



Ônibus 174 e a Figura do Marginalizado¹

Nicoli Glória De Tassis GUEDES²

Universidade Vila Velha (UVV), Vila Velha, ES

RESUMO

O presente trabalho visa problematizar a figura do marginalizado nas produções audiovisuais brasileiras, tendo como escopo de análise o vídeo-documentário *Ônibus 174* (José Padilha, 2002) e sua interlocução com outras narrativas como a cobertura jornalística realizada durante o fatídico episódio que inspirou a realização do filme. Busca-se, assim, discutir os modos de apropriação da realidade social por parte do documentário, que no horizonte dá a ver diferentes maneiras de narrar um mesmo episódio, suscitando diálogos múltiplos com a sociedade.

PALAVRAS-CHAVE: documentário, jornalismo, *Ônibus 174*, personagem, marginalizado.

INTRODUÇÃO

O morador das ruas e favelas sempre desempenhou um papel importante no cinema nacional. Segundo Bernardet (1977), Humberto Mauro seria o precursor dessa relação, ao dirigir em 1935, o filme *Favela dos meus amores*. Nessa produção, a favela é abordada de forma romântica, como o próprio título já evidencia. Na década de 1960, o marginalizado se consolida como o principal alvo das obras cinematográficas brasileiras. Naquele período, o objetivo central era apresentar os problemas do cotidiano do país de forma paternalista para fins de controle social. O cidadão das favelas tornava-se, então, o protagonista do cinema nacional. Assim, a atenção popular era desviada das temáticas relativas às lutas operárias; assunto que a classe média temia e buscava abafar.

Em 1964, o tema das favelas cede lugar para assuntos considerados mais “leves” pelos censores da Ditadura Militar. Esse período de silêncio da figura do marginalizado persiste até meados da década de 1990, quando ocorre a retomada do cinema nacional. O filme *Como nascem os anjos* (1996), de Murilo Salles, marca o retorno a essas questões. A obra de ficção conta a história do sequestro de uma família norte-americana por dois adolescentes de baixa renda, apresentando a criminalidade como fruto da exclusão social gerada pela sociedade e pelo Estado Brasileiro

No campo do cinema documentário, essa temática também retorna em diversas produções. *Santo Forte* (1997), de Eduardo Coutinho, mostra as crenças e experiências

¹ Trabalho apresentado no DT 1 – Jornalismo do XIX Congresso de Ciências da Comunicação na Região Sudeste, realizado de 22 a 24 de maio de 2014.

² Doutora em Comunicação Social pela Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG). Atualmente, é professora do curso de Jornalismo da UVV e coordenadora da Redação Multimídia – NIC, projeto de extensão ligado ao curso. email: nicolitassis@gmail.com.



religiosas dos habitantes da favela Vila Parque da Cidade, localizada na Gávea, zona sul do Rio de Janeiro. Em 1999, Coutinho produz o filme *Babilônia 2000*, que traz a visão dos moradores das favelas Chapéu Mangueira e Babilônia - situadas na orla de Copacabana, zona sul carioca - sobre a virada de ano. João Moreira Salles, por sua vez, lança *Notícias de uma guerra particular* (1999), que aborda a relação entre a corrupção dos órgãos públicos e o narcotráfico.

Já outubro de 2002, José Padilha³ lança o documentário *Ônibus 174*, que traz uma abordagem analítica da exclusão social e da violência urbana, bastante próxima da análise feita em *Notícias de uma guerra particular*.⁴ Mesmo se tratando de um caso que ocorre fora dos limites físicos da favela, a discussão desses temas permeia a reconstrução do assalto seguido de sequestro do ônibus 174, história que será resgatada no primeiro capítulo do presente trabalho.

Tendo em vista essa rápida contextualização da trajetória do “marginalizado” no cinema brasileiro, propõe-se uma análise do filme *Ônibus 174*. Apesar do foco deste trabalho ser o documentário, pelo tema tratado ter sido amplamente trabalhado pela mídia em geral, se torna inevitável em alguns momentos o espelhamento com o modo de produção, composição do protagonista (o assaltante do ônibus, Sandro do Nascimento), construção da narrativa e argumentos da cobertura jornalística feita em junho de 2000.

No entanto, não se intenciona aqui traçar uma comparação entre o cinema documentário e o jornalismo factual, nem tão pouco instaurar uma relação de superioridade de um em relação ao outro. Apenas buscamos apontar a mudança no tratamento e perspectiva que a mesma história ganha na produção cinematográfica, neste caso específico, dando espaço para a polifonia das vozes (BAKHTIN, 1992), ressignificação do episódio e uma nova forma de olhar para o seu protagonista.

2. O DOCUMENTÁRIO

O filme tece uma narrativa cronológica dos fatos, perpassada por diversos depoimentos, tanto de especialistas, quanto de pessoas ligadas ao episódio e, particularmente, a Sandro do Nascimento. Assim, o documentário mescla duas histórias: a do episódio propriamente dito e da trajetória de vida do Sandro.

³ É também o produtor e roteirista do premiado documentário *Os carvoeiros* (1999), de Nigel Noble; assim como diretor e produtor de *Os boiadeiros*, co-produção com a *National Geographic Television*.

⁴ O documentário *Ônibus 174* contém imagens originalmente filmadas e exibidas em *Notícias de uma guerra particular*, cedidas pelo diretor João Moreira Salles. Este fato consta nos agradecimentos finais, nos créditos de *Ônibus 174*.



A partir do diálogo entre as imagens do ônibus 174 e da vivência anterior do seu personagem principal, constitui-se uma narrativa que vai além de ambas as histórias. Ao transpor as particularidades do caso sem perder de vista o que há nele de singular, a obra é atravessada pela complexidade do mundo e aponta as causas da violência urbana em países em desenvolvimento como o Brasil. “Os filmes documentários não são somente abertos para o mundo: eles são atravessados, furados, transportados pelo mundo. Eles se apresentam de uma maneira mais forte que eles mesmos, maneira que os ultrapassa e, ao mesmo tempo, os funda” (COMOLLI, 2001, p.100).

Para resgatar o episódio e construir a trama, além das entrevistas a personagens relacionados ao episódio, José Padilha utilizou imagens gravadas por emissoras de televisão na cobertura ao vivo⁵. Em busca de um olhar que proporcionasse mais alteridade na composição do perfil e da história de vida do protagonista, o diretor fez um mapeamento da trajetória de Sandro, com informações até então desconhecidas pelo grande público e fruto de uma minuciosa investigação realizada por um detetive profissional em parceria com um advogado. Eles conseguiram reunir 187 páginas de documentos oficiais e arquivos da polícia sobre Nascimento.

A diversidade de informações aliada ao novo tratamento dado à figura do protagonista acaba por inserir o episódio em outro contexto, bastante diferente da versão apresentada pelos veículos de comunicação na época. A figura roteirizada do monstro fragmenta-se; já não se pode enxergar o protagonista apenas através da aparente crueldade dos seus atos. Sai de cena Sérgio, o personagem principal da cobertura do jornalismo factual, que tão bem poderia ser comparado à “pura maldade” dos personagens de Rubem Fonseca; entra Sandro, autor de um episódio fatídico, é verdade, mas também uma vítima como tantas outras das injustiças sociais.

Os depoimentos de personagens relacionados ao caso do ônibus 174 e à trajetória anterior de Sandro constroem uma abordagem mais complexa no documentário *Ônibus 174*. Performances que se complementam formando não uma unidade, mas grande um mosaico: Yvonne Bezerra de Melo, assistente social que conheceu Sandro na Praça da Candelária; Janaína Lopes Neves e Luanna Belmont, reféns do sequestro; Luís Eduardo Soares, sociólogo; Julieta do Nascimento, tia que cuidou de Sandro após o assassinato da mãe; Dona Elza, mãe “adotiva” e única pessoa a

⁵ A TV Bandeirantes contava com 40 minutos de imagens; a Rede Record, 4 horas; e a TV Globo, 20 horas, pois deslocara quatro câmaras para a cobertura do episódio. O diretor adquiriu 50 minutos de imagens dessas emissoras para montar o filme. (Cf. *Ônibus 174 dissertates against Brazilian destitution and the omission of the state*, *Gazeta Mercantil*, 06/12/2002, capturado em www.bus174.com)



comparecer ao enterro de Sandro; Mendonça, carcereiro da 26^o Delegacia de Polícia do Rio de Janeiro; Rodrigo Pimentel, ex capitão do Batalhão de Operações Especiais (Bope), afastado da Polícia Militar por ter se colocado contra a ação policial no episódio; entre outros.

São corpos que ocupam a tela e fissuram os roteiros que se instauraram na exaustiva cobertura do caso, em 2000. Em *Ônibus 174*, os personagens carregam em si a força daquilo que está fora do cálculo, que escapa, resta e é exterior à projeção. Já não se tem mais uma versão acabada do episódio. Ele é perfurado por contradições que teimam em espernear ante a versão tão amplamente divulgada e facilmente absolvida sobre o sequestro do ônibus. É justamente por desafiar “os roteiros que se instauram em todo lugar para agir (e pensar) em nosso lugar” que “o cinema documentário tem, portanto, a chance de se ocupar das fissuras do real, daquilo que resiste, daquilo que resta, a escória, o resíduo, o excluído, a parte maldita” (COMOLLI, 2001, p.101).

Ao construir uma narrativa diferenciada com as mesmas imagens amplamente já divulgadas pelo telejornalismo diário, a argumentação proposta pelo filme vai de encontro ao papel do documentário como linguagem e gênero audiovisuais. Mais do que simplesmente ser um “espelho do real”, se constitui como um importante espaço para discutir a sociedade e (re)significar a realidade.

Distanciado temporalmente do episódio e tendo em mãos uma pesquisa consistente, o documentarista possui, potencialmente, melhores condições de significação e entendimento da realidade do episódio e da vida de Sandro do que o jornalismo factual. Essa possibilidade de construir uma abordagem que trabalha o lugar do outro com mais alteridade fica bastante evidente ao longo do filme, em que a história de vida de Sandro tece uma nova narrativa do mesmo caso, velho (des)conhecido do grande público. É como se as lentes buscassem durante todo o tempo assumir o ponto de vista do outro. Assim, o entrelugar do evento, do protagonista e dos contextos que os perpassam, proporciona ao documentário as condições de construir novos significados e promover argumentos que ajudam a entender não apenas o episódio em particular, mas a realidade social brasileira.

Segundo o documentarista, *Ônibus 174* foi a primeira produção a levar ao conhecimento do público a visão da família de Sandro sobre o episódio. Para a realização do documentário, foram investidos R\$ 800 mil e o material audiovisual bruto



contabilizou cerca de 70 horas de gravações. Da idéia inicial⁶ ao término do trabalho, foram 18 meses de pesquisas, entrevistas, montagem e edição do material audiovisual. Além de percorrer diversos festivais internacionais de cinema, o filme ficou entre os doze pré-selecionados para concorrer ao Oscar de Melhor Documentário em 2004.

Tendo em vista todos os referenciais discutidos até aqui, foram estabelecidos os seguintes tópicos para a análise do filme documentário *Ônibus 174*, de José Padilha: 1) *Ônibus 174: um documentário interativo*⁷; 2) O ponto de vista de José Padilha; 3) Registro in loco; 4) As vozes do *Ônibus 174*; 5) A estrutura narrativa.

3. ÔNIBUS 174: UM DOCUMENTÁRIO INTERATIVO

Na narrativa de *Ônibus 174*, percebe-se um jogo contínuo de interação entre o diretor e os atores sociais que compõem o documentário. Construído por meio de uma fina costura de entrevistas e imagens, o filme não apresenta voz em off, exceto na leitura dos documentos prisionais de Sandro. Os entrevistados praticamente constroem todo o fio narrativo. A história do sequestro e do seu protagonista, Sandro do Nascimento, é apresentada pelos próprios personagens juntamente com as imagens de arquivo do episódio.

O diretor José Padilha entrevistou pessoalmente cada um dos depoentes do filme. Embora ele não apareça fisicamente na tela, sua presença e da equipe de filmagem pode ser percebida nos testemunhos. Os olhares desviantes do centro da câmera demonstram a busca dos entrevistados pela face do diretor que se encontra detrás dela, estabelecendo assim um contato indireto com o espectador. Padilha é o primeiro expectador dessa história; é para ele que as pessoas contam as suas

⁶ Em janeiro de 2001, o diretor José Padilha encontrava-se no *International Sundance Film Festival*, nos Estados Unidos, onde pôde assistir ao documentário *Um dia em setembro*, de Kevin MacDonal, que retrata o assassinato de atletas israelenses em um quarto da Vila Olímpica, nas Olimpíadas de Munique. A idéia de fazer o filme *Ônibus 174* veio daí, como o próprio diretor explica: “Se foi possível para eles fazer um documentário sem ter imagens do rapto, eu teria a possibilidade de fazer um filme muito interessante sobre o seqüestro do ônibus no momento em que eu tivesse acesso às imagens de televisão. Assim que voltei dos Estados Unidos, comecei o filme com recursos financeiros próprios”. (Cf. *Ônibus 174 dissertates against Brazilian destitution and the omission of the state*, *Gazeta Mercantil*, 06/12/20002, capturado em www.bus174.com)

⁷ Na obra *Representing reality: issues and concepts in documentary* (1991), Bill Nichols estabelece quatro modalidades de representação possíveis no documentário, de acordo com a utilização dos elementos narrativos: documentário expositivo, documentário de observação, documentário interativo e documentário reflexivo. A modalidade interativa é aquela em “que deve ser construída e apresentada a partir da interação do autor com as pessoas que participam no filme e, finalmente, que deve refletir o ponto de vista do autor sobre o que se passa no filme” (PENAFRIA, 1999, p.65).



experiências, fornecem dados e fazem análises. E é através do olhar dele que o público vai conhecer posteriormente toda a *mise en scene*. “A câmera é visível para aquele que ela filma. Ela se inscreve no quadro do meu campo visual como a marca do olhar do outro sobre mim” (COMOLLI, 2001, p. 109-110).

Alguns depoimentos, como os do carcereiro Mendonça e da ex-garota de rua Claudete Beltrana, tornam evidente a interação entre o cineasta e os entrevistados. Em meio a suas atividades cotidianas, esses personagens contam - sem encarar a câmera diretamente - a sua parte da história de Sandro. Diretor e atores sociais interagem quase como num diálogo cotidiano, que tem como terceiro participante os espectadores, no momento da projeção do documentário. Uma conversa com alguns pontos previamente preparados pelo documentarista.

As entrevistas presentes em *Ônibus 174* evidenciam essa preparação prévia, sustentada pelas imagens de arquivo cuidadosamente selecionadas do episódio e o trabalho de investigação sobre a trajetória de vida de Sandro. O próprio diretor José Padilha, em entrevista à *Gazeta Mercantil*, confirma esse procedimento: “Quando conduz a entrevista, o documentarista sabe o que precisa pegar, sabe os pontos que precisam ser esclarecidos. (...) Eu entrevistei Luana [uma das reféns] por seis horas – isso é tempo suficiente para buscar todas as possibilidades”.⁸

Comolli (2001) observa que as pessoas que são filmadas e se tornam personagens da obra proporcionam a percepção de elementos que estão fora do projeto do filme. Nessa perspectiva, aqueles que ocupam a tela se tornariam seres do cinema justamente por meio de um jogo interativo com a proposta do documentário e com o próprio cineasta, sendo que, nessa interação há espaço para contradições, surpresas e desvios. Por isso, apesar de todo o planejamento prévio e dos traços autorais presentes no cinema documentário, a *mise en scène* dos personagens é algo que, em grande medida, escapa do controle do documentarista. Daí, a impossibilidade de haver *mise en scène* que não seja transformada pelo sujeito filmado.

Isto quer dizer que nós filmamos algo que não é visível, filmável, não é feito para o filme, não está ao nosso alcance, mas que se encontra lá com o resto, dissimulado pela própria luz ou cegado por ela, ao lado do visível, sob ele, fora do campo, fora da imagem, mas presente nos corpos e entre eles, nas palavras e entre elas, em todo o tecido que trama a máquina cinematográfica (COMOLLI, 2001, p. 105).

⁸ Cf. *Ônibus 174* dissertates against Brazilian destitution and the omission of the state, *Gazeta Mercantil*, 06/12/2002. Acessado em www.bus174.com

O filme documentário é marcado por um forte caráter autoral, o que pressupõe a aceitação de uma certa parcialidade na análise dos fatos e abordagem narrativa. Ao dirigir o seu trabalho, o documentarista é guiado por uma forma subjetiva particular de ver e interpretar o mundo e isso se reflete em cada uma das escolhas realizadas ao longo do filme. “Cada seleção que faz é a expressão do seu ponto de vista, quer esteja ou não disso consciente” (PENAFRIA, 1999, p.108).

No entanto, conforme adverte Comolli (2001), “o olhar nunca é apenas o olhar do homem sobre o mundo, ele é também (e às vezes, sobretudo) o olhar do mundo sobre o homem”.⁹ Dessa forma, o ponto de vista do documentarista é também fruto do mundo que ele se propõe a olhar. Em *Ônibus 174*, percebe-se uma dimensão reflexiva do olhar, num movimento duplo que faz o documentário assumir o ponto de vista do outro (o marginalizado, o excluído) para propor uma maneira diferente de olhar para o episódio e para o próprio Sandro. Enquanto a mídia em geral deu enfoque apenas para o seu comportamento agressivo durante o sequestro, construindo assim a imagem de um personagem quase “demoníaco”, o filme procura retratar Nascimento de forma mais multifacetada, contextualizando sua vida pregressa. Ao trazer à tona os principais acontecimentos da sua trajetória, as tentativas de mudança, as amizades e a família, o documentário busca mostrar o ser humano por traz daquele episódio fatídico, num claro esforço de tratar o protagonista com mais alteridade.

Algumas passagens do filme deixam bastante evidente essa intenção de mudança de perspectiva: a inserção do protagonista num ambiente familiar, através de uma foto de Sandro, ainda na infância, na companhia da mãe e dos tios; o depoimento da colega de rua, Claudete Beltrana, no qual ela relembra um dos poucos momentos de alegria dos moradores da Candelária, em que todos se reuniam para comer batatas fritas e sanduíches; o testemunho da mãe “adotiva” Elza que, tocada pela vontade demonstrada por ele de sair da criminalidade e construir uma nova vida, cedeu um quarto de sua casa para Sandro morar; o vídeo de Sandro, adolescente, jogando capoeira; e a fala da refém Luanna Belmont, em que ela conta o que disse a Sandro pouco antes do fim do sequestro: “Você sabe qual a maior vítima desse episódio? Você”.

A partir dessa proposta de olhar com mais alteridade para o protagonista, o documentário abre espaço para que Sandro possa ser percebido não apenas sob a ótica do seu último ato criminoso. José Padilha conclama a trajetória de vida do personagem

⁹ COMOLLI, 2001, p. 110



para expandir seu ponto de vista e acaba por trazer outros atores ao cenário do seqüestro do ônibus: o mau funcionamento das instituições públicas; a omissão da sociedade e do Estado para com os marginalizados; o preconceito; a exclusão social; a falta de oportunidades para as comunidades de baixa-renda; entre outros.

Outros trechos do filme também demonstram a proposta de uma nova leitura do episódio: o carcereiro Mendonça mostra as instalações subumanas do chamado “cofre” (cadeia da 26^a Delegacia de Polícia do Rio de Janeiro), onde Sandro chegou a ficar preso; as freqüentes agressões sofridas pelos moradores de rua, contadas por Claudete Beltrana, em que ela afirma ser muito comum a prática de pessoas jogarem paralelepípedos de cimento, durante a noite, na cabeça dos moradores da Praça da Candelária; o depoimento da assistente social Yvonne Bezerra, em que ela diz ter sido procurada por Sandro pouco antes do seqüestro do ônibus, e que ele lhe reclamara a dificuldade de um analfabeto, pobre e com passagem pela polícia arrumar emprego; e as cenas que retomam o massacre da Candelária, ocorrido no dia 23 de julho de 1993, do qual Sandro conseguiu escapar, embora tenha testemunhado a morte de seis colegas.

Minha idéia era fazer um filme sobre menino de rua, e a forma pela qual o Estado, ao tratá-lo de maneira brutal – quer seja pela polícia na rua, quer seja quando ele é preso em instituições, como o Instituto Padre Severino, ou quando, maior de idade, é preso em cadeias, como a 26^a DP, que hoje está desativada – explica em grande parte o comportamento que vimos pela televisão no dia do seqüestro.¹⁰

No depoimento acima, o diretor confirma o ponto de vista que a abordagem do filme, pela sua construção, carrega em si: a tentativa de enxergar o episódio sob a ótica do oprimido social, do marginalizado, construindo assim uma história muito diferente da contada pelos veículos de comunicação. Mais uma vez encontra-se no depoimento de uma das reféns do seqüestro, Luanna Belmont, as marcas do questionamento que permeia toda a narrativa do documentário. Ela se pergunta o que teria acontecido na vida de Sandro para que ele acabasse ali, dentro de um ônibus, drogado e armado, fazendo reféns e sendo o protagonista de um seqüestro. A trajetória do filme debate-se, o tempo todo, com essa mesma questão central.

As imagens de arquivo das emissoras de televisão são o pilar sobre o qual o documentarista reconstrói o caso do ônibus 174. Mais do que uma ilustração dos fatos, essas imagens se constituem numa importante fonte de análise sobre o episódio em

¹⁰ Cf. *Ônibus 174 e o tribunal do júri*, Revista Forum on-line, 2003, capturado em www.amaerj.org.br.



busca de outras compreensões. Ali estão registrados alguns momentos cruciais para novas interpretações: a conversa do Coronel Penteado (encarregado da operação policial de cerco ao ônibus), em que, provavelmente, estaria recebendo instruções para não alvejar Sandro do Nascimento; as falas do sequestrador para os policiais, num dos quais ele afirma ter sobrevivido à chacina da Candelária; com o auxílio do recurso de *slow motion*, a sequência final das imagens comprova que o tiro disparado pelo policial acertou somente a refém Geisa e que Nascimento foi asfixiado dentro do camburão pelos policiais; entre outras.

As cenas *in loco* do episódio contam uma história que também é narrada pelos entrevistados, principalmente os reféns. Além de rememorar os acontecimentos do dia, elas conferem veracidade aos depoimentos. A força das imagens dispensa a narração *em off*. Conhecemos a trajetória de vida do protagonista, Sandro do Nascimento, em grande medida, através delas. O filme apresenta o registro amador da festa de aniversário de uma assistente social, comemorado em meio às escadarias da Praça da Candelária, com a presença no vídeo do então adolescente Sandro do Nascimento. Por meio de uma legenda, o espectador é informado que tal filmagem fora realizada um dia antes da chacina da Candelária. O massacre, da mesma forma, também é resgatado através de imagens de arquivo.

Imagens colhidas *in loco* também revelam os lugares pelos quais Sandro passou durante a adolescência e juventude, como o Instituto Padre Severino, a prisão da 26^a Delegacia de Polícia do Rio de Janeiro e a casa em Nova Holanda. Outras revelam as situações flagelantes as quais os detentos são submetidos nas prisões brasileiras, dispensando qualquer explicação verbal. Apenas uma vaga legenda referencia a sequência: “uma prisão qualquer do Rio de Janeiro”.

Todos os registros *in loco*, sejam de arquivo, sejam realizados durante a produção, estão carregados de uma forte expressão ideológica. É também por meio dessas imagens que o documentarista revela a sua leitura do episódio em questão. A construção narrativa possibilitada pela montagem e edição do material audiovisual tira o foco da crítica da ação criminosa protagonizada por Sandro e expande-o para a relação entre o governo, a sociedade e os marginalizados.

Muitas das características de *Ônibus 174* são encontradas na produção do documentarista norte-americano Emile de Antonio (1920-1989), pioneiro no uso de entrevistas e de filmes de arquivo provenientes de diversas fontes. Além disso, suas obras são marcadas pela ausência da figura do narrador. “Seus filmes são o resultado de



muitas horas de pesquisa sobre os filmes de arquivo e entrevistas, a que ele dá uma estrutura. Essas obras produzem uma densa complexidade sobre o passado”. (PENAFRIA, 1999, p.68)

Assim como ocorre nos filmes de Emile Antônio, *Ônibus 174* traz personagens que têm ligações bastante diversas com a tragédia de 12 de junho de 2000 e com o seu protagonista, Sandro do Nascimento. A costura equilibrada de falas de fotógrafos e familiares, reféns e policiais, assistente social e ex-garotos de rua, contribui para a polifonia de vozes do documentário. Apesar de ser um trabalho autoral, o diretor não busca calar as vozes diversas ou homogeneizar os discursos para defender o seu ponto de vista. Ele permite que essas vozes se expressem justamente para construir a sua visão do episódio. O lugar de cada personagem está marcado pela heterogeneidade discursiva e o seu diálogo confere ao filme uma construção narrativa polifônica.

Os personagens do documentário *Ônibus 174* podem ser divididos em três categorias: a) os envolvidos diretamente no caso do seqüestro; b) os que fazem parte da vida de Sandro; c) os que tecem a sua leitura sem qualquer vínculo com o caso. O primeiro grupo é composto pelos reféns, os policiais em atividade na operação, repórteres e fotógrafos que faziam a cobertura jornalística. São deles os principais testemunhos sobre o episódio em si, revelando cada um a sua experiência e percepção sobre os acontecimentos daquele dia.

O segundo agrupamento é formado por familiares; amigos da Praça da Candelária, da capoeira e das ruas; a assistente social; o carcereiro; o traficante; e a mãe “adotiva”. Estes personagens são responsáveis pela construção da vida pregressa de Sandro. Na fala deles está o contexto social vivido por Nascimento, conferindo ao seu perfil mais humanidade. Já o terceiro grupo é constituído pelo sociólogo, os meninos de rua, os presos e os ambulantes. Seus depoimentos trazem ao cenário do filme os problemas brasileiros: a invisibilidade dos meninos de rua; a superlotação das cadeias; o desemprego, a ausência de perspectivas para o futuro; a indiferença da sociedade e do Estado no trato com os marginalizados; entre outros.

As falas dessas três categorias dialogam durante o filme construindo o fio narrativo do documentário. Um depoimento é costurado ao seguinte, formando uma rede complexa de informações e opiniões a respeito do caso e do seu protagonista. Essa “teia” polifônica também traz a voz de Sandro. *Ônibus 174* apresenta vários trechos que fazem dele um personagem que, de fato, fala. Em meio às ameaças tão divulgadas pelos



veículos de comunicação na repercussão do caso, o documentário deixa emergir um discurso que vai além de um ato criminoso:

“Pode me filmar, Brasil. Eu estava na Candelária. O bagulho é sério. Mataram os irmãozinho na maior judiaria. Então, não tenho nada a perder mais não”.

“Da mesma forma que vocês é perverso, também não sou de bobeira não, tá ligado? O bagulho é sério. Vou explodir a cabeça dela às seis horas. Isso aqui não é filme de ação não. Não mataram os irmãozinho da Candelária? Eu tava lá!”.

A partir dessas falas, percebe-se que o episódio da Candelária não havia sido esquecido por Sandro. Era para ser mais um assalto a ônibus numa cidade brasileira, mas ele fora pego de surpresa pela polícia e agora não tinha saída. Então, é a hora da sua revanche. A sua voz ressoa juntamente com as dos demais personagens do filme, construindo assim contextos e interpretações acerca do episódio, do protagonista e da realidade social brasileira.

O filme se inicia com um plano de sequência aéreo da capital carioca. No final dessas imagens, está a Avenida Jardim Botânico, palco do sequestro do ônibus. Em seguida, o depoimento de moradores de rua: “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”. Essa primeira composição narrativa já é um prenúncio do alvo do documentário: ir além do caso particular, abordando as causas da violência urbana e o quadro caótico social brasileiro.

Após, o ex capitão do Batalhão de Operações Especiais (Bope), Rodrigo Pimentel, relembra o chamado de emergência do sequestro no Jardim Botânico. A tela é tomada pelas imagens de arquivo do ônibus detido no meio da avenida. A seguir, os momentos iniciais do episódio são narrados pelo o capitão Batista (também do Bope). Segundo ele, naquele momento ninguém sabia quem era o sequestrador, que passou a ser chamado de “Sérgio”, para fins de negociação. O filme, então, começa a desvendar a identidade do “desconhecido”, a partir do testemunho da assistente social Yvonne Bezerra e da colega de rua de Sandro, Cláudia Macumbinha.

A estrutura narrativa do documentário é sustentada por meio do diálogo entre o caso em si e trajetória de vida de Sandro. O episódio é regatado de forma cronológica (do início do sequestro até o desfecho), entrelaçado com a construção do lugar social do

protagonista, como se pode atestar, por exemplo, no momento em que a Chacina da Candelária é trazida à cena. Sandro surge no vídeo com a refém Janaína à frente, dentro do ônibus. Ele põe o rosto na janela e discursa para os policiais: “Não mataram os irmãozinhos da Candelária? Eu tava lá!”.

Assim, o filme traz à tona a discussão da chacina. Depoimentos de Rogerinho e Claudete Beltrana, ex-garotos de rua, e da assistente social Yvonne Bezerra contextualizam a vivência de Sandro no grupo da Candelária. A festa de aniversário de uma assistente social, ocorrida um dia antes do massacre e registrada por um vídeo caseiro, aparece na tela. Depois, o espectador é confrontado com as imagens de arquivo pós-chacina. Assim, a narrativa retorna ao episódio do ônibus 174. Uma fala de Sandro compõe essa sequência: “Eu estava na Candelária. Mataram os irmãozinho na maior judiaria. Então, não tenho nada a perder mais não”.

No entrecruzamento de depoimentos, imagens e diferentes vozes sociais, tem-se um fluxo narrativo, muitas vezes, baseado em paráfrases ou repetições, que acabam por conferir unidade em meio à diversidade. Segundo Melo (2002), “os hetero e autoparfraseamentos tornam-se indispensáveis para dar coesividade ao texto, criando um elo entre depoimentos isolados que ao serem postos em sequência dão unidade à narrativa”.¹¹

Em Ônibus 174, percebe-se um exemplo desse jogo parafrástico na abordagem do Instituto Padre Severino. Um narrador faz a leitura, em off, do documento de internação de Sandro na entidade, ainda na adolescência, após um assalto mal sucedido. Imagens revelam parte do cotidiano dos internos, como o momento do banho-de-sol e a revista feita pelos funcionários (nesta última, os meninos se encontram nus). Uma tia de Sandro, Julieta, afirma que os maus tratos, tais como, “surras de cacete” acabam tornando as crianças e adolescentes que entram na instituição ainda piores: “O Padre Severino é um depósito de ser humano mirim”. A seguir, Rogerinho, ex-colega de rua de Sandro, fala sobre a sua experiência na entidade, afirmando que os funcionários espancavam os internos com correntes e que a única lição que se pode aprender ali é “ficar mais revoltado ainda”.

Após, um traficante encapuzado diz que também esteve no Padre Severino, de onde fugiu diversas vezes. O seu depoimento traz indícios do possível perfil dos ex-internos da entidade, como na parte em que descreve o tratamento que hoje dá as suas

¹¹ *O documentário como gênero audiovisual*, Intercom, 2002, capturado em www.intercom.org.br



vítimas: “Se não mostrar onde está o dinheiro e as jóias, eu jogo álcool em cima”. Enfim, todos esses depoimentos são permeados pela evidência de que instituições como esta contribuem, em grande medida, para o aumento da violência. Os personagens acabam por se parafrasear durante todo o filme, compondo uma estrutura narrativa marcada pela denúncia de problemas sociais.

5. CONSIDERAÇÕES FINAIS

O espelhamento entre a cobertura jornalística e o documentário traz uma constatação bastante evidente: Sandro é o protagonista do filme; e Sérgio, do jornalismo factual. No documentário, se conhece a face do jovem marginalizado, vítima de uma família dilacerada após o assassinato da mãe, sobrevivente de um massacre, analfabeto, morador das ruas, viciado em drogas, atraído pela falta de oportunidades para a criminalidade, alvo de um sistema prisional calamitoso e invisível socialmente, que ganhou visibilidade internacional ao protagonizar um assalto seguido de seqüestro e terminou morto em um camburão.

Já na cobertura jornalística, temos um perfil que reforça o recorrente clima de pânico na sociedade brasileira: negro, drogado, criminoso, favelado, foragido, “pactuado com o diabo”, cruel e disposto a matar pessoas inocentes para conseguir o que quer. Na exaustiva cobertura ao vivo, com enfoque para imagens e falas violentas, o telespectador é levado ao esgotamento emocional, numa espécie de catarse coletiva. Quanto mais Sandro é submetido à extrema exposição durante o acompanhamento do episódio, menos visível se torna socialmente: é “Sérgio” quem toma a tela da televisão e é visto por milhares de pessoas.

Em *Ônibus 174*, percebe-se a construção de um documentário interativo, segundo a classificação proposta por Bill Nichols. A costura de depoimentos e imagens confere visibilidade a Sandro e contextualiza o lugar do protagonista na tragédia de 12 de junho de 2000. A narrativa construída pelo entrecruzamento de diversas vozes sociais compõe a “teia” discursiva do filme, resultando numa nova forma de olhar para o episódio e para o seu personagem principal. Já não são apenas as autoridades e fontes oficiais que ocupam espaço na tela; a família e os amigos de Sandro entram em cena. Os reféns, por sua vez, deixam de ser apenas peças dramáticas que emprestam uma turbulência de emoções à narrativa; a sua voz traz agora, inclusive, uma reinterpretação do episódio e da sua relação com o seqüestrador.



Ao especialista cabe um papel muito mais amplo do que a mera confirmação do que já foi dito na reportagem; ele é responsável, em grande parte, pela releitura do caso. Por fim, Sandro do Nascimento é inserido nessa teia e ganha voz nas falas recontextualizadas proferidas durante o seqüestro, no resgate da trajetória de vida pregressa e na discussão dos problemas sociais brasileiros, sendo esta o pano de fundo do documentário em questão. Assim, a interação das diversas vozes presentes no documentário diminui a distância entre o eu (expectador) e o outro (favelado, marginal, drogado e violento), já que o documentário assume, claramente, o ponto de vista desse outro.

A prática do cinema documentário analisada em *Ônibus 174* instiga a pensar a relação dos corpos filmados com os seus expectadores. São esses corpos filmados assegurados como “verdadeiros”, dotados de uma certa inocência, como se estivessem isentos da dimensão espetacular percebida na cobertura jornalística do episódio, que inflamam o desejo de ver do espectador. O poder de mostrar se constitui na relação entre quem filma, o falante e aquele que vê; no jogo de imagens, sons e corpos; na mise en scène de homens e mulheres ordinários que se tornam seres do cinema; no entrecruzamento da crença e da descrença. Relações, estas, fundantes da possibilidade de filmar no documentário.

Diferentemente do jornalismo, o documentário é fabricado a posteriori, mas diferente do espetáculo, lhe é interdito “reconstruir aquilo que não foi filmado”. Dessa forma, ele coloca em jogo esta “pedra preciosa do real”, que aparece cada vez mais necessária ao motor libidinal tal qual nossas sociedades reivindicam (COMOLLI, 2001, p. 128-129).

Assim, em *Ônibus 174* encontra-se uma reconstrução polifônica do episódio narrado e a constatação da invisibilidade de Sandro do Nascimento na cobertura jornalística, apesar da sua grande exposição diante das câmeras. Reconstruir o que não foi filmado é o desafio desta obra cinematográfica. O expectador é confrontado com uma nova forma de olhar para o protagonista do caso. Ao filme, cabe a tarefa de transpor a visão roteirizada do mundo observado e romper com a ditadura do “pensamento pronto” proposto pelo jornalismo factual. Ao expectador, resta agora essa sensação de “soco no estômago” no embate com uma obra aberta, de respostas inacabadas (afinal, como resolver o problema da criminalidade e da marginalização



social? De quem é a culpa? Como impedir que novos casos 174 aconteçam? Como não gerar novos Sandros?) e, por vezes, insuportavelmente incômoda.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BAKHTIN, Mikail. *Marxismo e filosofia da Linguagem*. São Paulo: Hucitec, 1992.

COMOLLI, Jean-Louis. Carta de Marselha sobre a auto-mise en scène. In: *forumdoc.bh.2001: 5º Festival do filme documentário e etnográfico do Fórum de antropologia, cinema e vídeo*. Belo Horizonte, 9 a 18 de novembro de 2001. (p. 109 a 116)

_____. Cinema contra o espetáculo. In: *forumdoc.bh.2001: 5º Festival do filme documentário e etnográfico do Fórum de antropologia, cinema e vídeo*. Belo Horizonte, 9 a 18 de novembro de 2001. (p. 127 a 130)

_____. Sob o risco do real. In: *forumdoc.bh.2001: 5º Festival do filme documentário e etnográfico do Fórum de antropologia, cinema e vídeo*. Belo Horizonte, 9 a 18 de novembro de 2001. (p. 99 a 108)

GAZETA MERCANTIL. Ônibus 174 dissertates against Brazilian destitution and the omission of the state. Site Bus174, 06/12/20002. Disponível em www.bus174.com

GORITA, Marcos Alan. *Notícias do crime, relatos de insegurança – os discursos da violência na cidade do Rio de Janeiro (1995-2000)*. 2003. Dissertação (Mestrado em Sociologia e Antropologia) – Instituto de Filosofia e Ciências Sociais, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro.

MELO, Cristina Teixeira. O documentário como Gênero Audiovisual. In: *XXV Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação, 2002, Salvador*. Disponível em www.intercom.org.br

NICHOLS, Bill. *Representing reality: issues and concepts in documentary*. Bloomington and Indianapolis: Indiana UP, 1991.

PENAFRIA, Manuela. *O filme documentário. História, identidade, tecnologia*. Lisboa: Edições Cosmos, 1999.

_____. O ponto de vista no filme documentário. Biblioteca On-line de Ciências da Comunicação, 2001. Disponível em www.bocc.ubi.pt

_____. Perspectivas de desenvolvimento para o documentarismo. Biblioteca On-line de Ciências da Comunicação, 1999. Disponível em www.bocc.ubi.pt