

4.

Análise dos filmes *Ônibus 174*(2002), de José Padilha e *Última parada 174*(2009), de Bruno Barreto

Trataremos neste capítulo dos limites da representação social no cinema a partir do estudo de caso das representações cinematográficas da rendição armada do ônibus 174. Até então, os estudos sobre tais representações se debruçaram sobre a construção social da criminalidade e dos agentes da violência urbana, buscando as “causas” do ocorrido e analisando o papel da mídia no desenrolar dos acontecimentos. O que nos interessa aqui, no entanto, não é a análise sociológica da violência urbana, tampouco o estudo comunicacional da influência da mídia nos acontecimentos sociais, mas sim voltar o olhar para o impacto do discurso midiático na vida das pessoas representadas como coadjuvantes do acontecimento, que têm de conviver com possíveis estigmas criados pela mídia sobre suas vidas pessoais.

Afora toda a complexidade sociológica da rendição armada do ônibus 174 pelo morador de rua Sandro do Nascimento, na tarde de 12 de junho de 2000, uma das verdades desse fato é sua notável midiaticização – primeiro televisiva, depois cinematográfica, como documentário e ficção. Na versão televisiva há um quê de orgânico do jornalismo, limitado por políticas editoriais, e também pela dificuldade de aprofundamento inerente às informações de tempo real. Não é possível saber quem é o seqüestrador e quais seriam suas motivações. Mesmo que ele ofereça essas informações, sua fala rápida e nervosa impede que se entenda de imediato tudo que ele diz. O discurso telejornalístico é construído na superficialidade dos fatos; não importa o que levou ao acontecimento, importa o que está acontecendo, e a iminência do que está por acontecer. É possível ler esse momento discursivo do fato como o que Deleuze elabora sobre a forma de Foucault em contrapor os métodos de interpretação. “Jamais interprete, experimente...” (DELEUZE, 2006, p.109). Foi a experimentação coletiva do ápice da tragédia social que fez dessas imagens mais impactantes que a avalanche de imagens que assola o indivíduo constantemente na atualidade. E o que ficou no intertexto desse discurso demandou aprofundamento da informação.

A história do protagonista desse drama da vida real se destaca dos milhares que se sucedem todos os dias na imprensa brasileira por conter uma narrativa que liga diversos

acontecimentos noticiados em tempos e espaços urbanos diferentes. A violência na favela, a violência dos assaltos nas ruas, a violência como mecanismo de imposição da ordem, e, finalmente, a violência como grito de visibilidade.

Pela amplitude de debates políticos que a rendição do ônibus 174 suscita é que, dois anos após o ocorrido, José Padilha decide realizar seu documentário *Ônibus 174*, com a construção do personagem Sandro do Nascimento. Padilha usa imagens produzidas pela televisão para dar continuidade à história, como se o documentário fosse uma extensão da reportagem *in loco*. Ele insere em seu discurso o que sentiu falta (para a construção de sua própria verdade a respeito do ocorrido) quando assistiu à transmissão televisiva, não por uma crítica a ela no sentido de sua parcialidade¹, mas por entender que o espaço para esquentar o debate social onde o fato emerge seja a sala de cinema, local onde o diretor espera que o espectador, com sua opinião formada pela superficialidade do noticiário televisivo, venha a dialogar com as novas informações que ele posta na tela, saindo dali com novas questões a serem discutidas nos espaços de socialização.

Se, por um lado, nos telejornais fica clara a interferência da mídia – muito pelo fato de Sandro estar “atuando” para as câmeras e pela polícia ter decidido não matá-lo através de um franco-atirador, imprimindo imagens de sangue em cadeia nacional –, por outro, nos discursos cinematográficos, cabe levantar como se dão as interferências midiáticas na construção coletiva da verdade.

Observa-se em ambos os filmes o hibridismo lingüístico, com aspectos ficcionais em *Ônibus 174*, documentário de José Padilha (câmera lenta, reconstituição de meninos dormindo na rua durante uma entrevista, entre outras²), e imagens documentais de arquivo (produzidas no momento dos acontecimentos pelo telejornalismo ou pelas câmeras da CET-Rio, o serviço público de vigilância sobre as condições do trânsito carioca) em *Última parada 174*, ficção de Bruno Barreto.

Para esta análise, destacamos os personagens que configuram como coadjuvantes em ambos os filmes, ou seja, aqueles que são possíveis ser identificados no filme de ficção como referentes aos do filme documentário. Assim como a construção do protagonista em ambos os filmes.

¹ Sua crítica à cobertura televisiva vai em outra linha, a ser tratada mais adiante.

² Detalharemos este tópico mais adiante, no capítulo de análise dos filmes

<i>Ônibus 174</i>	<i>Última parada 174</i>
Sandro	Sandro
Bandido encapuzado	Alessandro
Mãe postiça	Marisa
Ex- menina de rua amiga de Sandro	Soninha
Reféns	Refém
Ivone Bezerra de Mello	Tia Valquíria

Figura 1 - correlação de personagens DocumentárioXFicção

4.1

Ônibus 174 - uma colcha de retalhos anônimos que legitimam o discurso autoral

A multiplicidade de vozes presentes no documentário de José Padilha sugere certo grau de potência de verdade foucaultiana que o diretor propõe a dar ao filme. Parece que ele tem consciência de que está produzindo uma ficção, mas não se pode dizer que em sua ficção não haja verdade, ainda que essa verdade seja somente sua. Assim, por este viés, podemos identificar um comportamento ético no que cerne o comprometimento do autor com o tema do seu filme. Podemos dizer que Padilha é ético no “pré” texto, mas, lembrando Nichols, é preciso ética no tripé inteiro. Vejamos no decorrer do capítulo como o diretor trabalha como realizador (relação com o objeto) e como finalizador (relação com o espectador) da representação.

O filme começa com imagens aéreas de uma câmera em movimento sobrevoando a zona sul do Rio de Janeiro. Em *off* ouve-se depoimentos de meninos de rua que contam suas histórias ou sua relação com Sandro. O som de um rádio de polícia introduz o depoimento de um policial. Esse início passa a sensação de um desenrolar de novela, ou um desdobrar dos fatos, como as linhas de Deleuze citando Foucault (DELEUZE, 2006, p.138). E esse desenrolar vai ser a base da narrativa, uma sucessão de imagens aéreas para revisitar o passado, acompanhadas de depoimentos em *off* dos mais diferentes personagens (meninos de rua, policiais, parentes, profissionais

envolvidos, bandido e polícia encapuzados, jornalista, especialista), em uma profusão de vozes que em determinado momento, quando o que se discute é o papel da mídia, se juntam em burburinho. As entrevistas e falas retiradas das imagens de arquivo são orquestradas magistralmente a fim de servir ao discurso.

O som do filme é determinante para a narrativa, constituindo uma sucessão de depoimentos em *voz off* com uma música fúnebre de fundo. O único momento que a música muda é numa espécie de vídeo clipe, usado como “vinheta” para a fala mais importante do filme, a de Sandro. Na hora em que a refém Geísa é morta, o ruído do gatilho da arma é valorizado. Com edição precisa, a ambientação dos discursos é feita de imagens aéreas. Semioticamente, o fato é olhado de cima para baixo. Tudo o que é dito é legitimado por uma imagem ilustrativa da realidade. Os tapes televisivos usados no filme provêm de diversas emissoras, assim como da CET-Rio, propiciando certa independência na escolha do uso das cenas. Nenhuma imagem é gratuita: tudo que está no filme está contido de discurso, seja a sucessão de câmeras aéreas, os tapes realistas ou uma imagem borrada simulando o desfalecer da vítima.



Figura 2 - Imagem de meninos dormindo na rua - Ônibus 174

Apesar de aparentemente não haver o uso de reconstituição, algumas imagens geram dúvidas, como a das crianças dormindo no chão em torno de uma menina, zelosamente arrumada, que dá uma entrevista para o filme. Não há cronologia na narrativa, o ir e vir no tempo promove um debate entre as vozes presentes no filme. Um

depoimento não começa e termina em seu espaço contínuo, ele se desenvolve na medida em que a narrativa pede continuação. O objetivo é entender a tragédia de 12 de junho de 2000, mas, para isso, é preciso contextualizar quem é Sandro, quem é a polícia carioca, e que sociedade é essa, que, negando suas mazelas, produz um estado caótico. Outro recurso que Padilha empresta da estética ficcional para sua narrativa é o uso do suspense: quando se ouve pela primeira vez o som dos tiros que matam a refém, a imagem não esclarece o que de fato aconteceu. O diretor quer transmitir e imortalizar o sentimento compartilhado por muitas pessoas presentes no local – e até de quem assistia o caso pela televisão –, a dúvida, o medo e a revolta. A primeira interpretação é que o tiro foi disparado pelo seqüestrador. Em seguida ouve-se um xingamento a quem se pensa ser o assassino: Sandro. É esse suspense que leva o espectador a se flagrar julgando, como a multidão, sem saber o que de fato aconteceu. As cenas seguintes, até a morte da refém, se passam em câmera lenta e se repetem diversas vezes. O diretor oferece ao seu público uma investigação detalhada das imagens ao alternar câmeras e interferir no tempo e proximidade das imagens. Apesar do esforço em espremer das imagens a verdade, o que resta ainda é a dúvida. Mas para Padilha, isso não importa mais, pelos depoimentos em *off* chega-se à conclusão de que o importante não é a mão que apertou o gatilho, mas quem teria induzido o desfecho trágico. A multidão fica descontrolada, querendo linchar Sandro. Aparentemente ninguém, com a exceção de alguns bombeiros e policiais, pensa no socorro de Geísa, como uma voz em *off* diz: eles só querem “levar um pedaço de Sandro pra casa”. Ao afirmar isso, pode-se querer “levar um pedaço dele pra casa” não só por raiva, mas por completa submersão nessa relação com ele – ou de identidade ou de punição ao indivíduo que transgrediu o anonimato de sua condição de pária. As imagens do desfecho são todas da transmissão televisiva.

Como diz o especialista (os entrevistados não são nomeados nos filme, ao menos não nas cópias disponíveis em locadoras cariocas)³ em seu depoimento, o que vemos é uma espécie de “pacto fáustico, onde o menino troca sua alma por esse momento efêmero, fugaz, de glória. Da pequena glória de ter seu valor reconhecido...”. A imagem que cobre esse depoimento é de Sandro apontando a arma para a cabeça de uma das reféns enquanto ela escreve na janela do ônibus “ele fez um pacto com o demo”. Pode parecer que esse “demo” é interpretado no filme como a influência da mídia no

³ A produtora do filme foi contatada para esclarecer sobre eventuais cópias distintas, porém não houve retorno.

desenrolar dos acontecimentos – a própria mídia que serve de matéria prima para o documentário.

Sigamos, então, a uma análise qualitativa da presença das imagens de arquivo no filme de José Padilha. Que imagens são essas? Quem as produziu? O que elas dizem por si só? E o que elas dizem dentro da montagem do filme? Para realizar essa análise utilizei alguns apontamentos de Walter Benjamin (1994) sobre o conceito de história, onde o autor se distancia do materialismo histórico para se pautar na relevância da história que se faz presente na atualidade, e a ressignificação das imagens de Didi-Huberman (2004), que identifica mais caráter documental no contexto em que as imagens foram realizadas do que nas informações que deveriam trazer por quantidade de detalhes ou evidências.

Para Benjamin,

A verdadeira imagem do passado perpassa, veloz. O passado só se deixa fixar, como imagem que relampeja irreversivelmente, no momento em que é reconhecido. “A verdade nunca nos escapará” – essa frase de Gottfried Keller caracteriza o ponto exato em que o historicismo se separa do materialismo histórico. Pois irrecuperável é cada imagem do presente que se dirige ao presente, sem que esse presente se sinta visado por ela. (BENJAMIN, 1994, p. 224)

A importância de um referencial para o passado diretamente ligado ao presente, conforme Benjamin, pode ser visto em ambos os filmes analisados em suas imagens de arquivo – que, por sua vez, abordam um passado um tanto recente se pensarmos a data de lançamento dos filmes em relação ao fato representado. No entanto, essas imagens aparecem nos filmes “ressignificadas”; são restos do acontecimento verídico, ou ainda, uma encarnação presencial que surge como ausência. Nas palavras de Didi-Huberman,

Alguma coisa permanece que não é a coisa, mas um farrapo de sua semelhança. Alguma coisa – bem pouco, uma película – resta de um processo de destruição: essa alguma coisa, ao mesmo tempo em que testemunha uma desapareção, luta contra ela, pois se torna a ocasião da sua possível memória. Essa coisa não é nem a presença plena nem a ausência absoluta. Não é a ressurreição nem a morte sem resto. É a morte enquanto produtora de restos. (DIDI-HUBERMAN, 2004, p. 206)

As imagens rerepresentadas, já um pouco distanciadas de seu contexto original – o jornalismo televisivo ao vivo –, invariavelmente trazem “alguma coisa” do fato ocorrido, mas, em verdade, são traduzidas em “farrapos de sua semelhança”, um esforço de reconstituição. José Padilha, em seu documentário, tenta dissecar, através de imagens

de mais de uma câmera no local do incidente, qual foi o tiro que matou Geísa – uma tentativa de comprovar a versão policial de que seria Sandro o assassino ou de atribuir ao despreparo dos policiais um fim trágico para a rendição do ônibus 174. No entanto, mesmo num jogo de câmeras lentas, em perspectivas diferentes, nada é esclarecido; apenas suspeitas perduram na leitura das imagens. Lutando contra a desapareição e o esquecimento, as imagens-testemunho produzem apenas restos, evidenciando, se não um “processo de destruição”, como aponta Didi-Huberman, um limbo entre a ressurreição imagética comprobatória e a morte no esquecimento.

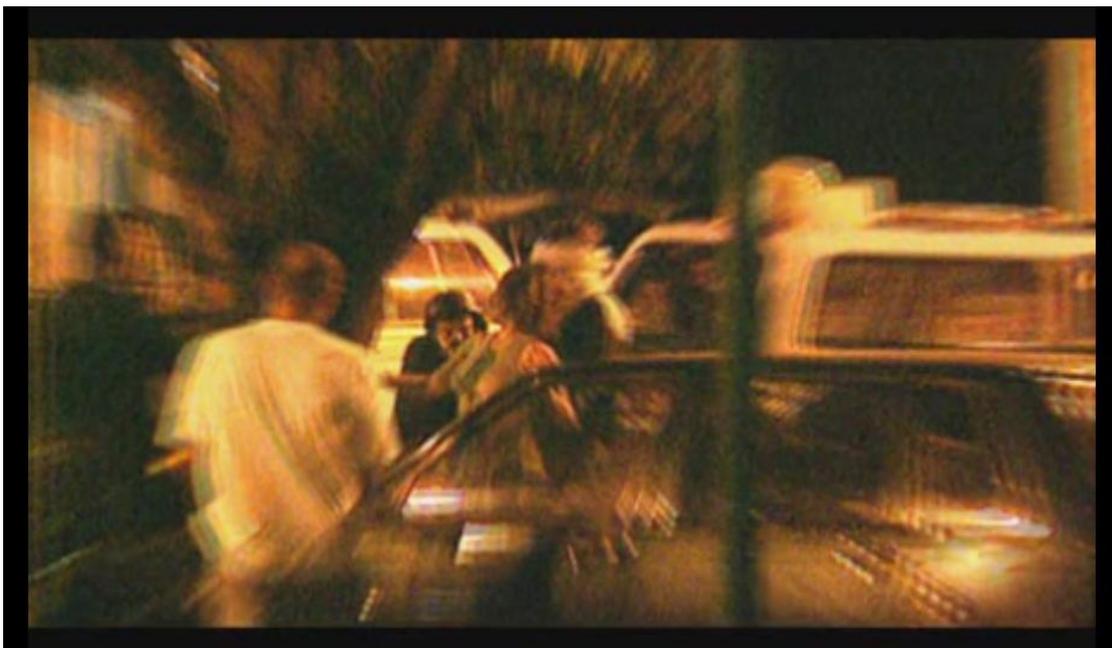


Figura 3 - Um dentre muitos ângulos de imagens da morte de Geísa, que serviram para José Padilha buscar evidências sobre o assassinato da refém.

No caso do documentário de Padilha, as imagens das câmeras de vigilância de trânsito (CET-Rio) e as do telejornalismo local, a partir da seleção e da montagem realizada pelo diretor, com produção de imagens adicionais ou inserções de outros arquivos, como as imagens da época da chacina da Candelária e as realizadas nas instituições pelas quais Sandro passou, como que dividem o filme em capítulos: a ambientação/localização, quando o diretor produz imagens da cidade e colhe depoimentos nesses cenários; a seqüência de imagens de arquivo com os depoimentos dos envolvidos como narrativa descritiva dessas imagens; e a exibição, a mostra dos lugares que forjaram este indivíduo ou esta situação.

As imagens de arquivo, em geral, são dispostas na edição do filme intercaladas ou sobrepostas por depoimentos de pessoas que conviveram e/ou influenciaram Sandro de alguma forma, em sua vida ou no episódio que resultou em sua morte. Além das

imagens de arquivo e dos depoimentos, o diretor produz suas próprias imagens da cidade e seus dispositivos de domesticação dos corpos (cadeia, reformatório, casas de família, etc.). Veremos como as imagens de arquivo entram na edição e como contribuem para a construção do personagem principal e para a leitura do fato social.

Câmera na mão, movimentos de câmera, variação de lentes. As imagens do jornalismo, nesse caso, são muito vinculadas à narrativa cinematográfica. É difícil crer, para quem apenas assiste ao filme sem mais referenciais sobre o caso, que as imagens não foram produzidas pelo cineasta. A preocupação dos jornalistas, durante a rendição armada do ônibus, é muito mais de filmar o interior do veículo que a movimentação policial ou da imprensa. Essas imagens também são captadas, mas em segundo plano. Em geral, os planos terminam fechados no interior do ônibus. O olhar fixo para Sandro, acompanhando cada movimentação sua, revela, na atitude do telejornalismo, o desejo *voyeurístico* da sociedade em flagrar uma cena velada – nesse caso, de violência. Todos esperam que aconteça alguma coisa, e nessa expectativa contribuem para que o pior de fato aconteça.



Figura 4 - Imagem produzida pelo telejornalismo durante a rendição do ônibus 174 e utilizada pelo documentário no frame 01:44: 20.

A maior parte do filme se dá nesse capítulo: a dissecação das imagens do ocorrido narradas pelos agentes sociais envolvidos, vítimas, policiais, parentes e amigos de Sandro. As imagens por si não bastam para contar essa história, é preciso mais, é

preciso um relato de quem viveu a situação, a opinião de especialistas; é preciso um discurso para ler aquilo que só o fora de campo pode narrar.

Essa dissecação das imagens jornalísticas é pontuada por inserções de imagens da vigilância de trânsito. Se, por um lado, as imagens televisivas se esforçam em detalhar a cena, em construir uma narrativa quase cinematográfica, as imagens de vigilância nem ao menos revelam o ônibus 174. Elas apenas informam dia – 12.06.00 –, hora – 15:18:52 – e local de captação das imagens – Jd. Botânico –, o desvio do trânsito, a delimitação do espaço feita pelas viaturas estacionadas e a ausência de cerco policial que impedisse a passagem de transeuntes. Parece que a câmera de vigilância pontua a narrativa a fim de corroborar os depoimentos e conferir certa neutralidade, visto que as imagens televisivas não são identificadas gerando dúvidas sobre a influência do olhar da emissora autora das imagens.

Até os 26 minutos do filme, as imagens de arquivo vinham sendo cuidadosamente trabalhadas sob a narração dos envolvidos. Após a fala de um sociólogo que define a atuação de Sandro como uma recriação de si mesmo, como o encontro do seu eu na visibilidade midiática (algo já discutido aqui), a montagem do filme marca uma linha divisória na narrativa, apresentando pela primeira vez, as imagens “documentais” em formato vídeo clipe. Como se a música e a sucessão de imagens de auto-afirmação escritas nas janelas⁴ pudessem representar um superlativo do “show do eu” (SIBILIA, 2008) de Sandro do Nascimento. A aceleração das imagens e o frenesi da música são interrompidos exclusivamente para dar destaque à fala do protagonista. Padilha grifa esse momento ecoando a voz de Sandro. Como se houvesse uma preocupação de ela passar despercebida aos ouvidos anestesiados do sujeito contemporâneo.

Falas de Sandro destacadas pelo documentário:

-Se liga só rapaziada: da mesma forma que vocês é perverso, eu também não sou de bobeira não!

- Pode mostrar minha cara para todo o Brasil ver!

- Às seis horas eu vou explodir a cabeça dela, quando eu tinha cinco anos arrancaram a cabeça da minha mãe!

- Isso aqui não é filme de ação não, hein! Aqui o bagulho é sério, a chapa vai esquentar!

⁴ Sandro pediu a uma das vítimas que escrevesse nas janelas com batom coisas do tipo: “ele tem um pacto satânico” “ele vai matar geral às 6h” “ele é louco”

- Vocês botaram a chapa pra esquentar lá em Vigário, não botaram? Vocês mataram meus irmãozinhos da Candelária! Eu tava lá, eu vi. Se você não tava lá, então sai fora!

Essa quebra da narrativa dura cerca de três minutos. São falas soltas em descompasso com a movimentação de Sandro. Ele está visivelmente nervoso, como se tivesse sido tão surpreendido pela situação quanto suas vítimas. Coloca o braço armado desajeitadamente para fora da janela. Um policial experiente poderia ter atirado no braço dele naquele momento desarmando-o – o que não foi feito. Ele muda de janela e só solta o texto quando seu rosto está em quadro. Claro que não se trata de um ator profissional, que sabe se posicionar adequadamente para valorizar sua fala. Mas o sucesso do espetáculo, inclusive seguindo regras da dramaturgia, sublinha um sintoma de uma sociedade cada vez mais treinada para o espetáculo. E o clímax em linguagem de vídeo-clipe, no documentário de Padilha, é como uma atenção ao último desejo de Sandro: ter sua fala ritmada e eternizada para o grande público – a conclusão de sua grande busca por uma afirmação e uma identidade, lembrando os apontamentos de Start Hall, em capítulo anterior. Esses três minutos dedicados a dar voz a Sandro funcionam no filme como uma capitular, que marca a passagem de uma primeira parte do filme para outra, na qual o diretor irá usar de recursos de sua própria investigação em maior profusão do que análises das imagens capturadas por outrem. A partir da fala de Sandro, ele vai levantar as histórias que desembocam no episódio trágico. Os depoimentos, então, deixam de ser sobre o ocorrido no dia 12 de junho de 2000 na Rua Jardim Botânico para reconstituírem outras estórias ali citadas. Corroborando com os depoimentos, Padilha usa de imagens de arquivo de projetos sociais desenvolvidos com os menores abandonados da Candelária, imagens de arquivo de jornalismo sobre a chacina da Candelária, um retrato de Sandro criança – uma imagem forte, porque revela um olhar doce de um menino comum. Essa foto, depois de relacionar sua história à chacina da Candelária, provoca um impacto de leitura muito forte.



Figura 5 - Fotografia de Sandro do Nascimento na época em que sua mãe foi morta. Utilizada no documentário.

O espectador é levado ao compadecimento com esse menino, que perdeu a mãe aos cinco anos, perdeu amigos na chacina de Vigário Geral e quase morreu na chacina da Candelária. Geísa, alvejada e morta no incidente da rendição do ônibus, passa a ser apenas mais uma vítima da guerra civil que é a tragédia brasileira; ainda que sua morte ao vivo tenha grande importância no enredo dessa história, a principal vítima da narrativa de Padilha é Sandro, sem dúvida. O retrato aparece mais de uma vez, em silêncio; esse rosto que é uma paisagem, que prende a atenção, que desperta a reflexão. Ao olhar para o retrato de Sandro menino, no silêncio da sala escura do cinema, depois do impacto do vídeo clipe com as falas de um adulto desesperado, o espectador é encurralado pela sua consciência. Não há o que fazer se não perguntar: qual a minha responsabilidade nessa história? O que posso fazer para modificar os desfechos?

Ainda que as imagens de arquivo não signifiquem a realidade congelada, um documento probatório por si só de um acontecimento, elas guardam um papel fundamental na construção da narrativa, porque sem elas falta algo de crível, de similitude, por mais que já tenhamos consciência das limitações do campo imagético da representação. A pluralidade de vozes e a presença massiva de documentos oficiais, como o boletim de ocorrência do assassinato de sua mãe, ou fichas de instituições pelas quais ele teria passado, confortam o espectador quanto ao comprometimento de José Padilha no esforço da busca de uma suposta imparcialidade, para um jornalismo ético. Mas ao recortar tantas falas em pequenos pedaços, sem indicar quem é cada depoente,

se produz uma colcha de retalhos onde só é possível enxergar o conjunto da mensagem, não especificamente os tecidos que precedem os retalhos, ainda que saibamos que eles existem. Ou seja, o documentário é uma obra de colagem de um autor que tem um discurso próprio, independente de tudo que lhe foi dito por seus personagens. Eis os “farrapos de semelhança” destacados por Didi-Huberman.

4.2

Última Parada 174 - O olhar estrangeiro para o exotismo da pobreza e violência urbanas

Para tirar do filme *Última Parada 174* a intencionalidade de verdade a que o diretor Bruno Barreto se propõe, observa-se inicialmente o seu discurso de venda do filme no trailer, quando o diretor diz que a imprensa contou a história de todo mundo, menos a de Sandro. Ao filme é, então, imputada a responsabilidade de contar a história velada de uma representação de vilão (Sandro), de quem, em sua significação “real”, não passava de uma vítima social. É para conferir essa verdade que o espectador recorre ao filme de Barreto, que em sua cartela de abertura diz: “Baseado em uma história real”.

O filme não nomina nenhum dos personagens pelo seu referencial da vida real, assumindo aí, *a priori*, certo distanciamento. Ele inverte a ordem espacial da história. Nos documentos oficiais é relatado que Sandro, ao contrário da construção de Barreto, não é criado fora da cidade do Rio, com o sonho da mãe de conhecer Copacabana. Na realidade, ele é da Zona Norte da cidade e sofre o trauma da perda da mãe, degolada na sua presença⁵, com apenas seis anos de idade. O diretor da ficção escolhe ambientar mãe e filho numa favela de São Gonçalo, representando o menino em idade mais avançada (aparentemente quatorze anos).

⁵Essa informação é oferecida nos relatos de Sandro, é a impressão que ele guardou do acontecimento, mas pelos registros oficiais do óbito ela teria sido morta por esfaqueamento pelas costas.



Figura 6 - Sandro do nascimento representado no filme de Bruno Barreto, minutos antes de sua mãe ser assassinada.

O trauma de ver a mãe assassinada aos seis ou aos quatorze anos tem efeitos consideravelmente diferentes. É omitida no filme a presença da irmã mais velha de Sandro, que também estaria na casa da tia quando ambos perdem a mãe, assim como é reduzida a presença dos primos de Sandro a apenas um bebê. A realidade de uma família com diversas crianças, para apenas uma no filme, e a presença de um menino de quatorze ou seis anos dentro de uma casa, geram situações distintas.

É importante lembrar que um filme como este, de representação do mundo histórico, retratando um fato social local para o mundo, constrói o imaginário coletivo acerca da sociedade em questão, os moradores das favelas cariocas. Assim, o que vemos no filme de Barreto seriam famílias pobres com apenas um filho para criar, meninos que abandonam suas casas na adolescência, um garoto com uniforme escolar da rede pública carioca sendo tratado como menor abandonado, entre outras informações que podem parecer exageradas ou, talvez, de acordo com visões estrangeiras do Brasil e do Rio de Janeiro, como a fileira de prostitutas de Copacabana tomando sol, com as nádegas voltadas para cima (ver imagens na página 34), onde Sandro reencontra sua antiga paixão de infância. O discurso do filme, que é uma co-produção Brasil-França, leva para fora do país uma idéia pré-concebida de pouco cuidado com o bem-estar da criança e com sua educação formal no contexto carioca. No filme, Sandro só vai aprender a roubar na avançada adolescência, com um traficante que fica seu amigo na instituição de reforma. Enquanto, na vida “real”, ele já roubava desde menino, para sustentar seu vício em drogas.

Ao contrário do documentário, o filme de Barreto usa de imagens gratuitas de ilustração da cidade, como lugar comum da imagem do Cristo Redentor a olhar a violência da cidade. A construção de um Sandro violento com seus assistentes sociais, como a tia Valquíria, não corresponde aos relatos desses agentes e registros de instituições prisionais. E a construção de um co-protagonista, o Alessandro, revela a necessidade de Barreto em justificar os bandidos, ditos de essência violenta. Alessandro pode ser mais violento que Sandro, porque conviveu desde seu nascimento com a violência dentro de casa, sendo arrancado violentamente dos braços de sua mãe e criado por um bandido que o ensina a ter “ódio no coração”.

Quem conhece os personagens reais, ou teve a oportunidade de ver o documentário pode identificar a forte relação imagética e/ou contextual entre alguns personagens da vida real e os apresentados no filme. Soninha, a menina de rua, e Marisa, a mãe postiça são construídas à semelhança contextual e visual de seus referentes; enquanto Valquíria, a artista plástica, e o próprio Sandro, o autor se restringe a referências mais superficiais como o nome, a profissão e a atuação social. Ainda assim, em ambos os casos a intenção de representação é evidente. Os mais representativos são: Soninha, como a menina que no documentário relata como era a vida deles nas calçadas da Candelária; tia Valquíria representando personagem inspirada em Ivone Bezerra de Mello; Alessandro, o bandido que aparece encapuzado contando que eles moravam na mesma comunidade e faziam tudo juntos; e Marisa, a mãe “postiça” com quem Sandro morou nos seus últimos dias.



Figura 7 - Ex menina de rua, amiga de Sandro, apresentada no documentário de José Padilha



Figura 8 - Soninha, o grande amor da vida de Sandro na ficção de Bruno Barreto



Figura 9 - Mãe postiça de Sandro na vida real



Figura 10 - Mãe postiça de Sandro na ficção

Não podemos ignorar que, em entrevista à TV Bandeirantes, Barreto destaca o realismo do seu filme (uma explícita asserção do diretor, conforme lemos em Noël Carroll), enfatizando a cena do seqüestro do ônibus, onde são mescladas imagens de tapes televisivos e a dramatização dentro do veículo (In: Band, 2009). Mas ao confrontar a cena de sua representação fictícia com a representação documental, fica claro que são personagens e situações por demais díspares. Enquanto o Sandro do documentário é um personagem duplo, com falas agressivas de ameaça proferidas em alto som alternadas com palavras intimistas de queixa do seu drama pessoal em tom quase reflexivo, o Sandro da ficção é o majoritariamente agressivo (sobretudo durante a rendição armada do 174). Enquanto o protagonista do documentário trava uma relação de horas com seus reféns, que naquele momento se tornam seus aliados na encenação que irá imortalizá-lo; o da ficção é uma vítima que desperta mais pena que medo em seus reféns, ainda que essa pena seja expressa por uma única personagem tratada de forma caricata em uma cena que parece ter menor importância no filme de Barreto. Cabe também ressaltar que, pela edição, na ficção, parece que todo o caso se resolve em pouco tempo. Não há passagem clara do tempo que a coisa durou – parece que ele pega o apanhado de detalhes da rendição armada, apresentados no filme do Padilha, e os “joga” de qualquer jeito, rápido, só pra constar.

A preocupação em humanizar o personagem revelando seu possível passado, coloca em segundo plano o fato ícone que emerge toda a discussão dos problemas

sociais. Se a publicidade do filme destacava que o produto contaria a versão dos fatos pelo ponto de vista de Sandro, Barreto declara, em entrevista, que “só queria contar uma história de uma mãe buscando seu filho” (In: ACCIRS), algo que, em realidade, não pareceu fundamentar a tragédia de Sandro. A interação que Sandro teve com diversos reféns fica reduzida a uma única personagem, que nada tem a ver com seu referente da vida real. No documentário de Padilha e nas imagens do telejornalismo fica claro que o cerco policial para impedir a interferência da imprensa e da multidão só existiu na ficção de Barreto, que não deixa dúvidas sobre a participação de Sandro na morte da vítima. O diretor toma para si a versão oficial da polícia de que o seqüestrador proferiu três tiros na vítima, ainda que, até atualmente, não se tenha comprovado essa versão.



Figura 11 - Aos 00:14: 22 do documentário, plano geral dos policiais em torno do ônibus. Um ciclista passa a poucos metros da cena. Imagens de telejornalismo



Figura 12 - Na ficção, o cerco policial impede a aproximação de qualquer pessoa que não seja da polícia.



Figura 13 - Morte de Geísa na versão de Barreto não deixa dúvidas de que os tiros partiram da arma de Sandro.

Ao fechar o filme, com a cena em que Marisa enterra o suposto filho ao mesmo tempo em que conhece o verdadeiro, Alessandro, que por um acaso do destino tinha se tornado amigo de Sandro, assim como o distanciamento da câmera e o destaque no som da terra batendo no caixão colocam o ponto final na história. Como se Barreto dissesse: “este assunto está morto e enterrado”. Em certo aspecto, essa história fictícia de Marisa em busca de Alessandro é a verdadeira história do filme – o caso de Sandro serve mais como uma paisagem, um pano de fundo, uma contextualização.

O que ocorre neste caso pode ser encarado dentro do conceito foucaultiano de potência do falso no exercício da construção da verdade. Tomando as palavras de Luana Brant Campos,

Na potência do falso “Eu é um outro”, ao invés da proposição “Eu=Eu” da verdade unificante. Para Deleuze, o cinema moderno prima pela diferença, é a arte da falsificação. É um cinema de falsários, de videntes. Quando o cinema surgiu, já era notável a existência de dois tipos distintos de imagens. (...) Desde os primórdios do cinema, os criadores de imagens se sentiram atraídos por transbordar as fronteiras entre realidade e sonho. (CAMPOS, 2008, p. 7)

Referindo-se à idéia como “cinema do simulacro”, numa aplicabilidade ao filme que aqui analisamos, Andréa França reforça:

(...) o autor (Foucault) mostra como, no cinema moderno, som e imagem se encontram dissociados, constituindo uma relação a partir de uma não-relação. Esse cinema do simulacro é o cinema entendido como potência do falso, imagem que torna indiscernível a verdade e o falso, fazendo do falso uma grande vontade de potência, uma força criadora. Este cinema moderno, portanto, inventa a imagem-tempo que assegura uma metamorfose incessante de uma situação dada e onde a ação de personagens decididas é substituída por um movimento de mundo flutuante e ambíguo. (FRANÇA, 2005, p. 32)

Ao contrário do filme de Padilha, o espectador, ao sair da sala de cinema, não tem a impressão de que há um problema social latente envolvendo todo o caso da rendição armada do ônibus, e que isso não é algo facilmente resolvido – de certa forma, o diretor não cobra do espectador uma tomada de posição frente ao problema. Esta postura, de certa forma, converge na noção de espectador da sociedade do espetáculo, definida por Guy Debord de maneira simples: “o espectador é suposto e ignorante de tudo, não merecedor de nada. Quem fica sempre olhando, para saber o que vem depois, nunca age: assim deve ser o bom espectador”. (DEBORD, 1997, p.183)