

# ÔNIBUS 174 E A REPRESENTAÇÃO DO REAL

por

Érika Alves Ferreira  
(Aluna do Curso de Comunicação Social)

Monografia apresentada à Banca  
Examinadora na disciplina Projetos  
Experimentais. Orientador Acadêmi-  
co: Prof. Dr. Paulo Roberto Figueira  
Leal.

FERREIRA, Érika Alves. Ônibus 174 e a representação do real. Juiz de Fora: UFJF; Facom, 2. sem. 2004, 105 fls. Projeto Experimental do curso de Comunicação Social.

BANCA EXAMINADORA:

---

Profa. Ms. Diana Paula de Souza – Relatora

---

Prof. Cristiano José Rodrigues – Convidado

---

Prof. Dr. Paulo Roberto Figueira Leal – Orientador

Aluna: \_\_\_\_\_  
Érika Alves Ferreira

Trabalho examinado em: 18 de janeiro de 2005

Agradeço a Deus, por dar a mão quando achava algo impossível.

Agradeço aos meus pais, Cláudio e Fátima, pelo o apoio durante a faculdade e por compreenderem os meus momentos de desespero. À Raquel, minha irmã, por estar comigo.

A todos os meus amigos, antigos ou recentes. Aos meus vizinhos. Àqueles com quem sabia que podia contar, seja pelo incentivo, seja para ouvir, seja pelo vídeo emprestado.

Ao meu orientador, Paulo Roberto, que, mesmo pegando o trabalho no último momento, fez o que podia para ajudar a realizá-lo da melhor forma.

Ao professor Cristiano Rodrigues pelo apoio e pelos textos de última hora.

Àqueles que, mesmo sem me conhecer pessoalmente, tiveram boa vontade de passar material: Airton De Grande, por mandar o CD de sua tese de mestrado; Marcos Prado e Patrícia Bon, pelo empréstimo do filme; David Mendes e Ricardo Gomes, pelos contatos e informações. Ao jornalista Jorge Luis, que me ajudou a encontrar as pessoas no *Globo*.

À minha prima, Simone Rodrigues, com quem tinha pouco contato, mas que me ajudou a conseguir informações importantes.

Aos entrevistados José Padilha, Fábio Seixo, Flavio Pessoa e Custódio Coimbra, pela atenção e boa vontade.

A todos aqueles que, de alguma forma, ajudaram neste projeto ou passaram pela minha vida de uma maneira positiva, muito obrigada.

## SUMÁRIO

### 1. INTRODUÇÃO

### 2. O REAL E SUAS REPRESENTAÇÕES

2.1. Representando/Apresentando o real

2.2. Mídia e violência, uma troca (?)

2.3. Duas versões do mesmo

### 3. LIÇÕES DE JORNALISMO

3.1. O tempo e a técnica

3.2. Objetividade e imparcialidade: regra?

3.3. Uma cobertura de imagens

3.4. Sensacionalismo e sensacionalização

3.5. Ética e manipulação – a mídia como quarto poder

### 4. CINEMA DOCUMENTÁRIO E A ARTE DE FALAR DO REAL

4.1. Representações que buscam ser verdade

4.2. As vozes da voz

4.3. Verdade e dramaticidade: aliadas ou inimigas?

4.4. Documentário para quê?

### 5. O CASO DO 174: ESPETÁCULO, INFORMAÇÃO E ANÁLISE

5.1. O protagonista e um retrato falado

5.2. A polícia e o heroísmo às avessas

5.3. A representação do espetáculo

6. CONCLUSÃO

7. REFERÊNCIAS

8. ANEXOS

## 1. INTRODUÇÃO

Este trabalho tem o objetivo de traçar um paralelo entre as linguagens do cinema documentário e do jornalismo. Para isso, utiliza um estudo de caso: as distintas abordagens realizadas pela cobertura regular da imprensa e pelo filme (*Ônibus 174*, 2002, dirigido por José Padilha), ambos referentes ao seqüestro do ônibus linha 174 no Rio de Janeiro, em 12 de junho de 2000. A proposta é discutir o papel da mídia e do cinema na abordagem do episódio, tendo em vista as implicações da representação do real nos dois meios.

O caso do 174 pode ser considerado um marco na história da violência no Brasil. Inicialmente, era um simples assalto, como outros que acontecem freqüentemente. Mas o contato com a polícia e as dificuldades em conduzir as negociações transformaram o episódio em um seqüestro que durou horas. O evento terminou com a morte de uma das reféns, Geísa Firmo Gonçalves. O seqüestrador, Sandro Rosa do Nascimento, foi preso e assassinado no camburão da Polícia Militar. A história foi tão forte para a memória do país que, posteriormente, a linha 174 recebeu um novo número, 158.

Na mídia, o seqüestro mereceu uma cobertura ao vivo das emissoras de televisão e, nos dias seguintes, capas de vários jornais e revistas. No cinema, transformou-se em um premiado longa-metragem, com grande reconhecimento e impacto também fora do país.

O documentário, assim como o próprio fato, motiva muitas questões. Recentemente, inspirou também a idealização de um novo filme. Quando o cineasta Bruno Barreto assistiu ao *Ônibus 174*, propôs ao diretor, José Padilha, e ao produtor, Marcos Prado,

criar um filme de ficção baseado nas relações humanas explicitadas na primeira produção.

A tragédia do 174 aconteceu no Jardim Botânico, que não é considerado um bairro violento, e dentro de um ônibus, transporte bastante utilizado no Rio de Janeiro, como descreve Janice Caiafa (2002, p.42):

Transportar-se coletivamente é de alguma forma conhecer a cidade. E no Rio de Janeiro o ônibus se impôs como o principal meio de transporte coletivo – com a falência dos trens, as limitações do metrô e por várias razões que devem ser exploradas na história da opção rodoviária em níveis municipal e nacional. O ônibus é portanto um lugar onde o cotidiano da cidade aparece com nitidez, fazendo-se um recorte interessante na vida social do Rio.

O fato de incorporar elementos comuns do cotidiano de várias pessoas, mas que foram interrompidos por uma seqüência de fatores inesperados, é marcante para justificar o destaque que o episódio alcançou. Muniz Sodré (1984, p.80) explica isso citando que uma criança fica muito mais perturbada com cenas de violência que lhe parecem familiares, mesmo que dramatizadas. “Uma hipótese a se formular a partir daí é que não importa a quantidade de perigo ou de violência mostrados pela tevê às crianças, mas *situação da violência*, isto é, sua relação com a experiência real ou informativa do público”.

Desta forma, a familiaridade dos elementos provocou, ou ajudou a provocar, a emoção e a revolta do público. Era possível, para quem assistia àquela transmissão, se imaginar na situação de refém. Por isso, o drama provocado foi maior.

Mas, apesar do acompanhamento da mídia durante todo o desenvolvimento dos fatos, pouco se sabia sobre sua contextualização. Muitos elementos só foram descobertos pelos jornalistas dias depois. O documentário oferece não só uma contextualização, mas um ponto de vista alternativo para o episódio.

Mas, em que ponto se imbricam e onde se afastam as estratégias discursivas do cinema e do telejornalismo? Se o cinema assume o papel de investigar os fatos e narrá-los, tarefa que tradicionalmente pertence ao jornalismo, é necessário, então, discutir as implicações da representação do real nos dois meios. Como cada um tem objetivos e possibilidades diferentes, pelo menos em tese o resultado dos trabalhos também é diferente.

O que cinema e jornalismo podem oferecer ao público são representações de uma realidade determinada. Mas cada linguagem engendra suas particularidades técnicas e propostas estéticas específicas. Este trabalho procura apresentar as principais características das duas formas de representação tendo em vista a cobertura feita pela mídia do caso do 174 e o documentário de Padilha.

Para isso, no primeiro capítulo, serão explicitados alguns conceitos sobre a representação do real. Como não se pode manter fidelidade absoluta aos fatos ao descrevê-los, narrá-los pode ser uma forma de *simulação*, com todas as implicações éticas aí envolvidas. Até que ponto as representações do real pela mídia são elementos que retroalimentam, por exemplo, a violência retratada? Este é um dos debates teóricos presentes no capítulo e, neste ponto, começam a ser estabelecidas as primeiras comparações entre o documentário e o jornalismo.

O segundo capítulo aborda questões específicas sobre o jornalismo, citando algumas características da produção de notícias (como o tempo e o papel de cada veículo), algumas recomendações ou exigências da atividade (cânones como a objetividade e a imparcialidade) e práticas comuns no meio, mesmo aquelas que, no geral, não são bem aceitas (como a sensacionalização dos fatos). As imagens, na cobertura do caso do 174, tiveram um papel marcante, e por isso mereceram destaque no capítulo. Por fim,

serão discutidas algumas questões sobre a ética e o poder da mídia. Para o desenvolvimento destes tópicos, foram essenciais as entrevistas realizadas com o jornalista Flavio Pessoa e os fotógrafos Fabio Seixo e Custódio Coimbra, todos do jornal *O Globo*, que participaram da cobertura do episódio.

O terceiro capítulo aponta algumas discussões sobre o cinema documentário e suas definições, ainda difusas. Em primeiro lugar, são apresentadas algumas razões que tornam difícil estabelecer limites entre a ficção e a não-ficção. Em seguida, são apresentados conceitos como o de voz, proposto por Bill Nichols, que são essenciais para compreender a busca pela verdade e para melhor análise do filme *Ônibus 174*. A discussão acerca da função social do cinema documentário encerra o capítulo, que contém uma análise do filme e trechos de entrevistas com o diretor, nas quais é possível verificar as intenções do cineasta em relação a elementos de linguagem e escolhas feitas durante a produção.

Enfim, o último capítulo é dedicado à comparação entre as duas linguagens, cinema e jornalismo. São ressaltados alguns aspectos das implicações da representação do real nos dois meios. A imparcialidade é o primeiro fator a ser ressaltado. Questões como a emoção e o tempo de apuração são tratados para explicar as distintas conseqüências simbólicas de cada abordagem, ilustradas pelas diferenciadas formas pelas quais o Sandro e a polícia foram retratados. Por fim, a Conclusão sumariza as principais inferências do trabalho.



*“Quando eu foquei, ele estava contando uni-duni-tê na cabeça de duas pessoas. Nesse momento, que foi o momento da chegada, minha vida toda passou em fração de segundos. Eu questionei o que eu estava fazendo ali, que papel eu estava representando na sociedade... Passou por um momento na minha cabeça que se eu fotografasse uma execução, seria minha última foto, eu não faria mais, ia abandonar a profissão”.*

Custódio Coimbra

## 2. O REAL E SUAS REPRESENTAÇÕES

Representar o real é apresentá-lo de uma forma determinada. A representação envolve escolhas, critérios subjetivos, mesmo que a idéia seja transmitir objetivamente uma mensagem. Ser fiel aos fatos é tarefa difícil (senão impossível) para quem representa uma realidade. O real não pode ser apreendido totalmente. Cada situação envolve diversos elementos – objetivos, psicológicos e históricos – e não seria possível ter acesso a todos. Mesmo que alguém conseguisse dizer tudo, cansaria o receptor.

A representação é uma forma de *resgatar* o real, de torná-lo novamente presente. É a única maneira que temos de *conservá-lo*. Mas é também uma forma de *simulação* do real. Representar algo significa apresentá-lo numa seqüência previamente escolhida e preparada por uma pessoa – geralmente com uma intenção específica.

Representar é submeter o real a uma autoridade, a quem o apresenta. Pode ser um escritor, um pintor, um diretor de cinema, ou um repórter. Pode ser mesmo alguém que conta uma história a um amigo. Mas cada forma de representação torna o real sujeito a interpretações e direcionamentos pessoais. Por mais que o objetivo seja a imparcialidade, quem o representa funciona sempre como um *filtro*. Essa pessoa seleciona, segundo critérios próprios, o que interessa, o que deve e o que merece ser dito, o que é mais importante.

Depois de escolhidos os dados a serem representados – ou qual “parte” do real merece ser colocada em cena – os fatos são submetidos a um *modo* de colocar aquilo em cena. Pode ser através da ficção (que está cada vez mais real), como um filme, ou novelas. Pode ser como uma reportagem, buscando a maior imparcialidade possível. Pode simplesmente servir como meio de expressar a opinião ou conclusão do autor so-

bre determinado tema – esteja ela implícita ou explícita –, como acontece com livros, crônicas ou alguns documentários. Pode ser objetivo, dizer diretamente o que quer, ou pode deixar “vazios”, espaços a serem preenchidos por aqueles que recebem a mensagem.

Alberto Dines (1974, p.51) retoma o significado etimológico da palavra *informar*, que vem do latim *in formatio*, ou seja, dar forma, enformar, *organizar*. “Temos, assim, a comunicação como estabelecimento de uma sintonia, a criação de um conduto de igualdades, e a informação, o conteúdo que corre dentro desse canal”.

Quando a representação acontece por um meio audiovisual, passa por algumas etapas além da simples escolha dos dados. Depende da captação de imagens, da edição, e do uso de efeitos gráficos. O que só existe em áudio será “coberto” por uma alguma imagem relacionada (ou não) ao que está sendo dito. Desta forma, a realidade passa a ser “montada”.

Consuelo Lins (2004, p.14) lembra que a imagem não reproduz o real. Ao falar sobre o documentário, argumenta que ele preserva sempre o subjetivo, parcial e precário, embora possa se aproximar e falar do real de diversas formas. Porém, muitas vezes a representação é aceita “no lugar do real”, ou simplesmente se confunde com a realidade.

Tiramos daí um outro pilar da natureza da televisão contemporânea: os programas de ficção cada vez mais buscam sustentar-se em argumentos de realidade (...); quanto aos programas de telejornalismo, estes precisam se adequar a uma narrativa mais ou menos melodramática (o andamento dos telejornais busca capturar o telespectador pelo desejo e pela emoção). Ou seja, ficção e realidade se invertem na (estética da) nova ordem. (BUCCI, 2004, p.41)

Isso pode ser comprovado nas novelas, por exemplo, em que as personagens, atores ensaiados e com texto pré-definido, discutem assuntos da “vida real”, como política

e problemas sociais. Por outro lado, o real pode ser assimilado como ficção em certos casos. O editor de cinema Walter Murch (2004, p.17) lembra que os cortes realizados na edição, por representarem um deslocamento instantâneo de tempo e espaço, diferenciam os filmes de qualquer experiência do ser humano. A única vivência que parece preparar a mente humana para aceitar esta justaposição de imagens é o sonho, o que dá ao real representado um aspecto de ilusão. (MURCH, 2004, p.63) Além disso, os programas jornalísticos, que têm compromisso com a verdade, apresentam, às vezes, histórias que parecem inverossímeis, ou narram fatos com começo, meio e fim, assumindo características da narrativa típica da ficção. A mídia, de certa forma, constrói as notícias. Muniz Sodré, no prefácio do livro de Antônio Serra<sup>1</sup>, cita como exemplo a viagem do homem à Lua, que para muitos só existiu na TV, como se o meio tivesse produzido a situação. “Tanto na imprensa de ‘qualidade’ como na ‘popular’, o que se consome são fantasias do real, alucinações da História”, acrescenta.

Michael Schudson (1992, p.141) relata que presenciou, em conferências, discussões entre jornalistas e cientistas sociais. Os primeiros, segundo ele, defendem sua profissão dizendo que o jornalismo responsável nunca forja as notícias. “*That’s not what we said, the hurt scholars respond. We didn’t say journalists fake the news, we said journalists make the news.*”<sup>2</sup> Na interpretação de Sylvia Moretzsohn (2002, p.16),

Isto quer dizer que o processo de seleção e hierarquização dos fatos a serem transformados em notícia implica uma intencionalidade, freqüentemente não explícita, dos responsáveis por esse trabalho. Mas pode significar algo mais importante, que ainda causa polêmica entre estudiosos da mídia: a existência ou não de distinções entre os fatos que ocorrem espontaneamente e outros que são “provocados” pela presença dos meios de comunicação.

<sup>1</sup> SERRA, 1980, p.11-12

<sup>2</sup> “Não foi o que dissemos, responderam os acadêmicos. Nós não dissemos que os jornalistas simulavam as notícias, nós dissemos que os jornalistas fazem as notícias”.

A diferença, como neste caso, entre *fazer* e *simular* é essencial para a discussão ética sobre a representação do real. Em certos programas de televisão, por exemplo, é difícil saber exatamente o limite entre o real e a ficção. As duas linguagens hoje se aproximam tanto que a diferenciação, em certos meios, é sutil, pois elementos de uma são apropriados pela outra.

Em outras palavras, a possibilidade de criação artificial da realidade, sobretudo com o suporte técnico das imagens, torna indistinta a diferenciação entre o real e sua representação, pois cada vez mais o real se desprende de seu referente através da simulação, da computação gráfica e das animações, utilizadas até mesmo como suporte para a informação jornalística. A forma de apresentação, ainda que resulte mosaicos informativos, desconexos e sobrepostos uns aos outros, passa a ser mais evidente do que o fato. Em muitos casos, está no lugar do acontecimento, desde que representado pelo impacto de uma imagem expressiva ou circundado pela evidência de circunstâncias pouco comuns. (COSTA, 2002, p.41-42)

Costa aponta um fenômeno que vai além da substituição do real. Segundo ele, a representação pode tornar-se mais importante do que o acontecimento. A ordenação de imagens, com um texto em *off* para ajudar, direciona, de certa forma, o raciocínio do espectador.

## **2.1 – Representando/Apresentando o real**

A única forma possível de acesso ao real depois do momento em que ele acontece é através de suas representações. Mas não é só o fato que já se passou que pode ser representado. Mesmo quando a televisão transmite um evento ao vivo, o que está sendo exibido na tela é, de certa forma, mera representação. A TV capta somente uma parte da realidade, um *recorte*, submetido a escolhas de um repórter. Este, por sua vez, informa o espectador, narra o que está acontecendo, ou seja, *conta a história*.

A história de que trata este trabalho foi representada ao vivo pela televisão, no momento em que se revelava, sendo retomada nos dias seguintes por programas jornalísticos e pela imprensa e, dois anos mais tarde, resgatada por José Padilha, no documentário *Ônibus 174*.

Em junho de 2000, um assalto interrompido chama a atenção das redes de televisão. E, conseqüentemente, chama a atenção do público, a quem foi oferecido um espetáculo de violência ao vivo, para todo o país. Convertido em seqüestro – pois o infrator manteve reféns por horas dentro de um ônibus –, o episódio, que se tornou um dos maiores símbolos da violência urbana no Brasil, ficou conhecido como o “seqüestro do ônibus 174” (embora inicialmente não tivesse características de um seqüestro).

A cobertura – e as conseqüentes discussões sobre o problema da violência – continuou durante vários dias, mediada também pelos veículos impressos e a internet. A visibilidade e a repercussão do caso tinham como pano de fundo o medo e a insegurança. A revista *Isto é* deixou isso claro em sua edição de 21 de junho, nove dias após o ocorrido. Na capa, a palavra “Medo” sobre uma imagem que remete a uma das cenas mais famosas do episódio. Na transcrição do primeiro parágrafo da reportagem é possível perceber a representação do real a partir das informações divulgadas na época.

O Mancha da Candelária, um dos sobreviventes do massacre de menores em frente à igreja mais conhecida do Rio de Janeiro, em 1993, dificilmente poderia planejar uma forma tão dramática para se vingar da sociedade que o marginalizou. Sete anos depois da chacina, aquele brasileiro sem documento chamado Sandro do Nascimento, 21 anos, protagonizou uma das cenas mais violentas já transmitidas ao vivo pela televisão: o seqüestro, na tarde de segunda-feira 12, de um ônibus da linha 174, que liga a Central do Brasil à favela da Rocinha. A tragédia aconteceu no bairro do Jardim Botânico (zona Sul), durou quatro horas e meia, terminou com a morte de Mancha e de uma refém e deixou o País em estado de choque. Diante da tevê o brasileiro chorou, protestou, xingou e caiu em depressão ao ver a morte da professora Geisa Firmo Gonçalves, 20 anos. Ela foi morta com quatro tiros na confusão provocada pelo soldado Marcelo Oliveira dos Santos, do grupo de elite da PM, que fracassou ao tentar atingir o bandido. Joga-

do no camburão, Sandro foi asfixiado e morto pelos policiais. A crueldade do seqüestrador, a incompetência da polícia e a sensação de impotência da sociedade diante de uma guerra social não declarada fizeram daquela segunda-feira um marco. O episódio inaugurou mais uma semana de medo e abriu os olhos do País para acompanhar, desolado, uma seqüência de tragédias de insegurança pública. (ISTO É, p.28)

O modo de representar da revista é um exemplo de como o caso estava sendo tratado pela imprensa em geral: com destaque, grandes fotos e um certo sensacionalismo. Sandro, ou Mancha, era o vilão da sociedade, o “bandido”, seqüestrador cruel em sua vingança. A reportagem segue descrevendo outros crimes ocorridos no mesmo período, mas que não foram tão amplamente mencionados pela imprensa ou discutidos. De acordo com o texto, “A sucessão de assassinatos, seqüestros e balas perdidas só não alcançou a repercussão do seqüestro do ônibus 174 porque não foi acompanhada em tempo real pelos espectadores” (ISTO É, 2000, p.29)

Na sociedade do espetáculo, o impacto mediático dos eventos é tão mais importante do que seu papel na história ou suas conseqüências políticas, que adquire autonomia sobre todos os outros aspectos envolvidos em um acontecimento. (KEHL, 2004, 142)

No caso do 174, as discussões geradas pelo fato e o acompanhamento da mídia foram capazes de mobilizar o país e chamar a atenção para a violência. Isso provavelmente não teria acontecido se o fato não fosse tão *visível*. O que tornou o episódio notável foi, talvez mais do que a violência, a possibilidade de ser filmado – geralmente os seqüestros acontecem em lugares fechados, longe do acesso de câmeras, ao contrário do ônibus, em que as janelas permitiam ver o que acontecia em seu interior. O que fez do 174 um símbolo da violência urbana foi sua existência na televisão e nos jornais.

A discussão sobre a representação do real neste caso envolve uma questão ética séria, que é a relação entre a mídia e a violência. É certo que uma influencia direta-

te a outra. Não só a TV e o cinema acompanham as mudanças e as conseqüências de atos brutalidade na vida real, mas estes podem ser conseqüência da interferência da própria mídia. A questão é proposta por Maria Rita Kehl (2000, p.139):

Mas será que a *performance* dele [Sandro] e a do soldado que acabou produzindo o desfecho da desgraça (matando a refém à queima-roupa quando queria atirar no seqüestrador) teriam sido as mesmas se a televisão não estivesse ali, transmitindo toda a tensão por horas a fio?

Além disso, a maneira como os meios de comunicação abordam o problema interfere na sociedade. Trazer à tona (ou à tela) casos como o deste seqüestro pode fazer com que assuntos praticamente esquecidos sejam retomados.

## **2.2– Mídia e violência, uma troca (?)**

A TV tem uma influência muito forte na sociedade, principalmente porque seu contato com o público é direto – ela está dentro de casa. Em muitos casos, como neste, do ônibus 174, a cobertura televisiva pauta os jornais. Fazer de um evento um fato noticiável significa dar a um público acesso a uma realidade distante, que não ficaria conhecendo senão pelos meios de comunicação. Desta forma, o fato é inserido na realidade do público. No entanto, a interferência não consiste necessariamente em manipulação da opinião, como reforça a hipótese da *agenda setting*.

Os meios de comunicação, embora não sejam capazes de impor o *quê* pensar em relação a um determinado tema, como desejava a teoria hipodérmica, são capazes de, a médio e longo prazos, influenciar *sobre o quê* pensar e falar, o que motiva o batismo desta hipótese de trabalho. Ou seja, dependendo dos assuntos que venham a ser abordados – agendados – pela mídia, o público termina, a médio e longo prazos, por incluí-los igualmente em suas preocupações. Assim, a *agenda da mídia de fato passa a se constituir também na agenda individual e mesmo na agenda social*. (HOLFELDT, 2001, p. 191)

A mídia é capaz de apontar os assuntos que devem ser discutidos. Essas discussões, por sua vez, são capazes de influenciar indivíduos, outros veículos da própria mídia ou mesmo incentivar decisões públicas do Estado. Identificamos isso no episódio do seqüestro do 174.

Em primeiro lugar, houve um grande envolvimento dos telespectadores com a situação, principalmente porque a transmissão foi realizada em tempo real. A comoção que provocou nas pessoas, o medo e o conseqüente desmembramento da notícia pelos veículos de comunicação fez com que os jornais pusessem em pauta diversas discussões acerca da violência urbana. O assunto não é novidade no Brasil, sobretudo no Rio de Janeiro. Assaltos a ônibus acontecem freqüentemente. A diferença no caso daquele dia 12 de junho é que ele foi filmado e divulgado, reanimando a preocupação com o tema.

Depois do seqüestro, a insegurança da população aumentou, obrigando autoridades a se manifestar. A matéria publicada na revista *Isto é* (2000, p.30) cita exemplos:

No mesmo dia, o presidente Fernando Henrique Cardoso criticou na tevê a polícia fluminense e prometeu empenho no combate à violência. A comissão de Constituição e Justiça do Senado aprovou na quarta-feira, *após seis meses de discussão*, o projeto de proibição de venda de armas. O ministro da Justiça, José Gregori, se apressou para anunciar itens do Plano Nacional de Segurança Pública. O Palácio do Planalto, insatisfeito com a falta de medidas de impacto e de curto prazo, deu a entender que o ministro se precipitou e que nada está concluído. O anúncio do plano será na terça-feira, 20. Inclui treinamento das polícias e punição rigorosa para policiais bandidos.<sup>3</sup>

A reportagem confirma a influência da mídia quando menciona anúncio precipitado do Plano Nacional de Segurança Pública e a aprovação do projeto de proibição de venda de armas após meses sem definição. A cobertura do seqüestro apressou as decisões porque provocou a insegurança das pessoas, motivando a necessidade de soluções.

---

<sup>3</sup> Grifos nossos

Pautado pela imprensa, o governo teve que dar uma resposta. O medo justificava as medidas. Do mesmo modo, todos os atores sociais agem em função da mídia. O documentário *Ônibus 174* permite a conclusão de que a presença de repórteres, câmeras e fotógrafos no local modificou o desenvolvimento dos fatos. No filme, podemos perceber que a mídia intimidava, fazia com que o assaltante ora se escondesse, ora representasse seu papel. Enquanto uma voz em *off* afirma, no documentário, que a cobertura era, de certa forma, a segurança de que Sandro não morreria ali, de outro lado, essa cobertura provocou o público, fez com que cada um tomasse partido. E, por consequência, aquele seqüestrador foi visto como um vilão, um inimigo.

Este tipo de visão permite levantar uma discussão acerca da relação de causa e efeito entre a mídia e a violência. Ao mesmo tempo em que atos violentos alimentam a mídia, fornecendo-lhe assuntos que impulsionam vendas de jornais e publicidade, a mídia pode servir como incentivo à violência. O incentivo encontra-se tanto na visão limitada do “marginal” – a quem nunca é dada a palavra – quanto na banalização da violência.

Sobre o silenciamento do infrator, Sylvia Moretzsohn (2002) lembra que, na “sociedade”, o pobre, negro e favelado é sempre culpado e enquadrado em moldes pré-definidos. “Matérias sobre violência (...) partem de premissas muito claras sobre quem é o agressor, e reiteram no público os estereótipos que bloqueiam a capacidade crítica para qualquer ação transformadora”.

Dessa forma, é mais fácil entrar em acordo com a opinião do público de classe média. Bernardo Kucinski (1998, p.17) reforça a afirmativa de que a imprensa funciona como um meio de impor o controle: “no Brasil a mídia desempenha papel mais ideológico do que informativo, mais voltado à disseminação de um consenso previamente acor-

dado entre as elites em espaços reservados”. A opinião da classe média é, portanto, imposta nos veículos de mídia.

Já a banalização da violência tem suas raízes diretas no interesse do público por este tipo de notícias. As pessoas “se acostumaram” a ver determinadas cenas, que passam a não chocar como antes.

Em primeiro lugar, é preciso ter em conta que ocorreu um relaxamento nos limites do jornalismo e do entretenimento mundial no que diz respeito à violência. A morte real tornou-se um recurso que requer menos cerimônia da parte dos programadores.(...) A morte é um clipe publicitário, um *must* telejornalístico. (BUCCI, 2004, p.109)

Bucci explica esse relaxamento com base na estrutura da mídia, orientada na disputa pela audiência e pautada pelos “interesses” do público.

Nos anos 90, surgem jornais policiais, como o *Aqui e agora*, que talvez tenham incentivado a violência por parte da polícia. O público queria brigas, tiros, pancadaria. Por fim, sujou a imagem da polícia. Os programas incentivaram o próprio telejornalismo convencional. Dessa forma, o telejornalismo convencional participou e aprofundou a banalização da violência. (BUCCI, 2004, p.112-113)

Diante da banalização, por sua vez, a população tenta encontrar soluções contra a criminalidade, e acaba estimulando medidas simplistas, muitas vezes ineficazes. Estas são sugeridas até mesmo pela própria mídia, como a idéia de que o criminoso tem que ser preso, ao invés de tentar resolver o problema diretamente pelas causas.

Se a cadeia não recupera, não se pode dizer que não pune. Mas pune, de maneira incorreta, apenas um determinado segmento da população (...). Assim, a desinformação ou a informação tendenciosa, incompleta, fomenta um círculo vicioso: os cidadãos pensam estar apoiando o combate à violência quando, na verdade, estão induzindo a mais violência (DE GRANDE, 2004, p.15)

A violência é banalizada principalmente quando cometida contra pessoas de classes baixas. E tem o consentimento do público quando a vítima é uma “pessoa má”, um criminoso desconhecido, vindo de uma favela, e que causa problemas para a cidade.

Assim Sandro foi visto no dia 12 de junho de 2000. E a essa imagem negativa José Padilha tenta oferecer um contraponto no documentário *Ônibus 174*.

### **2.3 – Duas versões do mesmo**

A cobertura jornalística do seqüestro e o documentário feito sobre o caso contam a mesma história, mas há diferenças marcantes na maneira de representá-la e nas fontes a que os realizadores recorrem, o que leva a interpretações distintas. As diferenças decorrem principalmente da proposta de cada meio.

Enquanto no telejornalismo a prática obedece a padrões estéticos e formais rigorosos, limitadores, no documentário a liberdade de criação é estimulada. Os compromissos de jornalistas e de documentaristas são diferentes, por isso, ao menos em tese, os resultados de seus trabalhos também. (DE GRANDE, 2004, p.16)

A representação do real e o que se diz desse real podem trazer implicações diversas. No episódio do 174, a imagem que se fez do seqüestrador é, talvez, o que merece maior destaque neste tipo de comparação. A cobertura jornalística o mostrou como algoz no dia, para depois relatá-lo como vítima da sociedade. Nos dois casos, a mídia possibilitou que seu comportamento fosse julgado pelo público. Já o documentário procura, antes de julgar, reconstruir a imagem de Sandro, remontá-la através de depoimentos, relatórios e imagens antigas. Só então a conclusão pode ser tomada. O diretor do filme, José Padilha (CINEMAIS, 2003, p.69), criticou a cobertura da TV, que rejeitou as melhores imagens do seqüestro porque preferiu mostrar seus repórteres no local ao invés de imagens diretas do ônibus. “Por isto a televisão não mostrou, ou não se deu conta, das falas de Sandro nas janelas do ônibus. Perdeu a essência da história e apre-

sentou Sandro como um lunático, coisa que ele claramente não era”. Desta forma, o documentário funciona como uma visão alternativa à cobertura da imprensa.

Muitas das diferenças entre o cinema e o jornalismo são implicações da linguagem ou dos próprios meios técnicos da cobertura. A TV tem maiores condições de pesquisas, de entrevistar e procurar pessoas além de maior possibilidade de acesso aos lugares. No entanto, o tempo de produção é escasso. As matérias têm um *dead-line* a ser cumprido, sob pena de não serem publicadas ou, no caso da televisão, de não irem ao ar. No caso específico do seqüestro, soma-se a isso que a cobertura foi realizada ao vivo, e os repórteres não tiveram tempo de se preparar.

Além disso, o espaço ou o tempo de um jornal que pode ser dedicado a uma matéria é limitado. Logo, no jornalismo, tudo tem de ser rápido para que o jornal não se torne tedioso e para que ninguém mude de canal. Isso já não acontece com o documentário:

Problema que o documentarista não enfrenta com tanta intensidade. Apesar de existirem padrões de tempo para documentários – em geral, aqueles produzidos para redes de televisão – a regra não é essa. O tempo vai sendo definido de acordo com a perspectiva de sentido que o documentarista queira conferir ao seu trabalho. (DE GRANDE, 2004, p.39)

O resultado mais óbvio disso é que os telejornais tendem a privilegiar a informação imediata, sem aprofundar ou contextualizar o assunto de maneira satisfatória no primeiro momento. O que interessa é passar a mensagem de maneira rápida e de fácil compreensão ao público. Os jornais impressos também buscam as notícias mais novas, que têm um tempo limitado de produção. Mas, mesmo quando há muita informação, isso não implica uma informação clara.

Ao narrar os acontecimentos sociais de maneira pontual, ou seja, destacando ou suprimindo fatos, sem as mediações com o contexto histórico e, portanto, perdendo a perspectiva de entrelaçamento no tempo experienciado e nos desdobra-

mentos conjunturais que tais acontecimentos podem acarretar, a informação jornalística pode comprometer o esclarecimento, a inteligibilidade da audiência. (COSTA, 2002, 58)

Já no documentário, a facilidade de apreensão da mensagem não é tão importante, e a multiplicidade de significados é até elogiada. Ao mesmo tempo em que fala da realidade, o documentário é um filme. E a linguagem cinematográfica permite liberdades estéticas que podem prevalecer sobre a clareza, além de permitir ao diretor colocar ali suas idéias, o sentido que quer atribuir ao objeto do filme, bem como utilizar elementos que afetem a emoção do espectador.

Para entender as implicações da representação do real nos dois meios é necessário antes entender as diferenças técnicas e de linguagem entre eles. Ao conhecer a evolução de cada um e os objetivos, é possível compreender as particularidades, os dilemas éticos e as críticas que recaem sobre o jornalismo e o cinema documentário. Esse tema será desenvolvido nos próximos capítulos.



*“É possível ser isento, objetivo, independente, ou não vale a pena nem tentar, já que é um esforço e um busca inatingíveis.  
Zuenir Ventura*

### **3. LIÇÕES DE JORNALISMO**

O jornalismo, como outros tantos fenômenos sociais no Ocidente pós-medieval, é fruto de necessidades históricas específicas da modernidade. Tendo surgido e se con-

solidado com o objetivo de permitir a um numeroso público conhecer novas realidades a partir de acesso a informações, num mundo governado pela razão, ele nasceu profundamente associado às transformações políticas e econômicas pelas quais passou o mundo ocidental em meados do segundo milênio. Assim como o Renascimento, a Reforma, a expansão colonial e a revolução industrial, o jornalismo é um fenômeno cuja existência não pode ser dissociada dos valores ideológicos sobre os quais se desenvolveu.

Se o acesso ao conhecimento e ao saber sempre é uma forma de domínio sobre algo ou alguém (historicamente, soberanos exerciam parte de seu poder sobre o povo controlando o acesso ao conhecimento ou até monopolizando-o), o conceito de liberdade está no centro da discussão sobre o surgimento da imprensa. “O jornalismo, como se sabe, funda-se por um direito político e por uma conquista histórica – a idéia democrática de que todo poder emana do povo e em seu nome é exercido” (BUCCI, 2004, p.133-134).

Embora surgido no século XVII, o jornalismo desenvolveu-se diretamente vinculado ao ideário da Revolução Francesa. Nesta época, a luta pelo direito à informação estava associada à queda dos regimes monárquicos e do poder aristocrático. A missão dos jornalistas era fazer com que o saber circulasse, não ficasse mais concentrado para a manutenção do poder. “O primeiro jornalismo, de 1789 à metade do século 19, foi, assim, o da ‘iluminação’, tanto no sentido de exposição do obscurantismo à luz quanto de esclarecimento político e ideológico” (MARCONDES FILHO, 2002, p.11) Com o tempo, isso foi se modificando, e o jornalismo passou a obedecer a outras regras.

O primeiro jornalismo, surgido com as revoluções burguesas, deveria atender ao direito de informação (do público) e dar materialidade à liberdade de expressão

(dos cidadãos do público). Acontece que a busca da verdade, virtude ancestral do jornalismo, é simplesmente incompatível com a lógica dos conglomerados comerciais da mídia dos nossos dias. (BUCCI, 2004, p.129)

O que Bucci lembra é que o jornalismo idealista passou a ceder às exigências do mercado. A notícia tornou-se um produto de consumo, obedecendo a critérios mercadológicos e exigindo uma produção cada vez maior em cada vez menos tempo. Hoje, isso é agravado pela existência – e a concorrência – de várias mídias e de várias empresas de comunicação. Cada meio, até mesmo por causa da técnica que utiliza, representa um papel na atividade jornalística, e é capaz de influenciar ou complementar o trabalho dos outros.

No Brasil, é a televisão que ocupa um papel central no que diz respeito à informação. É através da TV – e muitas vezes somente por ela – que grande parte da população se informa sobre os acontecimentos do mundo. E, em muitos casos, a TV pauta os veículos impressos. “Num país de cultura ainda predominantemente oral, é a TV que massifica a agenda, por meio dos recursos de sincronia, da unificação da linguagem e da emoção”. (KUCINSKI, 1998, p.28) Segundo Alberto Dines (1974, p.62), o surgimento da televisão revolucionou o jornalismo porque “trouxo para a comunicação a instantaneidade e a multiplicidade de lugar”.

A TV passou a ser o principal veículo a responder às necessidades informativas de milhões de pessoas, e respondia às primeiras questões, que são as questões do *lead* – *quem fez o quê, quando, onde, como e por quê*. Os meios impressos tiveram, então, que reformular seu conteúdo para que não se limitassem a repetir o que os telejornais diziam. Criou-se, então, um jornalismo interpretativo, analítico, avaliador. “Não apenas mais bem paginados, os jornais passaram a organizar o seu conteúdo, dando à informação aspecto mais profundo e mais permanente” (DINES, 1974, p.62-63)

As especificidades de um veículo nunca podem ser desconsideradas quando se pretende discutir os efeitos sociais por ele engendrados. Na TV, a informação deve ser dada de forma clara e precisa. Mas deve, no entanto, ser passada rapidamente. Sua responsabilidade é, desta forma, dar as primeiras informações sobre um acontecimento. Ou mais do que isso. Segundo Vera Íris Paternostro (1999, p.64), “a TV estimula e provoca o interesse e a necessidade de se ampliar o conhecimento dos fatos”. O jornal impresso, por sua vez, é o responsável por ampliar esse conhecimento. E à revista, no seu papel de extensão da imprensa diária, cabe a função de fazer uma contextualização ainda mais completa, como explica Muniz Sodré (1992, p.55):

Como o leitor já conhece provavelmente as linhas gerais da história, resta à revista tecer uma trama à guisa de pano de fundo em que sobressaem o lado humano e o anedótico do fato, ou então aprofundar psicossociologicamente o tema.

A revista tem, sobre a imprensa diária, a vantagem de possuir um tempo maior para a apuração. Na televisão, o tempo de produção é ainda menor, pois a matéria deve ser editada para ir ao ar no mesmo dia, dentro de poucas horas, ou mesmo ao vivo. O texto, no entanto, é mais simples.

Quando há investigação, eu acho que a mídia impressa dá conta de uma forma muito mais intensa do que a TV ou o rádio, por exemplo. Porque aí você pode fazer uma crônica muito melhor dos acontecimentos e daquilo que demanda em consequência dos acontecimentos, que vem depois.<sup>4</sup>

### **3.1 – O tempo e a técnica**

O tempo é uma questão fundamental no jornalismo, principalmente depois do surgimento da televisão. A informação instantânea, muito valorizada, é essencial para a ven-

---

<sup>4</sup> Fábio Seixo, fotógrafo do jornal *O Globo*, em entrevista dia 4 jan. 2005

da das notícias. O que interessa é a notícia *quente*, nova, que acabou de acontecer. “O homem de hoje teve a sua necessidade onipresente extremamente estimulada pela própria comunicação e telecomunicação e, por isso, exige a sua participação no mesmo tempo dos acontecimentos” (DINES, 1974, p.76)

O rádio, por causa da facilidade técnica do próprio meio – basta um repórter com um telefone na mão para que a informação vá ao ar – é, geralmente, o primeiro a dar uma notícia. A TV precisa de outros recursos, mas é capaz de transmitir um fato ao vivo. Já para a imprensa escrita, só é possível publicar a informação no dia seguinte ou, no caso da revista, alguns dias depois do acontecimento. A Internet tenta informar em tempo real, mas dificilmente apresenta, neste tipo de matéria, conteúdo suficiente para satisfazer a compreensão.

Dentro dos grandes cânones, dentro das linhas mestras sobre as quais o jornal foi construído, tudo é relativo, tudo é momentâneo, tudo é circunstancial. O jornalista trabalha simultaneamente contra o tempo e a favor do tempo. A velocidade e a rotina são os dois pólos quase absurdos em que ele monta o seu mecanismo de ação. (DINES, 1974, p.38)

A escassez de tempo de apuração e produção de uma matéria é um limite para a atividade jornalística. O repórter não tem tempo para aprofundar a cobertura sobre determinado fato, conhecer todos os aspectos importantes.

No jornalismo você tem que matar um leão a cada dia, você tem que buscar novas informações, correr atrás das coisas, e está todo mundo atrás da mesma coisa. (...). Uma coisa é você pegar uma matéria que sai já no dia seguinte, que tem um horário para fechar. Às vezes são dez horas da noite, você descobre uma informação fundamental, mas o jornal já está fechado. Aí você tem que fazer uma troca para o segundo clichê, e se o segundo clichê estiver fechado, você não vai ter como publicar aquilo, vai ter que publicar dois dias depois. É complicado.<sup>5</sup>

---

<sup>5</sup> Flavio Pessoa, repórter do jornal *O Globo*, em entrevista dia 4 jan. 2005

Por outro lado, o jornal pode oferecer a cada dia novas reportagens sobre assuntos diferentes. Em casos de assuntos que merecem maior destaque na mídia ou que despertam interesse maior, os jornais oferecem as *suítes*, ou seja, retomam o assunto nas edições seguintes, acrescentando novas informações, para que o público possa acompanhar os desdobramentos do fato.

O destaque de uma notícia determina o seu *tempo* de veiculação na televisão e, no caso dos meios impressos, o *espaço* – número de linhas ou páginas – que ocupa na edição. O tempo da TV é muito calculado, os programas têm horários certos para começar e terminar, e os intervalos são vendidos a anunciantes que não querem ter seu tempo reduzido. Somente em casos excepcionais essa programação é alterada.

Isso aconteceu durante o episódio do 174, em que a cobertura ao vivo durou horas. No dia seguinte, o caso ganhou capas de jornais e grande destaque na imprensa. A atenção dispensada pela mídia ao seqüestro foi justificada pelo interesse do público, que queria saber mais sobre o caso.

A cobertura da mídia ao episódio teve resposta imediata do público. A Rede Record Transmitiu ao vivo do Jardim Botânico, de 17h20 às 19h20, com a narração de José Luiz Datena e trilha sonora dramática ao fundo. Resultado: um salto para picos de 24 pontos no ibope, enquanto a Rede Globo tinha média de 26 pontos com sua programação normal e flashes do episódio. (...) Os jornais cariocas que na terça-feira estamparam fotos do caso aumentaram as vendas. A procura do *jornal do Brasil* dobrou e *O Globo* mandou às bancas uma reimpressão, o que não acontecia desde a morte da atriz Daniela Perez. (ISTO É, 2000, p.30)

Mas a dedicação de tantos jornalistas ao assunto – alguns jornais enviaram praticamente equipes inteiras para a cobertura – não significou que todas as informações seriam oferecidas ao leitor ou telespectador, como explica Costa (2002, p.41).

Na produção jornalística, a exposição da informação em tempo real passa a ser critério para a diferenciação da qualidade das transmissões, muitas vezes validadas por esse aspecto em detrimento da investigação do fato, da sua contextuali-

zação e da abordagem por diferentes fontes. Nesse cenário, a rapidez informacional pode comprometer princípios éticos e tornar a versão dos acontecimentos uma expressão positivada da realidade, tendo como suporte a evidência da cobertura ao vivo.

Ao priorizar o imediatismo da informação, muitas vezes os repórteres não têm tempo para entender a situação que devem representar. Sem conhecer o fato em todos os seus aspectos, correm o risco de passar uma visão distorcida sobre o assunto. Para evitar o comprometimento dos princípios éticos, os repórteres se baseiam em dois princípios ainda muito fortes no jornalismo: a *objetividade* e a *imparcialidade*.

### **3.2– Objetividade e imparcialidade: regra?**

A objetividade e a isenção (ou imparcialidade) são dois ideais ainda muito defendidos no meio jornalístico. É recomendável que os jornalistas busquem incluir esses dois elementos na apuração e na produção da matéria.

A objetividade pode ser vista tanto como um valor ideológico quanto como uma técnica utilizada para garantir que o leitor ou espectador apreenda melhor a informação. Na TV, onde só há uma oportunidade para ver e ouvir a notícia, a busca por matérias objetivas é ainda mais presente.

Uma vez que o telespectador contemporâneo tem pouco tempo para se informar, é preciso que as notícias sejam apresentadas de maneira clara, sucinta e precisa. E o termo que atenderia a tais requisitos, segundo a maioria dos manuais de conduta dos jornalistas, é a objetividade (DE GRANDE, 2004, p.40)

O texto objetivo, a princípio, é aquele que não entra em contradição. Um texto jornalístico deve transmitir a informação com clareza, evitando que o público tenha dúvidas ou possa interpretar de maneira errada o que está sendo transmitido.

Sempre vamos preferir um texto objetivo. A objetividade é o resultado de uma unidade de raciocínio, com informações que ‘caminham’ interligadas de maneira clara, desde o início até a conclusão. O texto objetivo é coerente, lógico, não mistura idéias, ao contrário, as desenvolve em seqüência e com harmonia. É de um texto ‘redondo’ que precisamos no telejornalismo, um texto com começo, meio e fim...(PATERNOSTRO, 1999, p.84)

Mas a objetividade total é freqüentemente considerada impossível. Há sempre um distanciamento do jornalista em relação ao fato. Para Bucci (2004, p.30), “o discurso jornalístico, agora como antes, muitas vezes se vê erguido sobre uma ilusão: descrever a realidade sem nela interferir”. Por mais que busque ser fiel aos fatos, o jornalismo é, simplesmente, uma forma de representação. Portanto, é um recorte da realidade, e não uma reprodução idêntica ao real.

No contexto do jornalismo, partindo-se da premissa de que o fato em si é inapreensível em função inclusive do distanciamento entre a realidade, sua narrativa e a recepção em outro contexto, o argumento da objetividade informativa é insustentável. Um dos equívocos da produção jornalística é pressupor a evidência da verdade e da exposição da totalidade dos fatos. (COSTA, 2002, p.130)

A objetividade possível é, portanto, relativa, e não total. Para Kucinski (1998, p.97), a objetividade é um atributo do texto final. “Mas, para chegar a ela, além de possuir um estilo claro e conciso, o jornalista deve procurar exaustivamente os fatos, manter com eles uma relação de honestidade e saber hierarquizá-los”. A objetividade é, portanto, uma conseqüência de um trabalho jornalisticamente bem apurado e bem feito, e está diretamente ligada à imparcialidade, outro fator recomendado pelos manuais de redação, como no exemplo do Manual de Telejornalismo da Rede Globo (1985, p.13)

O repórter deve ser isento. Ele tem de passar a informação sem opinar. Se o assunto é controvertido, o repórter deve ouvir os vários lados envolvidos. Só assim terá condições para construir uma matéria equilibrada, completa. A conclusão deve ser do espectador, depois de ouvir as diversas posições sobre o assunto.

A imparcialidade completa, assim como a objetividade, é considerada impossível. Mas existem formas de se aproximar dela. Para garantir isso, o repórter deve, em primeiro lugar, ouvir todos os lados da situação. Ao escrever a matéria, não deve considerar a sua opinião pessoal, a não ser que seja um colunista, que claramente escreve para opinar sobre um assunto.

O colunista, sim, pode ser parcial do jeito que ele quiser. O artigo pode ser parcial. A reportagem não. Ela tem que se ater aos fatos. Fato é fato. Ponto. “Fulano *A* matou *B*”. Isso é um fato. Agora, “*A matou B* porque tinha inveja dele...”, isso é uma coisa parcial, eu não posso afirmar isso. O jornalismo não pode fazer juízo de valor.<sup>6</sup>

Na impossibilidade de relatar os fatos de uma forma absolutamente fiel, a preocupação principal do jornalista deve ser a ética, muito mais do que a imparcialidade e a objetividade. Esses dois elementos devem ser apenas caminhos para o jornalismo responsável. Cada repórter tem seu próprio estilo de escrever, mas deve procurar interferir o mínimo possível nos fatos. O que não quer dizer que deve isentar-se da carga emocional de uma situação. A emoção, em alguns casos, é positiva para o jornalismo, sobretudo nas imagens. Paternostro (1999, p.73) recomenda isso, pois “juntar imagem, emoção e informação é uma boa saída para transmitir a notícia com a qualidade ideal”.

### **3.3– Uma cobertura de imagens**

Segundo o Manual de Telejornalismo da Rede Globo (1985, p.19): “O tempo de cada assunto depende da importância jornalística e da força das imagens”. O tempo é fator essencial na televisão. Transmitir, durante horas, o seqüestro de um ônibus, revela não só a relevância do fato, mas também a sua capacidade de atrair o público.

<sup>6</sup> PESSOA, em entrevista.

Mesmo sem saber muito sobre o seqüestrador ou entender o que estava acontecendo, o fato foi surpreendente, e essa pode ser uma das razões que deram ao episódio tanto destaque. Para o jornalista Flavio Pessoa<sup>7</sup>, o destaque foi merecido “porque era um assunto muito forte e tem uma coisa que é o *ineditismo*”. O impacto da notícia, em grande parte, se deve à novidade, não havia parâmetros para uma tragédia como aquela. Para o fotógrafo Fabio Seixo<sup>8</sup>, o caso chamou atenção porque ninguém poderia imaginar aquilo.

Se alguém quisesse fazer um filme de ficção, você ia falar “o cara viajou!”. O Sandro era sobrevivente do massacre da Candelária, era Dia dos Namorados, o ônibus estava parado no Jardim Botânico, em um lugar mais ou menos calmo. Não é um lugar de violência na cidade. Havia um congresso mundial de jornalismo no Rio de Janeiro, onde o próprio governador estava presente e desmentiu que estivesse acontecendo esse tipo de coisa. (...) Enfim, tudo.

Mas Seixo aponta ainda uma outra razão para justificar a importância jornalística do caso: o fato de ter sido mostrado ao vivo, de ser *visível*. Custódio Coimbra<sup>9</sup>, também fotógrafo que participou da cobertura, concorda com a afirmativa.

Primeiro as imagens da Sete Rio, que foram as primeiras imagens que eu cheguei a acompanhar. No início da transmissão, eram as imagens da Sete Rio dizendo “aquele ônibus ali, há um seqüestro no ônibus”. E o que tornou o fato sensacional foi isso. Foi também o tempo de duração, porque começou por volta de uma hora, duas da tarde, e se entendeu até as oito horas da noite com transmissão ao vivo de todas as televisões. Quer dizer, era para Brasil inteiro, não é?<sup>10</sup>

A transmissão ao vivo fez com que o seqüestro fosse levado ao público, visto por ele. Mas não foi só o fato de estar sendo noticiado que deu tanta repercussão ao episódio. A importância do assunto e a transmissão por tantas horas seguidas encontra uma

---

<sup>7</sup> Em entrevista

<sup>8</sup> Em entrevista

<sup>9</sup> Fotógrafo do jornal *O Globo*, em entrevista dia 4 jan. 2005

<sup>10</sup> COIMBRA, em entrevista

justificativa na força daquelas imagens e na capacidade de emocionar e atrair a atenção do público. As imagens do seqüestro seguraram a audiência naquela tarde.

No Brasil, uma parte significativa da população é analfabeta ou não tem hábito de leitura. Para essas pessoas, as imagens são muito importantes, tanto na televisão quanto nas fotografias de um jornal ou revista. A linguagem visual é muito forte.

Seixo define a cobertura do caso do 174 como uma cobertura essencialmente de imagens, pois quase tudo poderia ser visto e entendido, tanto ao vivo, nas ruas ou pela TV, quanto pelas fotos. Ao repórter, cabia procurar as informações complementares, porque o essencial já estava visível.

O que era pra ser descoberto estava ali. O repórter que estava acompanhando a cobertura até tinha acesso ao capitão. Eu acho que o que era para ser descoberto era quem deu a ordem para sair o tiro, quem deu o tiro... Mas isso a imagem mostrou. Uma vez que a imagem mostra isso, uma vez que a imagem mostra o cara gritando, apontando a arma para cabeça, não tem muito o que falar daquilo. A imagem fala por si só. Eu acho que é uma cobertura muito de imagens por conta disso. Claro que o repórter tem uma importância fundamental. Porque o repórter, seja da mídia impressa, seja da mídia televisiva, é quem traduz aquelas imagens ali. É ele que, de certa forma, personifica as pessoas ali. É ele que identifica todo mundo, é ele que fala, é ele que produz a informação por trás daquelas imagens. Embora as imagens já carreguem uma dose de informação muito absurda nesse caso, especificamente. Tem imagens que precisam de um texto. Tem imagens que só são entendidas por causa de um texto. Nesse caso não.<sup>11</sup>

O fotógrafo exemplifica sua afirmação descrevendo a capa do jornal *O Globo* do dia seguinte ao episódio. Havia duas fotos em destaque: uma mostrava a professora Geísa morta e, na outra, Sandro entrava no camburão da Polícia Militar. As duas imagens bastavam para descrever o desfecho da história, e o texto complementar a informação. As fotos, sozinhas, foram capazes de dar ao veículo um furo de reportagem.

As cenas transmitidas ao vivo pelas emissoras de TV foram o que marcou a memória do público em relação ao seqüestro. “A imagem parada, a fotografia, revela emoção.

---

<sup>11</sup> SEIXO, em entrevista

A imagem viva, em movimento, carrega uma dose muito maior de emoção. As palavras devem, então, servir de suporte a essa imagem, dar apoio, complementá-la”.(PATER-NOSTRO, 1999, p.61)

Mesmo prezando a imparcialidade e a objetividade, a idéia de emocionar é aceita como um elemento positivo para uma reportagem, principalmente nas fotos. Coimbra acredita que, “na boa foto *jornalística*, esses dois fatores têm que estar casados: a informação e a emoção. Para mim, a principal característica é a emoção. Depois vem a informação e em terceiro vem a técnica”.

Em um caso como o do 174, a emoção é intrínseca ao fato, não pode ser negada. Mas ela é utilizada no jornalismo também pela capacidade de atrair o leitor. E, como a notícia tem que ser *vendida*, ela precisa provocar o interesse do público. Pessoa explica a importância da emoção no jornalismo.

Partir de uma matéria forte contando o drama de uma pessoa às vezes é muito mais interessante do que contar que dez pessoas morreram no *tsunami*. “Dez pessoas morreram com uma onda gigantesca”. De repente é melhor dizer que o fulaninho de tal juntou o dinheiro todo que tinha para fazer uma viagem dos sonhos, e estava lá na praia brincando com o filho quando, de repente, veio uma onda e matou todo mundo. Eu acho que é muito mais forte. Ter emoção não quer dizer que você seja parcial. Aliás, eu acho que a emoção é o que prende a atenção do leitor hoje. Se a gente não fizer um texto emocionante que seja atrativo, o leitor vai desistir, porque aquilo ali ele vê em qualquer lugar. Basta pegar uma nota de agência de notícias, que é completamente fria, e ele vai ver aquilo ali.<sup>12</sup>

O jornalista explica que essa técnica é muito utilizada principalmente por jornais populares. O risco de utilizá-la é que pode facilmente tornar a notícia sensacionalista, comprometendo a seriedade de um jornal.

### 3.4– Sensacionalismo e sensacionalização

---

<sup>12</sup> PESSOA, em entrevista

É necessário, em primeiro lugar, fazer uma diferenciação entre o que realmente é sensacional pelo fato em si e os fatos que são *sensacionalizados* pela mídia para atrair audiência ou leitores. Neste caso, o que define o sensacionalismo é muito mais o estilo de escrita do que o conteúdo. Quando o jornalismo trata de notícias sobre violência, o limite é tênue.

É certo dizer que os diários populares e os programas sensacionalistas das emissoras de rádio e televisão transformam tais episódios em impulsores nas vendas/audiência, orientando as equipes de reportagem no sentido da supervalorização das notícias sobre a violência e exagerando no *colorido* das manchetes e chamadas de primeira página (ARGOLO, 2002, p.83)

A maneira de relatar os fatos, sensacionalizando a informação, pode interferir na compreensão, dando uma idéia deturpada sobre o que aconteceu. Para Costa (2002, p.136), o sensacionalismo criado para atrair os receptores é obtido através de uma narração que altera, de certa forma, dos fatos. Ao hierarquizar a notícia a partir de uma seleção arbitrária do que receberá destaque, o emissor pode distorcer o significado do que é relatado.

Na produção jornalística, entretanto, o sensacionalismo define-se apenas pela absolutização do conteúdo das mensagens quando a narrativa manifesta a transgressão do senso determinante da normalidade dos fatos, evidenciando um detalhe, uma anomalia e uma curiosidade que despertem imediatamente o interesse dos receptores.

Michael Schudson (1985), ao falar sobre o jornalismo de entretenimento – tido como sensacionalista – e o factual – considerado mais sério e responsável – argumenta que a diferença entre eles é que, enquanto no segundo o ideal de informação é associado à objetividade e à clareza, o primeiro, um jornalismo que *conta histórias*, se dedica mais à experiência humana. Isso não faz com que um seja mais correto do que o outro.

Bucci (2004, p.127), por outro lado, explica porque o rótulo de sensacionalista, ligado aos meios de comunicação de massa, é rejeitado pela imprensa dita “séria”:

Sua ética deve primar pela busca da verdade factual, da objetividade, da transparência, da independência editorial e do equilíbrio. Já o conceito de ‘meios de comunicação de massa’ traz em si, desde a origem, o embaralhamento sistêmico entre fato e ficção, entre jornalismo e entretenimento, entre interesse público, interesses privados e predileções da esfera íntima.

No caso do ônibus 174, por mais que pudesse existir um certo sensacionalismo em relação ao episódio, os entrevistados deste trabalho defendem que era consequência do próprio fato, não causado pela mídia. Para eles, o fato em si foi sensacional.

Uma cena que, jornalisticamente falando, tem um valor fenomenal, tem um apelo dramático muito grande (...) A imprensa fez o seu papel de divulgar. Como foi de identificar que o cara foi morto pelos policiais, e identificar depois o passado dele... Não acho que tenha sido tratado com sensacionalismo. Foi tratado com o destaque que merecia. Talvez se fosse lá fora tivesse até mais destaque uma situação dessas.<sup>13</sup>

Para Seixo, a mídia só mostrou o que estava acontecendo, e, na sua opinião, o sensacionalismo da imprensa existiria se os repórteres e fotógrafos interferissem no caso ou modificassem alguma coisa na situação para emocionar o público. Acrescenta ainda que o fotógrafo presente no local não estava buscando conscientemente uma imagem que fosse sensacionalista. “Ele está ali tentando caçar alguma imagem que de certa forma ele não controla. Quem controla é o Sandro, que está lá apontado”.

A carga emocional que as imagens trazem não significa, necessariamente, que as fotos sejam sensacionalistas. Na avaliação de Coimbra, por exemplo, a emoção se torna sensacionalismo quando passa por algum tipo de interesse do jornal ou do editor. Neste caso, o sensacionalismo estaria contrariando princípios éticos.

---

<sup>13</sup> PESSOA, em entrevista

Por outro lado, é preciso considerar que não é só a alteração do fato que pode dar à reportagem um aspecto sensacionalista. A simples hierarquização do que é mais importante ou do que comove mais pode criar uma imagem distorcida do que está acontecendo. A opção por mostrar o seqüestrador com uma arma na boca da refém, por exemplo, evidencia aspectos do caso podem provocar a revolta do público.

### **3.5 – Ética e manipulação – a mídia como quarto poder**

Para entender a ética, é necessário saber para quê o jornalismo existe. Se, por um lado, a atividade precisa atender às exigências do mercado, ou seja, às demandas do público, por outro, há uma *função* social que justifica a sua existência. Um jornal, seja impresso ou audiovisual, pretende ser o espelho e o porta-voz da sociedade, como confirma Eugênio Bucci (2004, p.134):

O jornalismo é uma ética – antes de ser uma técnica ou um ofício de mercado – e é instaurado pela idéia de que o poder emana do povo e de que o público, como conjunto de cidadãos, tem o direito de saber. (...) É por isso que existe o jornalismo como função pública.

Pessoa<sup>14</sup> acredita que nunca vamos viver uma situação em que o jornalismo não seja necessário. “Nossa função social é muito grande no sentido de que a gente tem que mostrar tudo aquilo o que acontece na sociedade. O jornalismo, de um modo geral, é o reflexo das coisas que acontecem na nossa sociedade”. Por causa disso, o jornal pode ser um instrumento para ajudar a promover melhorias no país, seja através de denúncias, seja na divulgação de benefícios.

---

<sup>14</sup> PESSOA, em entrevista

Para Muniz Sodré, “a finalidade aparente da informação é ordenar (ou reordenar) a experiência social do cidadão, promovendo o seu convívio com setores contingentes. A informação tem, assim, uma função política - no sentido de formação da *Polis*”. (SODRÉ, 1992, p.19) A *educação* do povo e a divulgação de sua cultura estão, assim, também ligadas ao jornalismo. “Sabe-se que o processo de informar é um processo formador, sendo, portanto, o jornalista, em última análise, um educador” (KUCINSKI, 1998, p.116-117)

Costa (2002, p.52) concorda com a afirmação, acrescentando que uma das funções dos *mass media* seria reafirmar a aplicação das normas sociais, aprendidas na família, escola, etc.

O jornalismo põe, assim, uma comunicação voltada para a informação, para a formação e educação do povo para a cidadania. (...) A sua base é a confiança: não de que a verdade será revelada a todos, mas de que os fatos e as idéias serão objetos da mais honesta procura e do mais transparente relato. (BUCCI, 2004, p.134-135)

A partir destes autores e profissionais, é possível inferir que a prática jornalística tem um grande poder na sociedade. E uma grande responsabilidade também. O jornal atinge um número muito grande de pessoas. Por isso, as informações publicadas são capazes de influenciar a opinião pública e motivar os leitores/espectadores a favor ou contra determinada situação.

No entanto, essa interferência não é absoluta. Ficaram no passado teorias que superdimensionam a influência dos meios de comunicação, como a teoria hipodérmica. Se o poder dos veículos é evidente em nossa sociedade (a história aponta alguns episódios em que isso é muito claro, como por exemplo as eleições presidenciais de 1989), outros tantos episódios ilustram os limites desse poder. A discussão ética sobre

como a imprensa deve se portar diante de fatos violentos, como foi o caso do ônibus 174, envolve exatamente esse debate sobre o poder dos meios.

Um recente episódio desmentiu a idéia de totalidade do poder da imprensa em conduzir a opinião pública a um único ponto de vista sobre a violência brasileira. O caso foi relatado pela *Folha de São Paulo* (21 nov. 2004). Na coluna do ombudsman, é citada uma reportagem do jornal *O Globo* sobre a prisão do assaltante Rafael da Silva Alves.

A reportagem não usa a palavra tortura, apenas testemunha que o preso chegou bem, que meia hora depois foi apresentado à imprensa com o rosto vermelho, e que, 20 minutos após, voltou a ser apresentado com o olho direito fechado e inchado. (FOLHA)

Trata-se de uma matéria cujo subtexto ético poderia funcionar como uma denúncia de tortura nas delegacias e provocar protestos da população contra a polícia. Mas o efeito foi inverso. Segundo Marcelo Beraba, as críticas foram para o jornal, acusado de proteger os criminosos que sujam a imagem do Brasil. Sinal da formação de uma opinião pública desiludida.

A reação dos leitores, neste caso, foi espontânea, e pode ser explicada pelo medo. Para Eugênio Bucci, “temos medo de ser mortos pelos párias que matamos diariamente. Que matamos de desemprego, de fome, de vergonha. O nosso medo de morrer se converte assim num desejo de matar não-genérico, mas específico”. (BUCCI, 2004, 109) A população assume, então, o papel de vítima que quer *vingança* contra o mal. Mesmo quando construída corretamente quanto aos procedimentos éticos, e mesmo diante da intenção de produzir um juízo público equilibrado ao falar sobre a violência, a cobertura da imprensa não pode assegurar que a leitura social das notícias seja única.

Outro fator que influencia a interpretação das notícias é a experiência de diferentes classes sociais em relação aos episódios noticiados. Schudson (1985, p.117) analisa

que classes diferentes não assistem a programas de TV diferentes. Eles simplesmente se sentem diferentes a respeito. Em outras palavras, não é a abordagem de um jornal que conduz a opinião do público, mas a interpretação que o público faz daquela abordagem é que motiva reações diferentes.

Outras vezes, é a própria imprensa quem contribui para arrefecer preconceitos e julgamentos não equilibrados sobre os atores sociais envolvidos em notícias sobre violência. Isso aconteceu no caso do seqüestro do 174: com o apoio da mídia, muitos achavam justo matar o assaltante no final, e queriam linchá-lo. Quando essa necessidade tem o apoio da imprensa, há a negação do direito de defesa, e o infrator é transformado em inimigo.

A representação do infrator, então, fica submetida à voz (fala ou texto) dos jornalistas e aos sentidos que estes conferem à sua matéria. Assim, o que o espectador vê não é o que o infrator de fato seja, mas aquilo que os jornalistas acreditam (ou querem que acreditemos) que ele seja. (DE GRANDE, 2004, p.24)

Mas, como no caso do *Globo*, o público não tem que concordar com o que o jornal relata. E, quando o fato chama tanta atenção, como o seqüestro do 174, alguém pode tentar investigar melhor sobre a vida do assaltante. Diante das limitações do jornalismo em contextualizar (ou, em outras palavras, representar com maior profundidade a realidade em questão), outros modos de representação podem dar uma contribuição complementar.





*“acho que os fatos inexplicáveis são os que muitas vezes nos atraem, para a gente tentar entender. No fundo, acho que os filmes têm muito disso, não que a gente consegue entender, mas de tentar entender.”*

Eduardo Scorel

#### **4. CINEMA DOCUMENTÁRIO E A ARTE DE FALAR DO REAL**

Antes que se discuta sobre um documentário em particular, é preciso entender que não há um consenso sobre o *conceito* de documentário. Muitas definições já foram propostas, assim como nomes mais abrangentes ou mais específicos para esse gênero de

cinema<sup>15</sup>. Alguns teóricos preferem, por exemplo, classificar esse tipo de filmes simplesmente como não-ficção. Mas não se pode chegar a uma conclusão definitiva sobre o assunto. Criar uma definição muito restrita poderia implicar a exclusão de obras que obviamente pertencem ao universo do documentário; e uma conceituação muito ampla acabaria por abrigar produções que deveriam pertencer a outro gênero. De qualquer forma, os limites entre ficção e não-ficção são muito difusos, e permanece a dúvida em relação a certos filmes mais poéticos ou subjetivos.

No entanto, é possível dizer que, na estrutura narrativa, os filmes de ficção geralmente são mais precisos, pois seguem um roteiro prévio, enquanto nos documentários isso não é uma regra. Estes “tendem a ser mais dispersos: som e enquadramento procuram a estória, que nem sempre está à disposição. A câmera treme e o som é sujo porque documentaristas têm de correr atrás de pessoas e coisas” (CINEMAIS, 2003, p.66)

Os filmes de ficção privilegiam a imaginação, a criação do fato ficcional, e os de não-ficção estão mais preocupados com a representação de um real histórico. Isso não significa que são fiéis a uma verdade. Apesar de ser quase sempre esse o objetivo, a presença da equipe de produção no ambiente filmado interfere na situação real. Eduardo Coutinho defende a idéia de que não é possível filmar o real, que está em constante transformação. Para ele, só é possível aos cineastas captar uma *realidade filmica*, resultado da interação entre as personagens, o diretor e a câmera:

O documentário que interessa não reflete nem representa a realidade, e muito menos se submete ao que foi estabelecido por um roteiro. Trata-se antes, da produção de um acontecimento especificamente fílmico, que não preexiste à filmagem (LINS, 2004, p.12)

---

<sup>15</sup> Neste trabalho, o documentário será tomado como gênero do cinema, embora isso também seja não um consenso entre teóricos e cineastas.

Esse pensamento é justificado pela idéia de que as pessoas filmadas passam a agir *para a câmara*, mostrar o que *elas querem* que seja visto ou dizer o que *elas querem* que seja ouvido. Este é mais um elemento que dificulta a diferenciação entre ficção e não-ficção, como explica Airton De Grande:

No tocante à representação dos personagens (fictícios ou reais), a distinção também ficaria dificultada, pois atores profissionais podem simular com grande realismo e os atores sociais (pessoas comuns) podem conferir a si próprios representações não correspondentes à sua realidade. Além disso, ficção e não-ficção comungam de artifícios dramáticos, narrativos e estéticos, o que dificultaria ainda mais sua distinção. Sem falar na ideologia, que estando inevitavelmente presente na forma e no conteúdo de ambas as categorias, as tornaria indistinguíveis. (DE GRANDE, 2004, p.58)

Desta forma, é possível concluir que a principal diferença entre documentário e ficção não está na estrutura narrativa, mas no compromisso dos cineastas. O cineasta de ficção pretende criar fatos e representá-los. Já o documentarista assume um compromisso com a verdade. Mas o conceito de verdade em um filme de não-ficção é ainda menos claro.

Fernão Ramos (2000, p.197) admite que “Definir o que é documentário, na realidade, faz parte de uma estratégia provocativa, de conquistar o espaço mexendo os cotovelos”. No entanto, o autor expõe algumas propostas para reconhecer um filme deste tipo:

O pensamento analítico que assume a possibilidade de uma definição do campo documentário trabalha basicamente com dois conceitos centrais: o de ‘proposição assertiva’ e o de ‘indexação’. O primeiro designa o campo documentário como aquele onde discurso fílmico é carregado de enunciados que possuem a característica de serem asserções, ou afirmações, sobre a realidade (...). (RAMOS, 2000, p.197)

O segundo conceito que mencionamos como fazendo parte da visão lógico-analítica do documentário pode ser definido como ‘indexação’. (...) A idéia é que, ao vermos um documentário, em geral temos um saber social prévio sobre se estamos expostos a uma narrativa documental ou ficcional. (p.198-199)

Apesar de não fornecer uma idéia conclusiva de como classificar todas as produções, esses dois tópicos podem orientar o espectador. Quando *Ônibus 174* chegou ao público, por exemplo, já havia um saber prévio de que era um documentário. Já estava rotulado, ou seja, *indexado*. Além disso, é possível ao espectador reconhecer, na narrativa do filme, uma forma específica de representação que faz afirmativas sobre um fato. Em outras palavras, são feitas *proposições assertivas* sobre o real no filme. Tanto os personagens quanto o contexto com imagens de acontecimentos reais trazem enunciados sobre a vida de Sandro Rosa do Nascimento, o seqüestro do ônibus e as prováveis razões para que os fatos acontecessem daquela maneira.

Para José Padilha<sup>16</sup>, o importante na produção é checar os fatos para não mentir, embora isso nem sempre garanta a verossimilhança. Segundo o cineasta, o documentário é como a ciência: tenta-se elaborar uma teoria e seguir um plano enquanto ele estiver de acordo com a realidade. Quando não estiver mais, elabora-se uma nova hipótese e segue-se um novo plano. Isso aproxima da verdade, tanto o filme como a ciência (CINEMAIS, 2003, p.59)

As asserções propostas em um filme não são idênticas ao real. Pelo contrário, toda forma de representação sempre carrega a marca daquele que representa. O filme é, antes, uma visão sobre determinada realidade ou fato. Mas, como lembra Bill Nichols (1983) “Poucos estão preparados para admitir, através do tecido e da textura de sua obra, que todo filme é uma forma de discurso que fabrica seus próprios efeitos, impressões e pontos de vista”.

#### **4.1 – Representações que buscam ser verdade**

<sup>16</sup> Em entrevista por e-mail

O documentário é, hoje, aceito por grande parte dos cineastas e teóricos como uma *forma de representação*, e não reprodução, de uma realidade. Mas nem sempre foi assim. A concepção do que é “mais real” em um filme, ou de qual a melhor forma de ser fiel aos fatos, muda com o tempo. “O realismo confortavelmente aceito por uma geração parece um artifício para a geração seguinte”.(NICHOLS, 1983).

Não existe uma única maneira de fazer um documentário. As discussões sobre como se aproximar mais da verdade chegam a ser ainda mais amplas do que identificar que tipos de produções cabem dentro do rótulo da não-ficção. Enquanto alguns cineastas defendem que há interferência da câmera no que está sendo filmado e que a produção deve se assumir enquanto filme – alguns chegam a inserir, na edição, cenas em que a equipe de produção aparece –, outros diretores preferem ocultar esse fato do espectador, como se estes pudessem observar diretamente o real.

Bill Nichols, no texto *A voz do documentário* (1983) distingue quatro tipos de filmes de não-ficção<sup>17</sup>. O primeiro segue a tradição do cinema de John Grierson, em que predomina o discurso direto, conhecido como “voz de Deus” ou voz da verdade – há um narrador em *off*, que não deixa dúvidas sobre a mensagem do filme. Depois, com a possibilidade do som sincrônico às imagens, surge o cinema verdade, que prioriza a objetividade. A câmera busca ser transparente, apenas observando os fatos, sem interferir neles ou fazer qualquer comentário implícito ou explícito, permitindo que o espectador chegue às próprias conclusões. No entanto, essa não-interferência é apenas ideológica, como se observou mais tarde.

---

<sup>17</sup> Após a publicação do texto “The voice of documentary”, Bill Nichols identificou mais dois tipos de documentários que, no entanto, não constam deste trabalho.

Nos anos 70, surge um terceiro modelo, em que as entrevistas são incorporadas ao discurso direto. Já na quarta fase, os filmes tornam-se mais complexos, auto-reflexivos, misturando entrevistas às passagens observacionais. É com os auto-reflexivos que surge uma nova visão dos documentários, que revela o que já estava implícito à linguagem fílmica:

o documentário sempre foi uma forma de representação, e nunca uma janela aberta para a 'realidade'. O realizador sempre foi uma testemunha participante e fabricante de significados, sempre foi muito mais um produtor de discurso cinematográfico do que um repórter neutro e onisciente da verdadeira realidade das coisas. (NICHOLS, 1983)

Embora estas e outras categorias sejam enumeradas para classificar as produções de não-ficção, na prática, o que existe na maioria dos filmes é uma mistura destes estilos.

Apesar de utilizarem maneiras diferentes de produzir ou montar documentários, o objetivo dos documentaristas é falar do real, seja de forma mais direta ou da mais subjetiva. Mesmo quando não é intencional, a voz do documentário está sempre presente com um discurso específico, manifestando um ponto de vista para o público.

#### **4.2– As vozes da voz**

Voz em um documentário é o conjunto de elementos utilizados para conduzir o filme, ou guiar o espectador por determinado caminho, e que se juntam para dizer alguma coisa. Não se limita à voz verbal ou sonora, mesmo que o filme possua um narrador. É antes a lógica informativa, que reúne sons, imagens, depoimentos e textos ou le-

gendas – em outras palavras, todos os recursos utilizados na construção do discurso formam a voz.

Por ‘voz’, refiro-me a algo mais restrito que o estilo: aquilo que, no texto, nos transmite o ponto de vista social, a maneira como ele nos fala ou como ele organiza o material que nos é apresentado. (...) Voz talvez seja algo semelhante àquele padrão intangível, formado pela interação de todos os códigos de um filme, e se aplica a todos os tipos de documentário. (NICHOLS, 1983)

No caso de *Ônibus 174*, a voz não é oferecida por um narrador em *off*, como na tradição griersoniana da ‘voz de Deus’. A voz está presente nos outros elementos, de certa forma manifestando o ponto de vista do cineasta, mas o extrapolando um pouco, já que é influenciada por diversos depoimentos. O diretor José Padilha confirma isso:

Tendo dirigido o filme e tomado as decisões finais com relação a seu conteúdo e foram, a minha opinião está presente nele das mais diversas formas. Por exemplo: na decisão de usar imagens aéreas, na estrutura narrativa, na escolha da música, da duração, do estilo de filmagem, etc. Todavia, isto não significa que o filme reflete a minha opinião sempre. Por exemplo: eu optei por utilizar o discurso do Luis Eduardo Soares em função de uma opinião minha sobre estrutura narrativa e não sobre sociologia urbana. Neste aspecto a fala do Luis Eduardo Soares reflete a opinião dele sobre os assuntos que aborda.<sup>18</sup>

Apesar de, a princípio, o depoimento do sociólogo refletir apenas a opinião dele, o filme acata suas teorias, como se os fatos representados exemplificassem todo o discurso sobre a invisibilidade social. E, por mais que o diretor não tenha pensado previamente cada discurso, estes servem como matéria-prima para construir a “voz” do documentário.

O fato de que os depoimentos ajudam a construir a voz fica mais evidente no início e no final de *Ônibus 174*, pois o discurso é literalmente *construído*. Para isso, o filme traz uma montagem de frases de vários entrevistados, que podem ser ouvidas como um discurso único, apresentado em *off*, sobre cenas ligadas ao assunto. Porém, as

---

<sup>18</sup> Em entrevista

peças que falam não são identificadas nesses momentos, a não ser que o espectador as reconheça pela maneira de falar ou timbre vocal. As frases narram a história e não se contradizem – com exceção apenas do momento em que falam sobre o policial que atirou em Geísa, talvez um dos mais polêmicos para se manifestar uma opinião segura. Os entrevistados passam a não ser donos do próprio discurso.

Para Jean-Claude Bernardet, “Tradicionalmente, a entrevista possibilita que se passe a palavra ao outro, ou seja, àquele que não tem fala, não tem lugar para falar, não tem como emitir discurso” (2002). O entrevistado tem o poder de mudar a linha narrativa do filme com sua palavra. Mas, por outro lado, ele está submetido às escolhas do cineasta, tanto no momento da entrevista quanto na montagem.

Que fala do outro é essa, se é sempre motivada pelas perguntas do cineasta? Não é uma fala que tem iniciativa da sua fala, não se coloca onde quer se colocar, mas motivada por uma situação que não é criada e controlada pelo outro. É um ponto problemático a se discutir. Além disso, o outro só fala sobre temas propostos por perguntas, não sobre o que gostaria de falar. E esse outro a quem se dá a fala perde o controle sobre a fala na montagem. (BERNARDET, 2002)

Bernardet acrescenta ainda que a entrevista privilegia o entrevistador que, mesmo quando não está presente na tela, tem um papel central. As respostas são motivadas pelas perguntas do cineasta, pois “é ele que estimula a fala do entrevistado e é a ele que se dirigem as respostas e o olhar do entrevistado”. Portanto, as entrevistas são, em última análise, elementos para a construção de um discurso que é próprio do documentarista. É o que, associado a imagens, músicas de fundo e efeitos sonoros e visuais, ajuda a construir a voz do documentário, direcionada a uma opinião da qual, no caso de *Ônibus 174*, é difícil escapar. Por outro lado, “As entrevistas tornam a autoridade difusa. Permanece um degrau entre a voz do ator social recrutado para o filme e a voz do filme” (NICHOLS, 1983).

Para Ismail Xavier (2002), a entrevista – tanto no cinema quanto na TV – tem prestígio porque é uma forma dramática que desperta o interesse do público pelo assunto que está sendo tratado. Mas associar os entrevistados à noção de *personagem* é sintomático.

Desde a *Poética* de Aristóteles, a personagem tem um ponto crítico fundamental que é a ação. Ou seja: por mais que a forma dramática se construa por relações entre personagens e pelos diálogos, é preciso que haja a definição de destino, que haja percurso, que haja conflitos, e esses conflitos são internos às personagens. (XAVIER, 2002)

Tendo em vista este raciocínio, não é possível caracterizar como personagem a maioria dos atores sociais que aparecem no filme. No entanto, há uma personagem indiscutível, que é o Sandro. Ele pode ser caracterizado como personagem porque sua trajetória é narrada no filme. É possível ao espectador identificar conflitos e mudanças do personagem, ter acesso a características de sua personalidade, mesmo que indiretamente. São os fatos da vida de Sandro que são reconstruídos no filme, através dos discursos de todos os outros, das imagens de arquivo e dos relatórios lidos. É à vida dele o que o filme se dedica, ou, mais precisamente, a uma interpretação da vida dele. Embora o caso do seqüestro tenha sido um ponto de partida e tenha maior destaque, é apenas um dos episódios da vida do assaltante.

Os outros “personagens” são secundários. Não interessa ao filme detalhes da vida de Luana, Geísa, Tia Ju ou Rogerinho. Isso não é apresentado ao público. O que o documentário toma deles é a relação que tiveram com Sandro. Mesmo o sociólogo Luis Eduardo Soares, que parece ter um depoimento apenas analítico, não foi entrevistado com esse objetivo, como relata Padilha<sup>19</sup>:

---

<sup>19</sup> Em entrevista por e-mail

A minha idéia ao entrevistar o Luis Eduardo era falar sobre as delegacias e as suas carceragens porque como secretário de segurança ele iniciou o programa delegacia legal e também porque o Sandro esteve preso numa delegacia na mesma época, de forma que eu não pretendia que ele fosse um mero comentarista... Mas ele é sociólogo, e os sociólogos tendem a responder o que querem a despeito da pergunta que lhes é feita. Então eu lhe perguntava sobre delegacias e ele falava sobre meninos invisíveis...

O diretor de *Ônibus 174* admite também que queria falar sobre a violência urbana e suas causas, e encontrou na história de Sandro, aliada à ocorrência policial, uma forma de falar do problema e confirmar a tese de que o Estado cria parte da violência. Deste ponto, pode-se identificar, nesse filme, aspectos do que Bernardet (2003) classificou como modelo sociológico.

No contexto sociocultural do início dos anos 60, marcado pelas diversas tendências ideológicas e estéticas que queriam que as artes não só expressassem a problemática social, mas ainda contribuíssem à transformação da sociedade, desponta um gênero cinematográfico que chamarei de 'modelo sociológico' (BERNARDET, 2003, p.12)

A principal característica do modelo sociológico é, através do particular, explicar uma idéia geral, que se adapta a vários casos. Ao reconstruir a trajetória de Sandro, o problemas que enfrentou antes do episódio do 174, as prisões, entre outros fatos, o filme leva ao espectador a conhecer de perto as razões que podem ter levado ao ato de violência, e que podem explicar tantos outros casos de violência urbana no Brasil.

Por outro lado, o comportamento do personagem durante o seqüestro lembra o de um ator, ou mesmo de um diretor. Ele induz os reféns a interpretar, a fingir medo, a fingir que havia alguém ferido no ônibus. Apesar de destacar que não era um filme de ficção, cria seu espetáculo ao vivo, e os bastidores são relatados no filme.

Para o crítico de cinema Horácio Bernardes (CINEMAIS, 2003, p.210), Sandro não trabalha só com o real, mas com outro fator, "aquello com lo que negocia todo artista de la mirada: el imaginário del espectador, sus miedos y pesadillas, lo más temido y dese-

ado em el interior de cada uno”. A prova disso é o terror que as pessoas sentiram tanto ao acompanhar o caso pela televisão, quanto ao assistir o documentário. Sandro provavelmente interpretou seu personagem como a TV ensina. Assim como a mídia, ele fez do episódio um espetáculo. E a estrutura narrativa do documentário reforça também essa linha, retomando elementos próprios da ficção.

### 4.3 – Verdade e dramaticidade: aliadas ou inimigas?

O documentário é, antes de tudo, cinema. E *Ônibus 174* aproveita essa condição para pegar emprestados elementos dramáticos da narrativa de ficção. “O filme tem estrutura dramática emprestada de uma forma dramática clássica de ficção”. (XAVIER, 2002) Isso pode ser notado na montagem, na utilização de músicas instrumentais de fundo e na construção do discurso, que conta histórias.

Para José Padilha, usar recursos dramáticos para conduzir a emoção não é incompatível com a verdade de um filme. Além disso, a verdade não é tudo em um documentário.

Documentários são filmes, e filmes funcionam quando são estruturados dramaticamente. A verdade é uma condição que os documentários devem satisfazer em relação as suas declarações. A estruturação dramática é uma condição de funcionamento para as artes narrativas como um todo, documentários incluídos. O meu interesse na realização de um filme documentário é justamente o de tentar satisfazer ambas as condições ao mesmo tempo. O cinema documental que só observa, e que não se estrutura dramaticamente, pode filmar o presidente da república nas eleições da Ucrânia e mesmo assim terminar morno...<sup>20</sup>

Na opinião do diretor, a emoção é importante, e só não é válida se deturpar dados objetivos da realidade.

---

<sup>20</sup> Em entrevista

*Afinal, as informações objetivas contidas em um documentário não são idênticas ao seu conteúdo emocional. O conteúdo emocional de um filme depende também da forma de apresentação do seu conteúdo objetivo, e as decisões relativas a esta forma, que chamo de estruturação dramática do filme, são quase tão importantes para mim quanto a verossimilhança. (CINEMAIS, 2003, p.60)*

No entanto, apelar demasiadamente para a emoção pode ser alvo de críticas, mesmo em um documentário. Xavier (2002), por exemplo, não concorda com a forma dramática utilizada. “Acho o filme muito contraditório e muito cheio de problemas no momento em que ele assume o suspense e uma série de estruturas do cinema clássico”. Mas admite ainda que, mais do que dizer a verdade, os entrevistados em um filme estão empenhados em um processo de sedução, de convencer o espectador da sua verdade. E, no caso de *Ônibus*, toda a estrutura se volta para essa sedução, para criar o interesse.

O filme inclui ainda, em sua forma de apresentação, uma posição semelhante à linguagem do telejornalismo. Isso se deve, em parte, ao uso de imagens de arquivo cedidas pelas emissoras de televisão. Essas imagens, junto com alguns dos depoimentos, remontam o episódio do seqüestro enquanto, de outro lado, histórias do passado de Sandro são reconstruídas. Mas, ao fazer isso, é a linguagem cinematográfica que tem destaque no filme. “Do cinema, o aspecto que parece mais notável nesse documentário é a convergência dessas duas narrativas num crescendo dramático, que lembra em muito a montagem paralela” (DE GRANDE, 2004, p.207)

A montagem paralela é definida por Ismail Xavier (1984, p.21) como aquela em que são exibidos dois fatos que acontecem simultaneamente. Os exemplos clássicos são as cenas de perseguição:

Neste esquema, temos um tipo de situação que solicita uma montagem que estabeleça uma sucessão temporal de planos correspondentes a duas ações simultâneas que ocorrem em espaços diferentes, com um grau de contigüidade que pode ser variável. Um elemento é constante: no final será sempre produzida a convergência entre as ações e, portanto, entre os espaços.

Em *Ônibus 174*, a montagem alterna situações que são separadas não somente pelo espaço, mas também pelo tempo. Enquanto assistimos às cenas do seqüestro, estas são interrompidas para que seja contada a história da chacina da Candelária (em 1993), da infância de Sandro ou da vida dos meninos de rua, por exemplo. A prática se intensifica no final, quando é narrado o desfecho do episódio do 174 e, paralelamente, a história da morte da mãe do assaltante. A escolha dessa forma narrativa foi mais fiel à dramaticidade do que à aproximação da realidade – embora não a renegue –, como confirma Padilha<sup>21</sup>:

*Ônibus 174* é um filme sobre Sandro Rosa do Nascimento e a sua tragédia. O filme estrutura dramaticamente uma narrativa da vida deste personagem, e esses foram os dois momentos mais trágicos e fundamentais da sua vida. Pareceu-me dramaticamente correto revelá-los ao mesmo tempo e no desfecho do drama.

A opção por utilizar músicas instrumentais de fundo é também uma opção dramática, que conferem ao filme uma carga emocional maior, assim como outros efeitos sonoros, as cenas aéreas que dão um clima de suspense e a montagem que abusa de *slow motion*. Tudo isso impacta a força do documentário, e pode até influenciar a opinião do público, mas, na avaliação do diretor, não induz a asserções falsas. Porém, como lembra Muniz Sodré (1992, p.61) “Também os efeitos de montagem e de dramatização, que contribuem para tornar mais interessante a mensagem, ajudam por outro lado a deformar a realidade comunicada”. Portanto, há um limite tênue entre aquilo que torna o

---

<sup>21</sup> Em entrevista

filme mais forte e aquilo que cria ilusões, Neste ponto, é importante ter em vista as implicações da representação do real nos documentários.

#### 4.4 – Documentário para quê?

Nos anos 20, “O documentário era considerado pelos seus defensores moralmente superior à ficção justamente porque era sério e verdadeiro. Tinha uma ‘função social’ a cumprir, tratava da vida real e de pessoas reais”.(LINS, 2004, p.164). A idéia principal era ser fiel à realidade sem interferir, apenas relatar.

A responsabilidade social do documentário em relação às pessoas filmadas não pode ser negada, mas o conceito de fidelidade ao real é relativo. Um documentarista não deve mentir sobre um fato concreto, mas a imparcialidade não é um fator obrigatório em filmes de não-ficção, embora possa existir. Para alguns cineastas, o documentário não deve apenas tentar alcançar o real, mas imprimir a ele um significado. O equilíbrio entre a ética e a estética é importante em um filme.

Em primeiro lugar, é preciso discutir se existe uma função social do cinema documentário. Para José Padilha<sup>22</sup>, é possível que as produções sejam utilizadas com esse objetivo.

Alguns documentários são feitos com o objetivo de revelar, denunciar ou propor soluções para problemas sociais e outros não. Posso ainda acrescentar que, depois de feito, qualquer documentário pode ser utilizado por alguém da forma descrita acima, mesmo que esta não seja a intenção original do seu realizador. Alguns documentários se prestam a este uso, e outros não.

Mas objetivo não implica necessariamente resultado. O cinema pode denunciar, provocar o espectador a se revoltar contra determinada situação, mas isso não significa

---

<sup>22</sup> Em entrevista

que, depois da exibição, o público tome alguma atitude em relação ao fato. Maria Rita Kehl (2000, p.149) admite que nenhuma informação funciona para ensejar uma possibilidade de mudança, pois mesmo as notícias mais chocantes “nos dão a impressão de que não há nada a fazer porque *assim é*”.

Para Eduardo Coutinho, o cinema não é capaz de proporcionar mudanças. “Estou interessado em conhecer, não posso transformar o mundo com um filme, já sei disso há mais de vinte anos. Se pudéssemos transformar o mundo com um filme, não sei se eu seria capaz de fazer esse filme” (in, LINS, 2004, p.112). Por este raciocínio, os filmes de Coutinho são dedicados a conhecer indivíduos e a verdade que eles queiram contar, mesmo que não sejam propriamente verdades.

Padilha também reconhece que os entrevistados não são sempre sinceros, mas o importante é que o filme busque a veracidade nas suas afirmativas.

Para mim, um documentário é filme cuja estrutura narrativa e dramática tem que respeitar a busca pela verossimilhança com relação às asserções ou enunciados declarativos nela contidos ou implícitos. Note que me refiro às asserções feitas pelo filme, e não por seus personagens ou entrevistados.<sup>23</sup>

O entrevistado, entretanto, nem sempre sabe o que é bom para ele, e neste ponto entra a responsabilidade do diretor. O documentário envolve seres humanos reais, que podem ter a vida afetada de alguma forma pelo filme, mesmo que este não tenha um público tão amplo.

Para o diretor, provocar a reflexão do espectador é um bom resultado do filme, uma prova de que “funciona”. E é também um desafio para os cineastas. Uma das maneiras de chegar a isso é fazer com que o espectador possa interpretar um fato de várias maneiras, seja pelo descompasso entre sons e imagens, seja pela utilização de efeitos.

---

<sup>23</sup> Em entrevista

Quando usa essa técnica em uma cena, o documentário se aproxima da arte, em que a multiplicidade de significados é também elogiada.

A arte, em sua dimensão de autonomia e pelo seu caráter desinteressado, não se acomoda ao sempre dado, mas projeta novas apreensões de sentidos, buscando de modo imanente estabelecer rupturas com as formas acomodadas de percepção, imaginação e entendimento (COSTA, 2002, p.163)

O outro lado disso é o direcionamento de opinião, ou manipulação ideológica. *Ônibus 174* permite ao espectador chegar a uma crítica à imprensa, que seria, de certa forma, culpada pelo desfecho do episódio, à polícia e sua ineficiência é às pessoas que estavam no governo na época, “as pessoas que têm caneta na mão”. José Padilha (in: Cineclick, 2004) se isenta da responsabilidade.

Meu filme não faz uma crítica direta à imprensa. As pessoas que assistem a **Ônibus 174** acabam concluindo isso. Agora, a pessoas concluem porque essa percepção é de fato verdadeira. Isso, claro, não quer dizer que os jornalistas sejam incompetentes. (...)  
Acho que quem assiste ao filme nota claramente que o objetivo não é culpar ninguém. Sempre achei uma idéia errada personificar um culpado.

A crítica é implícita, e as induções são colocadas na boca dos entrevistados. Não é o filme que revela que o Coronel Penteado recebeu uma ligação suspeita, possivelmente interferindo na operação. São os atores sociais, as pessoas que estavam presentes no local que o dizem. Porém, do modo como o filme apresenta esses depoimentos, é difícil chegar a conclusão diferente daquela que ele propõe.

A metáfora está presente em poucos momentos de *Ônibus 174*. Talvez o exemplo mais claro seja a seqüência de um presídio em que as imagens são apresentadas com efeitos e em um tom sépia, e as pessoas contam histórias pessoais, sem ser identificadas. Essa seqüência apela demais para a emoção e, para De Grande (2004, p.213), tem uma conotação de feras em jaulas. Induz o público à revolta, ou à pena.

Não apenas estes “personagens” passam sem identificação. Dois dos depoimentos mais fortes do filme são oferecidos por homens mascarados. Um deles é policial do Batalhão de Operações Especiais (Bope), e outro é assaltante profissional. O filme protege estes entrevistados que, caso fossem reconhecidos, poderiam ter problemas.

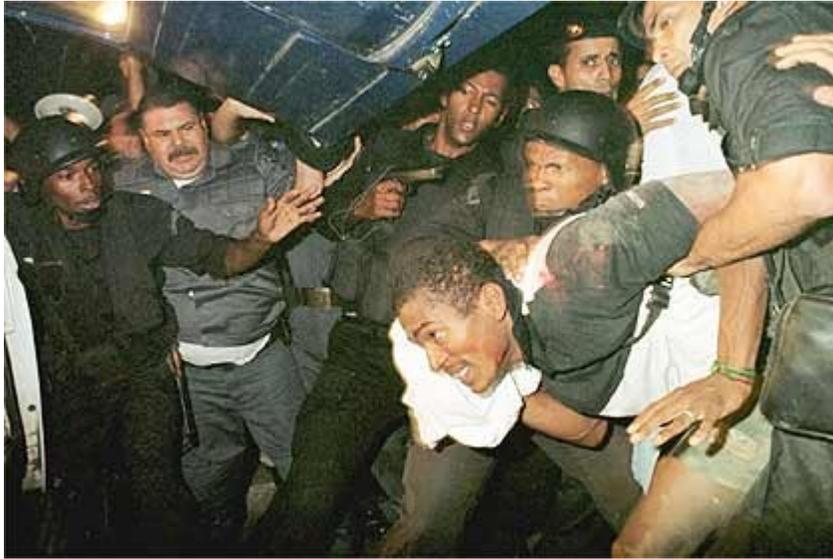
Apesar de dar, ou emprestar a palavra a vários lados da história, fornecendo várias possibilidades de ponto de vista e informações objetivas, o documentário não tem uma postura de imparcialidade. Ao contrário do jornalismo, isso não é uma regra no cinema, mesmo de não-ficção. Padilha admite não ter procurado ser imparcial: “Acho que a imparcialidade não é necessariamente boa. Pode ser, e pode não ser. Me preocupo, isto sim, com a veracidade dos enunciados declarativos implícitos no filme”.

Como consequência desta postura, o filme se permite contar a história do seu jeito, defendendo argumentos que acha justos. E isso não é condenável em um filme, pois é apenas cinema. Na definição de Bill Nichols (1983),

O filme é pois um simulacro, um traço externo da produção de significado a que nos propomos a cada momento. Não vemos uma imagem supostamente imutável e corrente, magicamente representada numa tela, mas a evidência de um ato historicamente enraizado de construir coisas significativas, comparáveis aos nossos próprios atos de compreensão historicamente situados.

Desta forma, a fidelidade ao real não é característica implícita ao documentário, embora possa existir. O mais importante para esse tipo de produção, de uma maneira geral, não é o fato em si, mas a maneira de representá-los e os possíveis significados atribuídos a eles. Apesar de o jornalismo também se constituir de discursos com graus distintos de arbitrariedade (as matérias enfocam determinados aspectos da realidade em detrimento de outros), isso é feito de uma forma diferente daquela observada no cinema de não-ficção. O estilo narrativo de um filme admite possibilidades de linguagem

que geralmente não são incorporadas ao discurso jornalístico. A consequência disso é que o relato de um documentário pode oferecer um ponto de vista sobre determinada situação muito diverso daquele oferecido pela televisão e pelos jornais, como aconteceu no filme *Ônibus 174*.



*“Isso não é um filme de ação não, hein! Aqui o bagu  
sério, meu iri  
Sandro Rosa do Nascimento*

## **5. O CASO DO 174 - ESPETÁCULO, INFORMAÇÃO E ANÁLISE**

Um assalto interrompido se transforma em uma tragédia ao vivo para todo o país. O cenário, um ônibus parado em uma avenida relativamente tranqüila do Rio de Janeiro. O espetáculo emocionaria mesmo se fizesse parte de uma história de ficção. Mas, como fato real, foram jornalistas e documentaristas os responsáveis por relatá-lo ao público.

A combinação de alguns fatores que influenciaram na forma de representação das duas linguagens (por exemplo, o de tempo de apuração e diferentes compromissos e objetivos de cada meio) fez com que o caso do 174 fosse relatado de maneiras bem diversas pelo jornalismo e pelo cinema.

A força do documentário é observada principalmente na narrativa, que constrói a emoção. O filme começa com uma música instrumental de fundo, coberta por uma panorâmica do Rio de Janeiro. Então entra, ainda sobre as cenas da cidade, uma montagem de depoimentos em *off*, trechos de entrevistas com meninos de rua, contando suas experiências. Até que o seqüestro do 174 é mencionado. O capitão Batista, primeiro a ser identificado no filme, introduz a história, mas ainda sem explicá-la. Antes que o filme contextualize o fato, pronuncia a frase “até aquele momento eu não sabia, ninguém sabia que ele era o Sandro”.

Desta forma, a narrativa fílmica cria um clima de suspense, provocando a curiosidade de uma forma que é tradicionalmente encontrada em filmes de ficção. Para Padi-lha<sup>24</sup>, “documentários são, antes de tudo, filmes, e, portanto, narrativas estruturadas dramaticamente para funcionar como tal. Nisto, diferem radicalmente do jornalismo, cujo principal objetivo é reportar fatos e acontecimentos”.

Esse objetivo faz com que a maneira de narrar da imprensa seja mais direta, enfatizando os fatos concretos. Enquanto o filme prefere a montagem cronológica, com intervenções para explicar, analisar ou contar histórias paralelas, o jornalismo privilegia as informações mais importantes e o simples relato dos fatos. No exemplo a cobertura da *Folha Online* do dia do seqüestro, o jornalista opta por começar o texto pelo fato mais recente. Depois, destaca os momentos mais marcantes, indicados por expressões

---

<sup>24</sup> Em entrevista

como “pouco antes” e “agora há pouco”. Por último, o texto contextualiza a história para aqueles que não estavam acompanhando o caso desde o início.

Outra questão a ser levantada ao comparar o discurso do documentário com o jornalismo é a imparcialidade. Enquanto para os repórteres é uma recomendação, ou quase uma exigência, para os documentários o discurso imparcial é apenas uma possibilidade.

No jornalismo, está diretamente ligado à responsabilidade do meio de não manipular a opinião pública. A informação deve simplesmente ser transmitida, sem emissão de juízos de valor, sob pena de comprometer a seriedade do jornal.

No documentário, a exigência da imparcialidade é relativa. Se, por um lado, na concepção de alguns teóricos e cineastas, a argumentação parcial é permitida em um filme, e pode ser boa, por outro lado, a isenção é, muitas vezes, esperada neste tipo de cinema. Pessoa<sup>25</sup>, por exemplo, somente considera documentários os filmes que são fiéis aos fatos. Mas este conceito exclui da categoria várias produções tradicionalmente consideradas como documentais.

Eu acho que documentário documenta aquilo que foi feito. Seria uma reprodução dos fatos. A partir do momento que você passa a ser parcial, você está fazendo um juízo de valor. Aí não seria um documentário. Uma peça de ficção não seria, mas seria uma peça de opinião.

No entanto, Pessoa encontra essa imparcialidade em *Ônibus 174*. Porém, em uma análise sobre o filme, De Grande (2004, p.209) argumenta que a narrativa limita as possibilidades de interpretações do leitor. “Embora não haja um locutor ou repórter conduzindo o documentário, o que sugere que a voz dominante seja de perspectiva percebe-se claramente que fica difícil fugir à construção planejada pelo documentarista”. *Voz de*

---

<sup>25</sup> Em entrevista

*perspectiva* é aquela em que o ponto de vista do cineasta está implícito, não é diretamente conduzido por uma fala. O espectador é, então, levado a tirar suas conclusões sem que as afirmativas do documentário as confirmem claramente.

Para Padilha (por e-mail), a noção de imparcialidade é complicada e vaga para ser utilizada na definição de documentário. Mas o cineasta admite não se preocupar com esse assunto. O que procurou fazer, durante a produção de *Ônibus 174*, foi checar as informações para evitar os erros.

O filme pode, de certa forma, conduzir uma argumentação. Mas, como no jornalismo, existe uma preocupação em não emitir juízos de valor. Se não se pode afirmar que o filme é imparcial, é possível, por outro lado, dizer que o documentário tenta oferecer uma visão mais equilibrada sobre Sandro. Não mais o vilão drogado que a mídia mostrou no calor do acontecimento, mas uma pessoa com determinada história de vida, com seus conflitos, sonhos. Alguém que não tinha intenção de matar, apenas queria sair daquela situação. Muitos dados sobre o infrator só foram conhecidos pela mídia algum tempo depois.

### **5.1 – O protagonista e um retrato falado**

Protagonista da tragédia, Sandro teve como seu primeiro papel o de vilão, seqüestrador possuído. Na verdade, o personagem era Sérgio, nome designado pelo capitão Batista ao infrator para conduzir as negociações. É desta forma que ficou conhecido pelo Brasil inteiro no dia do seqüestro. Porém, as pessoas só podiam ver de fora para dentro.

Na verdade, a priori, a idéia que se tinha é que era um cara aparentemente viciado em drogas. Estaria, inclusive, sob efeito de entorpecentes. Mas a gente tinha muito pouco

conhecimento a respeito de quem era ele, Sandro. Depois, com o passar do tempo, a gente foi levantando algumas informações de que ele foi um ex-menino de rua, um sobrevivente da chacina da Candelária. (...) Então era um cara que, se não me falha a memória, nem documentos confiáveis tinha. Saíram crônicas a respeito, era uma pessoa sem identidade realmente. Um cara que não existia, quase. Ele só passou a existir naquele momento de terror, ali, que ele protagonizou, o principal... Não ator, né? Protagonista principal daquela tragédia.<sup>26</sup>

Os jornalistas responsáveis por cobrir o caso pouco sabiam sobre Sandro ou o contexto do que estava acontecendo. Isso dava uma visão incompleta do caso. No filme *Ônibus 174*, as reféns Janaína Neves e Luanna Belmont descrevem momentos de verdadeira encenação. Em seu depoimento, Luanna admite que “existia naturalmente um diálogo paralelo. Quer dizer, uma coisa paralela: o que estava acontecendo para as câmeras e para as pessoas do lado de fora, e o que estava acontecendo lá dentro”. De ator, Sandro passa e diretor de teatro, conduzindo uma falsa cena de assassinato. Nada disso poderia ser apreendido pelo público.

Para Leão Serva (2001, p.98), “a ausência de conhecimento de uma informação pelo receptor (...) pode fazer com que uma história complexa se torne um caso de maniqueísmo”. Dessa forma, conhecer apenas o que poderia ser visto pelo lado de fora contribuiu para que a primeira idéia formada sobre aquele homem fosse a de um bandido frio, de vilão da história.

Sandro era, no entanto, alguém que desejava fugir. Essa percepção era possível na época, como reconhece Coimbra (em entrevista): “eu achava que ele estava acuado. Era uma coisa acuada. Se largasse, deixasse ele sair, ele ia embora”.

Com o tempo e a apuração de novas informações, a imagem do seqüestrador foi se modificando. De vilão, Sandro passa a ser vítima da sociedade, como descreve Moretzsohn:

---

<sup>26</sup> PESSOA, em entrevista

Os jornais do dia seguinte falavam em “bandido sanguinário e frio”, “visivelmente drogado”. No entanto, talvez pelo comportamento de uma jovem passageira que se tornou a heroína da semana ao dialogar com o seqüestrador e tentar acalmá-lo apelando para a imagem do homem “produto do meio” (“Sabe quem é a maior vítima dessa situação? Você”), talvez porque o rapaz tivesse uma história trágica (era um dos sobreviventes do famoso massacre da Candelária, em 1993), surgiu paralelamente o discurso do bandido como “vítima da sociedade”.

Vilão ou vítima, ele estava morto. A mídia teve a possibilidade de reproduzir cenas diretas do personagem. Era ele quem falava (ou interpretava) através das janelas do ônibus. Essa possibilidade não existiu no documentário. Quando o filme começou a ser produzido, Sandro já não podia falar. A única possibilidade era reconstruí-lo através de imagens de arquivo e de depoimentos.

A voz e a imagem de Sandro a que temos acesso pelo documentário são extraídas das imagens de TV registradas no dia do assalto ao ônibus. São, portanto, duplamente virtuais, duplamente filtradas – é um “recorte” executado sobre outro “recorte” que tentou registrar a situação real. (DE GRANDE, 2004, p.214)

A representação proposta pelo filme é uma visão alternativa àquela oferecida pela mídia. A imagem criada de Sandro, inicialmente, era a de um lunático, e isso fez com que sua tia, por exemplo, se escondesse dos jornalistas. É a mudança desse ponto de vista que revela outros personagens e outros aspectos da vida do protagonista.

Lá é o personagem que se cria no filme, porque o filme cria um personagem, seguindo um modelo clássico. Tem a cena inicial e o retrospecto. É o destino que define o pacto. Nossa relação diante daquela figura é dada pelo percurso dele e pelo final, que é o momento de sua morte. (...). É ao mesmo tempo tem o momento presente, o do ônibus, em que a fala não é outorgada, porque é uma fala construída pela situação que ele definiu. Ele sabe que a televisão está lá e dá uma coletiva. Ele chama a imprensa, que ele determina quando, onde e como. (XAVIER, 2002)

O seqüestrador, que em certos momentos cobria o rosto, depois pedia para ser filmado. Até certo ponto, soube usar a presença da mídia como proteção. No filme, esse fator é analisado no depoimento de Luis Eduardo Soares.

Nesse círculo de idéias estabelecidas por Luís Eduardo Soares há, subentendida, uma proposição de que Sandro não era culpado, ou pelo menos não era culpado sozinho, sendo seus gestos de violência uma consequência de causas diversas disseminadas pela sociedade brasileira. Um corolário para tais idéias suportaria a conjectura de que Sandro não era violento, nem mesmo um mau sujeito. (DE GRANDE, 2004, p.216-217)

O depoimento de Soares, associado a outros presentes no filme, remonta a imagem de Sandro como vítima da sociedade. Mas não é esse o objetivo principal do documentário. A idéia, de acordo com Padilha<sup>27</sup>, era contar a vida do personagem sem julgá-lo, além de confirmar a tese de que o Estado cria a violência e não consegue, mais tarde, lidar com o problema.

Mas, apesar de o diretor se esquivar de uma conclusão definitiva, nenhum dos depoimentos apresentados no filme é forte em condenar as atitudes de Sandro, enquanto os que o defendem são vários e convincentes. Damiana, a refém do ônibus que sofreu um derrame durante o seqüestro, e sua filha, são talvez as únicas que mantêm o tempo todo uma opinião contra o infrator. Os outros entrevistados, quando não tentam compreender e explicar as atitudes do seqüestrador, também não o acusam.

Enquanto a mídia enfatizou a história do 174 e a ocorrência policial, o filme se concentrava na vida do protagonista do fato. Essa abordagem reforça a narrativa e a coloca de volta em parâmetros da realidade, como reforça o crítico de cinema Horácio Bernardes: “conocer quién es el secuestrador introduce la visceralidad en pleno contexto humano, social, y a la larga político.” (CINEMAIS, 2003, p.206)

## 5.2 – A polícia e o heroísmo às avessas

---

<sup>27</sup> Em entrevista

Em *Ônibus 174*, alguns depoimentos apontam o que a polícia deveria ter feito no dia do seqüestro. Um dos entrevistados, um policial mascarado, enumera alguns erros durante a operação, apresentando opções que, se tomadas, poderiam mudar o curso da história. Alguns entrevistados sugerem que o coronel Penteado, responsável por coordenar as equipes no local, teria se omitido quando deveria agir. Segundo alguns depoimentos, como o do capitão Pimentel e o capitão Batista, o coronel sabia que deveria invadir o ônibus após o disparo contra a refém, e que, em alguns momentos, atirar contra o bandido era o mais indicado. Mas sugerem que, por causa de um telefonema, ele não conduziu desta maneira. Talvez a presença das câmeras tenha influenciado isso.

Um tiro de sniper seria uma solução ideal. E, logicamente, era ao vivo, para todo o Brasil, e ele ia resultar em, talvez um meio quilo de massa encefálica sendo projetada nos vidros do ônibus. Eu não gostaria de ver isso. Meus parentes em casa também não gostariam de ver uma cena dessa. Mas, tecnicamente falando, seria o mais viável a ser feito. Seria o mais certo a ser feito. (Capitão Pimentel, em *Ônibus 174*)

No filme, os erros da polícia são “explicados” pela falta de treinamento e investimento nos policiais. Segundo depoimentos, eles não escolhem a profissão por vocação, mas por precisar de um “emprego”.

A imagem que os policiais conquistaram na mídia após o episódio também não foi positiva. Durante a cobertura, contudo, seu comportamento nas negociações não recebeu tanta ênfase quanto a ocorrência em si.

Bucci (2004), em um texto que analisa como a violência na TV alimenta a violência por parte da polícia, relata o processo de banalização: hoje, as pessoas agüentam ver uma cena de morte ao vivo. Por outro lado, o público pede novos heróis, que garantam

sua segurança. “A polícia precisa ser competente. O que não quer dizer coisa alguma. (...) Tudo é imagem. Inclusive a competência”. (BUCCI, 2004, p.111)

Não foi de competência a imagem que a polícia passou naquele dia. Pelo contrário. No documentário, algumas atitudes, ou falta de atitudes, dos policiais, são questionadas. Os relatos induzem o espectador a concluir que os policiais deveriam ter atirado. Na imprensa, a visão não foi diferente, embora esse aspecto tivesse menos ênfase. Seixo acredita que a morte de Sandro ao vivo seria melhor do que terminar daquela maneira. “Já teve imagens na TV de policiais matando um bandido. E o choque não foi tão grande quanto ver a Geísa morta. Eu acho que se matassem o bandido, tinha um lado positivo”. Esse lado positivo seria preservar a imagem de competência da polícia.

A polícia ia salvar aquelas pessoas. Não que matar bandido seja bom. Eu acho que não é por aí também. Principalmente ao vivo, na TV, sangue pulando... Não é bom. Mas é bom salvar gente que não tem nada a ver com isso, porque elas são as vítimas daquela situação ali, elas não têm nada a ver com isso.<sup>28</sup>

Em relação à mídia, o policial que recebeu mais destaque foi Marcelo Oliveira dos Santos, responsável pelo desfecho do episódio. Ao tentar atirar no seqüestrador, erra o alvo e acerta o rosto da refém. Enfrentou, por causa disso, um processo na justiça por homicídio culposo (sem intenção de matar). A mídia relatou o caso, mas não chegou a provocar uma motivação contra ou a favor. A revista *Isto é* (21 jun. 2000) utiliza alguns depoimentos em sua defesa, que atribuem o erro ao stress do soldado, por exemplo. Em um quadro especial, fala sobre a situação financeira de um oficial do Bope e descreve a situação de tristeza de Santos após a morte de Geísa.

É também em relação a Santos o momento de maior contradição no filme. Enquanto, nas montagens de depoimentos do início e do final, as falas parecem o tempo todo

---

<sup>28</sup> SEIXO, em entrevista

concordar e até reforçar opiniões das outras, quando se referem ao policial elas se contradizem explicitamente. Algumas frases defendem que, apesar do não ter acertado o alvo, ele tomou a atitude correta; outras o condenam pelo erro. Desta forma, o filme se isenta de emitir um juízo de valor sobre o policial.

Outra crítica apontada é em relação à crueldade com que os policiais mataram Sandro, já dentro do camburão. A polícia, que não o matou para salvar reféns, mata-o depois de preso.

Capturado, o seqüestrador será asfiziado dentro de um carro da Polícia Militar. Morre em *off*.  
O herói fadado é de novo o vilão. O criminoso morrerá nas sombras, longe dos holofotes. A polícia faz *show* às avessas. (BUCCI, 2004, p.115)

A imagem da polícia já tinha sido afetada. Não eram os heróis que o público queria, e que a imprensa desejava fornecer. Eram heróis às avessas, que não mataram para salvar as vítimas. A polícia mata o bandido já indefeso.

O policial é policial porque ele tem que cumprir a lei. Se ele prendeu o cara, o cara acusado de um homicídio, está preso. Não tem que fazer justiça com as próprias mãos. Está preso, e em breve ele vai ser julgado. (...)A gente tem vários episódios aí de policiais que dominam um bandido numa favela e acabam matando o cara. A partir do momento em que ele mata o cara numa execução sumária, como foi o caso do Sandro, para mim ele é tão bandido quanto.<sup>29</sup>

Essa imagem negativa da polícia que mata friamente é reforçada no documentário. Os mesmo policiais que salvaram Sandro de ser linchado pelas pessoas que estavam no local o assassinaram, e isso é condenado por diversos depoimentos. O que o filme não relata é o processo transcorrido depois.

Esse final da história coube ao jornalismo. Segundo a *Folha Online*, os acusados da morte de Sandro negaram que fosse proposital.

---

<sup>29</sup> PESSOA, em entrevista

A Justiça rejeitou o pedido de prisão preventiva feito pelo Ministério Público Estadual. O capitão Ricardo de Souza Soares e os soldados Flávio do Val Dias, Márcio Araújo David, Paulo Roberto Alves Monteiro e Luiz Antônio de Lima Silva depuseram hoje. Eles afirmaram que a asfixia teria sido consequência do comportamento de Sandro, que se debatia, babava e agredia os policiais que tentavam imobilizá-lo.

Houve, entretanto, contradições. Enquanto Soares disse que tentou apenas massagem cardíaca ("aquele homem babava muito"), David disse que o capitão fez até respiração boca-a-boca. (FOLHA ONLINE)

Apesar de não defender a polícia, insinuando inclusive que os acusados estariam mentindo (a matéria cita que houve contradições nos depoimentos), a imprensa não motivou a opinião pública contra aquela situação. Mesmo que tentasse, talvez não atingisse esse objetivo. O lugar de vilão já pertencia a Sandro. Para Pessoa, "hoje em dia, a gente vive numa sociedade que uma grande parcela da população aplaude quando um bandido é morto".

Em *Ônibus 174*, essa opinião é reforçada. Um depoimento em *off* conclui que quem estava presente queria ver um espetáculo, "e o espetáculo diz o seguinte, que o final é a morte do bandido. Isso é coisa comum na nossa sociedade".

### **5.3 – A representação do espetáculo**

Se o seqüestro do 174 foi um espetáculo com parâmetros nas histórias de ficção, o desfecho não é um final feliz. "No final de *Ônibus 174* não se salvam a 'mocinha' – no caso, a passageira Geísa - nem o bandido". (De Grande, 2004, p.208) Mas, como história real, não se pode concluir que Sandro seja totalmente vilão nem totalmente vítima. Nem mesmo o papel de mocinhos está garantido para os policiais, que não souberam representar como heróis. Esses rótulos não se aplicam à totalidade do real, e só são possíveis de ser atribuídos na representação.

Em geral, os telejornais disponibilizam aos espectadores apenas o desfecho de alguns atos violentos propriamente ditos, como homicídios e violência física, assaltos, seqüestros, tiroteios, tráfico de drogas, captura de bandidos, etc. Ou seja, a violência é tratada apenas em uma de suas faces mais evidentes, e talvez assustadoras também, que é a do confronto entre os infratores, cidadãos e a polícia. (DE GRANDE, 2004, p.23)

Apesar de ter transmitido o desenvolvimento do episódio ao vivo, a hipótese de De Grande se confirma no episódio do 174. O *confronto* foi enfatizado pela mídia, mais do que sua contextualização, não importam os motivos que tenham levado a essa abordagem. Isso colocou cada personagem em seu papel: Sandro era o vilão, reféns do ônibus eram as vítimas e aos policiais, cabia o papel de ‘mocinhos’, responsáveis por salvar. Os jornais impressos se concentraram no desfecho, mas confirmavam essas funções, embora já não vissem exatamente como heróis aqueles policiais. No entanto, isso não era tudo o que poderia ser dito.

Quando uma onda de criminalidade ocorre, sua lenta gestação se deu em anos ou décadas anteriores. Mas só quando explode é percebida como tal pela imprensa, e possivelmente pela opinião pública. O fato novo se esgota em si então: o criminoso deve ser preso e condenado, o crime deve ser vingado. Mas as causas de longo prazo não são visíveis ao leitor (SERVA, 2001, p.109)

Os antecedentes da situação ainda não eram conhecidos, mas foram pesquisados pelo documentário. Em seus depoimentos, novos personagens entram em cena. Uma tia de Sandro, que afirma não ter ido ao enterro do sobrinho para evitar perguntas. Um assaltante profissional mascarado, que ensina como Sandro deveria ter procedido naquele episódio. Ex-meninos de rua que conviveram com o protagonista da narrativa. Somente exemplos, que tornam o personagem mais humano nesta outra forma de apresentação.

Em uma primeira observação, o documentário ofereceu uma visão muito mais aprofundada sobre o episódio do que o jornalismo. Mas, analisando melhor, mais do que um

aprofundamento, o que *Ônibus 174* oferece é um ponto de vista diferente e um objetivo diferente. A preocupação da imprensa foi relatar o caso, o desenvolvimento, o desfecho e as conseqüências posteriores do caso, como o que aconteceu com os policiais envolvidos, por exemplo. Depois, com o tempo de pesquisa, descobriram-se outros fatores, como o fato de que Sandro era um sobrevivente da chacina da candelária.

A intenção de Padilha, por outro lado, foi mostrar a situação da violência, comprovar a tese de que o estado cria a violência. Procurou também entender o que estava acontecendo, e tentou fazer isso foi contando a história de Sandro. A ênfase foi essa, enquanto a preocupação principal da mídia foi o fato em si.

Apesar de utilizar um suporte técnico audiovisual, mais semelhante ao da televisão, a representação dos fatos em *Ônibus 174* aproxima-se muito mais do jornalismo interpretativo e do jornalismo investigativo do que do telejornalismo cotidiano. A busca pelos fatos e sua compreensão são características deste tipo de atividade, como explica Dines (1974, p.85-86).

O leitor de hoje não quer apenas saber o que acontece à sua volta, mas assegurar-se da sua situação dentro dos acontecimentos. Isto só se consegue com o engrandecimento da informação a tal ponto que ela contenha os seguintes elementos: a dimensão comparada, a remissão ao passado, a interligação com outros fatos, a incorporação do fato a uma tendência e a sua projeção para o futuro. Enriquecidos com esta nova angulação e estas intenções, chegamos bem mais perto do jornalismo interpretativo e do jornalismo investigativo.

Surge aí um paradoxo: talvez a melhor abordagem jornalística do caso tenha sido feita não por um jornalista, mas por um cineasta. Apesar de utilizar diversos recursos cinematográficos que tradicionalmente não seriam usados em uma matéria jornalística, ao assumir uma postura que não tenta ser imparcial e reforçar que o que coloca em

cena é uma representação, um ponto de vista sobre a história, o cineasta preenche algumas lacunas deixadas pela mídia.

## 6. CONCLUSÃO

O real representado, em alguns casos, adquire qualidades próprias da ficção. Porém, algumas vezes, essas qualidades estão implícitas ao objeto da representação. A própria realidade pode, eventualmente, ser tão surpreendente que sua descrição parece ter sido extraída da mente de um escritor ou roteirista. Registrar o real nesse tipo de situações apenas intensifica esse aspecto. Mas são exatamente essas histórias que provocam o interesse da mídia e, em alguns casos, do cinema.

Parecia um filme. Parecia que não era real. Era muito fantasioso. Eu estava lá, olhando aquele ônibus... a impressão que eu tinha é que o tempo inteiro era um *set* de filmagem. E eu acho que a mídia se aproveitou totalmente dessa característica muito específica dessa situação.<sup>30</sup>

---

<sup>30</sup> SEIXO, em entrevista

Algumas temáticas são mais propícias à produção desta interface ficção-realidade. Além disso, casos sobre crimes ou agressões são constantemente alvos da imprensa. Para Kehl (2000, p.145), o ato violento é que vai fazer com que a mídia registre nossa existência. “Não é um outro ato que faz significado na nossa cultura: basicamente, é o ato violento”. A violência trouxe as câmeras ao Jardim Botânico naquele dia 12 de junho, e fez do episódio uma tragédia social para ser *mostrada* e para ser *vendida* pelos meios de comunicação.

O que deu origem a esse episódio foi um assalto mal-sucedido, porque era para ser mais um assalto de ônibus, a passageiros de ônibus, como vários que a gente vê aí todos os dias. Só que aí, quando o cara cruzou com uma patrulha da polícia, da PM, aconteceu aquilo, ele resolveu fazer todo mundo de refém. Realmente, ele estava drogado, e aconteceu aquilo tudo: aquele cerco terrível, aquelas horas de negociação, a polícia não isolou o local...<sup>31</sup>

O seqüestro do ônibus 174, que por si só já parecia ficção, precisava ser *representado*, mas isso poderia ser feito de várias formas. A importância jornalística do episódio estava ligada à necessidade de informar sobre o que estava acontecendo, mas também a demandas de mercado das empresas de comunicação. A notícia do seqüestro provocou o interesse do público, aumentando tanto a audiência das emissoras de televisão quanto a venda de jornais. Já para o documentário, a principal preocupação era a força narrativa da história. Mais do que o relato dos fatos, o filme procurou investigar e explicar o que estava acontecendo, sempre privilegiando o impacto emocional que poderia causar. O lucro era secundário, pois esse tipo de filme ainda não é muito valorizado, sobretudo no Brasil. O sucesso da não-ficção se limita a um público restrito, reconhecimento da crítica e prêmios em festivais.

---

<sup>31</sup> PESSOA, em entrevista

Não só os objetivos das duas formas de representação eram diferentes, mas as responsabilidades também. A mídia deve tomar cuidados em relação ao seu público. A responsabilidade da televisão é imensa devido ao seu alcance.

O jornalismo, sobretudo o televisivo, atinge um público muito amplo, que inclui classes sociais diversas e pessoas com diferentes níveis culturais e de escolaridade. O repórter deve procurar atingir da mesma forma todos esses espectadores e leitores, facilitando a compreensão da mensagem.

O documentário atinge um público bem mais restrito e, de modo geral, mais crítico. Isso porque não é capaz de mobilizar massas da população. O que não quer dizer que a responsabilidade seja menor. O tempo de apuração dos fatos é suficiente para não deixar que qualquer erro chegue à montagem final.

Mas documentário é *cinema* e parte de uma idéia. Como cinema, a manipulação das cenas, entrevistas e montagem em favor de uma opinião específica é possível e permitida. Embora não seja um consenso, isso é muito mais aceitável em um filme do que no jornalismo.

O jornalismo procura se ater aos fatos. Busca apresentar a realidade como é. Mas, como aquela realidade é submetida a um repórter, aos seus critérios de hierarquização das informações e ao seu estilo narrativo, é também uma forma de representação, mesmo quando pretende ser uma reprodução.

Não se pode afirmar que há uma superioridade de uma linguagem sobre a outra. O que existe são visões diferentes de uma mesma situação. O documentário não apresenta um ponto de vista mais “correto” sobre o caso do que a imprensa. Ele apenas mostra que há outras maneiras de representar aquela história.

Se, por um lado, as duas linguagens se aproximam por representarem uma realidade, por outro, pode-se observar que a *consciência* de representação é muito maior no documentário do que no jornalismo. Enquanto o segundo tenta uma imparcialidade que, na maior parte das vezes, é impossível, um cineasta geralmente sabe que não conseguiria captar todos os aspectos de determinada situação e assume essa postura. O real representado em *Ônibus 174* não diz tudo sobre o episódio do seqüestro, mas talvez seja eficiente em manifestar as preocupações do diretor.

O jornalismo pretende ser o porta-voz da sociedade, e dá notícias que julga importantes, de uma forma que, pelo menos em tese, condiz com a verdade. Sua proposta é representar o que é, lidar com os fatos que são apresentados ao repórter. Já o cinema documentário, além de tratar sobre o real, é também uma arte dramática. Isso não entra em contradição com a verdade.

Não deixa de ser paradoxal que muitos elementos sobre a história, que facilitariam a compreensão e a análise do caso do 174, tenham sido abordados pelo documentário e não pela imprensa, pois oferecer esses dados deveria ser função do jornalismo. A função social da mídia seria exatamente passar a informação para que o leitor ou espectador chegue às próprias conclusões. Mas, no caso específico, não foram os departamentos de jornalismo dos meios de comunicação que o fizeram, e sim o filme. É interessante observar que, por vezes, é mais fácil representar o real de uma forma mais completa quanto mais se tem consciência da impossibilidade de reproduzi-lo literalmente.

## 7. REFERÊNCIAS

- 1- ARGOLO, José A. Reflexão sobre a violência e as mídias. **Lumina**. Juiz de Fora: UFJF, v.4, n.2, p. 81-95, jul./dez. 2001. v.5, n.1, jan./jun. 2002. ISSN 1516-0785.
- 2- BERABA, Marcelo. A ira dos leitores. **Folha de São Paulo**. São Paulo, 21 nov. 2004. Brasil, Ombudsman, p. A8.
- 3- BERNARDET, Jean-Claude. **Cineastas e imagens do povo**. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.
- 4- BUCCI, Eugênio; KEHL, Maria Rita. **Videologias: ensaios sobre televisão**. São Paulo: Boitempo, 2004. (Coleção estado de sítio)
- 5- CAIAFA, Janice. **Jornadas urbanas: exclusão, trabalho e subjetividade nas viagens de ônibus na cidade do Rio de Janeiro**. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2002.

- 6- CINEMAIS. Objetivo subjetivo. Rio de Janeiro: Aeroplano, n. 36, out./dez. 2003. Especial documentário.
- 7- COSTA, Belarmino César Guimarães da. **Estética da violência: jornalismo e produção de sentidos**. Campinas: Autores Associados; Piracicaba: Unimep, 2002.
- 8- COTIDIANO ONLINE. **Folha online**. Disponível in: <http://www1.folha.uol.com.br/folha/cotidiano/ult95u2299.shl>. Último acesso em 11 jan. 2005.
- 9- DE GRANDE, Airton Miguel. **Sujeitos barrados: a voz do infrator em dez documentários brasileiros**. 2004. 256 f. Dissertação (Mestrado em Multimeios) – Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas.
- 10-DINES, Alberto. **O papel do jornal: tendências da comunicação e do jornalismo no mundo em crise**. Rio de Janeiro: Artenova, 1974.
- 11-FILHO, Aziz; FILHO, Francisco Alves; HELENA, Letícia. Sem saída. **Isto é**. São Paulo, n. 1603, p. 26-32, 21 jun. de 2000.
- 12-HOLFELDT, Antonio. Hipóteses contemporâneas de pesquisa em comunicação. In: HOLFELDT, Antonio; MARTINO, Luiz C.; FRANÇA, Vera Veiga (Org.). **Teorias da comunicação: conceitos, escolas e tendências**. Petrópolis: Vozes, 2001. p. 187-240.
- 13-KEHL, Maria Rita. Televisão e violência do imaginário. In: BUCCI, Eugênio (Org.). **A TV aos 50: criticando a televisão brasileira no seu cinquentenário**. São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 2000. p. 133-151.
- 14-KUCINSKI, Bernardo. **A síndrome da antena parabólica: ética no jornalismo brasileiro**. São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 1998.
- 15-LINS, Consuelo. **O documentário de Eduardo Coutinho: televisão, cinema e vídeo**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editora, 2004.
- 16- **MANUAL de Telejornalismo**. Rio de Janeiro: Central Globo de Jornalismo, 1985.
- 17-MARCONDES FILHO, Ciro. **Jornalismo: a saga dos cães perdidos**. 2. ed. São Paulo: Hacker Editores, 2002.
- 18-NICHOLS, Bill. **A voz do documentário**. Tradução de Eliana Rocha Vieira Tuttoimondo. Film Quartely, vol.36, nº 3, 1983. Título original: The voice of documentary.

- 19- MORETZSOHN, Sylvia. **Imprensa e criminologia**: o papel do jornalismo nas políticas de exclusão social. Disponível in: <<http://bocc.ubi.pt/pag/moretzsohn-sylvia-imprensacriminologia.html>> (2002). Acesso em 24 nov. 2004.
- 20- MURCH, Walter. **Num piscar de olhos**: a edição de filmes sob a ótica de um mestre. Tradução de Juliana Lins. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2004.
- 21- ÔNIBUS 174. Direção de José Padilha. Rio de Janeiro: Riofilme, 2002. (133 min.): 35mm, son, color. Port.
- 22- PADILHA, José. Ônibus 174 é tese contra a miséria brasileira e o descaso do Estado. **Portal Terra**, 6 dez. 2002. Disponível em: <<http://www.terra.com.br/cinema/noticias/2002/12/06/004.htm>>. Acesso em 25 mai. 2004.
- 23- PADILHA, José. Olhando para baixo. **Cineclick**, ultimo acesso em 26 out. 2004. Entrevista concedida a Roberto Guerra. Disponível em <<http://cineclick.virgula-terra.com.br/cinebrasil/atual/onibus.html>> Acesso em 20 set. 2004.
- 24- PATERNOSTRO, Vera Íris. **O texto na TV**: manual de telejornalismo. Rio de Janeiro: Campus, 1999.
- 25- RAMOS, Fernão Pessoa. O que é documentário? In: RAMOS, Fernão; MOURÃO, Maria Dora e CATANI, Afrânio et alii (org.). **Estudos de cinema 2000: So-cine**. Porto Alegre: Sulinas, 2001. p. 191-206.
- 26- SERRA, Antônio A. **O desvio nosso de cada dia**. Rio de Janeiro: Achiamé, 1980. (Série universidade, v.7)
- 27- SERVA, Leão. **Jornalismo e desinformação**. São Paulo: Editora SENAC, 2001.
- 28- SCHUDSON, Michael. Stories and information: two journalism in the 1890s. In: **Discovering the news**: a social history of American newspapers. LOCAL: Basic-books, ANO 1985. p. 88-120.
- 29- SHUDSON, Michael. The sociology of news production revisited. In: CURRAN, James; GUREVICH, Michael (eds.) **Mass media and society**. New York: Edward Arnold, 1992. p.141-159.
- 30- SODRÉ, Muniz. **Comunicação do grotesco**: introdução à cultura de massa brasileira. Petrópolis: Vozes, 1992.
- 31- SODRÉ, Muniz. **O monopólio da fala**: função e linguagem da televisão no Brasil. Petrópolis: Vozes, 1984.
- 32- Ventura, Mauro. Um novo olhar sobre o 174: Bruno Barreto vai dirigir filme de ficção inspirado no documentário de José Padilha. **O Globo**. Rio de Janeiro, 11 jan. 2005. Segundo Caderno, p. 8.

- 33- XAVIER, Ismail; BERNARDET, Jean-Claude. **Contracampo Revista de Cinema**, nº 53/54, 2002. Disponível em: <<http://www.contracampo.he.com.br/53/ismailber-nardet.htm>>. Acesso em 20 de set. 2004.
- 34- XAVIER, Ismail. **O discurso cinematográfico: a opacidade e a transparência**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1984.

## 8. ANEXOS

## **Anexo 1**

### **Entrevista: José Padilha**

Diretor do filme *Ônibus 174*.

Respostas enviadas em 6 dez. 2004.

#### **- Como definiria documentário?**

Não tenho uma definição para documentário que acomode todos os filmes comumente considerados como tal pelo senso-comum, de modo que a minha definição será arbitrária, como o são todas as definições, e excluirá da classe dos documentários filmes que muitas pessoas incluiriam.

Para mim, um documentário é filme cuja estrutura narrativa e dramática tem que respeitar a busca pela verossimilhança com relação as asserções ou enunciados declarativos nela contidos ou implícitos. Note que me refiro às asserções feitas pelo filme, e não por seus personagens ou entrevistados.

**- Na sua opinião, até que ponto um documentário tem compromisso com a realidade? A manipulação - de idéias, fatos, ou emoção - é antiética?**

Acho que um documentarista deve tentar fazer a melhor estrutura dramática possível respeitando a condição enunciada na minha definição. A ética não é um conceito absoluto, mas sim relativo. Por exemplo: para um catálico é antiético ter várias mulheres. Para certas correntes do islamismo, isto seria um comportamento ético. Portanto, avaliações éticas se dão em função de valores, e a sua pergunta fica incompleta sem que tais valores sejam explicitados.

**- Existe uma função social do cinema documentário?**

Alguns documentários são feitos com o objetivo de revelar, denunciar ou propor soluções para problemas sociais e outros não. Posso ainda acrescentar que depois de feito, qualquer documentário pode ser utilizado por alguém da forma descrita acima mesmo que esta não seja a intenção original do seu realizador. Alguns documentários se prestam a este uso, e outros não.

**- O que o motivou a fazer o filme *Ônibus 174*?**

*Ônibus 174* me pareceu uma forma contundente de falar sobre um problema que me aflige: a violência urbana e as suas causas. Eu queria falar sobre este problema, e intuí que contando a estória de Sandro do Nascimento e analisando a ocorrência policial eu poderia fazê-lo de maneira direta e simples.

**- Quando começou a pesquisar sobre o assunto, o que mais interessava? Esse interesse mudou perto da conclusão do trabalho?**

Desde o começo me interessei pela tese de que o Estado cria parte da violência que depois não consegue controlar. Com a pesquisa confirmei esta tese. A vida de Sandro me parece ilustrá-la perfeitamente. O discurso que o Sandro faz dentro do *Ônibus* denunciando o massacre da Candelária, reclamando da violência policial e das condições carcerárias fala por si próprio, e no fim ainda é corroborado pelo seu próprio assassinato, cometido por policiais que representam o Estado.

**- Houve uma preocupação com a imparcialidade?**

Acho que a imparcialidade não é necessariamente boa. Pode ser, e pode não ser. Me preocupo, isto sim, com a veracidade dos enunciados declarativos implícitos no filme. Sei que não posso garantir a sua verossimilhança, mas tento checar os fatos para diminuir meus erros ao máximo.

**- Como o filme é recebido fora do Brasil?**

Ônibus 174 foi muito bem recebido fora do Brasil. De fato, o filme foi distribuído com muito mais cópias nos EUA, no Canadá e na Inglaterra do que no Brasil! O público, em geral, fica incrivelmente espantado com a incompetência policial demonstrada no evento, e muito triste com a morte de duas pessoas e a tragédia da vida de Sandro. A fala do Luiz Eduardo Soares sobre a invisibilidade também é bastante comentada no exterior.

**- Comparando a linguagem do cinema documentário com a do jornalismo, que aspectos são mais marcantes? Que diferenças ou semelhanças destacaria, principalmente na responsabilidade dos dois meios?**

Documentários são antes de tudo filmes, e, portanto narrativas estruturadas dramaticamente para funcionar como tal. Nisto, diferem radicalmente do jornalismo, cujo o principal objetivo é reportar fatos e acontecimentos. Todavia, documentários também fazem asserções sobre fatos, e neste sentido entendo que a responsabilidade de buscar a verossimilhança se aplica nos dois casos.

**- A forma como a TV, os jornais e as revistas noticiaram o assunto teve alguma influência - positiva ou negativa - na abordagem do filme? Se teve, como foi?**

De forma geral, a mídia se concentrou na ocorrência policial. Tanto assim que apesar de dispor de bem menos recursos, fui eu que entrevistei a família do Sandro pela primeira vez. A mídia simplesmente não os localizou. De minha parte, tentei me concentrar na vida de Sandro por achar que ela revelava aspectos importantes da sociedade brasileira.

**- A cobertura jornalística, na sua opinião, deixou a desejar?**

Deixou pelos motivos explícitos acima.

**- Se fosse fazer esse filme hoje, o que faria diferente?**

Faria com menos pressa!

## **Anexo 2**

### **Entrevista: José Padilha**

Diretor do filme *Ônibus 174*.

*Respostas enviadas em 14 dez. 2004.*

**- O Luis Eduardo Soares é o único que não teve uma participação direta no caso, e tem uma posição apenas analítica. Por que foi colocado desta forma? A opinião dele coincide com a sua opinião?**

A minha idéia ao entrevistar o Luis Eduardo era falar sobre as delegacias e as suas carceragens porque como secretário de segurança ele iniciou o programa delegacia legal e também porque o Sandro esteve preso numa delegacia na mesma época, de forma que eu não pretendia que ele fosse um mero comentarista... Mas ele é sociólogo, e os sociólogos tendem a responder o que querem a despeito da pergunta que lhes é feita. Então eu lhe perguntava sobre delegacias e ele falava sobre meninos invisíveis... No final, as declarações dele foram muito importantes para o filme, pois explicaram uma mudança de atitude do personagem principal do filme, que num certo momento desiste de cobrir o rosto e resolve que quer ser filmado. Porque o Sandro faz isto? Na opinião do

Luís Eduardo Soares, e segundo as suas próprias palavras, porque quer falar para todo Brasil ver. Ou seja: porque quer recuperar a sua visibilidade... Assim, com o Luis Eduardo atirei no que vi e acertei no que não vi...

**- A montagem dos depoimentos, principalmente no início e no final do filme, segue uma linha mais ou menos homogênea. Talvez a única contradição clara esteja no julgamento sobre a atitude do policial que atirou em Geísa. O discurso que resulta dessa montagem reflete a voz do cineasta?**

O discurso inicial indica que a origem da maioria dos meninos da rua é dramas familiares. Ele foi montado em *off* a partir da fala de vários meninos de rua que aparecem no filme. Já o discurso final, também montado em *off*, foi composto a partir de declarações mutuamente consistentes. A idéia, portanto, era tecer considerações de vários pontos de vistas e mesmo assim narrar um mesmo acontecimento: o desfecho do seqüestro.

**- Nos momentos finais, a montagem dos depoimentos cria um paralelo entre a história do seqüestro e a da morte da mãe de Sandro. Por que foi feito desta maneira?**

Porque Ônibus 174 é um filme sobre Sandro Rosa do Nascimento e a sua tragédia. O filme estrutura dramaticamente uma narrativa da vida deste personagem, e estes foram os dois momentos mais trágicos e fundamentais da sua vida. Me pareceu dramaticamente correto revelá-los ao mesmo tempo e no desfecho do drama.

**- Em um texto seu publicado na Cinemais (dezembro de 2003), admite que a "estruturação dramática do filme" é quase tão importante quanto a verdade. Apelar demais para a emoção é, muitas vezes, criticado em um documentário. Acha válida esta crítica? O público está preparado para ver o filme como um olhar sobre o fato, e não como verdade absoluta?**

Documentários são filmes, e filmes funcionam quando são estruturados dramaticamente. A verdade é uma condição que os documentários devem satisfazer em relação as suas declarações. A estruturação dramática é uma condição de funcionamento para as artes narrativas como um todo, documentários incluídos. O meu interessante na realização de um filme documentário é justamente o de tentar satisfazer ambas condições ao mesmo tempo. O cinema documental que só observa, e que não se estrutura dramaticamente, pode filmar o presidente da república nas eleições da Ucrânia e mesmo assim terminar morno... Albert Maysles, por exemplo, não faz este tipo de cinema. Ele busca a emoção. Eu também.

A idéia de que a emoção deturpa a percepção da realidade, oriunda do ideal Baconiano do observador neutro e que está por trás da atitude a prioristicamente crítica de certos documentaristas em relação a emoção, já não faz parte da filosofia da ciência a muito tempo, desde Hume. De fato, recentemente as ciências cognitivas parecem indicar que a percepção da realidade pressupõe a emoção. Às vezes eu acho que as discussões filosóficas em torno dos documentários repetem os debates em torno da filosofia da ciên-

cia, só que com um século de atraso...

**- Em que momento é possível reconhecer a sua opinião no filme?**

Tendo dirigido o filme e tomado as decisões finais com relação a seu conteúdo e foram, a minha opinião está presente nele das mais diversas formas. Por exemplo: na decisão de usar imagens aéreas, na estrutura narrativa, na escolha da música, da duração, do estilo de filmagem, etc. Todavia, isto não significa que o filme reflete a minha opinião sempre. Por exemplo: Eu optei por utilizar o discurso do Luis Eduardo Soares em função de uma opinião minha sobre estrutura narrativa e não sobre sociologia urbana. Neste aspecto a fala do Luis Eduardo Soares reflete a opinião dele sobre os assuntos que aborda.

Agora, se você quer saber o que eu acho a respeito de idéia de que os diretores de documentários devem ser balanceados e que devem ter cuidado em não tomar partido de uma tese ou de outra ao exercer as suas opiniões, a resposta é que eu não dou muito valor a ela. Penso que o diretor de documentário está livre para exercer a sua opinião do jeito que bem entender desde que não deturpe a opinião dos seus personagens e entrevistados e que não seja falso no aspecto declarativo do seu filme.

### **Anexo 3**

**Entrevista: Fabio Seixo**

Fotógrafo do jornal *O Globo*, participou da cobertura do caso do 174.

*Realizada em 4 jan. 2005.*

**- O jornal tem alguma orientação para a cobertura fotográfica em situações de violência?**

Não, não. Eu acho que só... Depois do 174, a violência começou a ficar mais intensa aqui no Rio. Não por conta do 174. Por conta da própria situação das coisas. Eu acho que o Governo começou a relaxar um pouco mais e a violência começou a se intensificar por conta de guerra de tráfico, essas coisas todas. A única orientação que a gente tem é que a gente não sobe a favela se a gente não quiser. Assim, a gente chega, avalia, se achar que deve subir a gente sobe, se não quiser, a gente pode ficar lá embaixo.

**- Como foi a cobertura do seqüestro?**

A cobertura foi muito ampla. Eu acho que eu não posso te contar a respeito de tudo, porque eu acho que teve vários aspectos aí que outras pessoas podem te ajudar a esclarecer também. A cobertura fotográfica foi da seguinte forma: uma vez que a gente ficou sabendo o que estava acontecendo, chegaram dois ou três fotógrafos lá – eu acho que já saíram dois daqui e já foram logo pra lá. A cobertura do jornal, eu acho que, pra esse tipo de acontecimento, ela é muito mais fria do que a cobertura da TV. E eu acho que o 174 ganhou essa dimensão toda porque estava sendo mostrado ao vivo. Eu acho que o país parou para ver aquela situação de refém ali, no meio do Jardim Botânico, no Dia dos Namorados... Ou seja, tinha todo um universo de coisas acontecendo ali com várias características. Se você parar pra pensar, assim, se alguém quisesse fazer um filme de ficção, você ia falar assim “pó, o cara viajou!”. O Sandro era sobrevivente do massacre da Candelária, era Dia dos Namorados, o ônibus estava parado no Jardim Botânico, num lugar mais ou menos calmo, não é um lugar de violência na cidade. Estava tendo um congresso mundial de jornalismo no Rio de Janeiro, onde o próprio governador estava presente e desmentiu que estivesse acontecendo esse tipo de coisa. Estava tendo um congresso de jornalismo com todos os donos de jornais, do *New York Times*..., Enfim, tudo. Foi uma trapalhada da polícia, porque a coisa poderia ter acontecido de uma forma completamente diferente. Ou seja, eu acho que são tantos aspectos que tem que analisar, são tantas características da coisa em si que aconteceu naquele dia que... A única coisa que eu posso te falar da cobertura da imprensa escrita, e o Globo especificamente, é que, no dia seguinte o Globo acabou dando um furo na mídia televisiva e nos outros cadernos, porque foi o seguinte: o quê que o Globo disse? “Ela morreu e o cara saiu vivo”. E os policiais mataram o cara. Por quê? Porque teve uma foto, que foi a foto que eu fiz, que é a Geísa morta. E dava pra ver no olhar dela que ela já estava morta. E teve uma foto, de um outro fotógrafo, da *Folha de São Paulo*, que mostrava o Sandro vivo entrando no camburão. O jornal foi o único que tinha essas duas imagens. E é uma cobertura basicamente de imagens. Por isso que eu acho que a TV leva muita vantagem nesse sentido. Mas a TV não conseguiu mostrar isso, a TV não conseguiu mostrar que ela morreu e que ele estava vivo. E que foi o desfecho da situação. E só o jornal aqui conseguiu mostrar. Então, eu acho que a cobertura da mídia impressa, nesse sentido, foi mais esclarecedora e se aprofundou mais no desfecho. Mas a cobertura da TV foi ao vivo, e sensacional, e sensacionalista também. Mas não sensacionalista pela própria TV. Sensacionalista pelo fato em si. O fato tinha tantas características e tantas... Parecia um filme. Parecia que não era real. Era muito fantasioso. Eu estava lá, olhando aquele ônibus... a impressão que eu tinha é que o tempo inteiro era um *set* de filmagem. E eu acho que a mídia se aproveitou totalmente dessa característica muito específica dessa situação. Eu acho que para ter alguma coisa assim de novo vai demorar muito tempo. É um fato mediático que é muito específico. É que nem uma *tsunami*, não tem sempre.

### **- Por que foi uma cobertura de imagens? O que é uma cobertura assim?**

Porque eu acho que, assim, o que era pra ser descoberto estava ali. O repórter que estava acompanhando a cobertura até tinha acesso ao capitão. Eu acho que o que era para ser descoberto era, assim, quem deu a ordem para sair o tiro, quem deu o tiro... mas isso a imagem mostrou. Uma vez que a imagem mostra isso, uma vez que a ima-

gem mostra o cara gritando, apontando a arma pra cabeça, não tem muito o que falar daquilo. A imagem fala por si só. Eu acho que é uma cobertura muito de imagens por conta disso. Claro que o repórter tem uma importância fundamental. Porque o repórter, seja da mídia impressa, seja da mídia televisiva, é ele quem traduz aquelas imagens ali, é ele que, de certa forma, personifica as pessoas ali. É ele que identifica todo mundo, é ele que fala, é ele que produz a informação por trás daquelas imagens ali. Embora as imagens já carreguem uma dose de informação muito absurda nesse caso, especificamente. Tem imagens que não, tem imagens que precisam de um texto. Tem imagens que só são entendidas por causa de um texto. Nesse caso não.

**- A imagem dá um aspecto mais sensacionalista à matéria?**

Sim. Porque, imagina se você lesse a respeito do ônibus 174? Você viu o documentário. Qual o maior impacto? É específico, é um caso específico. Tem vezes que você lê uma reportagem escrita e aquilo é sensacional e não precisa de foto. Às vezes você vê o depoimento de uma pessoa e não tem nenhuma imagem, só a cara da pessoa. Se aproxima muito do rádio nesse sentido. Você só está ouvindo aquilo. E já é sensacional. Um discurso de um grande político, uma fala de um ator... São universos muito diferentes. Por isso que eu acho que, nesse caso, a imagem tinha uma importância muito avassaladora. Tanto é que fizeram um documentário, não escreveram um livro.

**- Poderia ser uma função da fotografia provocar a emoção?**

Sim. Eu acho que também tem uma coisa... Essa coisa sensacionalista que você estava me perguntando, ela existe também por causa da mídia, mas também muito por causa do episódio. Também por causa do fato. A cobertura ao vivo, nesse sentido, ela é sensacionalista pelo que está acontecendo, não por ela querer ser sensacionalista, eu acho, naquele específico momento. Ela acaba sendo, porque o cara que está ali atrás da mesa de edição já conhece, né, que imagens ele pode botar, onde... Acaba sendo na edição. Mas na cobertura ao vivo, ela acaba sendo *pelo fato em si*, e não pela mídia. A mídia está ali, com a câmera apontada. Eu acho que, pelo fotógrafo, eu acho que é paralelo também, porque ele não tem a consciência de querer provar algo sensacionalista. Ele não está ali abaixando a câmera para fotografar a calcinha da Luma de Oliveira. Ele está ali tentando caçar alguma imagem que de certa forma ele não controla. Quem controla é o Sandro, que está lá apontado. Ele está ali tentando se posicionar. E aí, a sagacidade do cara é tentar conseguir uma foto melhor, e que ninguém tenha.

**- E o que seria uma foto melhor? A que informa mais, a que emociona mais...?**

Por exemplo, no meu caso, eu acho que a minha foto foi uma das melhores porque ela esclareceu uma situação nova: a Geisa morreu. Você olha para a foto e você vê, “pô, ela ta morta”. E no dia ninguém soube disso. Só no dia seguinte. Então, nesse sentido,

ela teve uma função muito esclarecedora de um fato. E nesse sentido ela é muito jornalística sim. Eu fiz outras fotos, do ônibus parado... Você quer que eu conte a minha história lá?

Foi o seguinte: eu estava fazendo uma pauta de economia e cheguei no jornal duas, três horas da tarde. Estava todo mundo parado vendo televisão, e acompanhando aquela coisa. Já tinha uns cinco fotógrafos lá. Fiquei vendo aquilo. Já era hora de sair, só que eu nem fui embora, eu continuei no jornal. Depois de horas naquela situação, e é uma situação muito tensa, os fotógrafos não estavam mais conseguindo mais carregar o equipamento, segurar as lentes, muito pesadas. As lentes são imensas, e são muito pesadas. Porque você tem que ficar a uma certa distância. Então você só consegue ver através da lente, uma teleobjetiva, enfim. Aí, estava começando a escurecer e as pilhas dos *flashes* estavam acabando. E eu fui levar pilha e tripé para eles apoiarem as lentes. Então, eu meio que fui dar um suporte ali. Eu cheguei da metade para o final da situação. Eu cheguei lá todo carregado... só que, o quê que acontecia? Eu estava sem lente, e se eu ficasse do lado do cara que estava com a lente, eu não ia conseguir fazer a foto, porque eu estava com uma lente curta. Aí eu falei, então eu vou fazer o seguinte, eu vou tentar ficar o mais próximo possível e quando acontecer alguma coisa, eu corro. Eu corro com uma lente grande angular, com uma lente que tem que estar de perto. E foi o que aconteceu. Quando se deu o desfecho, invadiu uma multidão. Fotógrafos, cinegrafistas, públicos ensandecidos, eles queriam levar um pedaço do Sandro pra casa. Um *souvenir* do cara. Estava todo mundo com ódio mortal daquele cara. Depois, eu acho que o filme até esclarece mais. No fundo, o Sandro é fruto de uma distorção da sociedade. Embora ele fosse o vilão da história. Ele estava assaltando o ônibus. Isso é errado...

**- Como ele foi visto na época?**

Na época, ele era a besta! Ele era a personificação do mal no Rio de Janeiro. A violência estava muito intensa já naquela época, eu acho que ela não estava como é agora, mas ela estava pipocando muito. O tema da violência sempre foi um tema muito forte no Rio de Janeiro porque tem muita favela, tem muito tráfico de droga, enfim. Não vamos entrar nessa questão. Mas a culpa não era do Sandro, a culpa era do tipo de coisa que estava errada no nosso país, que é a falta de distribuição de renda, a falta de oportunidade, a injustiça social, a falta de escolaridade... E ele é resultado desse universo caótico.

**- Na época existiu esse pensamento?**

Não, no dia não. No dia ele era o assassino. O povo ficou muito chocado com isso. Eu acho que o filme esclarece muito bem isso. A mídia não deu conta disso. Nesse sentido, eu acho que a mídia não deu conta disso.

**- O que achou do filme?**

Eu achei ótimo. Eu adorei o filme. Eu achei que o filme tem uma coisa ótima: em momento nenhum, ele faz um juízo de valor a respeito do Sandro. Eu acho que não sai da boca de ninguém a opinião assim, “o quê que você acha do Sandro? Você acha que ele estava certo, você acha que ele estava errado?”. O filme é totalmente imparcial. O que me perguntaram no filme é como é que estava lá a cena do negócio. Eu acho que o filme coloca uma lupa, uma lente de aumento em cima de cada acontecimento. Eu me lembro que quando eu fui entrevistado para o filme eles me perguntaram coisas assim, “você acha que a imprensa atrapalhou? Você acha que tinha muita gente? Você acha que tinha pouca gente?”. Mas em nenhum momento ele colocou no filme eu falando assim “eu acho que a culpa foi da polícia. Eu acho que a culpa foi do *flash* do fotógrafo que atrapalhou a visão do guarda”. Em nenhum momento ele coloca isso. É muito descritivo, eu acho. Não sai da boca de ninguém um juízo de valor a respeito do Sandro.

**- Mas é possível, para quem assiste ao filme, criticar a imprensa, falar que ela atrapalhou um pouco...**

A imprensa atrapalhou um pouco. E também a polícia atrapalhou um pouco. E também às vezes a atitude de um policial atrapalhou um pouco. E talvez a injustiça social do país atrapalhou um pouco. Não sei se é o caso da mídia ser culpada. E se a mídia ficasse em casa, se a mídia não cobrisse a situação? Talvez a situação não teria ganhado a dimensão que ela ganhou. Mas também, ficar sem uma situação como essa eu acho que não mostra o que é. Eu acho que o papel da mídia é fundamental nesse sentido.

A mídia exagera. A mídia eventualmente precisa de um fato novo, um factóide. Mas eu acho que... Nesse caso, não dá para culpar ninguém. Não dá para culpar a mídia especificamente, não dá para culpar a polícia especificamente, não dá para culpar o governador especificamente, não dá nem para culpar o Sandro especificamente. O filme é muito esclarecedor nesse sentido. A mídia não dá conta disso. A mídia não tem como dar conta disso. Porque você não fica duas horas assistindo telejornal. O telejornal é muito ágil, não tem gente para ficar dias e dias correndo... O cara, para fazer esse documentário, ele correu atrás de pessoas que estavam no ônibus... Porque aí é uma investigação. O filme é uma investigação. No dia, era uma cobertura. Nos dias seguintes até rolaram algumas investigações. Descobriram que o Sandro era sobrevivente do massacre da Candelária, enfim. Aí eu acho que entra mais o lado do repórter, e menos o lado do fotógrafo, menos o lado do *cameraman*, do cinegrafista. Quando há investigação, eu acho que a mídia impressa dá conta de uma forma muito mais intensa do que a TV ou o rádio, por exemplo. Porque aí você pode fazer uma crônica muito melhor dos acontecimentos e daquilo que demanda em consequência dos acontecimentos, que vêm depois.

**- Há um depoimento no filme que diz que não seria bonito para o público ver um tiro na televisão...**

É, não seria bonito, mas também não foi bonito ver a Geisa morta, né?

**- Mas isso pode ter interferido na ação da polícia?**

Claro. Mas também tem uma coisa: foi muito pior para a polícia ter o desfecho que teve. Porque matar um bandido, o cara é um bandido. Tudo bem, o cara é uma vítima da sociedade, sem dúvida. A maior parte dos bandidos são bandidos enquanto bandidos porque também são vítimas da sociedade. Todos nós somos, de alguma forma, e todos nós contribuimos de alguma forma. Mas já teve imagens na TV de policiais matando um bandido. E o choque não foi tão grande quanto ver a Geísa morta. Eu acho que se matassem o bandido, tinha um lado positivo.

**- A polícia ser competente?**

Exatamente. A polícia ia salvar aquelas pessoas. Não que matar bandido é bom. Eu acho que não é por aí também. Principalmente ao vivo, na TV, sangue pulando... Não é bom. Mas é bom salvar gente que não tem nada a ver com isso. Porque elas são as vítimas daquela situação ali, elas não têm nada a ver com isso. Ela não tem nada com a história.

**- Mas, se tivessem atirado em Sandro, você teria fotografado isso, e o jornal teria publicado?**

Sim, sim. Eu não sei se eu teria fotografado, de repente outros fotógrafos. É uma loteria. Isso não dá para controlar, quem vai fazer a foto. No caso fui eu, poderia ter sido um outro. Não é nem questão de mérito não, é sorte. Eu acho que o jornal teria publicado, é claro, eu acho que a TV teria mostrado, claro.

**- Existe algum limite entre a foto que pode ser publicada e a que não pode porque choca demais, é antiética?**

Eu acho que existe. Eu acho que existe esse limite para qualquer tipo de foto, não só fotos com extrema violência. Eu não cubro muito essa área. A minha área é mais voltada para o comportamento, cultura, moda, gastronomia... Mas eu trabalho em um jornal, e eventualmente eu tenho que subir favela, eventualmente eu tenho que fazer fotos de violência, eventualmente eu tenho que fazer fotos de *papparazzi*, enfim. Mas eu acho que o limite está na invasão, muito mais do que você mostrar a coisa explícita. Eu acho que, por exemplo, se você vai cobrir uma morte de alguém que está lá no meio da rua queimado, você pode fotografar o corpo carbonizado, e como fotógrafo você deve fazer isso, porque é o que você está cobrindo. Agora, existe uma outra forma de se mostrar isso. Você pode botar umas pessoas na frente. Existe a mídia para a qual você está trabalhando. Eu trabalho para O Globo, tem fotógrafo que trabalha para O Povo. Existe o

público do Povo e existe o público do Globo. Isso já é mais um limite, o veículo em que você trabalha. Cada mídia é diferente da outra. Cada mídia é mais ou menos sensacionalista. Eu não gosto dessa palavra, sensacionalismo. Porque o Globo pode ser tão sensacionalista quanto o Povo. A TV Globo pode ser tão sensacionalista quanto a TV Fama. Eu acho que os limites dessa questão estão no bom senso de cada um. O fato de comprar o jornal x ou y, o fato de ligar no canal x ou y. O sensacionalismo é aquilo que eu te falei em relação ao 174, ele não existe só em si em função da mídia. Ele existe em função do fato. É o leitor também. Por isso que eu não gosto dessa palavra “sensacionalismo”. Eu acho que ele se atrela muito apenas à mídia. Ele não se atrela também ao leitor, ao fato, aos personagens do sensacionalismo. Eu acho que, no caso do 174, o sensacionalismo foi do fato. O Globo muitas vezes é sensacionalista. Ele tem que ser, é um jornal, ele vende... é o que vende também. A mídia mudou muito. A informação está muito rápida, muito imprecisa... A mídia da internet. Qualquer um posta qualquer informação. Qualquer um pode ser um repórter, qualquer um pode ser um fotógrafo. Isso dilui um pouco a qualidade da informação. Isso dilui um pouco a veracidade da informação. Eu acho que, mais do que nunca, os jornais estão aí para fazer uma espécie de... Porque, para ser publicado no jornal, primeiro você tem que checar três, quatro vezes aquela informação. E mesmo assim você ainda pode estar publicando um erro.

## **Anexo 4**

### **Entrevista: Custódio Coimbra**

Fotógrafo do jornal *O Globo*, participou da cobertura do caso do 174.

*Realizada em 4 jan. 2005.*

#### **- Como foi sua participação na cobertura do episódio?**

Eu estava de plantão aqui no jornal. Eu não fui um dos primeiros a ir pro local. Quando começou a escurecer, o editor me mandou para lá com uma lente que era a maior que a gente tinha por dois motivos. Primeiro, por conta mesmo dessa lente, que dá uma aproximação maior. Segundo, era o início do equipamento digital no jornal. O equipamento digital tem a capacidade de captar melhor a pouca luz. Já estava escurecendo, nada desenrolava, já ao vivo em todas as televisões. Quer dizer, aquilo todo mundo já estava assistindo pela televisão. E eu fui com uma 400mm e uma câmera digital. E tinha também a incumbência de coordenar o recolhimento dos filmes. Até então ainda não tinha vindo nenhum material para a redação. Fui com essas duas funções: cobrir e preparar uma orientação. Devia ter uns seis, sete fotógrafos do Globo, era um número

assim, considerável, todos já bem posicionados. Então eu fui mais para dar um suporte e até informar cada qual onde estava.

**- Chegou a fazer alguma foto?**

Cheguei. Quando eu cheguei, parei numa rua, eu sei que eu parei, assim, há uns 50 metros, 100 metros, bem frontal ao ônibus. Quer dizer, a rua ficava em perpendicular ao ônibus, via a lateral do ônibus. Montei o tripé, e quando eu cheguei, nesse lugar onde eu estava era o limite onde a polícia já tinha dado para a imprensa. Ninguém podia passar daquele ponto. E nesse ponto estava o Alaor Filho, que é um fotógrafo do Globo. Só que ele estava com uma lente pequena. Quando eu montei o tripé, primeiro eu não vi, eu montei o tripé naquela confusão, montei o tripé, montei a lente e meu primeiro foco foi na janela. Quando eu foquei, ele estava contando uni-duni-tê na cabeça de duas pessoas. Nesse momento, foi o momento, assim, da chegada, minha vida toda passou em fração de segundos. Eu questionei o que eu estava fazendo ali, que papel eu estava representando na sociedade... Passou por um momento na minha cabeça que se eu fotografasse uma execução, seria minha última foto, eu não faria mais, ia abandonar a profissão...

**- Sua parte não costuma ser a cobertura de violência...?**

É. Mas eu nunca tinha passado por essa situação, de estar filmando uma cena em que o cara estava escolhendo em qual cabeça atirar. Na verdade foi isso. Pela distância, eu não ouvia, mas eu lia nos lábios. E nesse momento eu congelei, e ele também congelou. Graças a Deus, nesse momento ele não chegou a atirar. E foi aí que o Alaor chegou e falou “você trouxe o equipamento para mim?”. E minha primeira reação foi dizer: “claro! Trouxe”. E passei o posto pra ele. E incorporei a minha segunda função que era recolher os filmes. Coisa que eu fiz brilhantemente. *(risos)* Colhi os filmes de todo mundo, peguei o carro, vim para a redação e quando cheguei aqui, cheguei no jornal, eu vi que tinha sido feita aquela grande cagada né? Quer dizer, aquele soldado que tinha atirado. Porque, de toda a impressão que ficou para mim, desde quando eu via pela televisão, é que ele não ia matar ninguém. Ele estava querendo era sair, fugir.

**- Por que ficou essa impressão?**

Porque... Não sei porque. É porque eu achava que ele estava acuado. Era uma coisa acuada. Se largasse, deixasse ele sair, ele ia embora.

**- E o que fez desse caso tão sensacional que fez com que praticamente a equipe inteira fosse para lá?**

Passar na TV. Primeiro as imagens da Sete Rio, que foram as primeiras imagens que eu cheguei a acompanhar o início da transmissão eram as imagens da Sete Rio dizen-

do “aquele ônibus ali, há um seqüestro no ônibus”. Então, você só vê o ônibus parado na rua, que é uma das ruas principais do Rio e tem um sistema de filmagem da Sete Rio, é a companhia de trânsito. E, normalmente, os jornais usam essas imagens para falar do trânsito da cidade. Isso é comum nos telejornais. São imagens que a gente quase que já acostumou a ver, a conhecer. E o que tornou sensacional o fato foi isso, foi o tempo de duração, que começou por volta de uma hora, duas da tarde, logo depois do almoço, e se entendeu até as oito horas da noite com transmissão ao vivo de todas as televisões. Quer dizer, era meio que pro Brasil inteiro, né?

**- Acha que a presença da imprensa lá interferiu?**

A presença da imprensa não. O que interferiu foi a presença da polícia.

**- Mas e na ação da polícia? No filme, há um depoimento que diz que a polícia não atirou porque não seria bonito mostrar isso na televisão.**

Mas então, sendo bonito ou não bonito, o papel não é da imprensa de reprimir se é bonito ou não bonito. A polícia não pode... Eu não sei nem se tinha que atirar. As pessoas achavam que tinha que atirar. Eu achava que tinha que liberar. Meu ponto de vista era deixar ele fugir com uma refém, porque em algum momento ele ia libertar essa refém. Esse era meu ponto de vista, não era matar não.

**- Existe algum limite entre a foto que pode ser publicada e a que não pode porque pode chocar demais o público?**

Cada jornal tem o seu limite ético, de choque.

**- Mas como fotógrafo.**

Eu, como fotógrafo? Olha, não! A princípio não. O negócio é eu ter o meu limite existencial de fazer uma foto chocante ou não. Por exemplo, eu tenho uma foto que ganhou o prêmio Wladimir Herzog, que é um homem pegando fogo. Eu cheguei esse homem já estava morto, a fogueira já estava feita, e a população só botando mais lenha na fogueira, literalmente. Quer dizer, só existiam duas pernas do cara, o resto era um grande corpo pegando fogo. Eu fiquei ali o quanto durou a situação. Eu compus, abaixava, trocava de lente... Porque não existia mais o sofrimento. Então foi mais fácil. Era mais fácil, eu, como fotógrafo, achar que eram dois pedaços de pau, não achar nada. Mas compor esses elementos.

**- A foto tem uma função de emocionar, além da ilustrativa?**

É claro que ela é uma linguagem. Ela não é ilustração. Ilustração é ilustração. Foto é uma linguagem visual, porque nela você passa toda a carga que você num texto pode passar, ou nenhuma carga que no texto você pode passar. Eu costumo dizer que, no Brasil, uma população que não tem acesso à leitura, eles têm uma linguagem visual muito maior do que o letrado. Você emociona muito mais através de uma fotografia do que com um texto, de um modo geral. Quer dizer, as pessoas que são desprovidas de acesso, de estudo, elas adquirem, desde que nascem, essa percepção da linguagem visual.

**- Isso dá uma responsabilidade maior para o fotógrafo?**

Dá uma responsabilidade, não maior nem menor. Eu percebo que a minha foto é entendida. Às vezes muito mais do que eu, porque você tem a primeira leitura, imediata, tem uma segunda leitura... Como existem as entrelinhas no texto, você tem as várias leituras de imagem. E muitas vezes eu sou surpreendido por leituras de leitores que me surpreendem com uma leitura que não era óbvia pra mim, mas que inconscientemente eu acabo fazendo.

**- Isso é bom?**

É ótimo! Isso mostra, primeiro, que você não trabalha só com o racional. Quando eu faço uma foto, às vezes eu faço uma leitura, uma coisa rápida, e nessa foto está embutida... às vezes passo uma mensagem de forma subliminar.

**- O que seria uma boa foto? A que emociona mais, que informa mais, que tem mais significados...**

Na boa foto *jornalística* são esses dois fatores, eles têm que estar casados: a informação e a emoção. Para mim, a principal característica é a emoção. Depois vem a informação e em terceiro vem a técnica. Não necessariamente a foto precisa estar em foco para ser uma excelente foto. Não necessariamente precisa estar estática. Às vezes uma foto tremida... Quer dizer, a técnica no fotojornalismo não é o principal. Eu costumo dizer o seguinte, que a grande foto é como se eu tivesse uma onda que bate na praia... Isso é um exemplo por um filme. Você bate um filme de trinta e seis poses, sempre tem uma foto melhor do que a outra. Sempre tem a melhor foto, dependendo também da cabeça de cada um. É como se fosse uma onda, e a grande foto é a hora em que a onda vai se formando, vai se formando, está na crista e estoura. Esse momento de virada é o momento mágico, porque é ali que está toda a tensão e, de repente, a explosão. Essa explosão, ela pode ser de dor, pode ser de alegria... é o grito de um gol. É um choro compulsivo, é o nascimento de uma criança. Então, tanto serve para a vida quanto para a morte. A boa foto é aquela que contém uma carga de energia muito grande e que você consegue captar nessa fração de segundo esse estouro.

**- E quando que essa emoção vira sensacionalismo?**

Quando o jornal é sensacionalista, Quando o editor leva para algum tipo de interesse... Normalmente acontece, né? Acho que depende do jornal. Quando eu falei que aqui, por exemplo, O Globo não publica uma foto muito chocante. Você tem que dar uma mascarada. Essa mascarada é o teu papel de editar. Não que você não vá fazer a foto de uma cabeça cortada. Mas você tem que mascarar essa emoção porque o Globo tem um público que, quando você bota uma foto mais ousada, chovem cartas de leitores reclamando. Então, o jornal tem meio que um controle de edição vindo dos seus leitores.

**- Existe uma orientação quanto a isso?**

Eu acho que essa orientação você vai percebendo à medida que você vai trabalhando. Não existe explícita, claro que não, e nem pode. Você não pode tolhir, ou dar normas para você captar informação. Na realidade, quanto mais crua ela chegar para o jornal, melhor. Eles é que vão editar de acordo com o seu ponto de vista. Para nós, a princípio, eu estou trabalhando para mim. É o que eu acho que vou trazer para o jornal de melhor informação possível.

**- No caso do 174, existiu algum erro na cobertura, alguma coisa que poderia ter sido diferente?**

Na cobertura? Ela foi perfeita. Tanto que virou filme, tanto que virou um exemplo. Acho que o papel é transmitir mesmo. O erro foi da polícia de fazer aquela cagada, desde o início. O cara queria era sair.

**- E o filme?**

Olha, eu, para falar a verdade, não vi o filme. Agora, ouvi muito bem as pessoas falarem do filme. E conheço o [Marcos] Prado, conheço o trabalho dele como fotógrafo. Agora, me marcou muito, na minha carreira, aquela cobertura, e eu não quis ver. A gente vê tanta violência que, depois que você viu, é ruim rever.

## **Anexo 5**

### **Entrevista: Flávio Pessoa**

Repórter do jornal *O Globo*, participou da cobertura do caso do 174.

*Realizada em 4 jan. 2005.*

#### **- Como foi a sua participação na cobertura do caso do 174?**

Eu era repórter da editoria Rio e entrava às três da tarde. A gente acompanhou o caso, todo o desenrolar, a televisão transmitindo ao vivo. E quando eu saí daqui da redação, eu estava indo para o local para ajudar algumas colegas que estavam lá, para dar continuidade ao caso, à negociação. Só que no meio do caminho houve aquele desfecho trágico do assalto. Morreu a professora, a Geísa, e prenderam o bandido, que era o Sandro. O que acontece? De lá eu segui direto para a delegacia. Então, teve um desdobramento das coisas que aconteceram depois, depoimentos das testemunhas, das reféns que estavam no ônibus... do próprio motorista do ônibus, que era uma pessoa importante para a gente tentar ouvir. Tinha uma outra repórter comigo lá, que era a Vera Araújo. A gente acompanhou um pouco mais o drama das famílias, o alívio das pesso-

as por terem sido libertadas. As pessoas não sabiam que a professora tinha morrido. A gente acompanhou esse drama, esse caso, e foi complicado.

**- Na época, como o Sandro foi visto? Foi sempre o vilão, ou em algum momento chegou a ser “a vítima da sociedade”?**

Na verdade, a priori, a idéia que se tinha é que era um cara aparentemente viciado em drogas, estaria, inclusive, sob efeito de entorpecentes, mas a gente tinha muito pouco conhecimento a respeito de quem era ele, Sandro. Depois, com o passar do tempo, a gente foi levantando algumas informações de que ele foi um ex-menino de rua, um sobrevivente da chacina da Candelária. Isso tudo a gente foi descobrir depois por intermédio da Yvonne Bezerra de Melo, que é uma artista plástica que tinha um trabalho com os menores de rua. Então era um cara que, se não me falha a memória, nem documentos confiáveis ele tinha. Saíram crônicas a respeito, era uma pessoa sem identidade realmente. Um cara que não existia, quase. Ele só passou a existir naquele momento de terror, ali, que ele protagonizou, o principal... Não ator, né? Protagonista principal daquela tragédia. Faltou muito... a gente tem também uma questão de horário. Faltou muito levantar quem era ele. A gente começou a correr atrás disso já nos dias posteriores. Porque até então era um cara desconhecido, era um assaltante. O que deu origem a esse episódio foi um assalto mal-sucedido, porque era para ser mais um assalto de ônibus, a passageiros de ônibus, como vários que a gente vê aí todos os dias. Só que aí, quando o cara cruzou com uma patrulha da polícia, da PM, aconteceu aquilo, ele resolveu fazer todo mundo de refém. Realmente, ele estava drogado, e aconteceu aquilo tudo: aquele cerco terrível, aquelas horas de negociação, a polícia não isolou o local... Tinha muita gente participando ali daquela negociação, uma situação tensa. O mínimo que se devia fazer era isolar a área, não deixar absolutamente ninguém passar, só as autoridades. Houve também um conflito de negociadores, porque o Batalhão de Operações Especiais tem pessoas treinadas. Tinha dois oficiais. São pessoas treinadas especificamente para negociações nesse tipo de situação. E esses caras só chegaram lá depois, o processo foi comandado pelo comandante do batalhão da área. Então, havia muita gente interferindo em uma coisa que deveria ter sido conduzida por profissionais. Treinados, é claro. E tinha gente que não era treinada. Então, ali se formou uma situação que tinha tudo para dar errado, como acabou dando, infelizmente.

**- Não poderia ter acesso lá perto...**

Não, não. Em uma situação ideal, a área tem que ser isolada e você não pode. Nem imprensa, curiosos, só as autoridades que estavam agindo diretamente naquela negociação. No caso, os policiais. Não houve um isolamento da área. As pessoas ficavam ali em volta, transitando, teve gente filmando, gente circulando por tudo quanto é lado. Eu lembro que uma vez um amigo meu estava contando uma história que, na Inglaterra, os locais de crime são isolados. As pessoas não têm nem acesso. Até pra você fazer uma foto é complicadíssimo. Então aqui... e a liberdade de imprensa? A liberdade de imprensa é o limite, o limite da vida dos outros. Você não pode pôr a vida de ninguém em risco

por causa da liberdade de imprensa. Uma coisa se sobrepõe à outra. Na verdade, houve uma série de falhas ali, terríveis, que acabaram resultando no que resultou.

**- A morte do Sandro foi publicada no dia seguinte?**

Agora você me pegou. Eu acho que a gente já deu a morte dele sim. Aliás, o Globo foi uma coisa interessante. O Globo foi o único jornal que saiu, no dia seguinte, já com uma espécie de... a gente conseguiu comprovar que o que houve ali foi um erro. A manchete do Globo no dia seguinte foi "Um erro fatal". Nas falhas de negociação, e no momento em que o policial tenta atirar no Sandro, ele erra o tiro, porque ele estava com uma arma que, segundo alguns especialistas disseram, não era adequada para aquilo. Ele estava, se não me engano, com uma submetralhadora, quando na verdade deveria estar com uma pistola. Então, ele erra o tiro, e aquilo ali possibilita a reação do assaltante, que dá três tiros na mulher, se não me engano. E ele é pego vivo, colocado na caçamba do camburão da PM. E ele foi enforcado ali. Quer dizer, ele apareceu morto, e eu não lembro exatamente agora se a gente chegou a dar que ele tinha sido morto ali, ou se ele tinha sido ferido, porque ficou uma dúvida se ele tinha sido baleado. A gente não tinha certeza se ele tinha sido realmente baleado, porque parece que ele tinha manchas de sangue, que depois foi comprovado que eram da professora. E a gente buscou isso. Não lembro agora se a gente deu isso exatamente no dia seguinte à tragédia. Mas depois foi apurado que ele realmente foi morto por asfixia pelos próprios policiais.

**- E como foi a repercussão disso? Como esses policiais foram vistos?**

Hoje em dia, a gente vive numa sociedade que uma grande parcela da população aplaude quando um bandido é morto. Eu acho que, a gente, como repórter, o policial... qualquer cidadão... O policial é policial porque ele tem que cumprir a lei. Se ele prendeu o cara, o cara acusado de um homicídio, está preso. Não tem que fazer justiça com as próprias mãos. Está preso, e em breve ele vai ser julgado. E ali, a justiça vai dar a ele a condenação que ele merecer. Não é você chegar e matar uma pessoa porque ela acabou de matar outra. Se fosse uma coisa de proximidade, ele não matou nenhum parente dos policiais. E se fosse um policial participando da operação e o cara tivesse matado um parente dele, não é justificável, mas poderia até entender. Um cara com forte emoção, de repente se descontrola. Agora, o policial está ali, prendeu o cara, não tem que matar. A gente tem vários episódios aí de policiais que dominam um bandido numa favela e acabam matando o cara. A partir do momento em que ele mata o cara numa execução sumária, como foi o caso do Sandro, para mim ele é tão bandido quanto.

**- No caso do jornalismo em geral, acha que teve um certo sensacionalismo nessa situação?**

A gente está vivendo num mundo que, hoje em dia, as notícias circulam de uma forma... Esse seqüestro, isso é transmitido em tempo real. As televisões interromperam suas programações normais e botaram isso em tempo real. O Brasil inteiro viu. Não acho que seja sensacionalismo não. Uma cena que, jornalisticamente falando, tem um valor fenomenal, tem um apelo dramático muito grande, que depois você vai vendo as peças ali. São pessoas com suas vidas normais, pegando um ônibus. Aí, o caminho delas é interrompido por um assaltante. Quer dizer, poderia ser um simples assalto que acaba virando um seqüestro, que não termina bem, que termina com morte. A imprensa fez o seu papel de divulgar. Como foi de identificar que o cara foi morto pelos policiais, e identificar depois o passado dele... Não acho que tenha sido tratado com sensacionalismo. Foi tratado com o destaque que merecia. Talvez se fosse lá fora tivesse até mais destaque uma situação dessa.

**- E por que mereceu tanto destaque, que os jornais mandaram praticamente equipes inteiras?**

Porque era um assunto muito forte e tem uma coisa que é o ineditismo do assunto. Por exemplo, quando começou a onda de seqüestros no Rio de Janeiro, há alguns anos, qualquer seqüestro assim os jornais davam muito mais destaque. É a banalização do crime. Quando um crime se torna banal, ele perde espaço nos jornais. Você vê, assaltos a ônibus, ou assaltos a residência, o próprio seqüestro, um caso bem emblemático. Quando tinha muito seqüestro se noticiava muito. E depois a coisa ficou tão banal, tão banal, que você perde espaço. Se você for dar uma página, duas páginas para cada seqüestro numa cidade que já tem mais de duzentos seqüestros no ano, você vai fazer um jornal só de seqüestros. Você tem que pensar em hierarquizar. É igual ao assalto a um pedestre ali na rua. Vira uma coisa tão banal. Tiroteio na linha vermelha hoje em dia não tem o mesmo peso que tinha nos primórdios, na própria linha amarela. Se tiver um tiroteio e o local ficou fechado por dez minutos, não morreu ninguém, não feriu ninguém, às vezes uma materinha pequena, um registro, e vai passar. Banaliza o crime, entendeu? Quando fica uma coisa comum, você perde um pouco do seu destaque.

**- Quando um repórter vai tratar sobre a violência, tem um limite ético? Porque, por um lado, tem que dar a notícia, mas por outro, tem que tomar alguns cuidados...**

Cuidado tem que tomar sempre. Vou te dar um exemplo, uma coisa que não é muito comum, mas ocorreu recentemente, o seqüestro da mãe do Robinho. Houve um acordo, feito pela imprensa, uma coisa que não é comum, de ninguém noticiar o seqüestro da mãe dele, como estavam indo as negociações. Tanto é que foi dada a notícia de que a mãe dele havia sido seqüestrada, ela ficou quarenta dias em cativeiro, e durante esse período os jornais não deram notícia nenhuma sobre o caso.

**- Por quê?**

Não sei. É um acordo que fizeram, talvez para não prejudicar as negociações. Há casos e casos. O seqüestro da filha do Silvio Santos não foi assim. Teve noticiário. Em alguns outros tem, outros não. Depende muito da situação, é uma coisa complicada de você julgar. Agora, você se refere a fazer matérias sobre violência... Depende. Eu jamais vou fazer qualquer matéria que exponha a minha vida. O meu limite é esse. Cada um tem o seu limite próprio. O Tim Lopes, por exemplo. Ele fez aquela série dele, e sabia que corria um risco grande. Agora, eu não diria que o meu limite fosse igual ao dele. Talvez fosse menor, ou determinada situação, se eu me sentisse seguro, talvez fosse maior. É você quem tem que avaliar. Agora, ética você tem que ter sempre. Você tem que tomar cuidado com o que você vai escrever. Você não pode glamorizar um bandido, jamais. Você não pode ter juízo de valor, de julgar alguém. Quem julga é a justiça. A gente apura as informações e publica de acordo com as fontes que a gente tem.

### **- Por quê não pode passar uma imagem boa do bandido?**

Bandido é bandido. O bandido jamais pode ser glamorizado. Houve um tempo em que, isso há muitos e muitos anos atrás, acho que eu nem era nascido, em que se glamorizava bandido. Você vê o mito do Lúcio Flávio, que era um bandido de classe média, olhos claros, e tal. Às vezes, o simples fato de você noticiar, as pessoas acabam entendendo que aquilo é uma glamorização, quando na verdade eu não acho não. Eu acho que, hoje em dia, os jornais têm muito mais responsabilidade de saber que aquilo vai ser danoso à sociedade. Se você publicar que um bandido é isso, que é benfeitor de uma favela. Ele não é benfeitor, ele está fazendo aquilo porque ele tem um interesse. O interesse dele é manter a favela sob controle para que ninguém o denuncie. Mas ele é um bandido, e se ele tiver que matar alguém daquela favela, ele vai matar. Ele não vai ter pena. Recentemente agora, tem dois, três dias, prenderam o Dudu da Rocinha, e ele confessou que ele matou um skatista porque ele tinha uma diferença com o cara de dez anos, e ele pegou, encontrou o cara e matou o cara. Aí você acha que, ainda que ele chegue no Natal e distribua presentes na favela, ele é um benfeitor? Não, ele é bandido. Um bandido cruel e covarde. Como, afinal de contas, todos eles são.

### **- Assistiu ao filme *Ônibus 174*? O que achou?**

Assisti. Achei espetacular. Talvez, uma das melhores narrativas do quê que foi aquilo ali. Ele montou muito bem a história do Sandro, contou com a participação de vários repórteres que estiveram lá. Achei muito bacana, eles pegaram bem a questão do Sandro. Eles fazem a gente colocar a mão na cabeça e pensar que a gente não pode simplesmente viver a nossa vida sem se preocupar com o outro. Acho que o nosso país tem que melhorar muito, tem que se investir em educação, emprego, cidadania, condições de vida para as pessoas, moradia. Bandido vai ter em qualquer lugar do mundo, no país mais civilizado, mais desenvolvido, você vai ter o bandido. Mas a gente pode minorizar muito essa questão, o impacto social da miséria, da fome. O cara que estava ali assaltando, desde pequeno ele viu a mãe dele ser assassinada na frente dele, o cara era perdido, largado no mundo. Que futuro vai ter um cara desse? Não estou defendendo que isso mereça ser bandido, por causa disso venha a ser bandido, porque

tem gente que passa por situações difíceis e não vira bandido. Agora, ninguém olhou por ele, quem iria olhar? E, naquele momento, o Brasil inteiro parou para olhar para ele. Chamou atenção.

**- Na época, a imprensa tomou conhecimento desses fatos?**

Na verdade, se você for pensar, depois de um certo tempo trabalhando com o cotidiano, você visualiza. Uma pessoa numa situação daquela ali dificilmente tem um passado coeso, uma família exemplar. Geralmente, esse tipo de comportamento marginal, do bandido, no caso, está ligado à dissolução familiar, a dificuldades na infância... muitos geralmente têm histórico de abuso, abandono. O que leva uma pessoa a se tornar fora da lei? É uma série de fatores. É abandono de família, pais e mães alcoólatras, que espancam. Principalmente o contato com drogas, que hoje em dia é muito complicado. E uma coisa acaba puxando a outra. Você vê nas ruas aí, Copacabana, Ipanema, Leblon, a quantidade de menores de rua que estão por aí, assaltando. Você acha que essas crianças têm futuro? Se não fizer nada por elas, elas vão se tornar novos Sandros Nascimento. É só uma questão de oportunidade. De repente uma delas pega um ônibus, entra num apartamento, e vai fazer o que o cara fez. A gente tem que melhorar muito para poder pensar numa sociedade mais justa, tem muita coisa para melhorar, muito que andar ainda nesse país. Está muito longe.

**- Comparando o documentário com o jornalismo, quais são os problemas ou as vantagens de um e de outro?**

O jornalismo trabalha com o imediato, e o documentário leva dois, três anos para ser feito. No jornalismo, você tem que matar um leão a cada dia, você tem que buscar novas informações, correr atrás das coisas, e está todo mundo atrás da mesma coisa. No documentário, o cara tem um tempo para pesquisar, para fazer uma edição, já não está mais no calor daquele acontecimento. Uma coisa é você pegar uma matéria que sai já no dia seguinte, que tem um horário para fechar. Às vezes são dez horas da noite, o jornal está fechado, você descobre uma informação fundamental, mas o jornal está fechado. Aí você tem que fazer uma troca pro segundo clichê, e se o segundo clichê estiver fechado você não vai ter como publicar aquilo, você vai ter que publicar dois dias depois. É complicado. Agora, você tem um documentário, um tempo para fazer isso. É igual comparar o teatro à novela. O teatro é ali, aqui e agora. A novela, você pode gravar, pára, repete a gravação.

**- Isso acaba prejudicando o jornalismo?**

O imediatismo sempre vai prejudicar um pouco. Você tem um limitador, você tem um horário, o nosso *dead line*. Agora, se todos correrem atrás dia após dia, você pode dar um assunto novo a cada dia. Acho que não prejudica assim não. A corrida contra o relógio dá essa dificuldade, mas nada que te impeça de, no dia seguinte, recuperar e vir com uma história sensacional, novos fatos.

**- E quanto à objetividade e a imparcialidade? O documentário não se preocupa muito com isso.**

Eu acho que o documentário de verdade tem que ser objetivo e imparcial. Ele apenas deve narrar os fatos. Você viu o *Tiros em Columbine\**, do Michael Moore? Eu não considero aquilo um documentário. Aquilo, para mim, é um panfleto político. Independente da minha visão política do quê que é o governo Bush ou deixa de ser, pouco me importa, o que o Michael Moore fez ali não é um documentário. Ele fez um panfleto contra o Bush. Ponto. Aquilo ali, para mim, não é documentário. É um filme.

**- Mas mesmo o José Padilha fala que a imparcialidade não é necessariamente boa, ainda mais em um documentário. Isso é uma preocupação da imprensa.**

Eu não concordo não. Eu acho que documentário documenta aquilo que foi feito. Seria uma reprodução dos fatos. A partir do momento que você passa a ser parcial, você está fazendo um juízo de valor. Aí não seria um documentário. Uma peça de ficção não seria, mas seria uma peça de opinião. Tanto é que, no jornalismo, você tem as matérias de reportagem, você tem as colunas, os artigos... O colunista, sim, pode ser parcial do jeito que ele quiser. O artigo pode ser parcial. A reportagem não. Ela tem que se ater aos fatos. Fato é fato. Ponto. Fulano *A* matou *B*. Isso é um fato. Agora, *A matou B* porque tinha inveja, isso é uma coisa parcial, eu não posso afirmar isso. O jornalismo não pode fazer juízo de valor. Deixa isso para quem fizer artiguetes, colunas de cartas, historialistas. Você, quando vai para a rua, por mais, às vezes... Já fui fazer matérias que eu tive raiva dos outros, e não podia deixar transparecer essa minha raiva. Se você escrever com raiva, você vai se comprometer. Eu não vou colocar meu sentimento pessoal numa matéria. Eu vou me comprometer, e eu não posso me comprometer. Eu tenho que me distanciar mesmo. As minhas opiniões eu guardo para mim.

**- Em casos como o do 174, em que a opinião de todo mundo era mais consensual, é ruim conduzir a emoção na cobertura?**

Eu acho que existe estilo, cada repórter tem o seu estilo. Você vai escrever uma matéria, vai escrever de um jeito. Eu vou escrever de outro. O enfoque tem muito a ver, às vezes, com a orientação do editor. Hoje em dia, existe uma coisa que os jornais populares fazem muito que é focar muito o lado do drama humano, partir do caso particular para o genérico. Você partir de uma matéria forte contando o drama de uma pessoa às vezes é muito mais interessante do que você contar que dez pessoas morreram no *tsunami*. Dez pessoas morreram com uma onda gigantesca. De repente é melhor dizer que o fulaninho de tal juntou o dinheiro todo que tinha para fazer uma viagem dos sonhos, e estava lá na praia brincando com o filho, quando de repente veio uma onda e matou todo mundo. Eu acho que é muito mais forte. Você ter emoção não quer dizer

---

\* Apesar de citar *Tiros em Columbine*, o jornalista fala do documentário *Fahrenheit 11 de setembro*, do mesmo cineasta.

que você seja parcial. Aliás, eu acho que a emoção é o que prende a atenção do leitor hoje. Se a gente não fizer um texto emocionante que seja atrativo, o leitor vai desistir, porque aquilo ali ele vê em qualquer lugar. Basta pegar uma nota de agência de notícias, que é completamente fria, e ele vai ver aquilo ali.

**- Para fechar, acredita que existe alguma função social do jornalismo?**

Temos uma grande função social. Nossa função social é muito grande no sentido, o seguinte, a gente tem que mostrar tudo aquilo que acontece na sociedade. O jornalismo, o jornal, de um modo geral, é o reflexo das coisas que acontecem na nossa sociedade. Por exemplo, se tem injustiça e a gente descobre, a gente tem que mostrar. Se tem criminalidade, a gente tem que mostrar. Se tem coisas boas, a gente tem que mostrar. Nada mais é do que o reflexo da sociedade. Eu acho que a função do jornalismo é promover a melhoria das condições no nosso país. Você denuncia que tem crianças sendo abusadas sexualmente, ou tráfico de crianças, você está contribuindo para que aquilo ali seja eliminado. Enquanto houver humanidade, acho que o jornalismo tem a sua função social. A gente não vai viver nunca uma situação social em que não exista a necessidade do jornalismo. Nem que seja, de repente, uma nova tendência de comportamento dos jovens, como foi o piercing, foi a tatuagem, são agora os implantes subcutâneos. A gente é o espelho daquilo que está acontecendo na nossa sociedade. Nossa função é mostrar isso, o que está acontecendo, seja em que esfera for. Política, econômica, social, comportamental... A gente tem que mostrar isso. Essa, para mim, é a função do jornalismo.