquanto eles dormiam. O documentário também conta com imagens gravadas na Candelária antes da chacina, quando meninos e meninas participavam de uma festa de aniversário. Alguns gravaram depoimentos, contando desde quando e por que motivo estavam na rua.

O filme segue, assim, contando a história de Sandro, intercalando depoimentos e imagens do dia do sequestro. As reféns Janaína Neves, Luanna Belmont e Luciana Carvalho, em suas entrevistas, contam o que estava acontecendo dentro do ônibus e que não era possível se ver do lado de fora. Elas relatam as ameaças feitas por Sandro, os momentos de medo e as instruções que recebiam do sequestrador, como a de que deveriam demonstrar

pânico para as pessoas que presenciavam o fato - especialmente no momento em que ele forjou a morte de Janaína, deitando-a no chão e disparando um tiro ao seu lado.

O primeiro refém a ser liberado, Wilians de Moura, conta que pôde deixar o veículo porque Sandro viu que ele era um estudante e deduziu que estava atrasado para a aula. Já Damiana, que foi liberada mais tarde, conseguiu sair do local por contar ao sequestrador que tinha um irmão preso, que passava por tudo aquilo que ele estava passando. Ela ainda disse que já havia sofrido dois AVCs e que estava se sentindo muito mal. De fato, Damiana precisou que sua filha, Maria Aparecida de Souza, lesse o que ela escreveu sobre o sequestro em sua participação no documentário, pois, desde então, ela não fala mais⁶.

Outras entrevistas também aparecem para problematizar a falta de preparo e de estrutura da polícia do Rio de Janeiro, como a do capitão exonerado do BOPE Rodrigo Pimentel, do ex-oficial do batalhão André Batista e de um policial, também do BOPE, que aparece com o rosto coberto e a voz distorcida por ter sido proibido pela corporação de falar sobre o assunto. Entretanto, a partir de seus depoimentos e de jornalistas que cobriam o fato, fica claro que a polícia teve dificuldades em lidar com a situação. Em uma fala de Pimentel, ele chega a dizer que quem se torna policial no Rio de Janeiro é porque não conseguiu outro emprego.

Em relação à situação carcerária, Padilha entrevista Luiz Antônio Mendonça, ex-carcereiro da 26ª Delegacia de Polícia do Rio de Janeiro - hoje desativada -, conhecida como "o cofre", por ser um local escuro, sem aberturas por onde entre luz. O depoimento de Mendonça, gravado no próprio local, denuncia a superlotação das celas. O ex-carcereiro comenta que Sandro tinha um bom comportamento e era tranquilo, mas que, quando teve a oportunidade, fugiu do local. Imagens distorcidas de outra delegacia da cidade ainda em funcionamento ilustram essa realidade, com celas que, visivelmente, comportam mais homens do que sua capacidade máxima permitiria. Os presos mostram como é desconfortável aquele local e denunciam o tratamento que recebem, contando que apanham dos policiais e recebem comida azeda. Um deles chega a questionar como as pessoas querem que eles se regenerem, sendo tratados daquela maneira.

O documentário se encerra com imagens do desfecho do sequestro: o policial do BOPE atirando contra Sandro, errando o disparo, e o sequestrador e Geísa caindo ao chão, a partir de vários ângulos e em câmera lenta, enquanto ouvem-se depoimentos dos entrevistados. Há cenas da multidão que presenciava o acontecimento no local correndo na

⁶ Maria Aparecida não explica o que aconteceu, apenas diz que a mãe não fala mais em função do problema que teve após o sequestro do ônibus.

direção de Sandro e dos policiais levando-o para viatura e carregando Geísa para a ambulância. Mostram-se ainda imagens aéreas do ônibus deixando o local, escoltado por viaturas, e dos enterros de Geísa e de Sandro - que foi acompanhado apenas por Dona Elza, uma senhora que o acolheu em sua casa na Nova Holanda durante um período, quando ele era adolescente. Escuta-se a voz de Julieta, que diz que queria poder ter enterrado o sobrinho, mas que sabia que os repórteres iriam entrevistá-la e ela não queria aparecer na mídia.

A relação entre o sequestro do ônibus 174 e as noções de irrepresentável e intolerável começa, na verdade, antes mesmo do documentário feito a respeito do caso. Como já foi dito, todo o acontecimento contou com uma grande cobertura da imprensa brasileira, tendo sido transmitido ao vivo - fato que pode, inclusive, ter interferido no fim que teve o crime. Em determinado momento do filme, André Batista considera que a situação que estavam enfrentando era delicada "[...] *até porque as câmeras estão ali. É suportável... é suportável numa ocorrência onde tem dez reféns? Sim. Não é bom ouvir isso, ninguém gosta de ouvir isso, mas... há a possibilidade de morte. Nós contamos com a possibilidade de morte*". Rodrigo Pimentel também leva em conta a presença da mídia no momento de se tentar resolver o caso. O ex-capitão do BOPE diz que a solução ideal seria um tiro de *sniper*, mas pondera que a operação estava sendo transmitida ao vivo, e que essa atitude poderia resultar em "[...] *um meio quilo de massa encefálica sendo projetada nos vidros dos ônibus, tá? Eu não gostaria de ver isso. Meus parentes em casa também não gostariam de ver uma cena dessas. Mas, tecnicamente falando, seria o mais viável a ser feito. Seria o mais certo a ser feito*".

A partir desses depoimentos, percebe-se que polícia pode ter tomado suas decisões em função da cobertura jornalística do acontecimento, ao se questionar quanto a reação dos espectadores ao verem alguém ser morto ou gravemente ferido ao vivo pela televisão. Entretanto, as imagens exibidas até então, com Sandro ameaçando as reféns com a arma e fingindo que havia matado uma delas, também podem ser consideradas bastante fortes, e isso não fez com que os jornalistas presentes mudassem sua postura. Por fim, como o sequestro foi transmitido até o seu desfecho, os espectadores não foram poupados de assistirem à morte de Geísa, nem de verem Sandro ser arrastado para dentro da viatura, onde foi imobilizado e morto pelos policiais.

As imagens transmitidas durante o sequestro, porém, pareciam não dar conta de tudo que estava envolvido naquela situação. Esse foi outro motivo pelo qual Padilha considerou

importante realizar o documentário. Segundo o diretor (2002), ele começou a acompanhar os fatos pela GloboNews quando estava na academia (onde acabou ficando mais tempo que o necessário, em função de morar no Jardim Botânico e de algumas ruas do bairro estarem bloqueadas), mas que a cobertura não explicava o que de fato estava acontecendo - a informação de que o sequestrador era um dos sobreviventes da chacina da Candelária ainda não havia sido transmitida.

Apenas as cenas gravadas na ocasião não dão conta de narrar a história completa. As imagens não representariam, de fato, toda a realidade presente naquele acontecimento. Ainda assim, não é isso que o torna irrepresentável. Juntando às imagens documentos e testemunhos, *Ônibus 174* consegue fazer uma representação - não no sentido de ser um duplo, mas no sentido de ser algo *equivalente*, como considera Rancière (2012a, p. 92) - bastante completa do que aconteceu naquele veículo no dia 12 de junho de 2000, além de alcançar o objetivo do diretor de tentar encontrar explicações (e não justificativas, é importante ressaltar) para as atitudes de Sandro e, por que não, para o trágico fim do sequestro.

Considerações finais

Devido à maneira como foi construído, *Ônibus 174* permite a reflexão sobre as noções de irrepresentável e de imagem intolerável em relação a filmes que se propõem a contar acontecimentos trágicos. Para quem acompanhou a transmissão ao vivo do sequestro, não restavam dúvidas de que se tratava de uma situação de risco iminente, devido ao comportamento de Sandro, que se mostrava bastante alterado. Também é muito provável que os espectadores tenham ficado chocados com a maneira como tudo terminou, especialmente com as duas mortes. Contudo, não se tinha uma dimensão de quantos outros problemas estavam dentro daquele ônibus, de quantas histórias ali poderiam ser contadas, representadas. Padilha escolheu contar a de Sandro, mas diz que poderia ter escolhido a de qualquer outro, pois acredita que "Todas as pessoas têm um grande valor, todas as histórias são muito importantes" (PADILHA, 2002).

Nem mesmo toda a cobertura da mídia esgotou o acontecimento, talvez justamente por não ter conseguido ir além de simplesmente mostrar os fatos. Naquele momento, não havia a preocupação de se explicar a situação. André Batista, em sua entrevista, diz que Sandro "[...] *não demonstrava que tinha um propósito. O que nos leva a crer que é um bandido comum, simplesmente, que tinha sido interrompido no seu roubo. Só isso*". Até

então, era um assalto como qualquer outro, que acabou tomando uma dimensão maior do que a imaginada pelas reféns e pela própria polícia. E, apesar de ter sido algo traumático, com uma série de questões escondidas por trás do comportamento de Sandro, foi reconstruído e representado não somente na versão do documentário, mas também no filme *Última Parada 174* (2008), de Bruno Barreto, que mescla fatos reais com ficção - o que vai de acordo com Rancière (2012b, p. 139), quando este diz que o irrepresentável não existe como uma propriedade do acontecimento.

Também é interessante pensar que, em alguns trechos do documentário, as entrevistas de Luiz Eduardo Soares e de Yvonne Bezerra de Mello apontam para o problema da invisibilidade dos meninos de rua, que acabam sendo ignorados pela sociedade, que prefere não enxergar esse problema. Entretanto, Sandro, com o sequestro do ônibus, acabou ganhando muita visibilidade. Em seu depoimento, Soares diz que "*Ali, o Sandro nos despertou a todos nós, em todas salas de visita. Ele impôs a sua visibilidade. Ele era personagem de uma outra narrativa, ele redefiniu, de alguma maneira, o relato social. O relato que dava a ele sempre a posição subalterna, de repente é convertido numa narrativa na qual ele é o protagonista*". Além da transmissão ao vivo, o fato ainda deu origem a dois filmes - o que pode ser relacionado à questão da culpa do espectador da qual fala Rancière (2012a, p. 87). Oferece-se ao espectador imagens de ação como uma resposta a essa culpa, mas, como dito anteriormente, isso não faz com que aquele que vê as imagens possa agir diante da situação, uma vez que ela já está no passado. Portanto, é possível que o espectador se convença de que é culpado simplesmente por assistir às imagens - e talvez seja essa mesma a intenção do diretor.

Em relação à pertinência de imagens de arquivo e de testemunhos, *Ônibus 174* mostra que ambos os recursos são importantes no momento de representar uma história, desde que estejam inseridos dentro de uma narrativa que permita se criar um sentido para eles. O fato de, no dia em que ocorreu o sequestro, as pessoas ainda não saberem quem era o sequestrador, de onde ele vinha, qual era sua história, e nem terem conhecimento do que se passava dentro do veículo, dos diálogos que Sandro mantinha com as reféns, mostra que nem mesmo todas as câmeras fotográficas e filmadoras presentes no local foram capazes de esclarecer o acontecimento. O que se sabia é que havia um assalto, que, por algum motivo, dois reféns foram liberados, e que talvez houvesse uma mulher morta dentro do veículo. Caso Padilha tivesse simplesmente organizado os 50 minutos de imagens que copiou das

emissoras de televisão em seu documentário, elas não seriam capazes de ir além do que já se sabia.

Foi preciso encontrar pessoas que conheciam Sandro e que vivenciaram o sequestro do ônibus para poder se construir uma narrativa que fizesse sentido, que tivesse como finalidade não apenas mostrar, mas explicar e propor alguma reflexão sobre o acontecimento. É o que diz Didi-Huberman, que defende a utilização da imagem de arquivo, mas que acaba por concordar que ela "[...] é apenas um objecto nas minhas mãos, uma tiragem fotográfica indecifrável e insignificante enquanto eu não estabelecer a relação - imaginativa e especulativa - entre o que vejo aqui e o que sei por outras vias." (DIDI-HUBERMAN, 2012, p. 146).

Por mais que cada diretor tenha suas preferências na realização de um documentário, não se pode negar a validade de imagens de arquivo nem de testemunhos, que, conforme o que se pretende criar e que efeitos se pretende causar com a obra, podem vir a ser mais ou menos significativas. A forma como se quer representar - ou narrar, para aqueles que ainda acreditam em acontecimentos irrepresentáveis - algo é importante tanto quanto *o que se quer representar*. Como destaca Rancière, trata-se de saber como a história que se pretende contar é posta e

[...] qual espécie de senso comum é tecido por esta ou aquela ficção, pela construção desta ou daquela imagem. É saber que espécie de ser humano a imagem nos mostra e a que espécie de ser humano ela é destinada, que espécie de olhar e de consideração é criada por essa ficção." (RANCIÈRE, 2012a, p. 100).

Dentro do recorte escolhido para esse ensaio, pode-se concluir que *Ônibus 174* consegue cumprir com o objetivo de partir de uma visão diferente da mídia e preencher algumas das lacunas que foram deixadas durante a cobertura do caso. Dessa forma, faz o espectador pensar a respeito do acontecimento, que, narrado a partir de imagens e palavras, torna-se mais profundo e, ao mesmo tempo, mais claro do que o que fora mostrado ao vivo no dia 12 de junho de 2000.

REFERÊNCIAS

DIDI-HUBERMAN, Georges. Imagem-arquivo ou imagem-aparência. In: _____. Lisboa: KKYM, 2012. p. 119-154.

ÔNIBUS 174. Direção e roteiro: José Padilha. Produção: José Padilha e Marcos Prado. Música: Sacha Amback e João Nabuco. Brasil, 2002. 128 min.

PADILHA, José. **Entrevista sobre o documentário *Ônibus 174*** [6 dez. 2002]. São Paulo: Jornal Gazeta Mercantil. Disponível em <<http://www.terra.com.br/cinema/noticias/2002/12/06/004.htm>>. Acesso em: 27 jun. 2015.

RANCIÈRE, Jacques. A imagem intolerável. In: _____. **O espectador emancipado**. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2012a. p. 83-102.

_____. Se o irrepresentável existe. In: _____. **O destino das imagens**. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012b. p. 119-149.