

2

Violência em cena

*E o cano das pistolas que as crianças mordem
Reflete todas as cores da paisagem da cidade que é
muito mais bonita e muito mais intensa
do que no cartão postal.
Caetano Veloso (Fora da ordem)*

2.1

Um olhar para o século XIX versus o olhar do século XIX

Num “salto de tigre” para o final do século XX, surge uma imagem contraponto: o *Ônibus 174*, de José Padilha. Em vez de um Rio de Janeiro maravilhoso, a imagem cinematográfica da cidade traça contornos cada vez mais contraditórios.

Ônibus 174 é um filme cujo tema é o assalto (ou seqüestro) ocorrido no dia 12 de julho de 2000 – data sugestiva para o paralelo que quero propor como *fin-de-siècle* – na Rua Jardim Botânico, zona sul do Rio, onde, Sandro, o “marginal”, passageiro do 174, decide assaltar o ônibus e fazer 12 reféns durante 4 horas de negociação com a polícia. O assalto foi transmitido por toda a equipe de imprensa disponível e para todo o Brasil com *flashes* ao vivo. A proposta do diretor é, exatamente através dessas imagens difundidas pela televisão, compreender o caos urbano da cidade do Rio de Janeiro a partir do “incidente” do caso *Ônibus 174*.

A idéia central deste capítulo é analisar o *Ônibus 174* refletindo e pensando sobre a questão da imagem e da representação da cidade. Para tanto, desenvolvo a minha leitura da proposta de Padilha ao caso do ônibus, que consiste numa análise advinda de uma herança já pensada por teóricos como Walter Benjamin, Nelson Brissac, Jacques Aumont, entre outros. Decido, portanto, partir da teoria – em que, principalmente, a figura de Benjamin aponta para questões ligadas à metrópole e à maneira de lê-la – para então propor a mediação de um olhar (o meu) que media um outro olhar (Padilha), que media um outro olhar (o das imagens da televisão) para impor exatamente aquilo que é visto: uma imagem da cidade.

Dessa forma, transporto-me para o século XIX, onde transformações bastante significantes ocorreram, para apontar que a minha maneira de ler o *Ônibus 174* será profundamente influenciada pelos novos paradigmas da imagem e da visão que se solidificaram naquele século.

Assim, segundo Nelson Brissac, no livro *Paisagens urbanas* (1996), uma mudança extremamente importante na maneira de ver, na visualidade, ocorria no início do século XIX¹⁶. Tal mudança se deve ao fato, inicialmente, do surgimento de uma nova modalidade de espectador, pois é:

Quando se passa da *câmera obscura* – paradigma da visão nos séculos XVII e XVIII – para os aparelhos óticos, em particular o estereoscópio. Os aparelhos de produção de efeitos “realistas” na cultura visual de massa eram na verdade baseados numa radical abstração e reconstrução da experiência ótica. O olhar ganha uma mobilidade e uma intercambialidade sem precedentes, abstraído de qualquer referente ou lugar. (PEIXOTO: 1996, 82)

Ou seja, surge, a partir daí, um espectador ambulante, criado pela soma dos novos espaços urbanos a partir do crescimento da metrópole e das novas tecnologias e imagens trazidas pelas exposições universais, pelas passagens¹⁷, pelos novos equipamentos óticos como o diorama, o cosmorama, a radiografia, os cenários pintados em barracas de tiro ao alvo, os panoramas¹⁸, etc.

O olhar contemplativo da pintura¹⁹, da obra de arte única, foi substituído pelo olhar móvel e plural das imagens que ali surgiam no século XIX. Plural, já

¹⁶ Segundo Jacques Aumont no livro *O Olhar interminável*, houve uma extrema mudança na sociedade capaz de requerer novas imagens que culminaram na invenção da fotografia e do cinema (AUMONT: 2004, 48): “É preciso assim colocar de saída que a condição de possibilidade (não digo, portanto, é claro, a causa) da invenção da fotografia é, a princípio, que outro tipo de imagens (...) fosse desejável em uma sociedade, e, mais precisamente, lá onde se produzem as imagens, ou seja: no início do século XIX, na pintura. (...) O núcleo dessas mudanças é a verdadeira revolução que acontece entre 1780 e 1820 no *status* do esboço a partir da natureza, com a passagem do *esboço* – registro de uma realidade já modelada pelo projeto de um futuro quadro – ao *estudo* – registro da realidade ‘tal como ela é’, por ela mesma.”

¹⁷ Refiro-me ao estilo arquitetônico que deu origem às passagens de Paris, construção que sugere um mundo exterior a partir de um interior.

¹⁸ Sobre os panoramas: “Só há vestígios do que foi um dos espetáculos mais apreciados no século XIX: Em Paris, em Berlim, Londres, ou Viena, e até bem tarde no século – de fato, até a Grande Guerra –, multidões consideráveis visitaram os panoramas. Prédios gigantescos, construídos com custo elevado, abrigaram essas pinturas imensas, cuja produção demandava meses, às vezes anos, e cujo lançamento publicitário não deixava nada a desejar ao das superproduções da indústria cinematográfica”. (AUMONT: 2004, 54)

¹⁹ Entretanto, foi a mudança paradigmática ocorrida na pintura, impregnada de “exercícios do olhar” – como foi o impressionismo – que favoreceu o surgimento das novas imagens trazidas pela fotografia e pelo cinema, como comenta Jacques Aumont: “Nesse esforço para apreender, a um só tempo, o momento fugidio e qualquer – para se livrar do ‘instante prenhe’ –, o que se constitui é o *ver*: uma confiança nova dada à visão como instrumento de conhecimento, e por que não de

que a nova visualidade, a nova maneira de ver era construída com base em imagens advindas de várias perspectivas e linguagens.

O retrato da cidade estaria, a partir daí, presente na literatura de folhetim, nas imagens dos dioramas, nos cartões-postais de celofone, nas fotografias, etc. Ao analisar a Paris do século XIX, Benjamin vai buscar exatamente na literatura “menor”, folhetinesca, o imaginário urbano, a “sensação” da metrópole. Influenciado pela premissa surrealista, que tem como idéia o fato de que é nos objetos banais e profanos do cotidiano que se encontra o sublime e a revelação, o crítico da Escola de Frankfurt deseja perceber o cenário de Paris através dessas imagens tidas como banais: as imagens do cotidiano.

Este novo observador que ali se formava no cenário recém-construído das grandes cidades é resumido na figura do *flâneur*: este personagem móvel, andarilho da cidade a quem Benjamin considerou como “uma abreviatura da atitude política das classes médias sob o Segundo Império”. (BOLLE: 1994, 372)

De passo lento e sem objetivo, o *flâneur* cruza a cidade, sai de um beco, entra em outro, apóia o caderno de anotações num muro qualquer, faz da rua a sua morada. Vê tudo. Observa o crescimento da cidade, seu modo de produção industrial, a mecanização da vida, a multidão. O novo modo de ver está associado a esse “personagem ótico” que é o *flâneur*, onde tudo é percebido através do olhar. A nova maneira de andar na cidade, a arquitetura das passagens, os novos dispositivos ótico-mecânicos – citados por Brissac e Benjamin – formam novas maneiras de ver a cidade.

Segundo Benjamin, não por acaso, é nessa época que surge a “literatura panorâmica” cuja idéia básica é montar um *tableau* urbano:

O gênero do *tableau* é a forma preferida dos folhetinistas e historiógrafos nos séculos XVIII e XIX. O quadro permite, em pouco espaço, pôr em cena usos e costumes, caracteres sociais e conflitos. Mostrar a fisionomia da grande cidade, condensando num instantâneo sua complexa simultaneidade. Daí prestar-se à mistura de gêneros. O *tableau* urbano, esse gênero conciso, é apropriado para satisfazer simultaneamente os diversos tipos de abordagem. Ele configura pontos topográficos do mapa de uma cidade com toda a sua carga arquitetônica, histórica, simbólica ou resultante da experiência e da memória pessoais. (PEIXOTO: 1996, 84)

ciência. Aprender olhando, aprender a olhar: é o tema, também gombrichiano, da ‘descoberta visual por meio da arte’, da similitude entre ver e compreender. O tema do conhecimento pelas aparências, que é o tema do século XIX, e do cinema.” (AUMONT: 2004, 51)

A *flânerie*, ou seja, o exercício de flunar na cidade a fim de apreender tudo através do ofício de ver – no desejo de compor um *tableau* urbano, instaura um novo olhar, um modo complexo de visão que, segundo Brissac, “é construído através de sobreposições ou seqüências de diferentes formas de espaço, de descrições, de imagens”. (PEIXOTO: 1996, 84)

O efeito dessa sobreposição permite ver ao mesmo tempo tudo o que acontece num mesmo espaço e tem como consequência a reunião de distintos acontecimentos num único lugar ou numa única narrativa. Como atesta Brissac:

Desde o Renascimento, com a perspectiva, as coisas eram percebidas como distribuídas no espaço. O olhar percorria a extensão vendo antes o que está em primeiro plano, depois o que vem mais atrás e só por fim o que está no fundo. O olhar avançava em profundidade, se fazia no tempo e no espaço. Aqui, ao contrário, tudo o que está num determinado lugar é percebido simultaneamente. O espaço perde suas coordenadas, o fundo se confundindo com o primeiro plano. Como faziam as histórias de folhetim da época – chamadas *colportage* – que mostravam terras exóticas como se fossem familiares, misturando o próximo e o longínquo, o passado e o presente. Tudo – tanto o que está na frente quanto ao fundo – é visto ao mesmo tempo. (PEIXOTO: 1996, 85)

Brissac nos fala de um olhar que se consolidava no início do século XIX. Mas, o fenômeno converte-se em contemporâneo: a tela de vídeo é uma superfície sem profundidade; a ausência da relação figura-fundo faz do vídeo uma imagem superficial onde todos os planos da imagem se superpõem. A velocidade, a nova maneira de experimentar o tempo aniquila e reduz o espaço.

O desejo de compor um *tableau* urbano estabelece não só uma nova visualidade – de acordo com o novo paradigma de imagens, distantes de um padrão clássico renascentista – mas também a idéia de partir dos personagens urbanos para apreender a cidade. Naquele século, Benjamin percebe o esforço de uma parte da literatura em descrever os tipos que cruzavam a cidade. Era o surgimento das “fisiologias”:

Em 1841, contavam-se 76 novas fisiologias. A partir desse ano, o gênero decaiu; com a monarquia burguesa, também ele desapareceu. Era um gênero radicalmente pequeno-burguês (...) Depois de se terem dedicado aos tipos humanos, chega a vez de se consagrarem à cidade. Aparecem *Paris à Noite*, *Paris à Mesa*, *Paris na Água*, *Paris a Cavallo*, *Paris Pitoresca*, *Paris Casada*. (BENJAMIN: 1989, 34)

A crença era a de que compreender o homem que habita a cidade significaria compreender a própria cidade em si. A figura do *flâneur* resume tal propósito – o que levou Benjamin a afirmar que aquele personagem constituía uma alegoria da modernidade; que através do *flâneur*, surgido no crepúsculo da modernidade, era possível compreender a “sensação” e as fantasmagorias da metrópole.

Para Brissac, no mesmo *Paisagens urbanas* (1996), durante o século XIX, o desejo de classificar os tipos humanos deu origem à doutrina dos temperamentos e à doutrina do retrato compósito que consistem em sistemas de classificação, portanto códigos, que buscam apreender e administrar o comportamento humano, haja vista a possibilidade do anonimato, do crime desconhecido e da violência nas grandes cidades.

A perseguição que ocorre no conto de Edgar Allan Poe – “O homem da multidão” – atrás daquele homem “que passa”, mas não se deixa ler, não se deixa identificar, exemplifica tal busca em compreender e, principalmente, classificar o comportamento individual como mecanismo de controle da metrópole moderna.

A doutrina do retrato compósito foi utilizada durante o século XIX, sobretudo na França, com o intuito de formar um grande catálogo de imagens capazes de representar o que seria o rosto de um criminoso. Então, era a partir de retratos isolados do rosto: testa, queixo, olhos, etc. que um grande arquivo era montado a fim de reunir todo o conhecimento fisionômico dos rostos criminais.

Até os dias de hoje, são esses mesmos princípios que baseiam o nosso Código Penal. A fotografia que se realiza de cada preso: frente, perfil, costas, etc. tem o objetivo ainda de prever, descrever o que seria o rosto de um criminoso, de um marginal. No século XIX, serviu para a criminologia como o estabelecimento de uma verdadeira “fisiologia do delinquente”:

A fisionomia aparece como uma representação de como reconhecer a partir do rosto e gestos de alguém suas tendências, boas e ruins. Dentre os que se dedicaram a esta ciência, Cesare Lombroso estabeleceria uma verdadeira fisiologia do delinquente. Consistia em buscar em criminosos, anomalias como queixo proeminente, falta de barba, estrabismo, maçãs do rosto proeminentes, cabelos espessos. O tipo resultante seria o *Homo deliquens*. Os *stigmata degenerationis*, as marcas da natureza que o *homo deliquens* traz no corpo, constituem os signos mais visíveis de uma escritura gravada no corpo de todo criminoso. A essência demoníaca da natureza. A antropologia criminal nasce, portanto, junto com a descoberta do selvagem,

com a identificação do absolutamente estrangeiro. O reconhecimento fisionômico transforma o criminoso na personificação do outro. (PEIXOTO: 1996, 106)

E o mais assustador é o caráter natural que a criminologia vai imprimir para os marginais. Algo como uma determinação da natureza localizável a partir de traços genéticos: aspecto físico, formato do rosto, etc.

O perigo que se esconde no anonimato das grandes metrópoles deu respaldo para todos esses tipos de estudo que se ligavam, de alguma forma, à psicologia comportamental²⁰ que estava em voga naquela época.

O rosto de um criminoso, de um marginal do século XIX, era um rosto identificado através de características inerentes à natureza do indivíduo (queixo proeminente, testa larga, etc.), desvinculado de qualquer relação social.

A imagem contemporânea, por sua vez, vem questionando exatamente essa possibilidade de a fotografia conferir uma identidade para o indivíduo, uma vez que a imagem da televisão e das câmeras digitais pelo seu caráter superficial, sem profundidade, não guarda nada “debaixo de si”; não há nada o que revelar. O cineasta Win Wenders discute os limites dessa imagem atual no artigo “A paisagem urbana”:

O cinema criou rapidamente uma nova linguagem da imagem, valorizando-a com a passagem do cinema mudo ao falado. Porém, desde os anos 50 e 60 a nova linguagem eletrônica da televisão revirou e esvaziou a estética e a gramática cinematográfica (...) o espírito publicitário se introduziu em quase todos os domínios da comunicação visual. De modo geral, as imagens se tornaram “mais comerciais”; elas disputam o favor da nossa atenção, estão constantemente em concorrência umas com as outras. (WENDERS: 1995, 183)

O caráter comercial, segundo Win Wenders, seria o responsável pelo esvaziamento de significado das imagens, bem como a exposição imagética excessiva à que somos submetidos nas grandes cidades²¹.

²⁰ O que quero dizer com psicologia comportamental é o mesmo que, na tradução para a língua portuguesa, ficou conhecido também como psicologia behaviorista, ou seja, que estuda o *behavior*, o comportamento humano.

²¹ Wenders chega a apontar no artigo “A paisagem urbana” uma relação intrínseca entre a mudança ocorrida no campo da imagem e aquela no espaço da cidade: “Eu creio que as imagens seguiram uma evolução comparável e paralela àquela das nossas cidades. Assim como elas, nossas cidades se tornaram cada vez mais frias, cada vez mais distanciadas. Como elas, nossas cidades são cada vez mais alienadas e alienantes; como as imagens, as cidades nos constroem a viver com frequência cada vez maior ‘experiências de segunda mão’, e tem uma orientação cada vez mais comercial. As pessoas são obrigadas a partir para os bairros periféricos: os centros estão

Outro exemplo: a artista plástica Rosângela Rennó em *Imemorial* (1994) – citada no livro *Paisagens urbanas* – discute a possibilidade da fotografia ser capaz de imprimir uma identidade. A partir de uma coletânea de fotografias 3x4 de trabalhadores mortos durante a construção de Brasília, Rennó monta uma sequência de imagens onde a identificação não se faz necessária. São rostos de pessoas mortas e, principalmente, desconhecidas, que caíram no esquecimento. A fotografia, veículo que seria capaz de garantir a permanência e a posteridade daquelas pessoas, ilustra como ali foi inevitável seu apagamento e a ausência de nomes e identidades.

Para além de uma identidade, Ismail Xavier discute em *O olhar*, organizado por Adauto Novaes, a “fé nas imagens”, ou seja, a certeza incontestável (a princípio) de que ali contém uma verdade, já que a fotografia e o cinema pressupõem uma relação direta com o objeto: “a imagem fotográfica (e cinematográfica) ganha autenticidade porque corresponde a um registro automático: ela se imprime na emulsão sensível por um processo objetivo sustentado na causalidade”. (XAVIER: 1988, 368)

Tal confiança na clareza da imagem e na possibilidade da mesma em conferir uma identidade é abordado de forma sutil no *Ônibus 174*. De acordo com Brissac, ainda hoje, nosso Código Penal é estruturado a partir de certezas biológicas que são traçadas pela medicina a fim de identificar o rosto de um criminoso; a função da fotografia para a criminologia ainda é imprimir e catalogar identidades transgressoras. O filme de Padilha, entretanto, nega a herança biológica do crime e olha de forma duvidosa para a identidade criminosa de Sandro que nos chega através de imagens. Portanto, o primeiro esforço de *Ônibus 174* é fugir das “certezas”, do “lugar-comum” trazido pelas imagens da televisão – qual seja: “um marginal assalta ônibus na zona sul” – que nos chegam em frações de segundo para impor uma outra identidade social para Sandro.

muito caros. Os centros estão ocupados pelos bancos e hotéis, pela indústria do consumo e do espetáculo”. (WENDERS: 1994, 185)

2.2

A imagem do choque contra um *Ônibus 174*

Tal identidade social de que falávamos, vai sendo construída pelo diretor do filme através da busca e da pesquisa que Padilha realiza ao longo do documentário. Dessa forma, o *Ônibus 174* é uma tentativa de revelação, de arrancar o véu e atingir a alma, de compreender de uma forma mais profunda a mente e o corpo do Rio de Janeiro – assim como fez Benjamin ao analisar a Paris do século XIX – a partir de imagens fugazes e profanas transmitidas pela televisão naquela tarde de 12 de julho.

É também como *tableau* urbano que vejo o filme de José Padilha. Numa tentativa de ler a cidade, o diretor faz uso de vários depoimentos, imagens da televisão, recortes de jornal, fotografias antigas com o objetivo final de um grande *assemblage* cujo tema é a cidade do Rio de Janeiro. Padilha congrega várias vozes, vários personagens urbanos – o policial, o ladrão, o sociólogo, o menino-de-rua – numa espécie de *tableau* urbano carioca cujo intuito é ler a cidade. José Padilha parte de uma imagem aérea²², móvel, da cidade, que, segundo o filme, é palco de chacinas, assaltos, violência, exclusão social, preconceito e miséria. Num amplo raio-x de longe, Padilha quer ver bem de perto.

O *Ônibus 174* tenta, principalmente, explicar o Rio de Janeiro. Tenta compreender como a *cidade-maravilhosa* se converte, na imagem contemporânea, em cenário decadente, corrupto, violento. Tenta apreender o significado social das chacinas de Vigário Geral e Candelária – ambos ocorridos no início dos anos 90 – para relacioná-los com o caso *Ônibus 174*. Tenta impor uma temporalidade e uma memória para aquela imagem que nos passa em *flashes* instantâneos e ao vivo pela televisão. E é através da imagem do rosto de Sandro enquanto algoz, nas antigas fotografias quando menino e nos registros do passado daquele “personagem” que o filme traduz uma leitura da cidade.

As imagens televisivas que dão origem ao filme são apontadas como imagens “objetivas”, como imagens da imprensa que nos trazem uma informação,

²² Diferentemente das imagens aéreas usadas no início do século para apreciar a beleza das “curvas das montanhas cariocas” e para apreciar a Baía de Guanabara, o plano geral da cidade vem acompanhado de músicas fúnebres e depoimentos depreciativos.

qual seja: está acontecendo um assalto na linha do ônibus 174, na Rua Jardim Botânico, onde o “marginal” tem vários passageiros como reféns.

Essa informação inicial fugaz, efêmera da televisão, consumida como “produtos de uma gôndola no supermercado” são aprofundadas, re-trabalhadas, re-significadas pelo filme a fim de “reverter o processo e chamar a atenção para a moldura, para a relação entre a foto e seu entorno, para o fato de que o sentido se tece a partir das relações entre o visível e o invisível de cada situação.” (XAVIER: 1988, 368)

E o filme parte exatamente do invisível. Através daquelas imagens da televisão que chegavam cada vez mais perto do assalto para obter outras que vêm cada vez mais e melhor, que invadem o espaço e se tornam cada vez mais íntimas do espectador, o olhar do filme vai se distanciando, se afastando do ônibus 174, se afastando daquele acontecimento que não se deixava ler a não ser como uma imagem onde um “marginal – seqüestrador rouba um ônibus”.

Assim, Padilha nos mostra que o personagem principal é invisível. E nesse caminhar para trás, o diretor nos aponta o passado de Sandro, algoz do 174. A primeira informação que nos é dada pelo filme é a de que aquele “marginal” foi menino-de-rua na sua infância e adolescência inteira como consequência de ter perdido a mãe aos quatro anos, vendo-a cair morta, assassinada, dentro da própria casa.

O fato de ser menino-de-rua implica, segunda a leitura de Padilha, imprevisibilidade, rompimento com o passado e ausência de futuro, invisibilidade social e uma vivência voltada para um presente exacerbado. O filme constrói a idéia de que Sandro teria sustentado aquela situação do assalto durante toda uma tarde inteira simplesmente pela presença das câmeras, pois estas representavam tanto a sua afirmação social como a própria transfiguração em personagem principal, em alguém importante e “famoso” – que conquista o “passaporte VIP” através do crime que passa na televisão.

O presente fugaz daquela imagem de televisão que nos escapa em segundos é lançado no tempo, num movimento para trás. Sandro tem passado. Fazia parte do grupo dos meninos que dormiam próximo à Igreja da Candelária, no centro do Rio. Presenciou a chacina, foi levado para Febem diversas vezes, roubou, “cheirou”, abandonou o crime e voltou diversas vezes.

O diretor parte das imagens televisivas instantâneas até que chega a uma imagem reveladora. E é a partir daí, de uma fotografia antiga de Sandro junto a amigos e de reminiscências do passado que o filme constrói um significado para aquela imagem imposta pela televisão e para a cidade do Rio de Janeiro.

No mesmo movimento dos fisiologistas do século XIX que descreviam os tipos urbanos que cruzavam a cidade, Padilha congela a imagem televisiva que nos desliza entre os dedos como grãos de areia para traçar um tempo, um espaço, um significado para Sandro. Lê a cidade através de um personagem urbano, o menino-de-rua, que, ao lado de outros, compõe o lumpemproletariado, ou seja, a “vala comum dos desclassificados”. Segundo Willi Bolle a partir desse proletário paupérrimo:

Reencontramos aí todos os personagens que o nosso percurso pela Metrópole montada de passagens benjaminianas nos fez conhecer: o aristocrata arruinado, o trapeiro *alter ego* do colecionador burguês, os operários pauperizados com suas famílias, os desempregados pequeno-burgueses e o poeta cuja auréola caiu na lama. É a sucata de um sistema que incessantemente desvaloriza o ser humano. (BOLLE: 1994, 395)

E o personagem principal trazido pelo Ônibus 174 localiza-se exatamente no espaço da sucata desse sistema. Os desclassificados da metrópole são involuções de um projeto que nos trouxe a modernidade, a vida urbana, a industrialização, mas também, o lixo, o inútil, o resto desse mundo capitalista que não tem nenhum proveito. E Sandro, nosso personagem principal, faz parte exatamente desse pedaço onde não há nenhuma serventia.

Benjamin quer traçar uma leitura da metrópole parisiense a partir de uma “perspectiva rasteira”, com espelhos rentes ao chão capazes de refletir a imagem daqueles que vivem imersos no submundo de uma grande cidade. No caminhar da pauperização que traçou o *flâneur*, Benjamin reflete sobre a construção de uma imagem para esse que se torna o excluído da metrópole, lixo da sociedade burguesa, constrói uma história a partir:

(...) do ângulo dos de baixo: marginalizados, desprezados, desclassificados, excluídos, descartados. Sem se eximir a si próprio, o crítico convida os membros ilustres e bem colocados da sociedade, os que “dão o tom”, a se olharem nesses espelhos. Ao cinismo vigente de sua época, ele responde com uma radiografia da sociedade pelo prisma do *flâneur* e da bohéme, dentro da tradição da sátira romana, do humor cáustico de Rabelais, dos

caricaturistas do século XIX e da paródia brechtiana que mostra a sociedade burguesa como criminosa. (BOLLE: 1996, 396)

A minha análise do filme consiste em sugerir a clara intenção de ler a cidade do Rio através da imagem do rosto de Sandro ao propor um paralelo entre o desejo de Benjamin em compreender a Paris do século XIX e a “visão perspicaz” de Padilha ao analisar o Rio de Janeiro através da máscara social do menino-de-rua. Em contraposição àquelas imagens da televisão que querem ver tudo, ver de perto, ver cada vez mais, a “visão perspicaz” de Padilha busca a precisão do seu olhar²³, a medida com que se deve olhar para as imagens, buscando “converter o rosto em paisagem”. (PEIXOTO: 1996, 58)

E, para perceber a necessidade de articular significados entre o indivíduo e o seu entorno, é importante perceber as imbricações entre rosto e paisagem ao longo da história: a pintura estava acostumada a criar imagens sagradas, objetos de culto, religiosos, transcendentais; o valor de culto vai sendo perdido ao longo da história até ser totalmente substituído por um valor de exposição, como nos explica Benjamin no ensaio “A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica”. Ao ficar livre dos temas religiosos, a pintura estrutura-se a partir de dois gêneros: o retrato e a pintura de paisagens, segundo Brissac em *Paisagens urbanas*.

A Igreja deixa de ser o “patrocinador oficial” da pintura. O burguês, o mecenas ocupa esse papel. É o momento em que a pintura deixa de pintar rostos de santos para levar à tela rostos anônimos; deixa de representar cenas bíblicas para tratar do cotidiano burguês. Entretanto, essa passagem para temas profanos não se dá facilmente:

O sagrado não se entrega sem resistência. Sua última trincheira, diz Benjamin, é justamente o rosto humano. Não por acaso era o principal tema

²³ Em seu livro *O olho interminável*, Jacques Aumont fala das características desse olhar móvel do cinema, inicialmente citando o cinema mudo: “Entre os tipos de planos que são experimentados nos anos do cinema mudo, dois são marcantes: o primeiro plano ou o primeiríssimo plano utilizado para filmar um pouco tudo, na maioria das vezes rostos, e o plano bem aberto de conjunto, usado para filmar paisagens. O que é uma paisagem? Evidentemente, para os cineastas do fim do cinema mudo, antes de tudo ‘um estado da alma’”. (AUMONT: 2004, 70). O autor, assim como Brissac, aponta para uma aproximação do cinema com a pintura e o desejo de rearticular o rosto e a paisagem com a precisão do olhar ditado pela câmera e o enquadramento. Mais adiante: “(...) foi em 1924, em *L’Homme visible*, um texto onde se encontram e se equivalem a paisagem e o rosto, o plano de conjunto e o primeiro plano, as distâncias extremas”. (AUMONT: 2004, 71). O filme de Padilha, em diversos momentos, opta por olhar à distância – como nos inúmeros planos aéreos da cidade – para enxergar melhor de perto, tentando apreender o rosto através da paisagem.

das primeiras fotografias. Estas foram capazes de captar tecnicamente, por meio do claro-escuro, da transição contínua da sombra à luz mais clara, a aura que havia então em torno do olhar dos indivíduos. Tudo aquilo que transmitia uma sensação de plenitude. (PEIXOTO: 1996, 48)

A certeza da plenitude funcionaria como um “resgate” da aura da obra de arte perdida na profanação dos temas, na possibilidade da reprodução técnica a partir da fotografia.

Por outro lado, não somente rostos de mecenas foram pintados, mas também rostos anônimos que cruzavam a cidade. Rostos do acaso, rostos daquela paisagem que se transformava com a modernidade. Rostos apreendidos na paisagem e paisagens compreendidas através de um rosto:

Benjamin colocou-se este paralelo entre a fisionomia e a cidade, tão caro aos retratistas do século XIX. De Baudelaire, ele aprendeu a ver a cidade como um corpo humano e a usar a técnica de sobreposição, que faz com que a percepção da cidade e do próprio corpo se confundam. Tentativa de flagrar esse momento em que o sujeito se inteira da fisionomia da cidade e ao mesmo tempo de si mesmo. Seu rosto então assemelha-se mimeticamente à cidade que ele habita. Essas fisionomias urbanas revelam tanto a silhueta das cidades quanto o perfil de seus moradores. (PEIXOTO: 1996, 50)

O esforço da fotografia estaria, portanto, em revelar o invisível, arrancar o véu, não tratar o rosto como superfície, mas tratá-lo como algo onde alguma coisa se oculta, onde o invisível permanece sem ser visto, “trazer a presença na imagem daquilo que não se pode ver”. (PEIXOTO: 1996, 51)

O caráter industrial inerente ao cinema vai questionar a possibilidade exatamente desse olhar aprofundado, já que a imagem vai se tornando superficial, sem transcendência, como comentou Win Wenders. Mas, o cinema também vai buscar sua medida para tentar “pintar a alma”. A linguagem cinematográfica foi sendo construída ao longo do século e o *close* foi um dos primeiros recursos de expressão para o cineasta. Ao chegar próximo ao rosto, tenta revelar o que ali não está contido. Como contraponto, o plano geral é usado para representar as paisagens e assim, “o olho cinematográfico se distancia, mas para filmar melhor de perto”. (PEIXOTO: 1996, 57)

Em oposição a um olhar *voyer* onipresente nas imagens do cotidiano²⁴, o cinema busca a distância e a medida para representar o rosto e a paisagem. Como contraponto ao rosto banalizado pela mídia, o cinema busca formas de representação capazes de construir uma fisionomia; capazes de captar a paisagem no rosto:

Múltiplas são a complementariedades entre rosto e cidade. A arquitetura localiza suas casas, cidades, monumentos e fábricas, que funcionam como rostos numa paisagem que ela transforma. A pintura retoma o mesmo movimento, mas invertido, colocando uma paisagem em função do rosto, tratando um como o outro: tratado do rosto e da paisagem. O close no cinema trata o rosto antes de tudo como uma paisagem, definindo-se como tela e câmera. Todas as artes – a arquitetura, a pintura, o cinema e até a literatura – têm retratos que produzem essas correlações. Rostos e paisagens formam uma mesma geografia. (PEIXOTO: 1996, 61)

Entretanto, depois da pintura, as artes visuais tiveram o compromisso de “desfazer e rearticular” os rostos e as paisagens. Como pensar, portanto, a maneira como o cinema rearticula (se considerarmos que é possível) o rosto e a paisagem? E a partir daí como ler a cidade através de um rosto que a habita? O desenvolvimento dessa questão é exatamente a análise que faço do *Ônibus 174*.

Assim, já no início do filme, Padilha acrescenta vozes àquela imagem vazia e fugaz que nos chegava através das câmeras de televisão. Foram convidados a falar: um sociólogo, o chefe da operação, integrante da polícia (BOPE), meninos-de-rua e reféns do assalto.

O *Ônibus 174* insinua que o grande esforço de Sandro é pela visibilidade. Por ser excluído socialmente, a necessidade de afirmação social teria levado o rapaz a sustentar por tanto tempo aquela situação de assalto onde tudo lhe era desfavorável. A presença das câmeras afirmaria e garantiria sua existência. Era a certeza de não ser morto ali, naquele momento em que os *flashes* eram transmitidos ao vivo para todo o Brasil.

²⁴ Segundo Aumont, mais uma vez em *O olho interminável*, o cinema tem característica fundamental a produção de um ponto de vista. As imagens de hoje, entretanto, teriam perdido essa capacidade: “O olhar, no presente momento, se imobilizou, ou desmobilizou. Adote a televisão os pontos de vista que quiser, só suscitará a ausência de olhar. O olho, aliás, só é um instrumento atual por sua capacidade de *ler* imagens esquemáticas, sintetizadas, hipersignificantes, de lê-las rápido, sob risco de ‘morte’ - como nos jogos de vídeo e outras simulações”. (AUMONT: 2004, 77). Característica que, para mim, foi surpreendente no *Ônibus 174* é exatamente a adoção de um ponto de vista em relação a uma imagem que, a priori, não teria ponto de vista algum – por ser uma imagem televisa banal e instantânea.

Porém, uma das reféns mantidas dentro do ônibus passou a questionar a veracidade e o “real” contido naquela situação. Chegou a mencionar, inclusive, o fato de Sandro ter representado durante o assalto. Certeza que ela atribuiu à presença das câmeras e a sua própria atuação.

A polifonia trazida por Padilha habilitada a falar do assalto vai, cada vez mais, nos distanciando do acontecimento em si. No caminhar para trás do diretor, em busca do olhar preciso para compreender o caso ônibus 174, chegamos ao passado de Sandro.

E tal passado, além de estar marcado por agonias e infelicidades pessoais, como a perda da mãe, é recheado de tragédias e dramas sociais. Sandro presenciou dois “eventos” determinantes para a desestruturação da imagem da cidade do Rio de Janeiro: a Chacina de Vigário Geral²⁵ e a Chacina da Candelária. A Chacina da Candelária, entretanto, teria repercutido um pouco mais para Sandro. Como integrante do grupo que dormia próximo à Igreja da Candelária, no centro do Rio, nosso personagem presenciou o massacre²⁶ e lembrou-o a todos diante das câmeras no 174 – Não mataram os irmãozinhos lá na Candelária? Agora eu vou botar a “chapa para esquentar”, disse Sandro.

Padilha tenta (re)construir a personalidade de Sandro, saber seus interesses, suas motivações, seu contexto social e econômico. Entender aquele personagem de atitude neurótica diante das câmeras é entender a própria cidade onde ele vive.

E, exatamente, nessa “escavação arqueológica” em busca de uma alma para Sandro, capaz de desvendá-lo-lo, lê-lo, é que Padilha chega a uma antiga fotografia do rapaz com seu grupo de capoeira. Essa imagem ambígua que nos mostra o menino indefeso, tímido, aponta também para sua questão social, para a capoeira que revela sua negritude, sua exclusão, seu passado ancestral de opressão e luta. Assim, todos esses elementos daquela velha fotografia explodem naquela imagem vazia trazida pela televisão, mas que resgatados pelo cinema através de

²⁵ A chacina de Vigário Geral aconteceu na noite de 30 de agosto de 1993. Um grupo de extermínio de cerca de 40 homens invadiu a comunidade deixando 30 mortos e mais três feridos. Foi a maior chacina já ocorrida no Estado do Rio.

²⁶ Na Candelária, cerca de oito meninos foram assassinados a tiro por policiais militares. Dos seis acusados, apenas três foram condenados. Na ocasião, o então Presidente, Itamar Franco, afirmou que a chacina serviu como “uma bofetada humilhante”. In: Revista Isto É, nº 1578, dezembro de 1999.

um olhar que enxerga de longe para ver mais de perto revela “aquilo que não pode ser visto”, “rearticula o rosto e a paisagem”.

Portanto, o menino-de-rua é a máscara social que Padilha utiliza para ler a cidade do Rio de Janeiro – assim como Benjamin ocupou-se do *flâneur* do século XIX para ler Paris. A trajetória daquele menino de 6 anos que sai do subúrbio para “tentar a vida” em Copacabana, levar a vida de biscates, que agora nos surge poderoso diante de nossos olhos através da imagem televisiva, é explorado exaustivamente em comparações constantes com a trajetória da própria cidade.

A maravilha, sinônimo maior do Rio de Janeiro, das belas praias dos turistas estrangeiros é um negro, sujo, iletrado, vagabundo, viciado, esquecido e humilhado. A *cidade maravilhosa* que se orgulha das belas vistas começa a questionar as implicações sociais do mesmo projeto que a tornou viável.

E como a consequência desse projeto sempre foi a exclusão, Sandro desaparece da cena do 174 para sempre, tendo sua morte justificada, sua presença pacificada. Sua existência social continuou, entretanto, sendo negada. No laudo médico constava apenas “um homem”. Sérgio – nome que lhe foi atribuído pelo policial que chefiava a operação – foi enterrado como indigente; morto por “sufocamento”.

É assim que, a partir da imagem do rosto de Sandro, Padilha lê a cidade (numa tentativa de articular o rosto e a cidade). Sandro é *mimesis* de um Rio de Janeiro que não é mais maravilhoso, que é violento, que não tem futuro, que não tem destino, que se veste com a máscara de um menino-de-rua de Copacabana para tentar ganhar “algum” de turistas estrangeiros.

Dessa forma, cinema de Padilha tenta recuperar a possibilidade do rosto e da paisagem no mundo de imagens fugazes e superficiais da sociedade do espetáculo de que nos falou Win Wenders. Tenta impor um olhar que contextualiza, que se distancia para ver melhor de perto no momento em que o voyeurismo é cada vez mais uma tendência maior nas imagens; no momento em que a imagem é banal, fútil, descontextualizada, imediata e ausente de um significado.

O diretor tenta transformar aquela imagem banal da mídia, que nos apresenta o “marginal” como o outro da sociedade – assim como é o esforço da criminologia no século XIX em apreender e identificar o comportamento criminoso através de aspectos ligados à natureza – para inseri-lo no seu contexto

social, para apresentá-lo exatamente em sua relação de simbiose com a paisagem, no momento em que Sandro se confunde com o seu entorno: violento, sanguinário, opressor.

O rosto de Sandro é a metáfora da cidade. É a alegoria de um Rio de Janeiro. É a imagem da cidade que está encoberta pelo véu dos cartões-postais, é a cidade que se esconde nos escombros do projeto que construiu a *cidade maravilhosa*.

Ao saltar os olhos para o presente, desviando-nos daquelas imagens captadas no início do século XX, vivemos a fase denominada “Retomada do Cinema Brasileiro”, caracterizado assim por uma continuidade maior na produção cinematográfica do país, novos sistemas de financiamento e parcerias com grupos privados, empresariais. É desse contexto que surge *Ônibus 174*. Pretendo discutir, diante disso, as implicações sociais e políticas do filme a fim de refletir sobre a interpretação feita por Padilha do assalto ao ônibus e suas relações com a imagem da cidade do Rio de Janeiro.

Dessa forma, o diretor aponta ao longo do filme – mas não como tema central – a questão política com a qual o *Ônibus 174* estava envolvido: a polícia despreparada que comandava de forma precária as negociações durante o seqüestro foi sendo revelada, cada vez mais, uma faceta de um Estado problemático e mal administrado.

A decisão de manter aquela situação perante as câmeras, deixando os reféns, muitas vezes, à mercê de Sandro, foi ganhando contornos cada vez mais ligados ao universo político e aos governantes do Estado.

O nome do governador da época não é sequer mencionado durante o filme. A identidade de Antony Garotinho é preservada em nome de uma discreta censura. Mas, o fato é que, durante seu depoimento, um dos policiais reconhece que a decisão de realizar aquele disparo final – que fez Sandro também atirar, matando assim Geísa – foi uma medida errada. E a responsabilidade do caso é atribuída, quase que exclusivamente, aos dirigentes do Estado – ao Secretário de Segurança e ao Governador.

Diante disso, o que quero refletir é o embate político que o filme nos traz. A afirmação que Padilha nos aponta é: o Rio de Janeiro é um lugar violento capaz de produzir dramas sociais como o menino Sandro, a polícia é despreparada e o responsável é o Estado inoperante. Daí, a questão que proponho é: será fruto

também de uma disputa política a exacerbação de uma imagem como o caso do ônibus 174? Será parte das divergências históricas entre Prefeitura e Governo do Estado, uma vez que é o Estado e não os órgãos da Prefeitura, responsáveis pela segurança?

Como argumentação, sugiro o fato de ser um instrumento da Prefeitura – a RioFilmes – responsável pela produção, divulgação e distribuição do filme. E daí: Por que divulgar através do campo de produção cinematográfico um Rio de Janeiro caótico, violento, inviável?

A intenção ao trazer esses questionamentos não é, necessariamente, chegar a conclusões nem respostas fechadas, mas, sim, sugerir debates e reflexões sobre a questão da violência na cidade do Rio de Janeiro, sobre a manipulação imagética da violência pelos meios de comunicação e sobre a interferência (ou a ausência de uma interferência) do Estado na construção discursiva dessa violência.

Um outro dado importante que quero ressaltar é o prêmio recebido pelo filme no Festival do Rio BR em 2002. *Ônibus 174* foi eleito o melhor filme. Entre outros filmes bem aceitos pela crítica como *Edifício Máster*, Padilha leva a melhor. E aí diante disso: qual o significado social desse prêmio? Qual o significado de elegermos como “melhor filme” uma imagem como o caso do ônibus 174? Distante de questões estéticas, por que escolher um *Ônibus 174* num ano de bastantes decisões políticas, como 2002, ano de eleição para o Estado?

O *Ônibus 174*, diferente dos filmes do início do século, aponta para as ruínas, para o lixo trazido também pelo projeto do Brasil República. Mas, mesmo distante das imagens de um cartão-postal e do ideário de uma *cidade maravilhosa*, a imagem violenta da cidade responde a interesses e preserva sua censura. Como afirma Foucault²⁷, “nem tudo pode ser dito”: Sandro foi silenciado para sempre para que pudéssemos continuar a dormir em paz.

Para seduzir turistas ou investidores estrangeiros, para camuflar conflitos políticos, a imagem da cidade do Rio de Janeiro vai sendo construída dia-a-dia contraditória e ambígua. Em meio aos cartões-postais, surgem muitos “ônibus 174” todos os dias na imprensa, seja impressa ou televisiva. O filme de Padilha se

²⁷ Segundo Foucault, em *Arqueologia do saber*, um discurso - e aí considero o cinema como uma construção discursiva - tem regras de aparecimento, condições de apropriação e de utilização que o revelam como objeto de uma luta política. Para o autor, é preciso analisar o discurso levando em conta a sua raridade, ou seja, levando em consideração que nem tudo pode ser dito e o que é dito oculta exatamente aquilo que não é dito, aquilo que ainda não foi dito e também o que o contradiz.

apropria exatamente dessas contradições e traz o Rio de Janeiro atual – belo e feio, sujo e limpo, bom e ruim – para a tela do cinema. E nos faz pensar a cidade. A cidade real e a *cidade cinematográfica*.

Com isso, o fato de trazer para discussão questões de cunho social confere meu interesse em assegurar que a obra de arte é analisada não somente em seu valor semiológico enquanto imagem (já que trato de cinema), mas também perante as artimanhas políticas que possibilitam seu aparecimento – ou desaparecimento – e sua consagração no interior do campo de produção cinematográfica²⁸.

²⁸ A inspiração para citar o “campo de produção cinematográfica” vem do crítico francês Pierre Bourdieu que chega a afirmar que: “Para ler adequadamente uma obra na singularidade de sua textualidade, é preciso lê-la consciente ou inconscientemente na sua intertextualidade, isto é, através do sistema de desvios pelo qual ela se situa no espaço das obras contemporâneas”. (BOURDIEU: 1990, 177). O conceito de campo de produção cinematográfico foi exaustivamente discutido por mim na monografia “O circuito do *O Invasor*: do roteiro à construção de um sentido”.