

**Ônibus 174:
O sujeito e sua representação filmica.**

Julia Fagioli¹

Resumo

Através da análise do filme *Ônibus 174* (Brasil, 2002) de José Padilha, pretende-se, neste trabalho, esclarecer fenômenos da comunicação no cinema documentário. Para isso, será preciso compreender o modelo relacional de Comunicação, desenvolvido por Louis Quéré. As idéias de Jean-Louis Comolli dialogam com as de Quéré na medida em que permitem entender as relações comunicacionais presentes no cinema: entre o filme e o espectador e entre aquele que filma e aquele que é filmado. Um terceiro movimento associa essas noções à possibilidade de uma análise da representação do sujeito no cinema documentário em termos de *fundo e fachada*, conceitos fundamentais da sociologia de Erving Goffman. Por meio desse caminho teórico almeja-se alcançar a compreensão do posicionamento da personagem principal do filme.

Palavras-chave

Cinema documentário; modelo relacional; representação; fundo; fachada.

Abstract

Through the analysis of the film *Ônibus 174* (Brazil, 2002) by José Padilha, we intend, in this paper, to enlighten the communicational phenomena in documentary film. In order to do so, it is essential to understand the relational model in Communications, widely developed by Louis Quéré. The ideas of Jean-Louis Comolli dialogue with the ones of Quéré in that they allow us to understand communicational relations in cinema: between the spectator and the film and between the one who films and the one who is filmed. A third movement associates this notion with the possibility of an analysis of the subjects' representation in documentary film in terms of *back persona* and *front persona*, fundamental concepts of Erving Goffman's sociology. Through this theoretical path we aim to reach the comprehension of the film's main character positioning.

Keywords

Documentary film; relational model; representation, back persona; front persona.

¹ Graduada em Publicidade e Propaganda pela Pontifícia Universidade Católica em julho de 2008. Mestranda em Comunicação Social pela Universidade Federal de Minas Gerais.

Introdução

Este trabalho possui três momentos distintos. No primeiro deles, procura-se mostrar que, ao se adotar o modelo relacional de comunicação, é possível entendê-la melhor; essa demonstração será feita a partir das importantes contribuições do pesquisador francês Louis Quéré. Isso ocorre pelo fato de que, nessa abordagem, a comunicação é tratada como lugar de constituição social dos fenômenos, como um processo, uma ação conjunta. A comunicação é inseparável da vida cotidiana e compreende fenômenos sociais e mediáticos, dentre eles, o cinema. Também através de uma interpretação do trabalho de Jean-Louis Comolli, é possível perceber no cinema características desse modelo de comunicação. Este cineasta e teórico percebe o cinema como o olhar do homem sobre o mundo e do mundo sobre o homem, tendo no espectador o sujeito da experiência do cinema. Além disso, há a relação entre o sujeito filmado e aquele que o filma. No documentário isso ocorre de forma particular, uma vez que não trata de personagens ficcionais e, com isso, o engajamento na ação se dá de forma mais significativa. Portanto, o cinema está inserido nas relações sociais, nas quais a comunicação tem um papel de constituição. Expandindo essa noção, será importante notar também que as representações constroem as relações estabelecidas no cinema.

O segundo momento consiste em uma apropriação pela interpretação da teoria do sociólogo Erving Goffman, que conceitua as *representações da vida cotidiana* através da metáfora do teatro, transpondo-a para o cinema. Nesse sentido, Comolli também oferece contribuições, uma vez que afirma que o documentário filma representações em andamento e que o cinema proporciona uma articulação dos sistemas de representações das sociedades. Para isso, será preciso definir o conceito de *interação* daquele autor e entendê-la como algo que provoca transformação mútua nas partes envolvidas. As interações no cinema se dão de duas formas: uma entre o filme e o espectador e outra entre o sujeito filmado e aquele que filma – há, nos dois casos, transformação pelo olhar e a consciência de ser olhado. É importante ainda a análise situacional da interação que Goffman faz e os conceitos de *fundo* e *fachada*.

Essa é a base teórica que possibilita o terceiro momento do trabalho, que tem como objetivo analisar as representações no documentário *Ônibus 174* (Brasil, 2002), de José Padilha. O filme foi escolhido pela peculiaridade da representação criada por Sandro do Nascimento durante o seqüestro que aconteceu na tarde do dia 12 de junho de 2000, em que impôs a sua visibilidade diante de todo o Brasil. Enquanto sujeito

filmado, Sandro se torna o personagem principal de um drama, criando uma *fachada* e, conseqüentemente, um *fundo*. Há, nesse caso, um confronto entre as notícias transmitidas ao vivo pela televisão e o documentário. Na primeira situação, foi mostrada apenas a fachada, pois no jornalismo ao vivo há uma grande dificuldade de se aprofundar no tema abordado, devido à necessidade de informações no calor do momento. Já no documentário, foi possível fazer uma *reencenação* e uma análise do acontecimento, contextualizando-o.

O Cinema Documentário e o Modelo Praxiológico de Comunicação

Com a evolução das pesquisas em comunicação, os fenômenos referentes a esse campo deixaram de ser tratados como unidirecionais e transmissivos para serem entendidos como partes de um processo. Aquelas são características do paradigma informacional – ou o modelo epistemológico – da comunicação, que a define como transmissão de informações, produção e transferência de conhecimentos. Já o modelo praxiológico – ou relacional –, delineado por Louis Quéré (1991), nos permite enxergar a comunicação como uma análise de fenômenos sociais. Ela é elemento constituinte dos indivíduos e da sociedade por ações conjugadas. É nesse tipo de ação conjunta que os sujeitos se comunicam e se constituem, como afirma o autor:

(...) a comunicação é tratada como lugar da constituição social dos fenômenos, que a análise social se propõe a descrever e explicar; como meio no qual emergem e se mantêm os objetos e os sujeitos, os indivíduos e as coletividades, o mundo comum e a sociedade. (QUÉRÉ, 1991: 72)²

Assim, pode-se entender que é através da comunicação que se dá a construção do espaço público e de um mundo comum; é exatamente nesse lugar que a realidade se configura. Essa abordagem nos mostra que a comunicação é inseparável da vida cotidiana e das relações que nela se fazem, e sua aplicabilidade compreende todos os

² No original: (...) *la communication est traitée comme lieu de la constitution sociale des phénomènes que l'analyse sociale de donne pour tâche de décrire et d'expliquer, comme <<milieu>> dans lequel émergent et se maintiennent les objets et les sujets, les individus et les collectifs, le monde commun et la société.*

fenômenos sociais e mediáticos que presenciamos. Nessa aplicabilidade se insere o cinema, e para analisar as relações comunicativas que propicia serão essenciais as contribuições de Jean-Louis Comolli (2008). Para este estudioso, o cinema é o olhar do homem para o mundo e do mundo para o homem, e é nisso que consiste a *mise-en-scène*. Comolli entende que o espectador não é apenas um consumidor de imagens e de espetáculos, ele está exposto como sujeito do cinema, do filme e da experiência envolvida:

O cinema vem reformular e centralizar o espetáculo inventando um novo lugar para o espectador, uma função, um papel, um dispositivo, um pensamento sobre o espectador que não existia antes no cinema. O espectador de cinema não é deixado no vazio pelo dispositivo cinematográfico. Ele não tem a liberdade do espectador de espetáculos de rua, nem mesmo do espectador de futebol ou circo. Ainda que junto com outros, ele está sozinho, sujeito, isolado, diante do filme e no filme. Ainda que esteja na sala, ele está no filme ou, antes, o filme está nele, em sua tela mental. (COMOLLI, 2008: 106).

Nesse contexto, o espectador é uma parte ativa da experiência cinematográfica, configurando uma relação comunicativa dentro das salas de cinema. O espectador, devido à sua exposição ao filme, torna-se também responsável pela *mise-en-scène*, e é assim que produz sentido. Ainda de acordo com o pensamento de Quéré (1991), a natureza da comunicação se insere na esfera da experiência humana. O cinema proporciona uma troca social ao espectador. Nesse tipo de abordagem comunicacional o sujeito é dialógico, ou seja, ele não fala apenas para o outro, mas com o outro, e é nessa relação que eles se constroem. Há uma dialética na posição do espectador de cinema, uma vez que ele crê e duvida do que vê; ele está consciente de que está assistindo um filme, mas precisa e quer ser enganado para alcançar de fato a experiência que o filme proporciona.

O cinema possibilita relações diversas entre os sujeitos, ele vai além do espectador e visa também uma segunda relação com os indivíduos que estão diante das câmeras: “O sujeito filmado, infalivelmente, identifica o olho negro e redondo da câmera como olhar do outro materializado. Por um saber inconsciente, mas certo, o sujeito sabe que ser filmado significa se expor ao outro” (COMOLLI, 2008: 81).

É importante ressaltar a relação entre a câmera – e é claro, o indivíduo por trás dela – e o sujeito filmado. Comolli (2008) afirma que a câmera deve participar do território de quem é filmado, pois a sua distância daquele que filma deve ser reduzida. À medida que há uma apropriação da fala do sujeito filmado, o filme se constrói. Sobre esse fenômeno, Comolli faz a seguinte colocação: “O cinema como a ferramenta e o

lugar de uma relação possível, real, entre nós” (COMOLLI, 2008: 57). É esse sujeito que, diante da câmera, constrói a *mise-en-scène*, uma vez que esse personagem se dá ao olhar do outro e, dessa maneira é subjetivado, individualizado: “a câmera é visível para quem ela filma” (COMOLLI, 2008: 81). Ou seja, a relação entre aquele que filma e aquele que é filmado se dá pela presença da câmera entre os dois.

No caso do documentário, o que se dá ao olhar do outro não é um personagem ficcional; dessa maneira, ocorre o que Comolli (2008) chama de engajamento na *mise-en-scène*, que passa pelo inconsciente e é sempre modificada pelos indivíduos que fazem parte da cena. O engajamento na ação é um aspecto essencial do pensamento praxiológico, o que possibilita uma representação objetiva e adequada da realidade. O sujeito filmado se ajusta à operação cinematográfica, colocando em jogo sua própria *mise-en-scène* e, assim, o documentário fica exposto ao risco do real, que permite um entrelaçamento entre o cinema e o mundo. De acordo com o autor, isso se dá da seguinte maneira:

Esses homens ou essas mulheres que nós filmamos, que nessa relação aceitaram entrar, nela irão interferir e para ela transferir, com sua singularidade, tudo o que trazem consigo de determinações e dificuldades, de gravidade e de graça, de sua sombra – que, com eles, não será reduzida –, tudo que a experiência de vida neles terá modelado... (COMOLLI, 2008: 176).

Comolli nos diz ainda que essa é uma das grandes potências do documentário e que o cinema é uma prática que não existe fora das relações que ele implica. Esse modo de pensar o cinema está inteiramente relacionado às idéias de Quéré (1991) sobre a comunicação. Vera França (2003) reafirma essa característica ao dizer que a troca social age sobre si mesma, é reflexiva. Para a autora, o ato comunicativo é fundador das relações sociais e, por isso, exerce grande influência na construção da cultura e, ainda estabelece uma ligação com a representação do social.

No modelo relacional da comunicação, a interação se dá entre sujeitos da ação e isso lhes confere uma responsabilidade recíproca em relação à troca. Essas relações se configuram em um laço social mutuamente sensível. Em sintonia com esse pensamento, Comolli atribui a responsabilidade pela *mise-en-scène* a todos que compõem a relação – quem filma, quem é filmado e o espectador – e afirma que a relação com o outro no cinema se constitui através da representação. O espectador se torna responsável pela *mise-en-scène*, pois é quem julga as representações dos sujeitos filmados.

As Representações Sociais no Cinema Documentário

O sociólogo Erving Goffman ofereceu uma importante contribuição aos estudos da representação ou, mais propriamente, da “*apresentação do eu na vida cotidiana*”, ao definir a representação como “toda atividade de um indivíduo que se passa por um período caracterizado por sua presença contínua diante de um grupo particular de observadores que tem sobre este alguma influência” (GOFFMAN, 1985: 29). O autor afirma ainda que a impressão de realidade encenada por um personagem é a verdadeira realidade, e que há uma crença na representação por parte daquele que desempenha um papel, denominada *sinceridade*. Por outro lado, um ator pode representar sem crer naquilo que expõe, o que Goffman considera um ato de *cinismo*. O cinismo pode ser uma maneira de isolar a personalidade íntima do contato com a platéia. Entende-se aqui que esse autor utiliza a *metáfora da representação teatral* para explicar as representações sociais na vida cotidiana. Assim, é possível criar uma analogia do cinema com a teoria de Goffman, principalmente o documentário que, em grande parte de sua produção, trata da vida cotidiana e das representações dos sujeitos nela engajados.

Portanto, é possível retomar a idéia de Comolli, de que o cinema comporta o olhar do homem sobre o mundo e do mundo sobre o homem. O cinema está incluído na representação; o filme e a representação são pedaços do mundo. No documentário isso se dá da seguinte forma: “O cineasta filma representações já em andamento, *mise-en-scènes* incorporadas e reencenadas pelos agentes dessas representações” (COMOLLI, 2008: 85).

Por outro lado, é preciso atentar para o fato de que “devemos estar sempre capacitados para compreender que a impressão de realidade criada por uma representação é uma coisa delicada e frágil, que pode ser quebrada por minúsculos contratemplos” (GOFFMAN, 1985: 58). Nesse sentido, a representação no cinema é algo fabricado com o outro, é a relação entre o visível e o invisível. Comolli diz que o mundo é visível e o olhar é invisível, mas pode tornar-se visível pela representação. O cinema torna possível uma articulação dos sistemas de representação das sociedades.

Os sistemas de representação estão na articulação do poder político e da consciência subjetiva: inscrevem, trabalham a questão da relação de cada um com o outro, do reconhecimento e da ignorância de cada sujeito nas formas artísticas e/ou políticas da inscrição da alteridade. (COMOLLI, 2008: 99).

Assim, a relação com o outro, no cinema, se constitui pela representação. Para este autor, tudo que passa pelas representações é passível de ser filmado. As representações no cinema acontecem na cena, na tela; aquilo que se vê e a forma de ver podem posicionar o sujeito na sociedade. Em sintonia com essa idéia, Goffman afirma que “uma representação é “socializada”, moldada e modificada para se ajustar à compreensão e às expectativas da sociedade em que é apresentada” (GOFFMAN, 1985: 40); elas reafirmam os valores morais da sociedade. Além disso, a atividade de um indivíduo é expressa na interação por um modo específico para tornar-se significativa. Ainda assim, a impressão que o ator passa pode ser verdadeira ou falsa e, mesmo assim, isso não garante sintonia entre a intenção e a compreensão. Essa afirmação é melhor entendida a partir da compreensão de outro trabalho de Goffman (1999) – *Os Momentos e os Seus Homens* – em que o autor define “interação social”:

A interação social pode ser definida, num sentido estrito, como aquilo que surge unicamente em situações sociais, isto é, em ambientes nos quais dois indivíduos, ou mais, estão fisicamente em presença da resposta de um e do outro. (GOFFMAN, 1999: 195)

Tal definição está ligada ao fato de que os atos são socialmente situados e que na vida cotidiana há sempre, de alguma forma, a presença do outro. À medida que há na interação uma expressividade, uma intervenção na vida social frente ao outro, há também uma transformação mútua, e essa é uma característica determinante da interação. Nessa atuação, diante de outro indivíduo, há uma tendência de controle da expressividade da ação para tentar perceber a visão do outro. Portanto, mesmo que não se dê no âmbito da presença física, a especificidade da interação está na interpretação que os sujeitos fazem das suas ações e das dos outros. É nesse sentido que a definição de Goffman acima citada contribui de forma significativa para os estudos da interação, seja ela face a face ou não.

Há sempre uma intencionalidade na interação e ela é externalizada através das representações. As relações podem ser percebidas no cinema na situação face a face – entre o sujeito que opera a câmera e o sujeito filmado – uma vez que no momento em que se filma há um confronto de *mise-en-scènes*. Isso quer dizer que, além da intenção de filmar e a consciência de ser filmado, estão aliados a uma partilha de um “aqui e agora”, de uma duração comum. Esse tipo de interação exige uma inscrição no espaço e no tempo. Porém é possível, a partir de uma ampliação do conceito de interação social de Goffman, perceber um tipo de interação que não é face a face e que acontece entre o espectador e o filme na sala de cinema. Isso ocorre pelo simples fato de que o

espectador é sujeito do filme, do cinema, da experiência. Sobre isso, Comolli afirma que: “No cinema o mundo não me aparece como já dado, ele está se transformando ao meu olhar. Tudo está suspenso pelo simples motivo de que tudo se passa entre o filme e mim, nesse entre dois que é transporte de um no outro: projeção.” (COMOLLI, 2008: 96). Portanto, é possível afirmar que no cinema há uma transformação mútua, à medida que o olhar do espectador sobre o filme retorna a ele.

Há ainda outros conceitos de Goffman que podem constituir-se em ferramentas para se pensar a representação fílmica. A *fachada*, por exemplo, como um “equipamento expressivo de tipo padronizado intencional ou inconscientemente empregado pelo indivíduo durante sua representação” (GOFFMAN, 1985: 29). A fachada diz respeito aos elementos que disponibilizamos frente ao outro. Há ainda o *fundo*, que é aquilo que não desejamos disponibilizar. A fachada e o fundo se configuram de acordo com a *situação*. Em geral o fundo é a vida pessoal: quando expresso em uma interação, há aí uma ligação a algo não intencional. O personagem ou o sujeito filmado pode se adaptar à situação de filmagem de uma maneira ou de outra. A sua consciência de que está sendo filmado e o conhecimento que tem desta situação fazem com que ele crie uma fachada e tente externalizar somente aquilo que deseja – conscientemente ou não – dar a ver.

Além disso, Goffman analisa as interações a partir de um ponto de vista situacional, ou seja, toma uma ação enquanto ela se desenrola; em situações e contextos diferentes, os indivíduos assumem diferentes papéis e criam uma fachada apropriada para cada um deles. Quanto melhor definida a situação da interação, melhor será o desempenho dos envolvidos. A partir dessa base teórica é possível analisar o cinema documentário e fazer uma abordagem das representações sociais nesse tipo de filme.

O Caso “Sandro do Nascimento”

No documentário *Ônibus 174* (Brasil, 2002), de José Padilha, o sujeito em questão é Sandro do Nascimento, que seqüestrou um ônibus no Rio de Janeiro no dia 12 de junho de 2000 e manteve reféns, o que causou comoção nacional. O acontecimento foi amplamente explorado pela televisão: foram quatro horas de transmissão ao vivo que começaram com imagens das câmeras de segurança da cidade. O documentário é o resultado da remontagem dessas imagens, de modo a tornar possível um olhar mais profundo sobre o acontecimento. A presente análise tem como objetivo perceber de que

forma Sandro constrói uma fachada diante da televisão e, a partir daí, como o documentário desconstrói essa fachada, deixando ver seu fundo. Nesse caso, ao invés de uma redução do espaço entre quem filma e quem é filmado, ocorre uma ampliação dessa distância. Daí surge uma necessidade de compreender melhor aquilo que está entre esses dois sujeitos: o que filma e o que é filmado. Há aí uma lacuna que o documentário, ao buscar as razões daquele acontecimento, busca suprir.

Ao se perceber cercado de câmeras de televisão, Sandro começa a se dirigir a elas criando assim sua fachada. Através da repercussão do seqüestro ele conquista uma visibilidade forçada, ele a impõe. Ao perceber o interesse da mídia na situação que criou, se vê obrigado a investir em uma fachada específica que, nesse caso é a do bandido, um sujeito que passa a ser visto como alguém perigoso. Aí há outra possível relação com Goffman, que se dá pela idéia de *aparência*, presente nos estímulos que revelam o *status* do ator social. A aparência dessa fachada criada por Sandro é possibilitada pela presença das emissoras de televisão e, além disso, as câmeras conferem a ele uma ilusão de segurança – já que um tiro na cabeça não seria uma imagem adequada –, o que o deixa ainda mais corajoso.

No início, a presença das câmeras causa desconforto, ele tenta esconder o rosto com a blusa de uma das reféns. No entanto, quando se acostuma com essa presença, ele a explora como artifício. Tudo isso pode ser percebido, por exemplo, na sua fala ao dizer, olhando para as câmeras, que não está em um filme de ação ou quando obriga uma das reféns a escrever mensagens no vidro do ônibus. Seus movimentos, andando de um lado para o outro do ônibus, gesticulando com a arma na mão, são também partes constituintes dessa fachada. Ao ser filmado age como se realmente estivesse em um filme de ação.

Sandro finge atirar em uma das reféns dentro do ônibus e pede para as outras que demonstrem desespero, gritando e chorando. Enquanto sujeito filmado – que de acordo com Comolli sempre vê quem o filma de forma consciente e inconsciente –, Sandro se transforma no personagem principal de um drama, uma narrativa que ele próprio criou. Pode-se perceber então que, nesse caso, há uma *fachada* – o que é visto pelas pessoas presentes e captado pelas câmeras. Nesse tipo de construção da fachada, aquilo que Goffman define como cinismo torna-se claro. Naquele momento, Sandro não acreditava na sua própria representação, mas precisava, de alguma forma, torná-la convincente. A simulação do tiro mostra que, ao desempenhar o papel do bandido, do marginal, ele desejava ser levado a sério. Porém, a falta de crença naquilo que representava o impediu

de perpetrar o assassinato. Além disso, busca credibilidade junto à sua platéia influenciando a fachada das reféns, ao obrigá-las a transparecer medo para a polícia e para a televisão.

Após compreender de que forma é construída a fachada de Sandro na situação em questão, é preciso analisar o *fundo* – o que de fato aconteceu. A representação por ele escolhida evidencia o descompasso entre uma fachada estereotípica do seqüestrador e o fundo na forma de uma infância conturbada pela precariedade de suas condições. O movimento do filme é justamente mostrar o fundo daquela situação ao desconstruir o discurso televisivo e atentar para o acontecimento como consequência de um problema social. Na televisão não há tempo de perceber o fundo, a duração é rápida. Já no documentário, analisa-se não só o comportamento de Sandro, mas os fatos que o levaram àquela situação. No início do filme já são revelados alguns fatores que constituem o fundo. Ele era menino de rua e passou por dois grandes traumas em sua vida: viu sua mãe ser assassinada aos seis anos de idade e estava presente no episódio da Chacina da Candelária, ocorrida em 23 de julho de 1993.

No filme, José Padilha confere uma visibilidade ao que está por trás daquela história que a televisão veiculou. O que se via era uma narrativa, na qual o bem e o mal estavam demarcados e Sandro era a representação da maldade. Ao mostrar o fundo, o filme aponta para a dificuldade de separar totalmente o certo e o errado nessa situação. Afinal de contas há um histórico por trás dela que revela um problema social. Para melhor explicar o fundo, há no filme alguns elementos essenciais. Um deles é o depoimento do sociólogo Luis Eduardo Soares, que analisa o acontecimento e reafirma o objetivo do documentário, constituindo-se em opinião academicamente legitimada. Outra fala importante nesse sentido é a da assistente social Yvonne Bezerra, que fez um levantamento sobre o que aconteceu com os sobreviventes da Chacina da Candelária e descreve com propriedade a personalidade de Sandro, bem como sua trajetória até aquele momento. Além disso, compõem o fundo os depoimentos da tia, da mãe adotiva, de amigos, além de registros oficiais.

O filme foi realizado a partir de imagens transmitidas pela televisão na data do seqüestro, intercaladas com imagens de arquivo jornalístico, documentos da polícia e depoimentos de pessoas envolvidas. Após o término do assalto, o acontecimento se prolonga através do documentário. *Ônibus 174*, como analisa Carlos de Brito e Melo (2004), vai além do ocorrido, privilegiando não apenas o momento, mas as pessoas conectadas ao acontecimento e os fatos que levaram ao seqüestro e isso é realizado

através da montagem. É possível contrapor uma ação de Sandro dentro do ônibus a uma provável explicação. O autor afirma ainda que: “Se a TV privilegia uma voz específica do seqüestro e escolhe um alvo para a imagem, o documentário dá a ver e a ouvir grande diversidade de pessoas que, por efeito da montagem conectam-se ao evento” (MELO, 2004: 77). Através dessas acepções, é possível entender o documentário como uma reencenação do evento e uma análise da representação de Sandro.

De acordo com Goffman, as técnicas da comunicação podem conter ambigüidades e omissões, de forma que o desenrolar da representação seja falso. Consoantes com essa idéia, Cláudia Mesquita e Consuelo Lins (2008) afirmam que o documentário é uma recuperação da trajetória de Sandro do Nascimento. De acordo com as autoras: “O filme não inocenta o jovem bandido, mas realiza um trabalho que a imprensa deveria fazer e não faz: amplia as conexões possíveis entre diferentes acontecimentos, complexifica a situação inicial e nos faz ver o quanto esse seqüestro está inextricavelmente ligado à tragédia social brasileira” (LINS e MESQUITA, 2008: 47). O cinema e a televisão trabalham diferentes possibilidades de representação, pois tem temporalidades e objetivos diferentes. Na televisão não seria viável (e nem interessante) buscar o fundo de todos os acontecimentos que veicula, para esse meio é importante mostrar as imagens e os fatos no calor do seu acontecimento.

No documentário é possível analisar cuidadosamente os acontecimentos, o que, nesse caso, permite criar uma representação da realidade social do país. O filme traz à tona problemas que vão muito além do seqüestro do ônibus ou da chacina da Candelária: não trata um evento isolado, mas um quadro geral. O ponto que José Padilha toca é a maneira com que não só a mídia, mas a sociedade em geral negligenciam a presença desses meninos de rua e os tratam com preconceito, ignorando as situações precárias e sub-humanas em que eles vivem. Sandro conquista sua visibilidade de maneira forçada através da violência e é dessa mesma forma que ele volta à invisibilidade quando a polícia o leva para o camburão e o asfixia.

Portanto, *Ônibus 174* é um fenômeno midiático que foi explorado fora de um contexto maior pela televisão e contextualizado pelo cinema. Na televisão, ao acompanhar um acontecimento ao vivo, é impossível se aprofundar naquilo e analisar todos os aspectos de uma determinada situação. Nesse sentido, César Guimarães (2006), afirma que essa necessidade da informação no momento imediato do acontecimento se defronta com o documentário:

A circulação incessante da informação, no seu afã de alcançar e transmitir o acontecimento na sua aparição imediata, dando a ver alguns de seus componentes em tempo real – mas suportando mal a duração – combinada com as estratégias onipresentes dos espetáculos (que se infiltram surpreendentemente nos mais variados gêneros discursivos), compõe um circuito ardiloso para quem procura *salvar a realidade exterior* (...). (GUIMARÃES, 2006: 40).

O que se vê em *Ônibus 174* é a espetacularização de um acontecimento que influencia seu desenrolar. Há uma mobilização de todos que assistem contra a figura do bandido que nesse caso é, ao mesmo tempo, vítima da desigualdade social brasileira. Portanto, é preciso compreender que a televisão e o cinema estão em contextos comunicacionais diferentes, e não possuem o mesmo conteúdo e o mesmo tipo de produção. Além disso, o engajamento do espectador na *mise-en-scène*, discutido por Comolli (2008), não se dá da mesma forma na televisão, pois a percepção espaço-temporal das imagens ocorre de outra maneira, uma vez que a experiência da televisão é dispersa e a do cinema exige que o espectador se submeta ao tempo do filme.

O filme se apropria de mecanismos de representação em sua produção e é classificado por Esther Hamburger (2005) como uma “performance documental, tratada no âmbito da notícia ao vivo” (HAMBURGER, 2005: 208). Além disso, ao analisar o material proveniente da televisão, José Padilha proporciona uma percepção temporal diferente, o que causa estranhamento, como afirma Hamburger:

O filme de José Padilha propicia elementos que estimulam a reflexão sobre o próprio ato de representar; na televisão e no cinema. O cinema retrabalha o material produzido pela cobertura televisiva, com a temporalidade e o estranhamento que a tela grande e a sala escura permitem, para contextualizar o evento e seus personagens. (HAMBURGER, 2005: 202).

Esse aspecto pode ser percebido no filme, por exemplo, no momento em que Sandro sai do ônibus com Geísa, a refém assassinada: as imagens que foram transmitidas ao vivo são manipuladas, utilizadas em câmera lenta, mesclam-se vários ângulos diferentes. Tudo isso permite uma aproximação do olhar para cada detalhe dos movimentos da polícia, do seqüestrador e da refém. Além disso, durante todo o filme, as imagens do seqüestro são intercaladas por depoimentos e outras imagens que vem esclarecer os fatos. A fachada que Sandro cria para si mesmo na situação do seqüestro filmado é bem diferente da idéia que pessoas que o conheceram têm de sua personalidade. Sua tia, sua mãe adotiva e a assistente social, por exemplo, dizem em depoimentos ter certeza de que ele não seria capaz de matar alguém. A partir desse aspecto do documentário, é possível refletir sobre a ação de representação no cinema e

na televisão e a forma com que diferentes *fachadas* e *fundos* são construídos e explorados nesses dois meios.

Conclusão

A reflexão sobre o caráter relacional da comunicação nos permite percebê-la como algo fundamental na constituição da sociedade. Tomando como base esse modelo comunicacional, foi possível aplicar um saber epistemológico desse campo a uma mídia: o cinema, de forma prioritária, mas também a televisão. Através dessa aplicação é possível entender a teoria da comunicação e como se constrói esse processo nas sociedades e nas mídias.

Nesse sentido, o estudo das representações e interações sociais, à luz da teoria de Erving Goffman, também foi fundamental para perceber como os indivíduos se posicionam socialmente e como interagem entre si. Ao se analisar as relações entre indivíduos no cinema documentário, foi possível notar que esse tipo de filme pode ser uma ferramenta para entendê-las de forma mais profunda.

No filme *Ônibus 174* essa percepção é clara, uma vez que cria uma aproximação com um grave problema social do país. Portanto, nele pode-se entender, em um estudo de caso específico, o acontecimento do dia 12 de junho de 2000, através de depoimentos, documentos e imagens de arquivo. Mas o documentário vai além do acontecimento, possibilitando entender também tudo que levou àquele fato, a trajetória de Sandro. É a comunicação, com seu caráter constitutivo, que através da sua linguagem, nos permite entender melhor o mundo em que vivemos, e a nós mesmos.

Referências bibliográficas

COMOLLI, Jean-Louis. *Ver e Poder. A inocência perdida: cinema, televisão, ficção*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.

FRANÇA, Vera. L. *Quéré: dos modelos de comunicação*. Fronteira. São Leopoldo, v.V, n.2, 2003.

GOFFMAN, Erving. *A representação do eu na vida cotidiada*. Petrópolis: Vozes, 1985.

_____. *Os momentos e seus homens*. Lisboa: Relógio d'Água, 1999. (Textos escolhidos e apresentados por Yves Winkin).

GUIMARÃES, César. *A singularidade como figura lógica e estética no documentário*. ALCEU – v.7 – n.13 – p. 38 a 48 – jul./dez. 2006.

HAMBURGER, Esther. *Políticas da representação: ficção e documentário em Ônibus 174*. In: MOURÃO, Maria Dora; LABAKI, Amir (org.). *O cinema do real*. São Paulo: CosacNaify, 2005.

LINS, Consuelo; MESQUITA, Cláudia. *Filmar o real: sobre o documentário brasileiro contemporâneo*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2008.

MELO, Carlos de Brito e. *Mancha no acontecimento: imagem e subjetividade no caso do Ônibus 174*. 2004. Dissertação (Mestrado em Comunicação Social) – Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte.

QUÉRÉ, Louis. *D'un modèle épistemologique de La communication à um modèle praxéologique*. RÉSEAUX, n. 46/47. Paris: Tekhné, mars-avril, 1991.

Referência filmográfica

PADILHA, José. *Ônibus 174*. Brasil, 2002. 133 minutos.

ciber
l e g e n d a