

Introdução

A história é pontuada por momentos de estabilidade e transição. Nos períodos de estabilidade o homem investiga formas de aprimoramento da vida em sociedade, e quando chega a determinados resultados, instaura-se a crise da passagem para um novo período. Um dos fatores determinantes destas transições são as descobertas tecnológicas. É assim desde a descoberta do fogo. A tecnologia chega e altera as relações sociais suscitando reflexões sobre o novo *modos viventes*.

O mundo contemporâneo vive um período de transição, quando inúmeras tecnologias surgem num movimento de democratização dos meios que altera a antiga relação produtor-consumidor no universo comunicacional. Com as novas mídias portáteis e de baixo custo, a comunicação não está mais restrita a um grupo específico detentor dos veículos. E este insipiente exercício de liberdade de expressão vai se refletir na produção e consumo da comunicação e da arte. No caso do cinema brasileiro, desponta um maior interesse por filmes de narrativa engajada e linguagem próxima ao documental e/ou jornalístico. O público, então numa retomada do comportamento reflexivo, parece buscar uma identificação com o que vê nas telas. E o resultado é não só a realidade inspirando a arte, mas a arte no caminho do discurso do real, muitas vezes competindo com o jornalismo. Neste momento se faz necessária uma análise de como este processo está acontecendo. Quais os impasses para este empreendimento? E se há uma preocupação ética nas escolhas estéticas que vem sendo feitas pelos cineastas brasileiros que decidem fazer este tipo de filme.

A idéia desta pesquisa surge do incômodo em ver casos policiais, como os de Daniela Perez, do ônibus 174, de Eloah, Isabela, de Elisa Samúdio¹, entre outros, serem explorados pela mídia como histórias de ficção, como bem aponta o sociólogo Ignácio Cano em entrevista ao portal da BBC Brasil, sobre o alarme midiático acerca de arrastões no Rio de Janeiro. A hibridação das linguagens jornalísticas e folhetinescas esvazia os valores sociais e banaliza as barbáries. Quando estes casos avançam do jornalismo diário para o verdadeiro espaço da ficção, seja literária, cinematográfica ou

¹ Daniela Perez, atriz e filha da escritora Glória Perez foi assassinada pelo ator Guilherme de Pádua; O sequestro do ônibus 174 foi o evento policial de maior projeção na mídia com 5 horas ininterruptas de cobertura televisiva nacional; Eloah foi mantida em cárcere privado por mais de 100 horas até o namorado matá-la durante a cobertura televisiva do fato; Isabela, uma menina de seis anos é jogada pela janela da casa de seu pai; o suposto assassinato de Elisa Samúdio pelo ex-goleiro do Flamengo, Bruno, é o caso mais recente de coberturas jornalísticas nos moldes seriados das ficções brasileiras.

televisiva, podem contribuir para um caos social ainda maior, caso esta passagem não seja feita de forma clara, consciente e ética.

Ao tomar conhecimento do lançamento do filme *Última para 174*, de Bruno Barreto, lembrei-me imediatamente do documentário e da cobertura jornalística feita sobre o caso. E ao chamado de verdade que o diretor fazia na propaganda do filme me senti impelida a conferir o discurso, rever o caso e descobrir o que Barreto teria acrescentado ou divergido do documentário sobre o mesmo tema. Os filmes *Ônibus 174*, de José Padilha e *Última parada 174*, de Bruno Barreto, quando contrapostos e analisados oferecem um excelente material de reflexão sociológica e histórica sobre a sociedade brasileira a partir da representação social datada da violência urbana carioca. Seriam estas representações capazes de influenciar a vida daqueles que estão ali representados? Se sim, que influência seria essa? Os filmes revelam alguma preocupação ética em relação aos seus representados? Estes filmes fazem parte da construção social da narrativa histórica? A escolha de fatos reais como tema denota engajamento do cineasta ou mera questão de mercado?

Para desenvolver esta reflexão, o trabalho foi dividido em quatro partes: as escolhas estéticas e conseqüentes definições de gêneros; o audiovisual como construtor da memória social; a ética na representação social e, por fim, a análise aplicada dos filmes.

No capítulo um, *Ficção, documentário ou hibridismo explícito*, o leitor irá encontrar uma breve revisão do que já foi pensado sobre as fronteiras entre os gêneros, assim como uma primeira ancoragem na ética que Bill Nichols (1997) propõe ao cinema documentário. Ainda neste capítulo aborda-se uma diferenciação entre fatos ficcionalizados – ou seja, acontecimentos da vida real com tratamentos discursivos da linguagem de ficção – e ficções documentais, a ficção a serviço do registro histórico.

O capítulo dois, *Cinema e memória social*, fundamenta-se na teoria da *Era do filmado* de J. Crary (1992), que define o audiovisual como o meio construtor da história, para discorrer acerca da responsabilidade dos profissionais do audiovisual para com esta construção. É feita uma pequena revisão das teorias realistas a fim de identificar que realismo é este tão presente nos filmes de ficção da produção nacional contemporânea ao passo que, dentro disso, busca-se entender o papel do artista na sociedade, desde o pré-romantismo até a era industrial.

É no capítulo três, *Axiografia para além do documentário – pensando os limites da representação social na ficção documental*, que o leitor encontrará a parte mais

ideológica desta pesquisa. Ali é proposta a aplicação da ética de Nichols para filmes documentais também aos filmes de ficção de caráter documental e uma reflexão sobre o papel social do produtor de audiovisual.

No capítulo quatro é feita uma análise comparativa dos filmes *Ônibus 174*(2002), de José Padilha, e *Última parada 174*(2009), de Bruno Barreto. São destacados os personagens convergentes e cenas similares entre os filmes. Além disso, é feita uma análise da apropriação de imagem de arquivo assim como do tratamento dado à cena ícone do filme: o seqüestro do ônibus.