

Sandra Nodari

Ônibus 174:
A Relação entre Imagem e Voz no Telejornalismo
e no Documentário

Curitiba
2006

Índice

INTRODUÇÃO	10
1 AO VIVO PELA GLOBO NEWS	14
1.1 A Reportagem de Telejornal	14
1.2 A Produção da Reportagem: Imagem e Palavra Cami- nhando Separadas	16
1.3 As Imagens “Cobrem” o <i>OFF</i> da Reportagem	17
1.4 O Formato Rígido das Reportagens	18
1.5 A Voz do Repórter e a Tradução da Imagem pela Pala- vra na Transmissão do Seqüestro	21
2 DUAS EDIÇÕES DO <i>JORNAL NACIONAL</i>	37
2.1 <i>JN</i> – 12 de Junho de 2000 – O Dia do Seqüestro	37
2.2 <i>JN</i> – 13 de Junho de 2000 – um Dia depois do Seqüestro	50
2.3 A Cena da Morte Reprisada no Telejornalismo	61
3 DOCUMENTÁRIO <i>ÔNIBUS 174</i>	66
3.1 Caracterizando o Documentário	67
3.2 O Telejornalismo no Documentário <i>Ônibus 174</i>	71
3.2.1 As vozes dos personagens	77
3.2.2 A voz embutida no documentário	79
3.2.3 Os recursos audiovisuais produzindo sentido	85
3.3 O Documentário em Três Atos	91
3.3.1 Primeiro ato – o seqüestro	91
3.3.2 Segundo ato – quem é Sandro	92
3.3.3 Terceiro ato – O fim do seqüestro e as duas mortes	92
3.4 O Seqüestrador e a Representação	94
3.4.1 Sandro Narciso	96
3.5 O Estatuto do Narrador	98
CONSIDERAÇÕES FINAIS	102
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	111
APÊNDICE 1: A Televisão Vinda do Rádio	118

APÊNDICE 2: Modalidades do Documentário

Dissertação apresentada como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre ao Programa de Mestrado em Comunicação e Linguagens, Pró Reitoria de Pós-Graduação e Extensão, da Universidade Tuiuti do Paraná.

Orientadora: Prof^ª Dr^ª Sandra Fischer

DEDICATÓRIA

Dedico este trabalho a meus alunos, ex-alunos e, também, aos colegas professores da UTP, cujo apoio tem sido fundamental no desenvolvimento de minha carreira acadêmica.

AGRADECIMENTOS

Sandra Fischer, pela orientação, dedicação e delicadeza durante a realização deste trabalho.

Fernão Ramos, por mostrar-me um caminho no início desta pesquisa e por responder minhas dúvidas durante o trajeto.

Geraldo Nascimento, Eduardo Cañizal Peñuela, Kati Caetano, Denize Araújo e professores do programa da UTP pela indicação de novos horizontes na pesquisa em comunicação.

Rodrigo Romano pelo carinho, incentivo, apoio e, também, pela revisão de alguns textos e ajuda na tradução de tantos outros.

Aos amigos Joana Nin e Sílvia Da-Rin pelas preciosas discussões acerca do gênero documentário.

*A verdade da filmagem significa revelar em que situação,
em que momento ela se dá – e todo o aleatório
que pode acontecer nela.
... É importantíssima, porque revela a contingência
da verdade que você tem...
revela muito mais a verdade da filmagem
que a filmagem da verdade, porque inclusive
a gente não está fazendo ciência, mas cinema.*

Eduardo Coutinho.

RESUMO

O objetivo deste trabalho é traçar um paralelo entre a reportagem e a transmissão ao vivo de telejornalismo e o documentário, analisando a relação entre imagem e palavra no episódio do seqüestro de um ônibus na cidade do Rio de Janeiro, ocorrido no ano de 2000. O seqüestro foi acompanhado ao vivo pela *Globo News*, foi exibido pelo *Jornal Nacional* e serviu como base para o documentário *Ônibus 174* (José Padilha, 2002), ambos constituintes do *corpus* desta análise. As estruturas narrativas verbal e imagética do documentário, da transmissão ao vivo e da reportagem servem de base para esta pesquisa, levando-se em conta a presença e a ausência de um narrador com voz fora de campo e sua relação com outras vozes do texto. A interferência subjetiva do autor e do repórter, enquanto realizadores, é refletida nesta dissertação.

Palavras-chave: Telejornalismo; Documentário; Voz; Imagem.

ABSTRACT

The objective of this work is to plot a parallel between the reporting and the telejournalism and documentary live broadcast, analyzing the relation between image and word in the episode of a bus hijack in Rio de Janeiro, in 2000. The hijack was broadcasted live by *Globo News*, it was exhibited by *Jornal Nacional* and it was the basis for the documentary *Bus 174* (José Padilha, 2002), both part of the corpus of this analysis. The verbal and imagetive narrative structures of the documentary, of the live broadcast and of the reporting, work as the basis for the reflection, taking into consideration a narrator's presence and absence with the voice-over, and its relation with another voices of the text. The subjective interference of the author and the reporter's point of view in the content, as filmmakers, is reflected in this dissertation.

Key words: Telejournalism, Documentary, Voice, Image.

INTRODUÇÃO

IDENTIFICAR uma reportagem de televisão constitui tarefa simples para a maioria dos telespectadores. Parece difícil imaginar que ao assistir ao *Jornal Nacional*, por exemplo, uma pessoa não esteja apta a prontamente reconhecer uma reportagem. Um dos motivos que podem facilitar esta classificação está no fato de reportagens seguirem um formato padrão, composto por três elementos básicos: *off*¹ (locução do repórter), passagem (imagem do repórter em quadro olhando para a câmera) e sonora (depoimento).

Por outro lado, a identificação do documentário não é tão simples; muitas vezes estes filmes são confundidos com reportagens por se utilizarem, também, de depoimentos, da presença do documentarista (como apresentador) no vídeo e de locução.

Embora nas reportagens seja possível observar-se a repetição constante de um mesmo formato, no documentário isso não constitui uma regra, sobretudo porque não existe forma definida a ser seguida. O realizador não é obrigado a adotar nenhum estilo (além daquele desejado por ele), já que não há imposição de elementos a ser usados na produção do filme. O documentário encontra caminhos estéticos que a televisão nem sempre se permite, principalmente no caso do telejorna-

¹Eduardo Cañizal Peñuela em suas aulas da disciplina Interfaces Comunicacionais: Linguagem e Cultura, no Programa de Mestrado em Comunicação e Linguagens da Universidade Tuiuti do Paraná, em 2004, observou que o termo voz *off* “é um paradoxo ou uma incongruência que tem se popularizado na metalinguagem da crítica e no linguajar comum”. Para ele, “se a voz fosse *off*, isto é, estivesse ausente, não seria voz, mas silêncio”. Jean-Claude Bernardet (2003) afirma que conserva “a expressão ‘voz *off*’ por ser usual em português, apesar de imprecisa, pois são *off* todos os sons cuja fonte não é visível na imagem (afirmação também imprecisa). A voz de um ator que deixa o campo (espaço visível na imagem) mas continua falando torna-se *off*. A expressão norte-americana ‘voz over’ para designar a voz da ‘narração’ é mais precisa, mas não a emprego por não ser de uso corrente”, (BERNARDET, 2003: 297). Para Ismail Xavier (1983), tanto no Brasil quanto na França “usa-se em geral a expressão voz-*off* para toda e qualquer situação em que a fonte emissora da fala não é visível no momento em que a ouvimos”. Para facilitar a compreensão deste trabalho vamos manter a expressão *off*, tanto para a narração de documentários quanto de reportagens, uma vez que no telejornalismo esse é um termo consagrado e, como diz Bernardet, é de uso corrente. Como sinônimo será utilizada, também, a expressão: voz fora de campo.

lismo. Porém, documentários feitos para televisão tendem a ser muito parecidos com reportagens e seguir o mesmo estilo estético.

Este trabalho pretende analisar as estruturas narrativas² verbal e imagética do documentário e de reportagens ao vivo e gravadas, enfatizando a presença e a ausência de um narrador oficial com voz fora de campo e das outras vozes do texto, e de sua relação com as imagens.

O tema da pesquisa surgiu devido ao momento de ascensão pelo qual atravessa hoje o documentário no Brasil e no mundo. Este gênero vive uma fase de valorização que passa pelo crescimento do número de produções e pelo interesse do público em assisti-las, além do aumento de publicações sobre o tema.

Desde *Nanook, o Esquimó* (Robert Flaherty, 1922), considerado o primeiro documentário de longa-metragem, a linguagem deste gênero vem apresentando transformações que podem dividi-lo em blocos estilísticos, dentro da teoria de Bill Nichols. No entanto, no caso do telejornalismo essa evolução de linguagem parece não se efetivar. As reportagens tendem a seguir praticamente as mesmas características de quando surgiu a televisão na década de 50³, mantendo-se no que Arlindo Machado (2000) chama de “gênero rigidamente codificado”.

Se documentário e reportagem assemelham-se em algumas características, as seguintes hipóteses podem servir para analisar os motivos de o primeiro passar por transformações estilísticas e a segunda manter-se praticamente sem inovações:

- O formato padrão das reportagens de telejornalismo parece querer-fazer uma representação objetiva da realidade embutindo a voz subjetiva do autor na voz objetiva do narrador – considerada por Jean-Claude Bernardet como onisciente, autoritária e de grande prestígio.

²Vamos tomar por narrativa a definição de Muniz Sodré e Maria Helena Ferrari: “Narrativa, sabe-se é todo e qualquer discurso capaz de evocar um mundo concebido como real, material e espiritual, situado em um espaço determinado.” (1986: 11).

³Claro que devemos levar em conta a evolução tecnológica que permitiu modificações com relação à captação de som e imagem, transmissões ao vivo, etc., mas tratamos aqui dos elementos que compõem uma reportagem: *Off*-passagem-sonora, padrão efetivado com a criação do *Jornal Nacional*, em 1969, que firmou a utilização de sonoras.

- Na reportagem e no documentário a presença de um locutor, traduzindo o que a imagem reproduz, funciona como uma intervenção pessoal e latente do autor, mas essa influência existe mesmo sem o uso de uma voz fora de campo.

Arlindo Machado (1999) considera o século XX como o “século das imagens”; no telejornalismo, porém, sobretudo porque a imagem frequentemente tende a servir para confirmar a palavra do locutor, essa afirmação pode ser complementada: se imagem e palavra completam-se, não seria possível pensar, também, o século que passou como o século da imagem ligada à palavra por meio da voz fora de campo?

O objeto de estudo escolhido para confrontar estes dois gêneros de não ficção surgiu a partir da transmissão ao vivo, pela televisão, do seqüestro do ônibus que fazia a linha Gávea-Central – 174, no Rio de Janeiro, em junho de 2000, e sua posterior transformação em documentário para cinema.

O seqüestro do coletivo, cometido por um ex-menino de rua, durou várias horas e chocou a cidade e o país. Após ampla negociação, o ônibus foi cercado pela polícia e pela imprensa, e uma das reféns foi assassinada. O autor do seqüestro, Sandro do Nascimento, era um dos sobreviventes da internacionalmente discutida chacina da Candelária, também ocorrida no Rio de Janeiro.

O canal de TV a cabo *Globo News*, afiliado à *Rede Globo*, transmitiu o seqüestro ao vivo, já o *Jornal Nacional* exibiu reportagens gravadas na noite do episódio e nas seguintes. Posteriormente, imagens captadas pelas emissoras de TV serviram de base para a produção do documentário *Ônibus 174* (José Padilha, 2002), longa-metragem, de 128 minutos.

Por abordar um mesmo tema, é possível estabelecer comparações e confrontações entre a transmissão ao vivo da *Globo News*, as reportagens exibidas pelo *Jornal Nacional* e o documentário *Ônibus 174*. A partir da análise deste *corpus*, pretende-se traçar um paralelo da utilização das imagens como elemento fundamental da transmissão dos significados ou como complemento das informações transpostas pela palavra, por meio da locução.

A teoria do documentário de Bill Nichols fundamenta a análise das vozes no texto; obras de Michael Renov, Jean Claude Bernardet, Fernão

Ramos, Silvio Da Rin, Muniz Sodré e Arlindo Machado, embasam a evolução e as transformações do documentário e do telejornalismo.

Artigos e capítulos de livros de pesquisadores como Esther Hambúrguer, Ismail Xavier, Eugênio Bucci, Antônio Cláudio Brasil, Carlos Alberto Mattos e Amir Labaki, que analisam o seqüestro do ônibus (seja por meio da cobertura televisiva ou do longa-metragem), também são consultados para esta pesquisa. Além destes, há ainda dois estudos que abordam especificamente o seqüestro. O primeiro é intitulado *Notícias do Medo, Relatos da Insegurança: Os Discursos da Violência na Cidade do Rio de Janeiro (1995-2000)*, Marcos Alan Gorita de Lima; o segundo, *O Caso Ônibus 174: entre o Documentário e o Telejornal*, Leonardo Coelho Rocha.

O segundo capítulo desta dissertação detém-se na análise da transmissão do programa *Em Cima da Hora*, da *Globo News*, que no dia 12 de junho de 2000, interrompeu sua programação durante mais de quatro horas para veicular as cenas do episódio simultaneamente enquanto aconteciam. Neste tópico são traçadas reflexões sobre a relação entre imagens e locução do repórter, com o intuito de analisar o fato de que há a intenção de que as imagens, em muitos momentos, sirvam tão somente para ilustrar a fala do narrador, embora numa transmissão ao vivo, como veremos, essa tendência possa não ser confirmada. Antes de iniciar a análise, o processo de construção de uma reportagem em telejornalismo é apresentado com o intuito de discutir a relevância dada à imagem dentro deste processo.

O terceiro capítulo é destinado às reportagens exibidas pelo *Jornal Nacional*, nos dias 12 e 13 de junho de 2000, respectivamente a data em que ocorreu o seqüestro e o dia seguinte ao episódio. Neste item, reportagens são decupadas⁴ para possibilitar a observação da relação entre imagens e vozes. A soberania da voz do locutor sobre a imagem, nossa primeira hipótese, é discutida neste momento.

O quarto capítulo busca analisar a relação entre voz e imagem no documentário *Ônibus 174*, seguindo a teoria de Bill Nichols. Pretende, também, traçar paralelos entre o longa-metragem e as reportagens, abordando o estatuto do narrador nos termos de Gerard Genette e finalizando com uma análise do personagem principal do documentário e sua representação.

⁴Neste caso, decupagem significa: dividir a reportagem em falas e imagens.

1 AO VIVO PELA GLOBO NEWS

1.1 A Reportagem de Telejornal

Dividir a reportagem de jornalismo em fases históricas não parece ser uma tarefa factível e nem é a intenção deste trabalho. Se entendermos ser difícil pensar a reportagem dentro de um contexto histórico, podemos, entretanto, traçar definições deste que é o instrumento fundamental do jornalismo⁵.

Muniz Sodré e Maria Helena Ferrari (1986: 11) indicam quatro características principais para que um texto seja considerado uma reportagem: “predominância da forma narrativa”, “humanização do relato”, “texto de natureza impressionista” e “objetividade dos fatos narrados”. A reportagem é o principal elemento do jornalismo por ser o meio pelo qual a maior parte das notícias é transmitida. Em seu manual de Telejornalismo, Vera Íris Paternostro usa os substantivos “matéria” ou *VT* como sinônimos de reportagem, e os define como: “o que é publicado ou se destina a ser publicado em qualquer veículo de informação.” (1999: 145). A reportagem é utilizada para relatar uma notícia em qualquer veículo de comunicação, seja de comunicação impressa, rádio ou TV, como nos explicam Sodré e Ferrari.

... é a reportagem – onde se contam, se narram as peripécias da atualidade – um gênero jornalístico privilegiado. Seja no jornal nosso de cada dia, na imprensa não-cotidiana ou na televisão, ela se afirma como o lugar por excelência da narração jornalística. E é mesmo, a justo título, uma narrativa – com personagens, ação dramática e descrições de ambiente – separada entretanto da literatura por seu compromisso com a objetividade informativa. (1986: 9)

Como neste estudo pretendemos tratar das especificidades da reportagem para a televisão, vamos notar que existem regras básicas para

⁵Para Tom Wolfe, nenhum teórico até hoje se dedicou a traçar a história da reportagem: “Duvido que jamais ocorra a qualquer um, mesmo nas escolas de jornalismo, que o assunto poderia ter fases históricas” (2005: 81).

esta mídia que estão indicadas nos diversos manuais de redação⁶ adotados pelas emissoras de TV. A primeira norma, segundo Heródoto Barbeiro e Paulo Rodolfo de Lima, é: “O repórter deve desenvolver a compreensão da imagem. A regra é: imagem e palavras andam juntas. O conflito entre elas deve ser evitado, uma vez que distrai o público; mas se assim ocorrer prevalece o poder da imagem.” (2002: 69). Paternostro também chama a atenção para o poder da imagem, lembrando que o papel da palavra é apoiar a imagem e não brigar com ela.

Os manuais, usualmente, tratam da necessidade de evitar que a palavra ganhe mais destaque que a imagem ou vice-versa. As orientações fundamentais são: “... imagens e palavras andam juntas” (BARBEIRO & LIMA) e “... precisamos casar imagem e informação” (PATERNOSTRO). Guilherme Jorge de Rezende ao analisar esta última expressão, que também faz parte do manual de redação da *Rede Globo*, questiona a relação entre imagem e palavra.

Tal como no casamento entre duas pessoas, na dinâmica das relações cotidianas, tudo é possível. Ora a imagem impõe-se em sua plenitude, ora basta a palavra para a transmissão de uma notícia televisiva. Entre esses pólos, desponta uma grande variedade de alternativas, todas elas se constituindo como expressões legítimas do telejornalismo. Em vez de se proclamar o império do icônico no discurso televisivo, parece mais factível a hipótese de que a construção da mensagem na TV reflete uma complexa intervenção de signos de natureza diversa e em contínua interação. (2000: 45)

Tendemos a pensar que a forma como se dá o processo de produção da notícia em televisão pode valorizar mais a palavra que a imagem. Vamos, a seguir, buscar compreender o porquê dessa valorização.

⁶Entendemos que os manuais de redação são textos técnicos, que se ocupam da prática jornalística e não da reflexão teórica da comunicação, mas neste estudo estes textos nos servem para fundamentar a análise da relação texto/imagem por ditar regras obedecidas pelas emissoras.

1.2 A Produção da Reportagem: Imagem e Palavra Caminhando Separadas

Vários profissionais participam da construção da reportagem dentro de uma redação de televisão; ao investigar como se dá este processo, podemos traçar algumas considerações com relação ao tratamento dado à imagem e à palavra. Embora trabalhem juntos, repórter e cinegrafista, cada um tem uma função particular na confecção da reportagem: o primeiro pesquisa os dados, o outro grava as imagens.

O repórter geralmente tem acesso ao que está sendo filmado pela câmera por estar próximo ao cinegrafista enquanto este grava as cenas; no entanto, não sabe exatamente como a imagem está sendo gravada. Ele sabe **o quê** o cinegrafista filma, mas não conhece **como** a cena à qual está acompanhando visualmente se transforma em um registro audiovisual. Para conhecer a imagem teria de assisti-la em vídeo; entretanto, dificilmente há tempo suficiente para conferir as imagens antes de produzir o texto da reportagem. Mais improvável ainda é a utilização de um monitor para que as imagens possam ser assistidas no local.

Normalmente, o repórter vai assistir ao que foi gravado pelo cinegrafista quando o telejornal for exibido, ou seja: vai conhecer as imagens no mesmo momento em que o público vai contemplá-las, durante o telejornal. Isso ocorre porque o tempo de produção da reportagem geralmente é curto; ao cumprir a carga horária de cinco horas ou de sete horas, o jornalista pode ter a responsabilidade de produzir uma, duas ou até três reportagens.

No dia-a-dia, o repórter é obrigado, quase sempre pela pressa, a escrever um texto a partir de imagens registradas pela câmera (pelo cinegrafista) cujo formato de captação não conhece. O repórter participa da ação, conhece a situação, mas não sabe como a cena que viu foi captada pela lente da câmera. É comum, com isso, criar-se uma relação de diálogo entre cinegrafista e repórter que vai servir para a troca de informações. O cinegrafista diz (traduz com palavras) ao repórter o que filmou e o repórter diz ao cinegrafista o que escreveu em seu texto. A partir do relato verbal do cinegrafista, o repórter imagina um texto que “case” com as imagens que ele entende terem sido gravadas. Já com a informação do repórter, o cinegrafista busca imagens que complementem as palavras do texto. Cabe ao repórter definir como a re-

portagem será finalizada, já que ele é quem grava a locução e estrutura a matéria da maneira que mais lhe convém. Esse pode ser um indício de uma hierarquização da palavra com relação à imagem.

A edição da matéria é atribuição de outro profissional. O editor não acompanha a captação de sonoras ou imagens pela equipe de reportagem, mas é quem vai unir o que o cinegrafista registrou em forma de imagens ao que o repórter descreveu em forma de palavras no *off*. O primeiro contato que o editor tem com a matéria é por meio do relatório de reportagem, um texto com todas as frases gravadas pelo repórter. Depois de ler o relatório, o editor vai para a ilha de edição montar a reportagem. É comum, também pela escassez de tempo, que o editor apenas procure imagens para “cobrir” o que é dito pelo repórter.

1.3 As Imagens “Cobrem” o *OFF* da Reportagem

A expressão “cobrir o *off*”, usada com frequência nas redações, pode ser um indicativo de que as imagens têm papel de assessorar a palavra na rotina do telejornalismo. Pela naturalidade como este termo é usado, pode sugerir certa autoridade da palavra sobre a imagem.

Na maioria das emissoras o editor trabalha acompanhado por um técnico (editor de imagens) que opera os equipamentos da ilha de edição. Primeiro o editor monta uma espécie de “esqueleto” da reportagem, com *off*'s, passagem e sonoras ordenados; depois, o técnico trabalha sozinho⁷. Ele é o profissional que efetivamente escolhe as imagens para *cobrir os off*'s.

Devido à corrida contra o relógio, o técnico raramente consegue assistir a todas as imagens produzidas pelo cinegrafista. Porém, vai buscando “cobrir” as palavras ditas pelo repórter no *off* com as imagens que as complementam. Mais uma vez percebemos que essa prática diária que serve para agilizar o processo de confecção da reportagem denota uma hierarquia, quase automática, da palavra sobre a imagem⁸.

⁷A partir da década de 90 algumas emissoras treinaram jornalistas para operar as ilhas de edição e deixaram de possuir editores de imagens em seus quadros; neste caso o próprio editor (jornalista) é quem opera a ilha.

⁸Precisamos ressaltar, no entanto, que a falta de tempo é uma característica das reportagens factuais, isto é, das matérias de assuntos diários que são realizadas em poucas horas. Uma rebelião, um acidente ou uma morte são exemplos de notícias

Todo este processo, seguido pela maioria das emissoras de televisão, pode ser responsável pela semelhança existente no resultado final dos telejornais – as reportagens tendem a ser muito parecidas, inclusive entre uma e outra emissora. Para Arlindo Machado, o telejornal seria o gênero mais codificado da televisão, por frequentemente repetir um único modelo.

De fato, o quadro histórico do telejornal consiste no seguinte: o repórter, em primeiro plano, dirigindo-se à câmera, tendo ao fundo um cenário do próprio acontecimento a que ele se refere em sua fala, enquanto os gráficos e textos inseridos na imagem datam, situam e contextualizam o evento; (...) Aliás, talvez não exista na televisão um gênero tão rigidamente codificado como o telejornal. (2000: 104).

Esse código ao qual Machado se refere pode ser percebido quando dividimos a reportagem em elementos distintos, como faremos no próximo item.

1.4 O Formato Rígido das Reportagens

Para compreender a codificação do telejornal precisamos considerar que a reportagem de televisão segue rigidamente o formato composto de:

off + passagem + sonora

Como já vimos, entende-se por *off* a locução do repórter “coberta” com imagens; compreende-se por passagem o plano em que o repórter está em quadro, olhando e falando um texto diretamente para a câmera e define-se por sonora um trecho editado da entrevista ou do depoimento. Uma reportagem pode ser composta por apenas um ou por vários *off*'s, dependendo de como a narrativa é conduzida; é raríssima a exibição de

factuais. Já as reportagens especiais tratam de assuntos que não necessitam ser veiculados rapidamente, por isso há tempo suficiente para que cada etapa seja produzida com calma. O repórter pode assistir as imagens gravadas e também participar do processo de edição. O *Globo Repórter* da *Rede Globo* é um exemplo de programa feito a partir de várias reportagens especiais, que levam semanas ou meses para ficar prontas.

uma reportagem sem nenhum *off*. Mais comum é a exibição de reportagens sem passagem ou sem sonoras. Se pensarmos estes três elementos básicos como componentes de uma reportagem, podemos classificar boa parte dos programas que se utilizam deste formato como programas de reportagens na televisão⁹.

Os manuais de telejornalismo, como já salientamos, orientam os jornalistas a seguir a regra de que cada palavra ou frase do narrador deve remeter imediatamente a uma imagem correspondente, para provar com imagens aquilo que é falado. Os manuais, entretanto, afirmam que a imagem não precisa ser traduzida “ao pé da letra” para o telespectador. “Não redija frases que expliquem exatamente o que as imagens estão mostrando” (BARBEIRO & LIMA, 2002: 69).

Machado trata da dificuldade de se abordar o telejornal devido à multiplicidade de conteúdos e de posturas interpretativas com relação à notícia. Ao analisar o telejornal como um gênero televisual, afirma que as notícias do telejornalismo só aparecem para o público mediadas pelo repórter e pelos personagens da reportagem.

Se o repórter é o mediador entre o que ele próprio vê e o que vai mostrar ao público, a mediação é feita principalmente pela locução. Sodré e Ferrari afirmam que na televisão “... o repórter participa da ação e deixa de ser um mero observador, para tornar-se parte da narrativa” (1986: 52). Por isso, podemos entender que o texto do repórter tende a carregar a interpretação dada por ele ao fato, já as imagens tendem a servir para ilustrar esse texto. A fala do repórter parece ter mais autoridade que a imagem uma vez que estas servirão para cobrir o *off*, editado a partir das palavras usadas na narração. Consuelo Lins afirma que: “Qualquer reportagem televisiva repete a relação de subordinação da imagem à narração em *off*; os entrevistados tornam-se facilmente

⁹Nesse caso, podemos classificar os documentários para a televisão como programas de reportagens especiais. Sodré e Ferrari dividem as reportagens em três tipos: reportagem de fatos, de ação e documental. A reportagem documental “É o relato documentado, que apresenta os elementos de maneira objetiva, acompanhados de citações que complementam e esclarecem o assunto tratado. Comum no jornalismo escrito, esse modelo é mais habitual nos documentários da televisão ou do cinema. A reportagem documental é expositiva e aproxima-se da pesquisa. Às vezes, tem caráter denunciante. Mas, na maioria dos casos, apoiada em dados que lhe conferem fundamentação, adquire cunho pedagógico e se pronuncia a respeito do tema em questão.” (1986: 64). O programa *Globo Repórter* pode ser classificado dentro deste modelo.

‘tipos’ e, na maior parte dos casos, são editados de modo a provar a veracidade do que o repórter está dizendo.” (2003: 71).

O *off* do repórter é uma das várias vozes de um texto audiovisual. Tomando a definição de Bill Nichols temos:

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. Nesse sentido, “voz” não se restringe a um código ou a uma característica, como o diálogo ou comentário narrado. 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. (2005: 50)

No telejornalismo, o discurso do repórter (ele é quem mais tem importância durante a reportagem) pode apresentar claramente traços de autoritarismo. Segundo Robert Stam, essa voz tem sempre uma entonação firme, homogênea, protegida pelos recursos do estúdio e da preparação prévia: “a voz do narrador, acompanhando a imagem, assume entonações de dominação e onisciência”. (2000: 63). Já as outras vozes, das pessoas comuns, dos personagens, tendem a ser coletadas espontaneamente em som direto, sem ensaio ou texto decorado. O narrador torna-se a voz do conhecimento, ele traduz as palavras alheias para provar seu discurso. “Os ‘narrados’ fornecem provas para as generalizações do narrador, na confusão de suas palavras, este encontra a chave para o sentido profundo de seu discurso.” (*Id. Ib.*: 64).

Lins faz uma análise similar, mas com relação ao narrador oficial do documentário. Todavia seu pensamento serve também à reportagem de televisão:

Essa voz interpreta o que vemos nas imagens e fornece ao espectador o significado unívoco do filme. A fala dos entrevistados converge para o mesmo significado do comentário; é integrada e subordinada a essa voz onisciente e onipresente, reforçando, justificando ou comprovando a idéia central, sem ambigüidades (LINS, 2003: 69).

A voz do locutor geralmente é aquela que discursa de forma culta, que não grita e não cochicha, que tende a soar clara e agradável. Para Jean Claude Bernardet é a voz do saber, diferente das vozes comuns da população, é a que tem maior valor hierárquico, mais importância. “É voz única, enquanto os entrevistados são muitos. Voz de estúdio, sua prosódia é regular e homogênea, não há ruídos ambientes, suas frases obedecem à gramática e enquadram-se na norma culta” (2003: 16).

Machado trata da polifonia do telejornal ao afirmar que as vozes envolvem vários enunciadores que falam em diferentes entonações e têm diferentes níveis de dramaticidade (2000: 103). Pensamos essa polifonia como uma relação hierarquizada ao entendermos que há uma voz que permeia as outras vozes e que as conduz a um juízo de valor. No caso do telejornalismo esse é o papel da locução.

1.5 A Voz do Repórter e a Tradução da Imagem pela Palavra na Transmissão do Seqüestro

Segunda-feira, dia 12 de junho de 2000, três horas da tarde. Os jornalistas Leila Steremberg e Sidney Rezende iniciam a escalada¹⁰ do programa *Em Cima da Hora*¹¹ da *Globo News*, um telejornal apresentado ao vivo todos os dias, de hora em hora, com as principais notícias do dia. A duração média de cada programa é de 15 minutos a 30 minutos, mas a edição daquela segunda-feira pode ter sido a mais longa da história deste telejornal. Seis minutos depois do começo do programa, Steremberg traz a notícia de um seqüestro:

Assaltantes estão mantendo passageiros de um ônibus como reféns na zona Sul do Rio. A polícia foi avisada do assalto por um pedestre. Policiais armados de metralhadoras e fuzis estão cercando o ônibus. Eles fecharam a (rua)

¹⁰Escalada é a abertura do telejornal, o momento em que são destacadas as manchetes que serão apresentadas na edição.

¹¹O *Em Cima da Hora* foi um jornal criado para o lançamento da *Globo News*, o primeiro canal brasileiro de jornalismo 24 horas, que entrou no ar em 15 de outubro de 1996. Atualmente, são veiculadas 22 edições, começando sempre nas horas cheias, a cada 24 horas. Na escalada são informadas as notícias mais importantes e os indicadores financeiros e econômicos. Os repórteres dão informações por meio de matérias gravadas, *links* ao vivo e por telefone. (PATERNOSTRO, 1999: 44).

Jardim Botânico, principal do Bairro. O trânsito está sendo desviado. (trecho do *Em Cima da Hora*)¹²

A fala é acompanhada de imagens que exibem uma rua movimentada cujo tráfego foi interrompido pela polícia. É possível observar em quadro alguns carros de passeio, viaturas da polícia e ônibus parados, outros fazendo manobras; há também pessoas e ciclistas movimentando-se pelo local. No vídeo aparecem duas informações em GC¹³: a data e o horário “12-06-00 15h06min”. O enquadramento em *plongé*¹⁴ exibe a rua com as árvores das calçadas laterais formando uma moldura. Aos poucos e um a um, carros e ônibus são retirados, deixando-a menos movimentada. Apenas viaturas policiais ficam no local.

As imagens exibidas pelo *Em Cima da Hora* não são de uma câmera da emissora, mas do equipamento da CET-Rio, Companhia de Engenharia de Tráfego do Rio de Janeiro. A empresa possuía à época 92 câmeras em pontos estratégicos da cidade, usadas para fornecer imagens ao vivo do tráfego¹⁵. Uma destas câmeras, que estava instalada à Rua Jardim Botânico para controlar o trânsito no local, acabou servindo para monitorar o seqüestro e exibir as imagens para todo o Brasil.

Depois do *off* de estúdio¹⁶ com as imagens do trânsito e com informações do seqüestro, o programa volta a trazer notícias de outros assuntos. No entanto, em três minutos a imagem da CET-Rio é veiculada novamente, agora com a narração na voz de Rezende:

Vamos voltar a acompanhar a ação da polícia na Rua Jardim Botânico, no Rio de Janeiro, onde um homem tentou roubar

¹²Todas as falas são transcritas de uma cópia do programa *Em Cima da Hora* fornecida pelo CEDOC – Centro de Documentação da *Rede Globo* à autora deste trabalho.

¹³Termo técnico que significa Gerador de Caracteres, são os subtítulos usados sobre as imagens. O GC é uma espécie de legenda para identificar informações com relação às imagens.

¹⁴Posição da câmera de cima para baixo.

¹⁵O *link*: <http://www.rio.rj.gov.br/smtr/cetrio/cta.htm> pode ser acessado de qualquer computador e mostra imagens da movimentação de carros. Acesso em 13 de abril de 2005, às 14h30min.

¹⁶Termo técnico usado no telejornalismo, indica que uma notícia é lida ao vivo pelo apresentador em estúdio enquanto imagens correspondentes são veiculadas.

um ônibus. A polícia foi avisada e neste momento o que estamos vendo é o desvio do trânsito. A polícia está tomando neste momento duas atitudes. A primeira, que você está vendo no alto do vídeo, onde a polícia está desviando (sic) – esta é a Avenida Jardim Botânico, de mão dupla, no Jardim Botânico - para que o ônibus onde está o bandido ou, os bandidos, fique isolado. (trecho do *Em Cima da Hora*).

Problemas de estrutura nas frases, como vimos no período acima, são comuns em transmissões ao vivo. Muitas vezes o jornalista improvisa uma fala com informações recebidas de última hora, por isso o texto pode trazer equívocos de coesão e até, em casos mais raros, de concordância verbal ou nominal. A escassez de tempo para conferir as informações pode, também, ocasionar que dados equivocados sejam apresentados como verdadeiros.

Antonio Cláudio Brasil afirma que algumas coberturas ao vivo feitas no país, inclusive esta que é nosso objeto de estudo, são exemplos de descaminhos cumpridos por jornalistas, devido ao grande número de falhas cometidas. “O repórter fica restrito a uma situação de relator do óbvio, descrevendo as mesmas imagens que o telespectador assiste em casa, num verdadeiro show de redundâncias e especulações”. (2002: 185). Vamos discutir a seguir, nesta análise, algumas destas situações ocorridas durante o programa.

Nos minutos seguintes ao início da transmissão do seqüestro, os apresentadores da *Globo News* mantêm-se no ar comentando a imagem da CET Rio. Repetem informações, acrescentam dados e tentam descrever o que seriam alguns movimentos mostrados pela imagem. Aos dez minutos de transmissão, como ainda não sabe qual é o ônibus seqüestrado, Steremberg especula a respeito da imagem de um microônibus que se movimenta: “É muito provável que neste microônibus que fez a manobra, seja onde está o seqüestrador e os reféns”. Porém, um minuto depois ela mesma corrige a informação anterior e usa mais cautela ao noticiar: “Nós obtivemos a informação de que a linha do ônibus paralisado, seqüestrado pelos assaltantes é a de número 174, que liga a Gávea à Central do Brasil. Ainda não temos confirmação da informação”. Essa necessidade de anunciar algo não confirmado é intrínseca ao jornalismo; o chamado “furo de reportagem” é o objetivo principal das emissoras. Segundo Brasil, esta situação se dá pela

cobrança em noticiar primeiro, antes da concorrência: “... exige-se deles (dos repórteres) aquele previsível festival de besteiras, informações desconstruídas, desmentidos recorrentes, correções apressadas ditadas geralmente pela urgência em relatar primeiro” (*Id. Ib.*: 187).

No caso desta transmissão, podemos perceber que as imagens da câmera da CET-Rio, que exibiram as primeiras cenas do seqüestro ao vivo, não são captadas por alguém do departamento de jornalismo, mas por um funcionário da companhia. Porém, é possível pensar que o operador (situado na sede da CET-Rio) assistia à transmissão do *Em Cima da Hora* enquanto operava a câmera. Esta constatação pode ser feita a partir da percepção de alguns movimentos de imagens. A câmera parece complementar o que é falado pelo apresentador; como que seguindo orientações transmitidas pela fala dos apresentadores.

Apesar de a câmera estar imóvel (possivelmente presa em um poste ou prédio), seus enquadramentos e movimentos são modificados de acordo com as palavras pronunciadas no estúdio. A impressão de quem assiste à cobertura do *Em Cima da Hora* é a de que o operador, ao acompanhar a cobertura pela televisão, atende ao que é dito pelos apresentadores.

Logo no início da transmissão a imagem exibe um plano geral da rua. Quando a voz de Rezende informa que o ônibus seqüestrado está no canto direito do vídeo, a imagem sofre um *zoom in* e é fixada em *close*, à direita, para mostrar detalhes do que é falado pelo apresentador. Quando ele informa que a rua é uma das principais do bairro, a imagem sofre um *zoom out* e volta ao plano geral.

A câmera da CET-Rio deixa de ser a única opção de imagem às 15h19min quando é veiculada a primeira cena de uma câmera da própria emissora. Como em um teste, a imagem que focaliza o seqüestrador dura apenas dois segundos no ar e é substituída pela anterior. Porém, em cinco minutos volta a ser exibida e mostra o assaltante dentro do ônibus segurando uma mulher. A câmera da *Globo News* é novamente substituída pela câmara da CET-Rio, para um minuto depois voltar a ser colocada no ar. Desta vez, aparece no vídeo a palavra “vivo”, em GC, para explicar que se trata de uma transmissão em tempo real. A imagem mostra a lateral de um ônibus, focalizando a janela onde se encontra o seqüestrador.

Os apresentadores mantêm-se narrando o que vêem por meio das imagens, traduzindo o que o vídeo mostra, repetindo informações já reportadas e acrescentando pouca novidade e muita especulação, como nota-se na fala de Sidney Rezende, aos 28 minutos de transmissão: “São então, ao que parece, dois assaltantes. Um estaria sentado no banco do motorista apontando uma arma para a cabeça de um refém. Seriam também dois reféns dentro do ônibus”. Como vamos perceber a seguir, a dificuldade em confirmar o número de assaltantes e de reféns vai perdurar durante toda a transmissão.

Podemos traçar um paralelo com outro episódio transmitido ao vivo por canais de televisão: o atentado terrorista que derrubou as Torres Gêmeas do *World Trade Center*, localizadas em Nova Iorque, EUA, no dia 11 de setembro de 2001. François Jost (2004) analisa a cobertura das emissoras de televisão ao atentado terrorista nos Estados Unidos do ponto de vista da relação entre o “ver” e o “saber”, a partir da teoria de Gerard Genette. Para Jost, algumas imagens só passam a ser consideradas violentas quando perpassam a “somatização humana”.

[...] o ver não pode deixar de prescindir do saber – as imagens do atentado, por si mesmas, não são reconhecidas enquanto o telespectador não consegue estabelecer um laço entre elas e uma dimensão do mundo que, em TV, aparece vinculada ao real ou ao fictício ou ao lúdico. (2004: 64)

Para Jost, no atentado às Torres Gêmeas, ao comentar, ao vivo, as imagens que viam, os apresentadores participavam da experiência da “experimentação da recepção” (*Id. Ib.:* 76). Eles compreendiam o episódio a partir de “estruturas cognitivas” que não se referiam a um atentado envolvendo aviões, mas recorreram a outro atentado ao *World Trade Center*, ocorrido em 1993, quando um carro explodiu no estacionamento das torres. Como a memória não era suficiente para interpretar o episódio “... precisava-se de imaginação, como o atesta o comentário de um dos jornalistas de *France 2*, Daniel Bitalian, alguns minutos depois (às 15.53 horas): É difícil imaginar que essas imagens são bem reais, que elas não proviessem de um filme de ficção científica”. (*Id. Ib.:* 76). O sentimento de horror causado pelas imagens do atentado era mediado pela interpretação dos jornalistas. Se eles não afir-

massem que se tratava de algo “real”, essas imagens não provocariam sensações de pânico, analisa o autor.

... já que a linguagem imagética não nos dava mais informação do que o próprio espetáculo do mundo, surgia a questão sobre as intenções de aqueles que tinham transformado o mundo em imagens. Essa foi sem dúvida a tomada de consciência mais dura: **as imagens não se referiam a nenhum fenômeno conhecido da memória humana, mas elas tinham sido vistas antes por outros, pelo menos na imaginação.** O visível tinha sido encenado por uma instância invisível. [Grifo meu] (*Id. Ib.:* 77)

Quantas vezes tínhamos visto, em desenhos animados ou filmes de ação, um avião chocar-se contra um prédio? Jost denota que para a maioria dos telespectadores a primeira imagem do *World Trade Center* lembrou cenas já vistas em cenas de ficção. Voltando nossa análise para *Ônibus 174* podemos refletir da mesma maneira. Quantos filmes de ação mostram ônibus, trens, navios e aviões serem rendidos por bandidos armados? Quantos seqüestros a coletivos já foram incluídos em roteiros de cinema? Quantas vezes acompanhamos na tela grande o drama de reféns aterrorizados? Ao noticiar uma situação dessas, os jornalistas tendem a referenciar-se por situações que já conhecem ou que imaginam.

Ao estar no estúdio, relatando as imagens do seqüestro, os apresentadores podem sentir-se distantes do acontecimento. Eles não estão assistindo ao seqüestrador agindo dentro do ônibus, mas assistem às imagens desta ação registradas por uma ou por várias câmeras. Em contrapartida, noticiar um assunto ao qual se está vendo *in loco* pode parecer ser mais “real”. A imagem a que se vê em frente ao ônibus, sem a mediação da câmera, não parece a de um filme. Assim, a presença de um repórter **no local** tende a propor a sensação de verossimilhança à transmissão, já que o repórter assiste às imagens com seus próprios olhos e transmite o que vê, por meio de palavras, ao telespectador. Podemos citar o pensamento de Brasil a respeito deste comparecimento do repórter para dar veracidade ao fato:

[...] Presenciar, ver, assistir, testemunhar, transmitir não são garantias de conteúdo e informação. Há muitos anos,

ao deixar o conforto das redações e se deslocar ‘perigosamente’ para as frentes de notícia, o jornalista, numa dessas encruzilhadas da nossa história, decidiu ver com os próprios olhos e testemunhar *in loco* os grandes eventos jornalísticos. (2002 : 183)

Neste seqüestro, por exemplo, os jornalistas se misturam aos policiais em frente ao ônibus; vemos por uma imagem o reflexo de vários cinegrafistas e fotógrafos na porta do coletivo. Eles estão bem próximos do seqüestrador, como se fosse normal a qualquer um chegar perto de um bandido armado com revólver, sem correr o risco de sair ferido ou de causar ferimentos a um dos reféns.

Aos 34 minutos de transmissão do episódio, os apresentadores ganham o reforço de uma repórter que está no local, mas somente a voz de Vanessa Riche é colocada no ar, não vemos seu rosto. Ela repete informações já transmitidas e acrescenta que oito passageiros teriam sido feitos reféns e que há muitos cinegrafistas e jornalistas no local. Um minuto depois do início de sua fala ouve-se um disparo; com a voz alterada ela afirma:

Ele está apontando a arma agora, neste momento, para os jornalistas. A situação é muito tensa. A mulher que está de refém está muito nervosa. Ele está fazendo um sinal... *Ai*, (ele) disparou um tiro neste momento. Ele disparou um tiro para fora do ônibus em direção aos jornalistas. A situação neste momento realmente ficou tensa. Todos os jornalistas estão abaixados atrás dos carros e agora ele diz que quer armas e sair sozinho, sem a interferência da polícia. A polícia pede aos jornalistas que se afastem neste momento. Os jornalistas estão saindo em volta. (Trecho do *Em Cima da Hora*)

A tensão da situação é evidenciada pela voz ofegante e pausada da repórter. À medida que o seqüestrador vai agindo é possível perceber a angústia e o medo que ela vive ao acompanhar o episódio. A interjeição “*Ai*” foi uma reação natural ao estrondo do tiro. Se pensarmos que ao estar ao vivo o repórter segue padrões de comunicação, cujas técnicas

pedem certo distanciamento do objeto relatado, percebemos que a interjeição foi uma atitude natural e impensada. Uma reação que não pode estar prevista em nenhum manual de redação. Ao contrário, as regras propõem ao repórter não se envolver com a notícia a ponto de chocar-se com o assunto. Barbeiro e Lima afirmam que o jornalista deve atentar ao tom de voz, “Não faz sentido relatar um acidente, por exemplo, com uma voz alegre ou de consternação. O tom ideal, de acordo com cada acontecimento, é alcançado com a prática.” (2002: 71).

A reação da repórter denota não apenas susto, mas medo do que pode ter acontecido depois do tiro, de alguém ter sido baleado ou de outros tiros virem a ser desferidos. Todavia, a necessidade de sua presença naquele local, como testemunha “ocular”, não lhe dá outra alternativa, a não ser continuar narrando o que vê, mesmo assustada ou amedontrada. Se levarmos em conta a orientação dos dois autores, essa experiência ajudaria a repórter a buscar seu tom de voz ideal. Todavia, nos parece pouco provável que exista uma forma ideal de se levar um susto ou vivenciar o medo durante uma transmissão ao vivo.

Passado o sobressalto inicial, na maior parte do tempo a repórter vai apenas repetir as informações que já foram transmitidas, recurso muito usado em transmissões ao vivo de televisão para situar quem começa a assistir à exibição a qualquer momento. Quando a transmissão é longa, precisa-se pensar nos telespectadores que ligam a televisão quando o assunto já está no ar, o que gera a necessidade de explicar aquilo que está acontecendo de tempos em tempos, de contextualizar os fatos e imagens que estão ao vivo. Essa solução é usada, também, quando não há nada novo para comunicar, evitando o silêncio no ar. Se o repórter não tem o que dizer repete informações já fornecidas e, com isso, ganha tempo para buscar novidades. É o que parece acontecer durante a cobertura em questão.

Depois de uma hora do início da transmissão, a *Globo News* veicula uma imagem aérea do ônibus seqüestrado. O posicionamento da câmera do helicóptero não mostra muitos detalhes, apenas o teto do ônibus e a movimentação ao redor. A imagem que continua por mais tempo no ar é a da câmera que está posicionada na lateral do loteamento. Por estar mais próxima, revela detalhes do seqüestro. É a câmera que exhibe o seqüestrador agarrando reféns pelo pescoço, caminhando pelo ônibus com a arma sempre apontada para a cabeça das vítimas. Essas imagens

são feitas sem tripé, com a câmera sobre o ombro do cinegrafista; por isso, tremem, balançam, perdem o foco.

As imagens nos mostram que o seqüestrador, em vários momentos, conversa com alguém que não se encontra dentro do ônibus. Ele posiciona a cabeça para fora das janelas e grita algo que não conseguimos ouvir. Os sons que escutamos são as vozes da repórter e dos apresentadores, além de ruídos do ambiente.

Em algumas situações a fala do seqüestrador é repetida por Vanessa Riche, como nesta frase: “Ele tá dizendo que isso não é um filme”. Essa fala, apresentada pela repórter, nos faz pensar que o seqüestrador percebeu ter se tornado o personagem principal das câmeras de televisão, o que lhe teria estimulado a exercer um determinado comportamento a partir da presença das câmeras. Muniz Sodré reflete sobre a influência que as câmeras de televisão ou do cinema exercem sobre as pessoas filmadas:

Já em 1929, Dziga Vertov, o criador da estética do *Cine-Olho* demonstrava com um filme (*O Homem da Câmara*) que as pessoas uma vez observadas pela câmara começam a fazer poses, construindo um real próprio, encenado. (1994: 36).

Além das dezenas de câmeras de vídeo e fotográficas apontadas para si, a própria estrutura do ônibus, semelhante a uma sala de espelhos, pode ter incentivado o seqüestrador a criar um personagem, como em um roteiro de filme de ação. Para todos os lugares onde olhava, via-se refletido. Os vidros das janelas e portas funcionavam como espelhos, que poderiam instigá-lo a olhar para seu reflexo a todo o momento: “O fenômeno da fascinação consiste precisamente em saber que se é visto com intensidade, ou melhor, em se ver sendo visto.” (*Id. Ib.*: 12). Ao perceber-se filmado, pode ter passado a interagir com suas imagens e a encenar.

O seqüestro não poderia ter acontecido em local mais apropriado para uma cobertura televisiva: dentro de um ônibus e durante o dia. Parecia o cenário de um filme de aventura com personagens bem definidos: o bandido, as vítimas e os mocinhos. Todos “atuando” em frente às câmeras e dentro de uma moldura demarcada pela área próxima ao ônibus.

Após uma hora e vinte minutos de transmissão, vemos que o seqüestrador obriga uma refém a escrever no vidro do ônibus. A imagem exhibe a moça, coberta por um pano azul, sendo agarrada pelo pescoço. O seqüestrador dita as frases que são escritas pela garota. Também ela se conscientiza da presença de seu reflexo, como se estivesse a olhar para um espelho, e escreve as letras de forma invertida. Quem olha do ponto de vista de fora lê perfeitamente as palavras, já quem as lê pelo lado de dentro do ônibus as enxerga como estivessem refletidas em um espelho. A relação do personagem e de sua imagem será ainda retomada nos próximos capítulos.

A imagem nos mostra o seqüestrador ditando e a garota escrevendo as seguintes frases (que vamos lendo simultaneamente enquanto vão sendo escritas): “Ele tem pacto com o diabo (em letras grandes, na parte superior do vidro) e mostrou no braço dele um punhal e um diabo desenhado que me assustou muito (em letras menores e mais apinhadas na parte inferior do vidro)”. Enquanto vemos essas imagens (e lemos o que está escrito), a repórter fala:

Ela tá escrevendo, ela tá escrevendo com giz de cera, uma caneta, alguma coisa assim, no vidro do ônibus. Vamos ver o que ela vai escrever ali... Vamos ver se dá para entender o que ela tá escrevendo no fundo do ônibus... Ela tá escrevendo no vidro do ônibus com uma caneta vermelha... “endereço” aos policiais alguma mensagem, vamos ver se a gente consegue saber o que é, ver se a gente consegue ver o que está escrito... (Trecho do *Em Cima da Hora*).

A voz da repórter diminui de volume e a ouvimos perguntar a alguém próximo se a pessoa consegue identificar o que está escrito.

Você consegue ver o que está escrito? Vê se algum cinegrafista me ajuda a ver o que está escrito no vidro do ônibus... Ela está envolvida numa toalha, num lençol, escrevendo uma mensagem com caneta vermelha, a gente vai ver se... já, já eu vou pedir a ajuda de um cinegrafista que a gente não pode se aproximar... (Trecho do *Em Cima da Hora*).

Um minuto e quarenta segundos depois de a refém começar a escrever, finalmente a repórter consegue descobrir, e contar ao telespectador, algo que a imagem já mostrou. Ela então explica:

*Ele tem pacto com o diabo, mostrou... A gente não consegue ler, é alguma mensagem para os policiais. Ele tem pacto com o diabo e me mostrou o braço... e o diabo, é isso, o diabo desenhado...Ele tem pacto com o diabo e me mostrou no braço o diabo desenhado. (Trecho do *Em Cima da Hora*).*

Só dois minutos e meio após a refém começar a escrever no vidro do ônibus nós ouvimos a repórter explicar: “Ela tá escrevendo com batom”. Muitos telespectadores, ao assistir a imagem, já haviam percebido que a refém, para escrever, usara um batom e não uma caneta ou um giz de cera.

O que podemos interpretar desse trecho da transmissão é que a repórter estava no local do seqüestro e informava o que via e não o que a câmera mostrava. Embora ela estivesse no mesmo local em que a câmera estava, a última possuía o recurso de aproximar a imagem por meio do *zoom*, conseguindo alcançar detalhes que o olho humano não atinge. O telespectador, por sua vez, assiste às imagens mostradas pela câmera e recebe mais informações pelo vídeo do que pela voz da repórter. Nesse caso, podemos observar um ruído na comunicação, já que a imagem mostra uma informação a que a repórter ainda não tem acesso; o telespectador consegue ler a primeira frase escrita no vidro do ônibus antes da repórter descobri-la e relatá-la.

Como público, tendemos a sentir vontade de pedir à repórter para que olhe para a televisão, que assista à imagem, que pare de perguntar por algo que a imagem já respondeu. Uma frase da própria Vanessa Riche esclarece esta falta de comunicação com a imagem apresentada pela TV: “Daqui não dá para ver muito bem o que acontece dentro do ônibus porque eles (os policiais) cercaram a área por medidas de segurança para evitar que o bandido dispare novamente”. Possivelmente, a repórter estivesse sem o equipamento de retorno que lhe mostrava o que era transmitido em vídeo.

A dificuldade em saber o que a câmera exhibe fica clara em outros momentos da transmissão. Três horas e meia após o começo do seqües-

tro, vemos o seqüestrador e os reféns sentados nos bancos traseiros do ônibus. A imagem mostra duas mulheres que parecem estar contando dinheiro e uma outra falando ao celular; em seguida, esta última passa o telefone ao seqüestrador, que fala rapidamente e devolve o aparelho. A repórter não comenta esta cena, uma vez que não a vê. Somente cinco minutos depois, a voz masculina do apresentador Eduardo Grillo (que se encontra no estúdio) explica:

Nós vimos agora a imagem da refém, de uma das reféns, entregando um bilhete para um policial. Há uns cinco minutos, nós também estávamos acompanhando, uma senhora, que é uma das reféns, estava fazendo uma ligação pelo celular, passou o celular para o bandido, ele falou rapidamente uns 10 ou 15 segundos e devolveu o telefone para ela. Não se sabe qual o contato que foi feito. (Trecho do *Em Cima da Hora*).

A intervenção do apresentador em estúdio parece explicar o desejo dele (e nosso) de pedir à repórter que preste atenção ao que é mostrado pela imagem e para que fale sobre o conteúdo que as imagens apresentam ou mantenha-se calada. Mais uma vez podemos recorrer a Brasil:

...Aos jornalistas deveriam ser preservados os espaços para reflexão, apuração e principalmente para o ‘silêncio’ durante qualquer tipo de transmissão televisiva, ‘ao vivo’ ou não. (2002: 187)

Esse silêncio poderia resolver um pouco o problema de comunicação criado ao contrapor a informação visual à informação oral. Na transmissão do *Em Cima da Hora* são raros os momentos isentos de vozes e quando existem não duram mais de 10 segundos. Parece haver a necessidade da presença da fala do repórter para mostrar que alguém está acompanhando aquela notícia. Além da locução, em alguns momentos, é incluído um GC sobre a imagem que informa: “Assalto a ônibus com refém na zona sul do Rio de Janeiro”. A intenção desse subtítulo é não deixar dúvidas a respeito do que trata a transmissão. Mas podemos pensar que só a frase impressa no vídeo já seria suficiente para identificar a imagem por algum tempo.

Se ponderarmos que a narração da repórter, em alguns momentos, não tem referência com o que é mostrado pela imagem, carecemos discutir também a questão de que em um discurso nem sempre é possível dizer exatamente o que se deseja por meio de palavras. Michael Renov declara que o próprio dizer é dependente de formas de linguagem figurativa e conotativamente entrelaçadas:

No discourse is ever able to say precisely what it wishes to say insofar as the very saying is dependent on language forms which are necessarily figurative and connotatively enmeshed. And furthermore, the 'very saying' of what is to be said is itself premised on another 'saying' which is left unsaid. (1993: 10)¹⁷

Se nos faltam palavras para expressar nossas idéias, ou se nossas palavras não expressam nossos pensamentos como desejamos, é plausível imaginar a dificuldade pela qual passa alguém que está sendo obrigado a transmitir idéias por meio da fala, ao vivo, para um canal de televisão nacional, estando numa situação de tensão.

Tensa é, também, a condição da refém que escreveu no vidro do ônibus e continua sendo alvo da atenção do seqüestrador. Numa das cenas mais densas da transmissão, o rapaz movimenta-se para frente e para trás do ônibus, agarrado à moça, cobrindo-lhe a cabeça com o pano azul e fazendo com que se abaixe. A repórter fala: "... deu um tiro. A gente não sabe se foi numa refém ou não. A gente tá achando que foi numa refém. Ele matou. A refém (outra) está dizendo que ele matou uma refém que estava no chão do ônibus". Como não tem certeza da informação, completa: "A gente não sabe se ele realmente atirou ou não". Esta incerteza do assassinato, denotada pela fala da repórter, parece ser uma medida tomada para evitar que um erro de informação seja cometido. É como buscar uma forma de isentar-se da falha, de precaver-se ou de justificar-se para o público. Algo como se o fato de a informação não ter sido confirmada, liberasse a jornalista do risco de

¹⁷"Nenhum discurso jamais é capaz de dizer precisamente o que deseja dizer, à medida que, o próprio dizer depende das formas de linguagem que são necessariamente figurativa e conotativamente entrelaçadas. E ainda mais, o 'dizer' do que é para ser dito é por si só baseado num outro 'dizer' que é deixado no não-dito" [Tradução minha].

errar. Embora a cena mostre o seqüestrador atirando, os telespectadores ficaram sem saber se houve ou não esta morte.

O número de reféns e de assaltantes é outro dado não definido pelos jornalistas. No início, a informação é de que há dois seqüestradores e dois reféns, depois passam a ser oito reféns. Como a imagem focaliza apenas um seqüestrador, os jornalistas mantêm a dúvida de que haja um segundo assaltante. Uma hora e meia após o início da transmissão, o bandido liberta o rapaz Carlos Leite Faria. A repórter explica que pode não ser um refém, pois é suspeito de ser cúmplice no seqüestro. Carlos é o segundo refém libertado; o primeiro foi o estudante Willian Leite de Moura, que saiu antes de a imprensa chegar. Quase uma hora mais tarde, outra pessoa é liberada: Damiana Nascimento de Souza, que foi carregada pelos policiais por estar com dificuldades para andar sozinha. Por último, um senhor de idade apoiado em muletas deixa o ônibus. Ao todo, até agora, quatro pessoas saíram. Vendo as imagens, contamos seis mulheres dentro do ônibus. Seriam, então, dez e não oito reféns. Esse cálculo não é feito durante o programa.

Um trecho da imagem do último refém libertado nos chama a atenção: antes de sair vemos que o senhor de muletas esvazia os bolsos e retira o que parecem ser moedas. Ele estica a mão para entregá-las a alguém. A posição da câmera não nos deixa ver se ele entrega ou não o dinheiro para o seqüestrador. A repórter não comenta esse detalhe, parece ter perdido também essa cena.

Como espectadores, tendemos a nos sentir incomodados ao observar que a repórter não percebe diversas imagens. O pensamento de Kerkove pode explicar a razão pela qual percebemos tão naturalmente o que a tela nos mostra: “Porque a televisão é hipnoticamente envolvente: qualquer movimento no ecrã atrai a nossa atenção tão automaticamente como se alguém nos tivesse tocado. Os nossos olhos são atraídos pelo ecrã como o ferro por um íman”.(1997: 39). Quando assistimos a uma cena que nos chama a atenção, tendemos a não perder os detalhes. Gostaríamos de saber, por exemplo, se o seqüestrador só liberou o homem de muletas depois de ter lhe roubado algumas moedas.

Após quase quatro horas de transmissão, as imagens evidenciam que anoiteceu e que o seqüestrador caminha com uma das reféns pelo ônibus. Segue para a parte da frente, mas a câmera não consegue focalizá-lo, de forma que não divisamos a posição dele ou dela. Vanessa

Riche comenta: “Parece que tá sendo libertado mais um refém. A gente acompanha agora... Ai,... ele deu... ele tá atirando, ele tá atirando agora, mais um tiro”. Ouvimos palmas e gritos, enquanto a câmera tenta se aproximar da porta de saída do ônibus. A repórter continua:

Eles invadiram. Agora eles conseguiram. Tomaram o ônibus. A polícia conseguiu chegar próximo. As pessoas tão se aproximando. Muita confusão. As pessoas tão querendo linchar o bandido. As reféns continuam dentro do ônibus. Muita confusão. É perigoso até se aproximar. A polícia conseguiu tomar o ônibus, enquanto uma refém estava sendo libertada. A gente acompanha imagens ao vivo deste seqüestro que começou às duas e meia da tarde. As pessoas cercam o ônibus. A multidão invadiu. Mais uma pessoa está sendo tirada, está sendo retirada lá de dentro, parece que é uma pessoa ferida. O bandido atirou a gente não tem a informação do que tá acontecendo. Muita confusão. Policiais cercando o ônibus... (Trecho do *Em Cima da Hora*)

Durante esta fala, vemos imagens de repórteres, fotógrafos e cinegrafistas de várias emissoras correndo em direção à porta do ônibus, formando uma aglomeração de pessoas. Também, pelas imagens aéreas, podemos observar a população correndo em direção ao ônibus e às viaturas. A câmera do helicóptero acompanha um carro de polícia que sai lentamente do tumulto, aumentado a velocidade à medida que se vai distanciando. A imagem volta a ser da câmera que está em terra e mostra as reféns dentro do ônibus, agora sem o seqüestrador; os telespectadores mais atentos conseguem distinguir entre elas a garota que teria levado um tiro no chão do ônibus. A moça aparece entre as outras sorrindo. A repórter, que novamente narra o que vê e não o que a câmera mostra, informa que as reféns estão muito nervosas – mas a imagem mostra duas garotas sorrindo; certamente estariam nervosas, mas aparentemente transmitiam estar aliviadas.

Um grupo de repórteres corre para uma janela aberta onde está uma das reféns e pergunta o que o seqüestrador conversava com elas. A senhora explica que o tempo todo o seqüestrador ameaçava matá-las. Com o objetivo de salvar a todos, ela teria oferecido dinheiro para que

ele não atirasse em ninguém. Ouvimos um jornalista dizendo: “... que depoimento chocante esse que acabamos de ouvir”.

A transmissão é encerrada com uma imagem aérea do ônibus, com as reféns dentro, manobrando e seguindo pela rua. As últimas informações dadas pela repórter são de que não há feridos no ônibus e de que a polícia atirou no bandido, “... o seqüestro felizmente chega ao fim”. A palavra felizmente pode ter sentido dúbio para quem a disse: pode representar o fim da experiência trágica dos reféns, mas também o encerramento da experiência da repórter. Embora tenha participado de um trabalho desafiador, foi forçada a superar o medo e acompanhar uma situação de tamanha violência, além do cansaço de passar quase quatro horas falando ao vivo. O *felizmente* pode ter sido uma forma de tomar consciência de que o trabalho estava terminado e de que ela também poderia sair do ar, ir para outro lugar, descansar.

Depois de analisar as quase quatro horas de transmissão, ao encerrar-se o programa, podemos tecer algumas considerações. Todo o telejornal foi baseado em imagens do ônibus captadas pelas câmeras da emissora, essas imagens comunicaram mais que as informações faladas pela repórter e pelos apresentadores. Vimos imagens de um ônibus cercado pela polícia e de um homem agindo violentamente contra passageiros. Ouvimos informações de que se tratava de um seqüestro dentro de um ônibus, com vários reféns. Ouvimos tiros. Acompanhamos o grupo de repórteres cercado o coletivo. No entanto, depois de terminado o telejornal, não soubemos quantos eram os reféns, nem quantos eram os seqüestradores. Tampouco tivemos informações sobre quantas pessoas morreram, ou se houve mortes e feridos.

A transmissão da *Globo News* terminou sem informar quem era ou o que queria o seqüestrador; não ficamos sabendo nem qual era o nome do rapaz. Pouco soubemos também sobre as reféns ou sobre a estratégia da polícia para revolver o caso. A maior parte das informações foram transmitidas pelas imagens; os textos falados pelos jornalistas nem sempre diziam respeito ao que era mostrado. Mesmo assim, não houve momentos de silêncio e muitas informações não foram confirmadas, outras tantas foram exaustivamente repetidas.

O episódio *Ônibus 174*, porém, estava apenas começando sua história na imprensa brasileira. No próximo capítulo vamos acompanhar como foi a cobertura do seqüestro no *Jornal Nacional*.

2 DUAS EDIÇÕES DO JORNAL NACIONAL

2.1 JN – 12 de Junho de 2000 – O Dia do Seqüestro

Perto de 20h15min do dia 12 de junho de 2000, a notícia do seqüestro que chocou o Brasil ao ser transmitido ao vivo pela *Globo News* abre o *Jornal Nacional*¹⁸. Na escalada, William Bonner e Fátima Bernardes, no tradicional *ping-pong*, apresentam os destaques das reportagens que serão exibidas nesta edição. Entre as frases no estilo manchettato¹⁹, Fátima afirma: “Passageiros de um ônibus viram reféns de um homem armado.” Bonner completa: “Aos gritos, ele ameaça atirar numa jovem. E depois atira”. Esta última frase é falada pela voz do apresentador sob as imagens do seqüestrador atirando para o chão do ônibus. Fátima continua: “O Jornal Nacional mostra o seqüestro que chocou o Brasil neste 12 de junho. E terminou com dois mortos na calçada.”

O formato da escalada do *Jornal Nacional* é caracterizado pela agilidade com que os dois apresentadores anunciam os destaques. Num ritmo rápido, por isso um *ping-pong*, pronunciam os textos de forma a ser comparada à chamada para um espetáculo circense. A expressão “Não perca o espetáculo!” está implícita na entonação dada às palavras. A intenção parece ser a de dizer ao espectador que o show vai começar.

Às vozes e aos rostos dos apresentadores no estúdio são acrescentadas imagens que referenciam o que é dito, são os chamados *teasers*²⁰, como no exemplo citado anteriormente, quando a imagem do seqüestrador atirando para o chão do ônibus cobre a fala de Bonner.

Dos 28 minutos de telejornal, na edição do dia do seqüestro, aproximadamente 12 minutos trataram do episódio. O primeiro e o último blocos foram dedicados exclusivamente ao assunto. O padrão *off* + passagem + sonora é mantido, sendo que algumas reportagens são a-

¹⁸Duas edições do *Jornal Nacional* foram fornecidas pelo CEDOC – Centro de Documentação da *Rede Globo* à autora deste trabalho. Como nas cópias não há crédito para jornalistas, nem para entrevistados, estas informações podem deixar de ser incluídas na análise.

¹⁹O estilo manchettato vem do rádio, o locutor lê uma frase curta, muitas vezes, sem artigos iniciando a sentença.

²⁰textitTeaser é um pequeno destaque feito pelo repórter durante a escalada do telejornal, pode ser gravado ou ao vivo. Pode ser, ainda, uma imagem ou um trecho de sonora ou de abre áudio, também usado durante a escalada.

presentadas sem passagem, outras sem sonora, mas nenhuma sem *off*. No primeiro bloco do telejornal, ao lado de Fátima aparece um selo²¹ que mostra a imagem gráfica de um homem armado apontando um revólver para frente, cujo rosto não identificamos. A imagem do selo indica qual mensagem é correlacionada ao que vai ser dito na fala da apresentadora.

Fátima lê a cabeça²² da primeira reportagem sobre o seqüestro. Ela diz: “Desespero e morte na zona Sul do Rio de Janeiro. Um homem armado seqüestrou um ônibus no bairro Jardim Botânico”. Depois desta fala é iniciada uma reportagem de 2 minutos e 56 segundos que vai apresentar o assunto. O seqüestrador, cujo nome ainda não é conhecido pelo jornal, é referenciado apenas como: “assaltante” e “criminoso”. Imagens do ônibus, do seqüestrador e dos reféns, além de pequenos trechos de falas inaudíveis, compõem essa primeira reportagem. O texto da reportagem falado pelo jornalista Vinícius Dônola é o seguinte:

O drama dos passageiros deste ônibus começou pouco antes das três horas da tarde. Um assaltante armado com revólver ameaça quem chega por perto. Ele não se entrega, apesar dos apelos da polícia que cercou o ônibus. Agarrado a uma passageira, o assaltante aponta a arma para todos os lados. O assaltante tá tentando agora sair com o ônibus com a vítima no colo dele. O criminoso ainda obriga um passageiro a ajudá-lo, mas os dois não conseguem fazer o ônibus andar. Nervoso, ele ainda segura a mulher e atira em direção aos policiais. Ele continua ameaçando os reféns. Uma das vítimas, ainda, é forçada a escrever com batom no vidro do ônibus que o assaltante está possuído pelo diabo. Só depois de uma hora o primeiro refém é libertado, mas a negociação não avança. O bandido quer duas granadas e duas pistolas. A polícia não cede. Ele solta mais uma passageira. Pouco antes das seis horas, o assaltante atira para o chão.

²¹O selo é uma ilustração gráfica, produzida pela editoria de arte, que acompanha as cabeças (as apresentações) das reportagens. É uma imagem que aparece no vídeo ao lado do apresentador e que serve para ilustrar o assunto falado por ele.

²²Cabeça é o texto lido pelo apresentador imediatamente antes da matéria ser exibida.

Ao lermos este texto, mesmo sem conhecermos as imagens, conseguimos compreender a notícia. Caso fosse veiculado em um programa de rádio, provavelmente, não sentiríamos falta de nenhum complemento para compreender o que é noticiado, apreenderíamos o assunto sem a necessidade das imagens²³. Nesse exemplo, as imagens funcionam como complemento da fala do repórter, como podemos observar a seguir:

Imagens que cobrem o <i>off</i>	Texto falado pelo repórter
↓	↓
<p>Off 1 Uma imagem geral da lateral do ônibus e, em seguida, um <i>zoom</i> que nos mostra o seqüestrador agarrando uma refém pelo pescoço, observado por policiais.</p> <p>Abre Áudio²⁴ Seqüestrador em quadro falando algo inaudível.</p> <p>Off 2 Viatura e policiais. Cinegrafistas. Close do seqüestrador sentado no banco do motorista com uma refém no colo. Ele aponta um revólver de um lado a outro.</p> <p>Passagem O repórter está no centro do vídeo com o ônibus ao fundo.</p>	<p>Off 1 O drama dos passageiros deste ônibus começou pouco antes das três horas da tarde. Um assaltante armado com revólver ameaça quem chega por perto.</p> <p>Abre Áudio</p> <p>Off 2 Ele não se entrega, apesar dos apelos da polícia que cercou o ônibus. Agarrado a uma passageira, o assaltante aponta a arma para todos os lados.</p> <p>Passagem O assaltante tá tentando agora sair com o ônibus com a vítima no colo dele.</p>

²³Nos apêndices apresentamos o texto intitulado: “A Televisão Vinda do Rádio” que faz uma análise entre a relação de linguagem dos dois veículos de comunicação e uma possível influência do modelo de jornalismo utilizado pelo Rádio e, depois, adaptado para a televisão.

²⁴Som ambiente captado pelo cinegrafista e usado na reportagem, sem a sobreposição da voz do repórter.

Off 3

O seqüestrador está agarrado à refém e ao lado de um passageiro que está sentado no banco do motorista. O passageiro tenta dar a partida no motor.

Abre Áudio

Som de tiro e alguém dizendo: “sai, sai”

Off 4

O seqüestrador caminha pelo corredor agarrado a uma refém. Posiciona a cabeça para fora do ônibus. A refém escreve com batom vermelho no vidro. Um homem sai pela janela do ônibus. Policiais estão em quadro. O seqüestrador empurra uma refém contra o vidro do ônibus. Ele fala com alguém que está fora. Uma refém é amparada por dois policiais. O seqüestrador agarra outra refém e atira para o chão. A refém grita.

Abre Áudio

Refém gritando

Off 3

O criminoso ainda obriga um passageiro a ajudá-lo, mas os dois não conseguem fazer o ônibus andar. Nervoso, ele ainda segura a mulher e atira em direção aos policiais.

Abre Áudio**Off 4**

Ele continua ameaçando os reféns. Uma das vítimas, ainda, é forçada a escrever com batom no vidro do ônibus que o assaltante está possuído pelo diabo. Só depois de uma hora o primeiro refém é libertado, mas a negociação não avança. O bandido quer duas granadas e duas pistolas. A polícia não cede. Ele solta mais uma passageira. Pouco antes das seis horas, o assaltante atira para o chão.

Abre Áudio

Podemos observar nesta reportagem a existência daquilo a que os manuais de telejornalismo chamam de “casamento perfeito” entre palavra e imagem: a imagem serve para confirmar ou ratificar o que é dito pela voz do repórter.

No exemplo a seguir, vamos perceber que esse casamento entre imagem e palavra não é assim tão perfeito, chegando mesmo a ser uma união forçada entre informações diferentes. A segunda reportagem sobre o seqüestro nos apresenta um exemplo da imponência da fala do repórter em relação à imagem. No vídeo, o mesmo selo do homem armado. A cabeça, desta vez, é falada por Bonner: “Os tiros aumentaram ainda mais o pânico entre os reféns que estavam dentro do ônibus”. Vamos analisar a reportagem decupada para entender como, neste caso, se dá a relação palavra *versus* imagem.

Imagens que cobrem o off**Texto falado pelo repórter****Abre Áudio**

O seqüestrador agarra uma refém pelos cabelos e abre a janela para que ela grite para os policiais do lado de fora: “Ele matou a garota”.

Off 1

A refém (Geísa) tem os cabelos crespos, tingidos e é gordinha. O seqüestrador a agarra pelos cabelos.

Off 2

A cena mostra o seqüestrador soltando a primeira refém e agarrando outra, uma moça de cabelos longos, lisos e escuros e que usa óculos. Ele aponta o revólver para a cabeça da refém de óculos. Em outra cena, coloca o revólver na boca de Geísa (a refém de cabelos crespos). O seqüestrador puxa os cabelos da refém morena.

Abre Áudio

Seqüestrador agarrado à refém falando a frase: “Seu delegado, já morreu uma. Vai morrer outra”. O que ele diz é incluído na tela em GC.

Off 3

O seqüestrador agarra a refém morena. Ela está sentada na última poltrona do ônibus e tem o revólver apontado para si.

Abre Áudio**Off 1**

Depois do tiro, o desespero.

Off 2

O bandido não desistiu. Pegou outra refém. Ameaçou atirar de novo. Pôs o revólver na boca da mulher. Puxou os cabelos dela e desafiou a polícia.

Abre Áudio**Off 3**

Ele não atirou, mas fez novas ameaças.

Abre Áudio

Agarrado à refém, O seqüestrador diz: “Eu não quero saber, vai morrer esta daqui agora, na tua frente”. A frase é incluída no vídeo em GC.

Off 4

O seqüestrador conduz a refém morena até o fundo do ônibus. Sentada, ela coloca um cordão no pescoço dele.

Passagem

O repórter tem o ônibus ao fundo. A câmera sai dele e segue em *zoom* até a frente do ônibus tentando focalizar o seqüestrador, mas a imagem não fica nítida.

Off 5

O seqüestrador caminha para trás do ônibus agarrado à refém de cabelos crespos. Um homem sai pela porta da frente. Os policiais estão a sua espera. Ele é carregado no colo por PM's. O seqüestrador desce do ônibus com a mesma refém a sua frente. Ela fica entre o rapaz e os policiais, como se fosse um escudo. A moça tem as mãos espalmadas à frente do corpo. O policial à sua frente conversa com o seqüestrador. Outro policial aparece com uma arma em punho e atira. Seqüestrador e refém caem.

Abre Áudio

Sons de tiros.

Abre Áudio**Off 4**

O bandido levou a refém para o fundo do ônibus e mandou que amarrasse um cordão no pescoço dele. O primeiro prazo dado pelo bandido acabou às seis horas, mas os policiais o convenceram a continuar negociando.

Passagem

Seis e meia, a negociação não deu resultado. O bandido foi mais uma vez para frente do ônibus junto com a refém. Ele deu um novo prazo para a polícia. Ele quer que as exigências sejam aceitas até as sete e meia da noite, senão ele mata mais uma refém.

Off 5

O bandido ameaçou atirar de novo. Voltou a andar pelo ônibus com a refém. Um passageiro de muletas foi retirado. A tensão aumentou. De repente o bandido abriu a porta e desceu, usando a refém como escudo. Nesse momento a polícia agiu. Um PM se aproximou pelo lado e deu dois tiros no bandido.

Abre Áudio

Off 6

A câmera corre em direção à cena. Outra refém dentro do ônibus aparece sorrindo e acenando para alguém fora. Mais uma imagem da movimentação em frente ao ônibus.

Off 6

Os policiais que estavam à distância avançaram. No meio da confusão a jovem que teria sido baleada se levantou. Estava viva. O bandido e a refém que desceu do ônibus com ele foram levados para o hospital.

Nesta reportagem, a fala do narrador apresenta uma informação equivocada (troca a personagem de cabelos crespos e tingidos por outra de cabelos liso, longos e escuros) e, ainda, assim a edição mantém uma espécie de farsa para garantir que a narrativa tenha começo, meio e fim.

A cena inicia com um *abre áudio* de uma das reféns gritando enquanto é agarrada pelos cabelos. Pelas características físicas, a moça é gordinha e tem cabelos crespos. Ela diz: “Ele matou a garota”. Na voz do repórter, a frase: “Depois do tiro, o desespero.” Um novo abre áudio da mesma refém é usado: “Ele já matou uma, pelo amor de Deus!”. Em seguida, a locução do repórter: “O bandido não desistiu. Pegou **outra refém**. Ameaçou atirar de novo. **Pôs o revólver na boca da mulher**. Puxou os cabelos dela. E desafiou os policiais”. Quem ouve a frase entende tratar-se de uma mesma pessoa. No entanto, esta locução se dá sob a imagem do seqüestrador agarrando **outra refém**. A nova personagem é uma garota mais jovem que a primeira, de cabelos negros, compridos e lisos e usando óculos.

O problema que se apresenta nesta reportagem está no trecho em que o repórter diz: “Pôs o revólver na boca da mulher”. Na seqüência do texto esta mulher seria a refém de óculos. Porém, numa espécie de truque de edição, no trecho em que o repórter fala “... Pôs o revólver na boca da mulher” a imagem usada para cobrir o *off* não é a da moça de cabelos escuros (a *Outra refém*), ao contrário, volta a ser da primeira refém, a de cabelos crespos.

Nesse exemplo de manipulação da imagem, podemos intuir, a partir da montagem citada, que o repórter escreveu e gravou um texto e que necessitava de uma imagem para “casar” com suas palavras. O editor, porém, não encontrou esta imagem, uma vez que não existia enquanto registro em vídeo. A frase do *off* “... Pôs o revólver na boca da mulher” foi coberta, então, com a imagem da refém “errada”.

Na frase seguinte, a edição torna a colocar imagens da refém morena, que aparece tendo os cabelos puxados como pede o *off*: “Pegou **outra refém**. Ameaçou atirar de novo (cabelos lisos). Pôs o revólver na boca da mulher (cabelos crespos). Puxou os cabelos dela (cabelos lisos). E desafiou os policiais (cabelos lisos)”. Como se trata de uma frase curta, de dois ou três segundos, podemos presumir que, talvez, poucos telespectadores tenham percebido a troca das reféns, o truque de edição. Apenas as pessoas que conhecem as duas mulheres, ou aquelas que assistiram a todo o seqüestro, podem ter percebido a falha.

Este exemplo merece ser analisado com cuidado. Primeiro, porque eticamente o *off* engana o público, ou tenta enganá-lo, ao mostrar rapidamente uma personagem no lugar de outra. Podemos entender esta manipulação quase como uma mentira visual. Segundo, porque apresenta um indício de algo que pode ser comum ao telejornalismo: banalizar a imagem ao dar mais importância à palavra. Cabe aqui lembrar Bernardet (2003) quando afirma que a voz do narrador, acompanhando a imagem, assume entonações de autoritarismo, dominação e onisciência. Não há nada mais autoritário do que desconsiderar a informação visual de uma imagem e trocar seu sentido ao usá-la como complemento de uma palavra que não lhe diz respeito.

A partir deste exemplo nos perguntamos: por que o repórter não reescreveu e regravou o *off*? Por que a frase, que obrigaria a edição a incluir uma informação visual incorreta, não foi simplesmente cortada da reportagem? Talvez a resposta de um editor-chefe fosse algo como: “O texto estava tão bom que não merecia ser mutilado” ou ainda: “O seqüestrador fez realmente o que diz o *off*, só não conseguimos captar esta imagem”.

De qualquer forma, esse exemplo pode demonstrar uma espécie de “cabo de força” entre imagem e palavra, no qual a palavra é vencedora. Mercé Ibarz, ao estudar o documentário *Tierra Sin Pan* de Luis Buñuel, afirma que o diretor espanhol já refletia, na década de 30, sobre a soberania da voz com relação às imagens:

Como si Buñuel temiera, pré-viera, que um dia el espectador creería cualquier imagen porque un narrador omnisciente, la voz em *off*, le diría cómo interpretar lo que ve en la pantalla. Incluso aunque la imagen en la pantalla diga otra cosa. (IBARZ, 1999: 121)

A reportagem citada anteriormente apresenta, ainda, duas falas do seqüestrador que merecem ser analisadas com calma. Logo depois do repórter dizer "... e desafiou os policiais", um abre áudio do seqüestrador é veiculado: "Seu delegado, já morreu uma. Vai morrer outra". A fala tem entonação de ameaça, quase rimando as palavras e dando ênfase aos últimos sons: "delegadoo", "umaaa", "outraa". Uma segunda frase é exibida logo após outro *off* do repórter: "Ele não atirou, mas fez novas ameaças." a reportagem inclui o seqüestrador dizendo: "Não quero nem saber, vai morrer essa daqui agora, na tua frente". As falas editadas do seqüestrador mantêm este tom.

Marcos Alan Gorita, em sua dissertação *Notícias do Medo, Relatos da Insegurança: Os Discursos da Violência na Cidade do Rio de Janeiro*, analisa os vários discursos que compõem os textos jornalísticos referentes à cobertura dada ao seqüestro do ônibus 174. Sua pesquisa é realizada em dois periódicos de grande circulação: o *Jornal do Brasil* e *O Dia*, nos meses de junho e julho de 2000. Gorita observa que a voz do seqüestrador só foi publicada em duas frases.

‘– Um, dois, três, quatro vou atirar’, ‘– Vocês têm medo, eu não, estou com o diabo’, estas são as únicas frases de Sandro que iremos encontrar nos jornais da cidade. A fala de Sandro somente virá a público quando um documentário sobre o caso for exibido dois anos depois. (2003: 101)

Também poucas foram as falas do rapaz exibidas no *Jornal Nacional*; aquelas escolhidas exibem a forma como ele se referia à polícia de dentro do ônibus. Ouvimos o repórter dizer: "O bandido levou a refém para o fundo do ônibus e mandou que amarrasse um cordão no pescoço dele". A refém de cabelos escuros é exibida colocando um cordão no pescoço do seqüestrador. No entanto, ficamos em dúvida se realmente estava sendo obrigada a fazer isto. A moça não tem a expressão de quem está sendo forçada a agir. Em depoimento ao documentário *Ônibus 174*, a garota explica que colocar o cordão no pescoço do rapaz foi uma maneira de tentar uma aproximação, de obter confiança. Ao colocar o cordão, diz ter falado ao seqüestrador: "Você sabe quem é a maior vítima nesta história? Você." (trecho do filme). A partir desta afirmação, podemos observar que o repórter interpreta uma ima-

gem registrada pela câmera e a narra como se fosse verdade absoluta. A informação é carregada de subjetividade.

Ao final da segunda reportagem Fátima Bernardes relata que o seqüestrador e a professora foram mortos: “A polícia informou que o bandido que seqüestrou o ônibus morreu a caminho do hospital. Geísa Firmo Gonçalves, a refém que estava com ele no momento em que a polícia atirou, também morreu. Segundo a direção do Hospital Miguel Couto, ela levou três tiros”.

O segundo e o terceiro blocos do telejornal não apresentam notícias do seqüestro. No início do quarto bloco uma participação ao vivo, com duração de 47 segundos, do repórter Vinícius Dônola atualiza as informações. Ele aparece em frente ao 15º Distrito e mostra que o ônibus “cenário do drama dos passageiros” está parado no local. Conta que oito reféns já depuseram; entre eles, Janaína Lopes, a moça que teria sido baleada, mas não foi. Ele confirma a morte de Geísa.

Bem como o primeiro, o quinto bloco do telejornal é voltado ao seqüestro. Fátima Bernardes lê: “Foram quatro horas de medo dentro do ônibus, na Zona Sul do Rio. Você vai ver agora o fim do sofrimento das mulheres que ficaram sob a ameaça do assaltante. O repórter Ari Peixoto acompanhou a libertação dos reféns”. A reportagem de Ari Peixoto é composta por locuções gravadas no local do seqüestro, como se estivessem sido transmitidos ao vivo. Peixoto narra o que a câmera registra de forma bastante coloquial. Esse material é apresentado, com poucos cortes de câmera, como analisamos a seguir:

Imagens que cobrem o off**Texto falado pelo repórter****Off 1**

Imagens de dentro do ônibus, pessoas em pé, conversando.

Abre Áudio

Imagem da refém, olhando para fora e falando com alguém que está fora do ônibus: “paizinho, paizinho, paizinho”.

Off 2

Imagens das reféns dentro do ônibus. Elas conversam entre si e com policiais que também estão lá dentro. Uma imagem mostra Janaína sorrindo e acenando para fora.

Abre Áudio

Voz não identificada: “ela tá viva”.

Off 1

Lá dentro a gente vê que alguns reféns estão se abraçando. Lá dentro, porque foi uma experiência, que a gente pode dizer, muito próxima da tortura.

Abre Áudio**Off 2**

Aí a palavra de uma das reféns. Elas se abraçam agora. Foram quatro horas de muita tensão, de terror. Essas pessoas certamente passaram por uma experiência que elas jamais vão esquecer em toda a vida. E a gente não consegue ver se a pessoa que levou o tiro, ou que aparentemente foi baleada, se ela está dentro do ônibus. A gente não consegue. Agora a gente recebe a informação de que na verdade...

Abre Áudio

Off 3

Janaína sorri e acena. A delegada conversa com as reféns.

Abre Áudio

Através da janela, uma senhora de idade fala com os jornalistas que estão fora do ônibus. Com voz cansada, ofegante, conta: “Foi um horror, foi um horror. Eu tive... Eu tive que dar meu dinheiro para ele, para ele não me matar no banco de trás. Ele dizia que iria acabar com todo mundo. Que matava todo mundo.”

Off 3

Ela tá viva. A refém que teria sido baleada pelo assaltante e seqüestrador, ela tá viva. Afinal uma grande, uma grande notícia. Lá dentro do ônibus a delegada Marta Rocha. Ela também ajuda a consolar, acalmar as pessoas que passaram 4 horas de puro terror dentro do ônibus.

Abre Áudio

Como já analisamos no capítulo anterior, a fala do repórter ao vivo tem o tom de improvisado como característica; sendo menos editada, tende a denotar mais autenticidade e subjetividade. O jornalista gagueja, troca palavras, repete frases e demonstra estar emocionado. Uma vez que muito do que fala é improvisado, não mantém o padrão de linguagem do texto formal e objetivo da reportagem.

Peixoto demonstra emoção ao dizer “Ela tá viva. A refém que teria sido baleada pelo assaltante e seqüestrador, ela tá viva”. Sua fala enfatiza a palavra viva como se precisasse demorar na projeção das sílabas para comemorar o uso deste adjetivo; a palavra é dita como se possuísse mais letras *i*, do que realmente possui: “*víiiva*”. O repórter representa estar feliz com a notícia, parece ter recebido uma espécie de prêmio por ter acompanhado o que chamou de “uma experiência muito próxima da tortura”. O jornalista repete para ele – e para o público – que o fato de a refém não ter morrido é “Afinal uma grande, uma grande notícia”.

O envolvimento do repórter com a notícia funciona como uma proposição para que o público também se relacione e se emocione com o

assunto. “... a TV exerce fascínio sobre o telespectador, pois consegue transportá-lo para ‘dentro’ de suas histórias.” (PATERNOSTRO, 1999: 64). Os jornalistas, seguindo manuais de telejornalismo, compreendem o envolvimento como uma das características da televisão a ser levadas em conta durante a elaboração de uma reportagem para induzir o público a sentir empatia pelos personagens.

Logo depois desta “boa” notícia, narrada com emoção por Peixoto, Bonner convida os telespectadores a rever a cena mais violenta do dia. Ele diz: “Foram mais de quatro horas de desespero, hoje, no Rio, com o seqüestro do ônibus. Você vai rever agora, o momento, em que o bandido saiu do ônibus com a refém Geísa Firmo Gonçalves”. A cena da morte, que já foi apresentada na segunda reportagem, é agora reprisada.

A imagem mostra o momento em que Geísa desce do ônibus, com as mãos espalmadas à frente e de costas para a câmera. O seqüestrador desce atrás dela, utilizando-a como se fosse um escudo. Dois policiais à sua frente conversam com o seqüestrador. Outro policial se aproxima com uma arma em punho e atira. Ouvimos dois tiros. Seqüestrador e refém caem. Bonner nos chama a rever a imagem: “Veja de novo a cena”. Trata-se da mesma cena só que adiantada, iniciando no momento em que os dois já desceram do ônibus e o policial armado se aproxima. Ouvimos os dois tiros. O telespectador desta edição do *Jornal Nacional* assiste três vezes à cena de Geísa sendo assassinada em frente às câmeras.²⁵

No final do bloco, Fátima Bernardes chama o repórter Ari Peixoto, que está ao vivo no Hospital Miguel Couto. Peixoto afirma que dois reféns com distúrbios nervosos estão hospitalizados. Informa, ainda, que a polícia está estudando de onde saíram os tiros que mataram Geísa. O repórter conta que o nome do seqüestrador “... seria Sérgio, fugitivo de uma delegacia da Zona Norte do Rio”. Com esta notícia é encerrada a edição de 12 de junho de 2000, dia do seqüestro do ônibus 174.

²⁵ A questão da representação da morte na televisão será destacada no item 2.3.

2.2 *JN* – 13 de Junho de 2000 – um Dia depois do Sequestro

Muitas questões a respeito do sequestro ficaram sem resposta na edição do dia 12 de junho e buscaram ser esclarecidas na edição do dia seguinte: quem era o seqüestrador, quem era a refém que morreu, quem eram e como estavam as outras vítimas. O principal ponto questionado foi: o que deu errado naquele dia?

A escalada do *Jornal Nacional*, de 13 de junho de 2000, é iniciada com uma informação sobre a refém assassinada. O apresentador William Bonner diz: “A refém morta na porta do ônibus levou 4 tiros” (a imagem que cobre esta fala é a do policial disparando contra o rapaz). Fátima completa a informação: “E ela estava grávida”. Bonner afirma: “O seqüestrador morreu asfixiado dentro do carro da polícia. Os policiais que o levaram para o hospital estão presos” (imagem do rapaz empurrado pelos policiais para dentro do camburão). Fátima comenta: “O comandante da Polícia Militar é exonerado”. Bonner completa: “E a jovem que se fingiu de morta no chão do ônibus revê o pai em Mato Grosso do Sul” (imagens: primeira cena: Janaína sendo coberta pelo seqüestrador com um pano azul; segunda cena: Janaína sorrindo ao ver o pai no aeroporto).

Novamente, o primeiro bloco do *JN* trata apenas do sequestro. O “Boa noite” de Bonner é acompanhado de um selo com a foto do seqüestrador. A ilustração apresenta um revólver suspenso e atrás dele a imagem do rapaz com a cabeça transpondo o vidro do ônibus e olhando para a câmera. Bonner informa:

A Polícia Militar do Rio de Janeiro reconhece, hoje, que foi um desastre o desfecho do assalto onde uma refém e o bandido morreram. O soldado mirou no assaltante, mas errou o alvo. A arma do seqüestrador disparou. A professora de 20 anos levou quatro tiros e morreu grávida. (Trecho do *JN*)

A reportagem é exibida na seqüência:

Imagens que cobrem o off**Texto falado pelo repórter****Off 1**

Seqüestrador no ônibus. Seqüestrador desce do ônibus. Geísa à frente do seqüestrador e com o revólver apontado para a sua cabeça. O policial armado se aproxima dos dois e dispara.

Abre Áudio

Som de dois disparos.

Off 2

A imagem é do seqüestrador e de Geísa de costas para a câmera. O policial vai se aproximando pela direita do vídeo e dispara.

Abre Áudio

Som de dois disparos.

Off 3

A imagem acima é apresentada em câmera lenta. Um recurso de edição isola parte da imagem que mostra o tiro disparado. Dentro de um círculo fica a imagem do tiro. Ainda em câmera lenta, a imagem está sob outra perspectiva, o enquadramento mostra o policial de costas, se aproximando e atirando. Rapidamente, uma centelha é exibida no vídeo. Seqüestrador e Geísa caem na calçada. Muitas pessoas estão em volta dos dois. Geísa é carregada por policiais. O seqüestrador é levado até a viatura.

Off 1

Depois de quatro horas e meia ameaçando os reféns e desafiando a polícia, o bandido desce do ônibus. Ele usa a professora Geísa Gonçalves como escudo e aponta um revólver para a cabeça dela. Um atirador da Polícia Militar se aproxima, com uma submetralhadora e dispara.

Abre Áudio**Off 2**

A mesma cena, agora de outro ângulo.

Abre Áudio**Off 3**

Na câmera lenta a imagem mostra o que a perícia comprovou hoje. O tiro não acertou o bandido, mas atingiu de raspão o queixo da professora. Depois do primeiro tiro, disparado pelo policial, aparece uma outra centelha na imagem. É o momento em que o bandido atira na refém. Ele descarregou a arma que ainda tinha três balas. Todos acertaram Geísa. O bandido e a mulher caem na calçada. A refém está ferida. O assaltante é levado por policiais, para um carro da PM. Ele não está ferido.

É empurrado para dentro do veículo. Policiais também entram e o imobilizam. Muitas pessoas estão em volta da viatura. Imagem do comandante durante uma entrevista coletiva. Novamente a imagem de Geísa e Sandro no momento dos disparos.

Sonora

O comandante do BOPE fala: “Aí ele errou na avaliação dele e na execução. Se perguntarem um pouquinho, o que se passa na cabeça de uma pessoa que vai matar outra? Só uma pessoa que não é normal é que mata outra friamente. O policial é normal”.

Passagem

(O repórter está no centro do vídeo e de costas para o hospital público para onde Geísa foi levada.)

Off 4

Geísa sendo agarrada e maltratada por Sandro Nascimento. **A moça tem a arma colocada dentro de sua boca.** Imagens de uma escola com crianças. Imagens da amiga de Geísa caminhando.

Hoje a revelação: o bandido **Sandro do Nascimento** morreu asfixiado, a caminho do hospital. A informação foi dada pelo governador do Rio, Antony Garotinho. À tarde, o comandante do BOPE – Batalhão de Operações Especiais, disse que o desfecho foi um erro do soldado Marcelo dos Santos, de 27 anos, há 4 anos no BOPE.

Sonora

Passagem

Também foi divulgado hoje, à tarde, o laudo sobre as balas disparadas pelo bandido que atingiram a professora. Geísa Gonçalves, que morreu ao ser atendida naquele hospital público, levou um tiro na mão e dois no abdômen.

Off 4

Geísa foi a refém mais torturada pelo assaltante. **Ela era puxada pelos cabelos e ameaçada com uma arma na boca.** Geísa tinha 20 anos e era professora na Rocinha. Dava aulas de artesanato para crianças da favela. Essa amiga de Geísa confirma: A professora estava grávida de dois meses e ainda não tinha dado a notícia ao marido.

Sonora

Amiga de Geísa: “Ela só queria ter a certeza para falar com ele”.

Off 5

Imagens da irmã de Geísa desembarcando no aeroporto e sendo amparada por um homem. Imagens da fachada do Instituto Médico Legal.

*Sonora**Off 5*

No início da tarde, a irmã de Geísa que mora em Fortaleza, chegou ao Rio. Maria Elisangela caminhava amparada por um funcionário do aeroporto. O corpo da professora não foi liberado pelo Instituto Médico Legal. Peritos ainda vão fazer novos exames a pedido da Justiça.

Esta reportagem é a primeira a apresentar ao público o nome do rapaz, até então referenciado somente como *bandido*, *assaltante* e *sequestrador*. A informação de Ari Peixoto, na noite anterior, de que “o nome dele seria Sérgio” é corrigida: “o bandido **Sandro do Nascimento** morreu asfixiado, a caminho do hospital”; mas além do nome, ainda, não recebemos outros dados sobre quem seria o rapaz.

A imagem de Geísa tendo o revólver introduzido por Sandro em sua boca (que serviu para cobrir o *off* da reportagem sobre outra refém na edição do dia 12 de junho) agora é usada para mostrar o sofrimento da professora: “Ela era puxada pelos cabelos e ameaçada com uma arma na boca”. Essa nova edição pode ser um indício de que o *JN* tinha conhecimento de que a reportagem anterior estava manipulando uma imagem equivocadamente.

Mais séria, porém, é a veiculação da informação de que Geísa estaria grávida. Depois de abrir o telejornal com esta notícia e de confirmá-la durante a reportagem, a informação é corrigida no último bloco: “A perícia revelou **há pouco** que, ao contrário, do que dizem os amigos, Geísa não estava grávida”. Embora a expressão “há pouco” dê a entender que a notícia foi recebida depois da primeira reportagem ser exibida, temos dificuldade em acreditar nisso. Tendemos a pensar que a notícia foi divulgada para dar mais dramaticidade ao caso, embora se soubesse, a tempo de cortá-la da edição, que não era verdadeira.

Na pesquisa *O Caso Ônibus 174: entre o Documentário e o Telejornal*, Leonardo Coelho Rocha analisa os elementos usados para construir

o drama nesta cobertura como os de uma novela de entretenimento: “A ‘sede’ pelo dramático, o espetaculoso e o novelesco fez com que se utilizasse a informação de uma fonte periférica, sem esperar pela confirmação da perícia em curso” (2004: 62). A impressão que temos é de que a confirmação da perícia pode ter chegado antes da reportagem ser exibida, porém, como a matéria estava pronta e editada, optou-se por levantar a suspeita de gravidez – já que existia; para, em seguida, informar que era uma falsa suspeita.

A próxima reportagem vai apresentar, em cinco frases e uma sonora, informações sobre o seqüestrador Sandro do Nascimento. Ao chamar a reportagem Fátima Bernardes diz: “Um especialista em segurança viu erros na operação policial que resultou na morte da refém”. Imagens da atuação de Sandro no seqüestro são usadas para acompanhar o primeiro *off* da reportagem.

Off 1

(locução coberta com imagens gerais do seqüestro)

Sandro do Nascimento, 21 anos, condenado por assalto à mão armada.

Foragido de uma delegacia.

Durante quatro horas fez ameaças.

Andou de um lado para outro.

Mandou recado: estava possuído pelo diabo.

Sonora 1 – especialista

(enquadramento em plano médio)

“Esse quadro de agitação, de uma certa forma, tende a caracterizar o uso da cocaína”

Passagem

(o repórter caminha de uma árvore até a rua)

A bala que acertou essa árvore tinha como alvo o assaltante. O policial que fez o disparo estava aqui, neste local (rua). Há menos de cinco metros de distância. A falha na pontaria não foi a única. Para especialistas em segurança, a morte da refém foi resultado de uma seqüência de erros.

Off 2

(locução coberta por imagens do coronel)

Este coronel do exército reformado dá cursos sobre a situação de ontem. Para ele, os policiais que se posicionaram para atirar usavam a arma errada.

Sonora 2 – coronel

(O enquadramento desta entrevista apresenta o entrevistado assistindo e apontando para imagens numa televisão, policiais portando armas durante o seqüestro. A última frase é coberta com imagens de um policial armado pulando um muro)

“Aquilo é um *fall* (???). Aquilo é um *pára-fall* (???) e aquilo não é adequado para um tiro de precisão. Eu também não vi ninguém com uma arma longa, específica, dotada de luneta”.

Off 3

(imagens do seqüestro correspondentes ao que é dito pela locução)

Várias vezes, Sandro afastou a arma dos reféns, pôs a cabeça para fora. Para o coronel Rosa, a chance deveria ter sido aproveitada.

Sonora 3 – coronel

(plano médio)

“O comandante do destacamento de operações especiais deve dar a ordem de abatê-lo na primeira oportunidade”

Off 4

(imagens do comandante durante uma entrevista coletiva)

O comandante do batalhão explicou porque não mandou atirar.

Sonora 4 – comandante

(plano médio)

“O vidro estava fechado. Ele não parava de se movimentar. Os momentos que ele se apresentou e que poderia ter um tiro, o homem, meu, não estava em boa posição para fazer um disparo. E um detalhe: ele estava com a arma engatilhada. O menor toque na tecla do gatilho seria suficiente para disparar”.

Off 5

(este off é coberto com imagens do comandante durante uma entrevista coletiva, seguidas de imagens da movimentação de policiais em volta do ônibus)

O Governo do Estado diz que os policiais estavam treinados e tinham o equipamento correto. Mas quando o policial que atirou no assaltante foi para a frente do ônibus, o comandante falou com ele. Mandou o cabo aguardar a ordem. O policial tentou espiar pela janela. Sem rádio para receber a ordem, se comunicava com os colegas por mímica.

Essa reportagem nos chama a atenção pelo fato de não informar que Sandro também morreu; a morte do rapaz não é destacada na mesma proporção em que é enfatizado o falecimento da refém. O erro do policial que, ao não acertar o alvo, não conseguiu matar Sandro, é a questão discutida. “A falha na pontaria não foi a única” e “O comandante do destacamento de operações especiais deve dar a ordem de abatê-lo na primeira oportunidade” exemplificam como o telejornal parece encarar ser natural a morte de Sandro, por outro lado, discute como trágica a morte de Geísa.

A relação entre a morte da refém e o erro da polícia por não ter matado Sandro é refletida, ainda, na reportagem seguinte cujo assunto é o afastamento do comandante da Polícia Militar do Rio de Janeiro, em virtude do episódio. Nesta matéria, no entanto, uma das sonoras nos chama a atenção.

Off 1

(locução coberta com imagens gerais de uma entrevista coletiva)

O Secretário de Segurança Pública do Rio considerou correta a ação da polícia durante o seqüestro. Mas admite que houve falhas no desfecho da operação. Ele condenou o que chamou de ação isolada do policial.

Sonora 1 – secretário

(enquadramento em plano médio)

“A ação dele foi isolada. Ele calculou mal. Havia uma oportunidade ainda de negociação com o preso.”

Off 2

(locução coberta com imagens do governador)

O governador Antony Garotinho disse que a polícia cometeu muitos erros.

Sonora 2 – governador

(enquadramento em plano médio)

“Como é que o isolamento da área não foi feito de forma adequada? Não havia necessidade de impulso do policial que acabou provocando a morte da refém. **O seqüestrador foi asfixiado. Ou seja, ele não levou nenhum tiro.** Foi um total descontrole da situação”.

Off 2

(locução coberta com imagens do governador)

E anunciou troca no comando geral da Polícia Militar.

Sonora 3 – governador

(enquadramento em plano médio)

“Eu determinei uma série de providências. A primeira delas é o afastamento do comandante da Polícia Militar. A Polícia não tinha o direito de fazer o que fez”.

Passagem

(o repórter dentro de uma sala em plano médio)

Os cinco policiais, um capitão e quatro soldados, que acompanharam o bandido no camburão da polícia até o hospital estão presos, acusados de homicídio. O soldado Marcelo Santos que atirou no seqüestrador, mas não o atingiu, não foi detido. Foi afastado do trabalho nas ruas até que terminem as investigações.

Embora toda a reportagem discuta as falhas da polícia, apenas a fala do governador Antony Garotinho traz a informação de que, entre os erros, houve a morte do seqüestrador que não havia sido baleado, que saíra vivo da cena do seqüestro e que acabara morto no camburão da polícia. Este é um dos únicos momentos em que o telejornal aborda a morte de Sandro, ratificando a idéia de que seu assassinato foi o fato de menor importância em todo o episódio. Mesmo a passagem tende a retificar esta idéia na seguinte frase: “O soldado Marcelo Santos que atirou no seqüestrador, mas não o atingiu, não foi detido”.

A última reportagem deste primeiro bloco trata da decisão do Governo Federal de criar um plano nacional de segurança pública.

A próxima matéria a tratar do seqüestro é exibida somente no final do telejornal, após três blocos de notícias sobre outros assuntos. A reportagem apresenta um apelo menos informativo e mais emocional ou emocionante, seguindo uma das características do telejornal: a de não ser encerrado com uma imagem ou notícia que possa deixar o telespectador em estado de tensão. No momento de escolher qual reportagem vai fechar a edição, prima-se por algo leve, alegre, para que o “boa noite” final transmita o desejo de uma noite agradável para os telespectadores. No final deste bloco, a reportagem exhibe o momento em que a refém que se fingiu de morta reencontra o pai.

Off 1

Diante da TV, o pai acompanhou o desespero da filha, ontem à tarde.

Abre áudio do pai

“Ai meu Deus do céu”

Off 2

Depois de quatro horas de aflição, o alívio.

Abre áudio do pai

“é ela...”

Sonora do pai

“Me deu um desespero quando eu vi minha filha na mão do assaltante, com um revólver na cabeça dela. Olha, eu chorei ontem tudo o que eu não chorava há muitos anos. Se você acha que tua filha tá morta ... de repente, ela ressuscitou”.

Off 3

Janaína saiu do Rio hoje no início da tarde.

Passagem

O vôo de chegada estava previsto para 3h15min da tarde, mas atrasou 40 minutos. Aqui no saguão, o pai, parentes e amigos esperam ansiosos para encontrar Janaína.

Off 4

Um encontro emocionado e de poucas palavras.

Abre áudio

Palmas

Off 5

Todos queriam abraçar e ter a certeza de que Janaína está realmente bem.

Abre áudio

Abraços e sorrisos.

Off 6

Essa foi a segunda vez que Janaína passou por uma situação de perigo. Há dez anos, ela, a mãe, a avó e a tia sofreram um acidente de carro. Só Janaína sobreviveu.

Sonoras

(Janaína) “Eu nasci de novo duas vezes.”

(pai de Janaína) “Agora eu tô feliz, com o coração mole, gostoso, só quero curtir”.

A reportagem abre com o momento de pavor vivido pelo pai sem saber se a filha morreu. O homem era um dos telespectadores que assistiram à transmissão do *Em Cima da Hora* e que ouviram a repórter narrar a cena em que o seqüestrador faz a refém abaixar-se e atira. Esse homem ouviu, ao vivo, a repórter dizer que não sabia se a refém, sua filha, havia morrido ou não.

A passagem da repórter divide a reportagem em dois momentos:

1. antes: cenas de ansiedade (do pai julgando que a filha morreu);
2. depois: momentos de alívio (quando Janaína reencontra o pai).

Ao ouvirmos a fala: “Um encontro emocionado e de poucas palavras”, sem assistirmos às imagens, imaginamos várias possibilidades de cenas, mas não temos certeza a respeito do que seja esse “encontro emocionado e de poucas palavras”. As imagens, no caso desta reportagem,

são de pessoas assistindo à saída de Janaína do portão de desembarque do aeroporto e do abraço de pai e filha, ambos muito emocionados. Por mais óbvia que possa parecer esta cena, entendemos que tem a intenção de representar a sensação de “alívio”.

A imagem do encontro, repleto de aplausos e sorrisos, indica o sentimento experimentado por quem faz parte da cena – e incita esta sensação, também, a quem a assiste. Para Bucci (1997), “o telejornal fala um pouco à cabeça, mas fala muito ao coração”. Cenas como a deste encontro podem nos envolver e nos provocar sensações parecidas com as vividas pelos personagens. Não raramente, ao assistir momentos de felicidade que fazem parte das vidas das pessoas representadas pelas imagens, nos flagramos comovidos e com os olhos marejados.

Do ponto de vista das intenções, ao compararmos as edições do dia 12 e 13 de junho de 2000, percebemos que a primeira tende a instigar no público a sensação de medo, pavor, terror e ódio; nenhum sentimento agradável. Já a segunda, depois da primeira reportagem que relembra os sentimentos já citados, tenta promover outras sensações, de cunho agradável: de alegria (por constatar que as reféns estão vivas) e de emoção pelo o reencontro entre pai e filha.

A edição do dia 12 de junho pouco tratou de Sandro, não foram divulgadas informações sobre o seqüestrador, nem sequer seu nome era sabido. Tampouco se discutiu o fato dele ter morrido dentro do camburão da polícia. O tratamento dado a Sandro não foi diferente no dia seguinte, em apenas cinco linhas o telejornal informou seu nome, idade, que tinha sido condenado por assalto à mão armada, que estava foragido de uma delegacia e que tinha indícios de estar sob o efeito de drogas. A questão de ter morrido também não foi questionada.

Nas duas edições podemos, ainda, perceber a soberania do *off* sobre a imagem. É o caso da imagem de Sandro colocando o revólver na boca de Geísa, usada para cobrir a locução que trata de outra refém. Depois, a mesma imagem é também usada para cobrir o *off* que trata de Geísa, como se houvessem duas cenas. Fica claro, neste caso, que mesmo não existindo uma imagem para cobrir a informação da locução, a reportagem vai ao ar, porque o que importa mais tende a ser o que é dito e não o que é mostrado.

Outra consideração a ser feita neste momento é sobre o fato de o telejornalismo comunicar-se mais oralmente, que visualmente nas re-

portagens. Como exemplificamos, na primeira reportagem do *JN* no dia 12 de junho, é muito possível ouvir o telejornal, sem assistir às imagens, e entender perfeitamente quase todas as notícias. A televisão brasileira foi implantada por radialistas, cuja maioria não teve nenhum treinamento ou capacitação para trabalhar com imagens. Essa migração do rádio para a TV pode ser um dos motivos pelos quais a fala tende a ser mais valorizada que a imagem no telejornalismo.²⁶

2.3 A Cena da Morte Reprisada no Telejornalismo

A seqüência de reprises do momento em que ocorre a morte de Geísa, nas duas edições do *JN*, nos faz compreender que uma “boa” imagem é valorizada pelo telejornalismo. Como não é sempre que um cinegrafista consegue gravar o momento em que uma pessoa perde a vida, esta imagem torna-se valiosa. Por isso, é mostrada como se fosse um troféu; é reprisada até que todos possam vê-la.

Assistir à morte de alguém é algo que pode espantar, assustar, passar ou chocar. Quantas pessoas já assistiram a uma morte? Quantos têm curiosidade, por mais estranha que possa parecer, em saber como é o momento exato em que um corpo deixa de ter vida? A televisão divide com os telespectadores esta sensação de ver e de testemunhar a morte; esta experiência que seria única e passa a ser universal a partir do momento em que é registrada por uma câmera e exibida por um telejornal.

Para analisar a cena da morte de Geísa, transmitida e reprisada na televisão e, posteriormente, no cinema, vamos recorrer a Vivian Sobchack (1984) em seu artigo *Espaço Ético: Dez Proposições Sobre a Morte, Representação e Documentário*. A autora discute o problema da representação da morte pelo cinema documentário em termos semióticos e analisa as transformações pelas quais vem passando o nosso modo de olhar a morte:

... ao remover o evento da morte natural do olhar cotidiano de modo que seu exotismo e estranheza continuem intactos, e ao diminuir, tornando-os indecorosos, os excessivos deslocamentos da morte encontrados nas represen-

²⁶Ver apêndice 1: “A televisão vinda do rádio”.

tações sociais do século XIX, para finalmente rejeitá-los, a cultura ocidental do século XX efetivamente fez da morte natural um tema ‘tabu’ para o discurso público e limitou drasticamente as condições para sua representação. Ao se remover a morte natural do espaço e do discurso públicos, só o que fica nas conversas e lugares públicos é a **morte violenta**. [Grifo meu] (SOBCHACK, 1984)

A morte, como uma experiência violenta, acaba sendo levada ao olhar público pela literatura, pelo cinema e pelo jornalismo. Para o registro imagético, por ser a morte “o signo que põe fim a todos os signos”, sua representação seria tratada como um *tabu visual* que vem substituindo o sexo como o grande assunto proibido.

Não pretendemos destacar todas as *Dez Proposições sobre a Morte* abordadas pela autora, mas vamos analisar algumas delas, visando a tecer relações com o nosso objeto de estudo. A primeira das proposições diz que “A representação do evento da morte é um signo indicial daquilo que sempre excede a representação e está além dos limites da codificação da cultura. A morte confunde todos os códigos”. Segundo Sobchack, uma vez que a câmera registra uma imagem a 24 quadros por segundo, não vemos, ou não apreendemos, o momento exato da morte na tela.

Na cena em que o policial tenta atingir com tiros o seqüestrador do ônibus e o seqüestrador atira em Geísa não nos é possível ter a noção exata de qual foi o momento do tiro que matou a garota. A autora analisa a cena em que uma bala atinge a cabeça do presidente dos Estados Unidos, John Kennedy, no filme de Abraham Zapruder e afirma que embora exibido inúmeras vezes, em velocidade reduzida ou congelado quadro a quadro “o *momentum* da morte escapou a cada momento de sua representação”.

Por ser uma imagem indicial, essa representação pode nos soar como falta de referência. Quando Geísa morreu? Enquanto caía no chão, antes de cair, depois de ter caído? A representação pela imagem também não nos esclarece qual foi o momento exato. No entanto, sabemos que este momento está registrado dentro daqueles segundos de imagem.

A ação violenta causadora da morte é a questão da terceira e da quarta proposições da autora: “O mais eficaz significante cinematográfico da morte em nossa presente cultura é a ação violenta inscrita no

corpo-vivo visível” e “A mais eficaz representação cinematográfica da morte em nossa presente cultura é inscrita no corpo-vivo, numa ação que é abrupta”. Para **não-ser** vivo é preciso antes **ser** vivo. Geísa é mostrada **viva** pelas câmeras. Aterrorizada, amedrontada, desesperada, agredida, mas **viva**. No momento seguinte à saída do seqüestrador do ônibus, depois dos tiros, ela **não-é** mais viva, não-é mais um corpo-vivo visível, mas passa a ser um corpo-objeto inanimado.

Durante as reportagens vemos Geísa viva, sendo arrastada pelos cabelos, tendo um revólver colocado dentro de sua boca, sendo agredida. No final do seqüestro o que vemos não é mais Geísa, mas seu corpo caindo ao chão.

Quando assistimos à reportagem que nos mostra o momento dos tiros, já sabemos que os dois estão mortos; essa informação nos foi transmitida minutos antes, na escalada do telejornal: “O *Jornal Nacional* mostra o seqüestro que chocou o Brasil neste 12 de junho. E terminou com dois mortos na calçada.” Por já conhecermos esta informação tendemos a enxergar, na cena mostrada, os dois personagens como dois corpos caindo ao chão: Geísa cai sem vida; o seqüestrador continua vivo, mas sua queda pode ser entendida como a representação da morte iminente, que aconteceria minutos depois (a morte não ocorreu em frente às câmeras, mas no interior camburão em que era conduzido ao hospital).

O seqüestrador, entendemos, é visto pelos policiais como alguém quase-morto, como se devesse já estar sem-vida; é um semimorto. Não temos a imagem do interior da viatura onde o rapaz é asfixiado; apenas acompanhamos o veículo seguindo pelas ruas a partir de uma imagem aérea. Embora não tenhamos visto o momento da morte, conseguimos imaginar como aconteceu. Talvez essa imagem mental nos satisfaça mais do que a imagem indicial que temos de Geísa caindo. Nessa segunda, ansiamos por saber qual foi o instante da morte – e não temos como alcançar tal resposta por mais que busquemos analisar quadro a quadro os registros de imagem.

A relação ética entre o espectador e o cinegrafista é discutida na sexta questão proposta: “Diante do evento de uma morte não simulada, o próprio ato de olhar do espectador está repleto de ética e é, ele próprio, o objeto de julgamento ético quando observado. O observador é considerado eticamente responsável por sua resposta visual/visível”.

Nesta proposição, a autora indica que tanto o espectador quanto o cinegrafista são observadores e estão “eticamente implicados” em relação ao objeto que observam e ambos são responsáveis pela representação cinematográfica da morte. A relação de parceria que se instaura permite que os dois vençam o *tabu* e consigam olhar para a imagem, sem virar o rosto ou fechar os olhos, por mais violenta que seja a cena.

Na décima proposição, Sobchack discute a ética do ato de testemunhar a morte: “Enquanto a própria morte confunde e excede sua representação indicial no espaço documentário, o comportamento ético do observador não faz isso”. Para iniciar esta discussão precisamos considerar que: se observar a morte tornou-se *tabu* e como tal tende a ser proibido, “como é que o cinegrafista pode confrontar visualmente esse evento, e representá-lo visivelmente, de modo que a representação seja justificável, em seu modo de ver o ‘proibido’?”.

Algumas questões merecem ser destacadas aqui. A presença da imprensa, com suas câmeras fotográficas e cinematográficas, no seqüestro do ônibus 174, pode ser questionada eticamente a partir do pressuposto de que as atitudes do seqüestrador levavam em conta o público que a ele assistia. O seqüestrador percebeu-se filmado e agiu para impressionar a imprensa? Sentiu-se protegido pelas câmeras e, por isso, manteve os reféns sob seu poder durante tanto tempo? Sabia que iria morrer e, por isso, decidiu matar outras pessoas?

O caso do seqüestro do ônibus incita discussões com relação à livre presença e movimentação da imprensa no local. O comportamento ético dos cinegrafistas pode ser questionado se pensarmos que “o quê” estavam filmando torna-se mais importante do que tentar prevenir aquela morte. No entanto, podemos entender que as dezenas de cinegrafistas que acompanharam o seqüestro foram absolvidas pelo público de qualquer culpa a que porventura pudessem vir a sentir ou a ser acusados. Isso porque a curiosidade ou a vontade do telespectador de assistir à cena de violência é maior do que o anseio em desligar a televisão e de não ver a morte na tela. Há, então, perfeita harmonia entre os olhos do cinegrafista e o olhar do público, os quais se tornam cúmplices.

Sobchack discute a tênue fronteira que separa uma atividade ética da não ética quando o cinegrafista se coloca numa situação entre salvar uma vida ou gravar uma boa imagem.

A preocupação em obter uma imagem clara e desobstruída,

e a crença de que é possível despir essa imagem, essa representação, de um viés humano e ético, de modo que venha a ser 'objetiva', marcam indelevelmente as inscrições do olhar profissional com sua própria e problemática perspectiva ética diante da mortalidade humana e do tabu visual. (SOBCHACK, 1984).

A responsabilidade da captação da imagem, diante disto, tende a ser dividida entre o cinegrafista e o público, uma vez que o último não necessariamente deixa de assistir a uma cena violenta por ser violenta. Isso pode ser observado pelo fato de a cena de morte de Geísa ser reprisada no meio do telejornal. Se houvesse risco efetivo de a TV ser desligada, ou de o canal ser trocado, os editores poderiam pensar em exibir essa cena apenas ao final da edição.

3 DOCUMENTÁRIO ÔNIBUS 174

Uma questão levantada durante a mesa redonda *Encontro Documentário: História, Ética, Linguagem, Memória, Expressão e Realidade* realizada em Curitiba, em outubro de 2004, merece ser destacada neste capítulo que será iniciado pela busca de inventariar características que contribuam para a definição de documentário. O evento promoveu discussões entre documentaristas, pesquisadores, professores e estudantes depois de exibir documentários brasileiros. Após as proposições dos conferencistas²⁷ surgiu a primeira pergunta da platéia: “Como definir exatamente o que venha a ser um filme documentário?”. As respostas tiveram base em questões que vamos abordar neste capítulo (indexação, voz, tomada, asserção sobre a realidade e sobre o mundo histórico), entre outras discussões que permeiam as definições de documentário. O ponto que nos chamou a atenção, particularmente, foi uma afirmação formulada pelo engenheiro de som e mestre em comunicação Silvio Da-Rin (que na ocasião do evento lançava seu livro *Espelho Partido: Tradição e Transformação do Documentário*): “Você perguntou o irrespondível. Não há uma definição pronta que vá servir a todos os filmes”, responde Da-Rin.

Essa afirmação evidencia a dificuldade com a qual nos deparamos ao tentarmos definir o gênero documentário. Seguindo o conselho de Da-Rin, vamos sugerir indicações que nos possibilitem perceber se um filme pode ser ou não considerado documentário a partir de características de filmes já produzidos e estudados pelos teóricos da área.

Após inventariar noções de cinema documentário, pretendemos, neste capítulo, tecer reflexões sobre o gênero documentário, enfatizando as relações entre imagem e voz no documentário *Ônibus 174*.

²⁷Silvio Da-Rin apresentou o trabalho intitulado: *Cinema e História em Cabra Marcado para Morrer*, Sandra Nodari apresentou: *Documentário: Questões sobre realidade e ficção*, Eduardo Baggio: *Estilos e Proposições Éticas no Cinema Documentário*, Joana Nin: “*Visita Íntima*”, a *Busca do Documentário como Forma de Expressão* e Solange Stecz: *A importância da Preservação da Memória para o Cinema Nacional*.

3.1 Caracterizando o Documentário

A palavra documentário, como categorização de um estilo cinematográfico, foi usada pela primeira vez numa crítica do cineasta escocês John Grierson²⁸, publicada em 1926, no jornal *New York Sun*. Na crítica ao filme *Moana* (1926), de Robert Flaherty, Grierson escreveu que por ser “uma exposição visual dos eventos cotidianos de um jovem polinésio e sua família, (*Moana*) tem valor como documentário”, (*Apud DA-RIN*, 2004: 20). A afirmação de Grierson passou a ser tomada como uma definição do que era e viria a ser o cinema documentário.

O conceito mais arraigado entre o senso comum indica que para tratar-se de documentário o filme deve registrar como é a vida cotidiana das pessoas, apresentando-se como um retrato da realidade.

É compreensível que a partir do termo *documentário* se busque o valor de *documento*. Entretanto, o cinema documentário tenta desvencilhar-se da concepção de ser compreendido como “espelho da realidade” e adota algumas argumentações para discutir o fato de não querer ser compreendido como o real registro da verdade.

Fernão Ramos adota como breve definição de documentário “uma narrativa que estabelece enunciados sobre o mundo histórico” (2005: 163), sendo esses enunciados organizados a partir do olhar do documentarista que deve assumir o compromisso ético de registrar um fato, uma situação ou uma ação. Como afirma Grierson, citado por Da-Rin (2004), o documentário é o “tratamento criativo da realidade” e este tratamento nada mais é do que o ponto de vista do diretor e tende a ser carregado de sentimentos, opções, escolhas.

Para o teórico americano Michael Renov, a tentativa do documentário de representar a realidade de forma objetiva é difícil de ser concretizada, se não mesmo inviável. “Indeed, nonfiction contains any number of ‘fictive’ elements, moments at which a presumably objective representation of the world encounters the necessity of creative intervention”²⁹ (RENOV, 1993: 02). Ele argumenta que todas as formas

²⁸John Grierson foi o idealizador da primeira escola de documentarismo que surgiu na Inglaterra, em 1927; o movimento liderado por ele tinha a finalidade de utilizar o cinema para abordar temas sociais com cunho pedagógico.

²⁹“De fato, não ficção contém inúmeros elementos ficcionais, momentos que uma presumível representação objetiva do mundo encontra a necessidade de intervenção criativa” [Tradução minha].

discursivas, inclusive o documentário, se não são ficcionais, são fictícias, isto em virtude de utilizar-se de figuras retóricas. (*Id. Ib.:* 07).

Somente ao compararmos os preceitos de Grierson e de outro cineasta, o soviético Dziga Vertov³⁰, cujo desempenho foi fundamental para a história do cinema, podemos perceber que o cinema documentário no seu surgimento era apreendido de maneiras diferentes por seus pioneiros. Vertov propunha que a “verdade cinematográfica” fosse filmada; para ele, o cinema deveria ser mostrado como cinema. Em *Um Homem com uma Câmera* (1929), Vertov desvenda como é produzir um filme desde a captação até a exibição. Porém, em vez de seguir uma narrativa linear, desenvolve um uso criativo da imagem, de forma não a buscar parecer o espelho da verdade, mas a construí-la com o auxílio de recursos cinematográficos apresentando o processo de construção ao público. Numa das primeiras aplicações da metalinguagem no cinema, o filme mostra o cineasta gravando, manipulando e editando as cenas. A estética de Vertov influenciou um grupo de cineastas franceses que na década de 70 criaram um movimento cinematográfico chamado Cinema Verdade. Estilo que pretendia representar o cinema como cinema e não como realidade.

A dificuldade em tecer uma definição passível de acomodar a todos os filmes do gênero pode ser percebida desde o início da história do documentário e se mantém até hoje. Um caminho inicial para se alcançar uma classificação simples de documentário, que fuja da discussão entre realidade e não-realidade, é seguir a noção de indexação de Noel Carroll, que propõe ao diretor a incumbência de definir se o filme é ficção ou não-ficção e informar isso ao público por meio da sinopse:

... os espectadores cinematográficos, via de regra, sabem se o filme a que irão assistir foi etiquetado de uma ou de

³⁰Na década de 20, Vertov propunha ao cinema tratar dos temas de atualidades a partir de uma função social. O cineasta defendia não somente o papel educativo do cinema, como sugeria Grierson, mas, também, a função social na construção de uma sociedade industrial e socialista. Para isso, pretendia dispor de todos os recursos que o cinema oferecia e almejava utilizar seus filmes para ajudar ao proletariado em geral, e a cada indivíduo em particular, em seu desejo de observar os fenômenos vivos que nos cercam. (DA-RIN, 2004: 112). Vertov iniciou a prática de levar a câmera até as ruas para filmar o que chamava de “vida de improviso”, propondo que todos os recursos cinematográficos fossem utilizados para revelar a verdade cinematográfica, por meio da metalinguagem.

outra maneira. Esta informação circula no mundo cinematográfico antes mesmo de o filme ser lançado – sob a forma de material para a imprensa, publicidade, críticas, boca-a-boca, etc. (CARROL: 1997).

Ao analisar os postulados de Carrol, Ramos afirma que o espectador não entra no cinema para então descobrir se o filme a que vai assistir é de ficção ou de não-ficção; normalmente, ele já sabe a qual gênero pertence. Todavia, pode vir a confundir-se em casos em que a estratégia de *marketing* para levar o público ao cinema é usada de forma a ludibriá-lo, como aconteceu recentemente com o longa-metragem *Bruxa de Blair* (Daniel Myrick e Eduardo Sánchez, 1999)³¹.

A indexação, como propõe Carrol, tende a ser redutiva por permitir ao autor (e somente a ele) classificar sua obra. Ao concordarmos com essa regra corremos o risco de ficarmos presos ao que pensa o realizador. Há vários exemplos de filmes tratados por suas sinopses como ficção, mas que são classificados por pesquisadores como documentários.

Ilha das Flores (Jorge Furtado, 1989), indexado pelo diretor como obra de ficção, é classificado por Fernão Ramos (2005) como *fake documentary* por tratar-se de um modelo de ficção que incorpora a “estilística documentária”. O curta metragem foi produzido a partir de um roteiro de ficção com papéis desempenhados por atores. Segundo Ramos, a tradição do cinema documentário não apresenta objeções ao uso de cenários, roteiros e atores profissionais ou sociais desde o cinema clássico. Para Labaki este curta-metragem “recorre largamente a estratégias da ficção para forjar o mais contundente documentário experimental recente sobre a miséria brasileira”. (2005: 94). Ainda, Darin afirma que a seqüência final de *Ilha das Flores* pode ser inscrita “... na mais pura tradição do documentário: um argumento sobre o mundo,

³¹Exemplo citado por Fernão Ramos em suas aulas do Programa de Mestrado em Comunicação e Linguagens da Universidade Tuiuti do Paraná, em 2004. As sinopses informavam que o filme tratava da história de três estudantes de cinema que desapareceram depois de entrar numa floresta do estado de Maryland, Estados Unidos, para fazer um documentário sobre a lenda da bruxa de Blair. Depois de um ano, uma sacola com fitas de vídeo e rolos de filmes usados por eles foi encontrada, essas imagens poderiam dar pistas sobre o que teria acontecido aos jovens. Textos com essas informações levaram muitas pessoas ao cinema pensando que iriam assistir a um documentário, embora o filme fosse de ficção.

a imagem-documento, a finalidade social, o esquema particular-feral e o humanismo griensoriano” (2004: 202). Somente a partir destas afirmações percebemos que a indexação pode não ser uma forma efetiva de descobrir um filme como documentário.

O teórico americano Bill Nichols (2001) propõe características para o estilo documentário a partir da seleção de várias obras e as divide em seis modalidades: expositiva, observacional, interativa, reflexiva, poética e performática. Entre as características de cada modalidade³² estão:

- Expositiva (comum ao cinema clássico): utiliza voz *off* ou intertítulos como base da narrativa que é regida por roteiro, com cenários, atores naturais e entrevistas (usadas a partir do momento em que o cinema tornou-se sonoro); as imagens servem de ilustração ao que é dito pelo narrador. Tem caráter pedagógico.
- Observacional (corresponde ao cinema direto): rompe com o cinema clássico e busca a não intervenção da câmera e do cineasta; proíbe voz *off*, roteiros, entrevistas, atores, cenários e música externa à cena; a câmera sai do tripé e vai para o ombro do cinegrafista; o som é sincronizado com a imagem; a câmera adota a posição de observador do objeto, sem interferir naquilo que é filmado.
- Interativa: rompe com o cinema direto e apresenta a intervenção do documentarista e sua interação com a cena e com os entrevistados por meio de imagens e falas do realizador. Explicita pontos de vista.
- Reflexiva: também em contraposição ao cinema direto, apresenta metalinguagem quando da interação entre realizador e público, explicita o processo de produção cinematográfico e o ponto de vista do realizador.

³²Ver apêndice 2 deste trabalho onde detalhamos a análise dos blocos estilísticos que compõem a história do documentário no texto intitulado: “Modalidades do Documentário”.

- Poética: narrativa baseada no uso de figuras de linguagem; re-grupa fragmentos do mundo poético; o argumento pode ser bastante abstrato.
- Performática: faz referência à subjetividade, é baseada no “eu” do realizador, apresenta a busca do documentarista por um determinado objeto ou situação.

A obra de Nichols tem contribuído significativamente para o desenvolvimento da teoria do documentário. Para ele, o documentário não deve ser considerado como reprodução de uma situação, mas como forma de representação, por meio do argumento do realizador. Esse argumento que retrata o conteúdo de um filme é demonstrado a partir da forma como o realizador organiza o material captado (filmado) para apresentar ao público, e pode ser classificada dentro dos modelos estilísticos apresentados pelo autor. Esta teoria vai servir de base para a análise que faremos a seguir.

3.2 O Telejornalismo no Documentário *Ônibus 174*

A idéia do roteiro de *Ônibus 174* (2002)³³, segundo o diretor José Padilha, surgiu enquanto assistia à transmissão ao vivo do seqüestro. Sem poder tirar os olhos da televisão pela singularidade do episódio, o cineasta carioca decidiu produzir um filme que contasse quem era aquele rapaz que obteve para si as atenções da imprensa de todo o país. “Seqüestros costumam acontecer em locais onde não é possível filmar. Um ônibus, ao contrário, tem janelas e as câmeras de televisão estavam ali mostrando o seqüestrador com um revólver na cabeça das vítimas”, (PADILHA, 2003: 69).

O ponto de partida da pesquisa de Padilha foi a informação de que o seqüestrador, Sandro do Nascimento, era um dos sobreviventes da Chacina da Candelária, também, um episódio de violência envolvendo

³³Há pelo menos 3 versões para o longa-metragem de 128 minutos: a primeira foi lançada em 2002 nos cinemas brasileiros sem legenda; a segunda foi lançada no exterior e exibida pela Petrobrás dentro de um projeto chamado: “BR em Movimento” e traz legendas em inglês e a terceira é a versão em DVD, lançada em 2005, que possui legendas apenas nas telas iniciais e na última cena indicando “Jardim Botânico – RJ”. Vamos utilizar, primordialmente, a segunda versão para realizar este estudo.

meninos de rua que dormiam nas marquises e calçadas da Igreja da Candelária no Rio de Janeiro. Oito deles foram assassinados pela polícia, em julho de 1993. Como Sandro, alguns escaparam. A partir dessa informação, Padilha resolveu investigar a história de vida do rapaz, sobrevivente de um massacre e agora protagonista de um espetáculo violento exibido pela televisão.

O primeiro ato do cineasta em busca de seu novo filme foi procurar junto às emissoras de televisão as imagens gravadas durante aquelas quase cinco horas, tempo que o episódio levou para ser resolvido³⁴. Para montar o documentário, Padilha teve à disposição 50 horas de gravação, entre imagens, entrevistas e sons captados pelas emissoras de TV. Além disso, a equipe do cineasta buscou colher depoimentos de parentes, conhecidos e amigos, para que contassem a vida de Sandro. Padilha obteve ajuda de um investigador profissional e de um advogado, os quais reuniram 187 páginas de documentos sobre a vida de Sandro³⁵.

Ônibus 174 é composto por entrevistas, música, som ambiente, efeitos de estúdio, intertítulos, legendas e voz fora de campo. Não se trata de um documentário montado a partir de locução ou de uma voz³⁶ que conduza a narrativa, ainda assim mantém características do cinema clássico, da modalidade expositiva. A voz de um locutor é substituída da pelas vozes dos personagens. Para Ramos, essa é a forma contemporânea utilizada pelos realizadores de documentários que evitam o *off*:

Em sua forma mais contemporânea, a voz que enuncia forade-campo tem sua presença diminuída, com um espaço maior para a narrativa que utiliza diálogos, depoimentos

³⁴A Rede Globo tinha 20 horas de imagens, a Rede Record tinha 4 horas e a TV Band, 40 minutos. Informações do site: <http://www.bus174.com>, acesso em 12.06.03, às 16h43min.

³⁵Informações sobre a produção do filme retiradas da pesquisa “*Ônibus 174: Entre o Documentário e o Telejornal*”, de Leonardo Coelho, publicado em: <http://bocc.ubi.pt/pag/rocha-leonardo-documentario-telejornal.pdf>, acesso em 10 de setembro, 2004, 14h40min.

³⁶Embora exista a figura de um narrador, trata-se de uma voz neutra, apresentada em apenas cinco cenas do filme para ler boletins de ocorrência da polícia e registros médicos das instituições por onde Sandro Nascimento passou. Não sabemos de quem é a voz masculina que lê as informações, mas não nos faz falta saber quem é esse narrador, já que é apenas o leitor de informações oficiais que não opina, nem argumenta sobre a narrativa.

e entrevistas do ‘arquivo’, mesclando-os às vozes tomadas para a articulação narrativa do filme propriamente (entrevistas, depoimentos). (RAMOS, 2005: 164)

As imagens, em *Ônibus 174*, tendem a servir para ilustrar o que é dito pelos depoimentos, da mesma forma que no cinema clássico e como acontece frequentemente no telejornalismo. Em alguns trechos, as vozes dos personagens são cobertas por imagens, tal qual na reportagem de televisão³⁷. Na cena em que o ex-policia e co-produtor do filme Rodrigo Pimentel descreve a polícia do Rio de Janeiro, sua imagem é trocada por cenas da movimentação da polícia durante o seqüestro. Os adjetivos empregados pela voz de Pimentel, ao referir-se aos policiais, são reiterados com imagens; quando afirma que os policiais são mal treinados, as imagens que cobrem essa fala são de homens fardados andando de um lado para outro, visivelmente sem ter nenhuma direção a seguir.

A cena que mostra um policial deitado no chão ao lado da viatura, os braços à frente da cabeça, com a arma apontada para o ônibus, lembra uma situação de guerrilha; no entanto, ao lado deste primeiro soldado há outro que parece estar extremamente calmo, conversando com alguém que se encontra atrás do carro e tem na mão, que está solta ao longo do corpo, uma arma. Os dois soldados, portanto, agem de maneiras completamente diferentes, como se estivessem vivendo duas situações distintas. O detalhe é que a viatura está exatamente ao lado do ônibus, dentro do qual estão Sandro e as reféns. Nesse caso, as imagens confirmam (ou ilustram) o discurso de Pimentel ao dizer que a polícia não sabia o que fazer naquele momento.

A montagem de *Ônibus 174* remete à reportagem, neste caso, pela reiteração. No lugar da voz do narrador oficial, passando a informação, estão as vozes dos personagens que participaram da situação. É como se o *off* da reportagem, em vez de estar na voz do repórter, estivesse diluído na voz dos personagens³⁸ e as imagens apenas servissem para

³⁷Esse assunto faz parte do artigo: *Ônibus 174: a Intertextualidade entre Cinema e Televisão*, apresentado por Sandra Nodari na Intercom – 2004 e publicado na Revista *Significação*, 22, em 2005.

³⁸São considerados personagens, para este trabalho, todas as pessoas que fazem parte da narrativa de um documentário. São os donos dos depoimentos, das entrevistas

ilustrar o que ele diz. Essa estrutura de montagem quer dar objetividade à fala do personagem.

No entanto, a história de Sandro é contada a partir do ponto de vista de que o rapaz tenha cometido crimes em virtude de haver sofrido violência na infância e na adolescência, tendendo a imputar ao seqüestrador a condição de vítima, ao contrário do que vimos nas reportagens do *Jornal Nacional*. A narrativa busca transmitir um julgamento balizado por meio de depoimentos de especialistas, o que acontece, por exemplo, na entrevista do sociólogo Luiz Eduardo Soares. Por meio de análise da personalidade do seqüestrador, interpreta os fatos e reflete sobre a existência de uma “legião de meninos invisíveis” pelo Rio de Janeiro, garotos de rua como Sandro. A voz de Soares representa uma voz externa à história, ele parece não ter vivido nenhum envolvimento direto com Sandro ou com o seqüestro e está no filme para confirmar a voz do autor.

Outra voz semelhante é a da artista plástica e assistente social Ivone Bezerra de Mello, que também é uma personagem explicadora dos fatos. Ivone, que conhecia Sandro desde quando ele era menino da Candelária, fazia visitas voluntárias aos garotos na época da chacina e foi uma das primeiras pessoas a chegar à igreja depois dos assassinatos. Ivone defende o ponto de vista de que Sandro era incapaz de matar alguém. Essas e outras vozes servem para confirmar a voz do autor, que não está explícita, por meio da voz fora de campo, mas diluída nas vozes dos personagens.

Se compararmos *Ônibus 174* a outro documentário brasileiro: *O Prisioneiro da Grade de Ferro (Auto-retratos)* (Paulo Sacramento, 2003) podemos observar algo um tanto similar na produção: as imagens também não foram feitas por quem entendia de cinema, por profissionais da área. Nesse documentário, a câmera que produziu parte do material foi entregue aos presos do Carandiru, presídio de São Paulo, para que filmassem o que bem entendessem. Sacramento realizou oficinas de cinema com os presos antes de iniciar as filmagens. Os detentos passaram por um treinamento para operar o equipamento, a iluminação

tas, ou mesmo aqueles que não falam, mas são apresentados pelo filme. Para Ramos: “Ao contrário do cinema de ficção, e estabelecendo uma distinção com este, atores não costumam interpretar personagens no documentário, que são geralmente incorporados por pessoas comuns” (2005: 164).

e o som. O resultado: mais de cento e setenta horas de gravações feitas durante sete meses. Com esse material, Sacramento montou seu filme.

Tanto em *Ônibus 174* quanto em *O Prisioneiro da Grade de Ferro*, os diretores usaram imagens produzidas por pessoas que não faziam parte da equipe de produção. A maior parte das cenas que serviram de base para Padilha foi produzida por cinegrafistas de emissoras de televisão, os quais, possivelmente, não imaginaram que iriam ceder tal material ao cinema e para tanto seguiram as regras do telejornalismo no momento de compor as imagens. Tratavam-se, portanto, de imagens produzidas para a televisão que acabaram sendo aproveitadas para o cinema. As imagens no documentário *Ônibus 174* foram captadas sob a ótica de registro de um evento, seguindo regras que levam em consideração características como: imediatismo, instantaneidade, envolvimento e superficialidade, comuns aos telejornais, (Paternostro, 1999: 64). Características como o imediatismo não são comuns a um longa-metragem se levarmos em conta que o filme não terá poucos minutos para contar uma história, como é o caso da televisão. Superficialidade, tampouco, pelo mesmo motivo.

No caso do segundo filme, embora os detentos tivessem recebido um treinamento prévio para filmar, também não dominavam os recursos do cinema. Ao contrário, o contato que os reclusos tinham com a imagem era mediado pela televisão; se o cinema não chega ao presídio, a televisão está lá. Era permitido ter um aparelho dentro das celas e alguns internos são mostrados no filme assistindo a programas de TV.

Em várias cenas os detentos falam para a câmera como se fossem repórteres de televisão. Um personagem filmado em plano médio diz: “Meu nome é Reginaldo Peres, e eu tô aqui prá mostrar prá vocês um trabalho que nós fizemos na academia do Pavilhão 2, que inclusive já não existe mais... Mas nós gravamos alguma coisa e nós vamos mostrar pra vocês o que nós fizemos aqui na academia do Pavilhão 2” (trecho do filme). O texto falado pelo interno é muito semelhante ao formato da passagem na reportagem de telejornalismo.

Em outro trecho há dois personagens, lado a lado, enquadrados em plano americano. O primeiro apresenta-se ao colega usando um tom de fala ensaiada: “Eu sou o Lagoa, esse é o companheiro Rodrigo, somos do Pavilhão 9 e iremos apresentar um pouco da realidade da cadeia”. Ainda no mesmo plano, o segundo detento completa: “Isso memo (sic).

Aqui é o seguinte: a cadeia funciona do jeito certo (...) e tudo essas parte (sic) que vocês vão ver, são parte que a gente gravô memo (sic). Fizemo (sic) um corre (?) prá mostrar prá vocês que são todos fatos reais, verdadeiros e verídicos. Entendeu?”. Como em uma reportagem ao vivo Rodrigo completa: “Tamo (sic) aqui no quarto andar pra mostrar pra vocês como que funciona na cadeia o comércio: a moeda corrente é o cigarro...”. Rodrigo continua falando enquanto mostra as carteiras de cigarro e os produtos à venda, da mesma forma como um repórter faria se estivesse apresentando ao vivo uma feira. A influência do jornalismo é claramente perceptível, inclusive na necessidade de provar a objetividade das informações apresentadas.

Nos dois filmes, tanto no caso de Sacramento quanto no de Padilha, o diretor teve o papel de montar o roteiro a partir da visão do outro. A análise de Carlos Alberto Mattos sobre *O Prisioneiro da Grade de Ferro* vale para os realizadores dos dois filmes, quando afirma que eles “reivindicam a forma final resultante da edição e de todo o processo de finalização”, (MATTOS, 2003: 81). O que mais importa quando se trata de usar esse tipo de recurso é o efeito de verossimilhança:

O gesto de passar a câmera aos sem-filme nem sempre é tão literal como no filme de Sacramento. Na verdade, esse gesto tem tomado formas bastante diferentes no cinema brasileiro recente. De comum somente o desejo de emitir uma voz que seja percebida como algo legítimo, que emana da realidade retratada (principalmente urbana) e chega à tela com força de verdade. (Ibidem)

Sandro pode ser considerado um sem-filme que controla o olhar de cinegrafistas e repórteres. Tem consciência das câmeras e da importância delas no episódio, o que fica muito claro quando ele mesmo grita de dentro do ônibus: “pode filmar para todo o Brasil ver mesmo... Isso não é filme de ação, aqui o bagulho (sic) é sério” (trecho do filme). Já outros personagens, embora tenham vivido aqueles momentos seja como seqüestrados, policiais, e outras pessoas envolvidas, não parecem importar-se com o “aparecer” para a câmera.

No entanto, encenar para as câmeras talvez não fosse a intenção apenas de Sandro. O policial responsável pela ação que finalizou o seqüestro também pode ter se apercebido das câmeras e ter buscado em

sua atitude de atirar no bandido, uma maneira de ser herói. Pode ter pensado na possibilidade de ser considerado herói para a imprensa e para a sociedade, caso tivesse salvado a vida das vítimas e prendido (ou matado) o bandido.

3.2.1 As vozes dos personagens

No filme de José Padilha, embora o personagem principal seja Sandro, os outros entrevistados são fundamentais para analisar o episódio. Cada qual tem uma função variável, como analisa Xavier: “Sandro é construído como uma personalidade clássica no relato do *Ônibus 174*, numa montagem paralela que alterna a cena decisiva, definidora de um destino com o retrospecto construído pelo ‘mosaico de depoimentos’”, (2003: 222). Os entrevistados não são importantes por quem são, apenas, mas principalmente pelo que têm a dizer em relação ao episódio.

O modelo de documentário do cineasta Eduardo Coutinho, por exemplo, tem como forma principal dar espaço à palavra, ao que é dito na entrevista. Desde *Santa Marta* (1987), Coutinho evita utilizar-se em seus filmes de algo externo à cena, como *inserts* de som ou imagem. No entanto, o diretor aparece e mostra sua equipe durante as cenas alterando o quotidiano dos personagens. Como no cinema verdade, e na modalidade reflexiva, procura mostrar ao público que as cenas fazem parte de um filme e por isto sofrem a interação do diretor e da câmera. Em *Santo Forte* (1999) a equipe aparece pagando cachê aos personagens. Consuelo Lins explica a relação entre Coutinho e seus personagens no caso do filme *Edifício Master* (2002) “... há uma retomada do procedimento habitual do cineasta afirmando que estamos assistindo não ao ‘real’ propriamente, mas ao encontro de uma equipe de cinema com um determinado universo...” (2004: 153).

Em *Ônibus 174* não há referências a respeito de quem é o diretor ou de quem é a equipe de filmagem; as perguntas do entrevistador não são usadas na montagem. Os personagens falam nitidamente para alguém que está atrás da câmera, mas este alguém parece fazer questão de não se mostrar. A única exceção provavelmente tenha sido um descuido do cinegrafista. Na cena ambientada na casa de Dona Elza (mulher com quem Sandro morava à época do seqüestro e com a qual parecia ter uma relação de mãe e filho) é possível divisar a silhueta do cinegrafista no

reflexo de um aparelho de televisão desligado. Nesse mesmo momento pode-se perceber a voz de alguém da produção, quase inaudível, que diz “Ondéque (sic) ele ficava?”. A imagem do reflexo no aparelho de televisão dura três segundos e possivelmente passe despercebida por quem assiste ao filme uma única vez. Na cena seguinte, Dona Elza conduz a equipe até o quarto onde Sandro dormia.

Não mostrar a presença da câmera pode ser mais uma forma de buscar tornar o filme objetivo. É como se a câmera apenas registrasse a realidade, sem qualquer intervenção, é como se o filme não fosse um filme, mas sim a própria realidade. Amir Labaki (2005) o insere no subgênero de *trillers documentários*, que seriam filmes de ficção com histórias instigantes que envolvem crimes.

A montagem de um documentário sem voz fora de campo pode resultar em um texto mais polifônico pela forma como as várias vozes podem ser ouvidas. Um exemplo dessa polifonia pode ser observado no *Rap do Pequeno Príncipe Contra as Almas Sebosas* (Paulo Caldas e Marcelo Luna, 2000), documentário que utiliza dois personagens centrais, o *rapper* Garnizé e o justiceiro Helinho, para abordar a violência da periferia do Recife. Cada um serve-se de sua arma para lutar contra o crime e as injustiças sociais: um utiliza a música e outro o revólver. Helinho é um criminoso, considerado justiceiro por matar a todos aqueles que julgava serem almas sebosas (expressão regional usada como sinônimo de bandido e que dá nome ao filme); Garnizé é um cantor de *rap* que denuncia a violência social.

A história dos dois se cruza quando Garnizé é assaltado e, dias depois, o assaltante é morto por Helinho. Além dos dois, a mãe do justiceiro, o delegado da cidade, um apresentador de programa de rádio e um advogado compõem os personagens principais do documentário.

Cada voz representa uma fatia da sociedade: o advogado é a voz da Justiça, da lei; a mãe é a voz da família, do temor a Deus; o delegado, da sociedade, da moral, da ética, do Governo; o apresentador de rádio é a voz de quem se aproveita da tragédia humana para ganhar notoriedade; Helinho é a do anti-herói e Garnizé, do herói.

Todas as vozes são ouvidas e têm espaço no filme, mas nenhuma delas aparece como versão oficial, ideal, verdadeira. Um exemplo é o tratamento dado ao justiceiro pela mãe quando diz que quem comete pecados tem de pagar por eles e o filho dela, embora preso, ainda não

começou a pagar pelos erros: “As pessoas estão se esquecendo de Deus, por nada, por nada estão se matando” (trecho do filme). Já para Helinho: “... e se eu não tirasse a vida de muita gente safada, muita gente inocente tinha morrido” (trecho do filme). Embora as mães das vítimas de Helinho não tenham sido ouvidas pelo filme, suas vozes estão presentes quando a mãe do matador pede desculpas às mães dos homens assassinados pelo filho: “filho é filho, nenhuma mãe quer ver o filho sofrer”. Helinho é visto como herói para a comunidade por protegê-la, mas o argumento é rebatido pelo delegado que o prendeu “isso é um contra-senso... justiceiro é criminoso como qualquer outro”.

O *hip-hop* além de trilha sonora é outra voz que representa um conjunto de personagens. Parte da história é contada pela música como a que explica o que é uma alma sebosa. Garnizé representa o estereótipo de jovem pobre e politizado. O *rapper* argumenta que sua música é para todos ouvirem “preto, branco, amarelo, índio, homossexual e *skatista*”. Para ele, o *rap* é uma forma de poesia usada para denunciar a condição de miséria em que vive a população mais pobre. Além de ouvir vários depoimentos, o *Rap do Pequeno Príncipe* dá espaço para as diversas vozes construírem a narrativa, sem fechar questão em torno de quem é culpado ou inocente.

3.2.2 A voz embutida no documentário

O documentarista pode optar por não se utilizar apenas de palavras, mas também dos meios disponíveis pelo cinema, como montagem, movimentos de câmera, cor, som, efeitos visuais e sonoros, entre outros, para indicar seu olhar. É certo que a forma mais explícita de apresentação do ponto de vista é a voz, seja por meio da fala ou da palavra escrita (subtítulos) - tipicamente chamada de “voz de Deus” ou “voz de autoridade”. Para discutir a presença da voz do cineasta em *Ônibus 174* vamos analisar o que Nichols (2001: 46-48) entende como tornar mais ou menos explícito o argumento ou o ponto de vista carregado pelo documentário.

Como já mencionamos anteriormente, há várias vozes presentes no documentário que são justapostas a partir de uma tentativa de defender o argumento do diretor. Para Nichols, algumas produções fogem ao que ele chama de franqueza para com o público quando sugerem e propõem algo mais do que aquilo que declaram ou explanam sobre o assunto, por

meio da voz fora de campo. O argumento e a voz do documentário, segundo o autor, tendem a “mentir” ao público quando não estão explícitos na locução, mas embutidos nos meios de representação disponíveis pelo cinema.

Nichols entende ser mais ético apresentar explicitamente o ponto de vista por meio da locução a deixá-lo dissolvido na edição e na montagem do documentário. De outra forma, o espectador teria de deduzir qual é de fato o ponto de vista do realizador. “The effect is less ‘See in this way’ than ‘See for yourself’”³⁹ (*Id. Ib.*: 48). Característica típica do cinema clássico e do modelo expositivo.

Por apontar o seqüestrador como vítima da sociedade, *Ônibus 174* propõe tornar-se um modelo de abordagem diferenciada daquela realizada pelo telejornalismo (que mostrou Sandro como bandido). Para provar este ponto de vista, utiliza-se das falas dos vários entrevistados, de forma a disfarçar a opinião do diretor pelas vozes dos personagens. Esta seria uma forma de provar-se como verdade, mas sem apresentar-se arbitrário ao utilizar uma narração em voz fora de campo.

François Jost (2004) afirma que existem três razões para podermos considerar como sério um “documento audiovisual” que se apresente como referencial ao mundo. As categorias seriam: um “signo do mundo”, que pretende depor veridicamente sobre o mundo (como o telejornal e as reportagens); um “documento” que possua uma verdade incontestável (esse para ele seria “o papel do arquivo”), ou, ainda, como “signo do autor”,

[...] exprimindo uma verdade profunda de indivíduos que nos vêm à cabeça quando se fala de sentimentos autênticos, seja em depoimentos, emissões ao vivo ou informações redigidas por indivíduos cuja autoridade é ileza (valorização de um documento em vista da personalidade de seu autor, por exemplo: o filme do escritor Hervé Guibert, atingido pela AIDS, dando informações sobre seu estado de saúde fatal); (2004: 70)

Os depoimentos de familiares e de testemunhas do seqüestro revelam ao filme uma “verdade profunda”, são depoimentos autênticos,

³⁹“O efeito é menos ‘Veja deste modo’ que ‘Veja por você mesmo’” [Tradução minha].

com sentimentos autênticos, como signo do autor. Embora a presença do realizador seja quase invisível, temos de levar em consideração o fato de que o produtor do filme, o capitão do BOPE, Batalhão de Operações Policiais Especiais do Rio de Janeiro, Rodrigo Pimentel, é um dos personagens entrevistados. Pimentel acompanhou o desenrolar do episódio na função de policial e, depois de abandonar a polícia, optou por ser cineasta e tornou-se co-produtor de *Ônibus 174*. Foi responsável por buscar depoimentos para compor o documentário. Sua fala é um signo do autor.

Ao utilizar-se das vozes dos personagens para narrar a história, o documentário nos propõe a sensação de “verdade”. A voz do locutor oficial tende a ser aceita como a voz autoritária, onisciente (STAM, 2000: 63), que determina o que deve ser entendido pelo público. Entretanto, a simples ausência dessa voz pode ocasionar uma sensação de não intervenção, de liberdade, que nem sempre virá a ser legítima.

José Padilha afirma que “De fato, a narração pode interferir no conteúdo objetivo de um filme, e quem opta por utilizá-la (e se importa com a noção de verdade) tem que checar se o que ela diz de objetivo corresponde aos fatos” (2003: 63). A declaração de Padilha denota, de forma clara, a intenção de aproximar o filme da cobertura imparcial de um evento. Checar uma informação é a premissa básica do jornalismo: “O jornalista deve dizer a verdade e resistir a todas as pressões que possam desviá-lo desse rumo” (BARBEIRO E LIMA, 2002: 20). Porém, não apenas a narração, mas também a montagem interfere no conteúdo de um filme. Com essa argumentação, os realizadores do cinema verdade criticaram a postura de não intervenção do cinema direto. Quando o diretor escolhe qual personagem e qual fala serão usados na montagem do filme, interfere no conteúdo objetivo.

Para Francisco Elinaldo Teixeira, a onipresença e a onisciência da voz do cineasta são possibilitadas pela existência de uma distância entre aquilo que fala o personagem e aquilo entendido pelo documentarista: “É isso porque entre a câmera que escuta e a personagem que fala um espaçamento persiste, e esse espaçamento é o que mantém a condição de onipresença e onisciência do cineasta enquanto articulador do discurso direto da personagem”, (TEIXEIRA, 2003: 169). Prevalece o que é entendido pelo realizador.

O discurso do personagem é articulado durante a entrevista por meio

da condução das perguntas feitas pelo entrevistador. O que será respondido pelo personagem é resultado do que lhe foi perguntado, e nem tudo do que foi respondido fará parte da montagem do documentário, uma vez que parte das respostas ficarão de fora durante a edição. Quem escolhe o que perguntar, bem como o que editar, é o documentarista; sua voz, assim, está presente em todo o processo de confecção de um filme, é onipresente, por mais que não apareça. Situação diferente da vivida pelo repórter na reportagem, já que não está presente em todo o processo; a edição é realizada por outros profissionais, como vimos anteriormente.

Para os realizadores do cinema verdade, a montagem interfere no conteúdo objetivo de uma história tanto quanto a narração. A diferença é que, quase sempre, enquanto a locução claramente apresenta uma visão, a montagem pode tender a ocultá-la. No documentário clássico, a voz fora de campo tinha o intuito de expor uma situação, de ensinar algo, de propor uma visão única sobre um determinado momento histórico. Quando os realizadores do cinema direto, na década e 60, resolveram romper com a estética clássica, e banir a voz fora de campo de seus filmes, usaram como argumento principal a possibilidade de não intervenção do cineasta sobre a “realidade” registrada pelo filme. Por um lado, para os realizadores desta modalidade, não usar um locutor oficial significava propor ao público uma visão mais objetiva sobre o conteúdo abordado pelo documentário; por outro, significava valorizar a imagem em detrimento da narração, diferenciando a comunicação da televisão (ou do cinema) do que era praticado pelo rádio.

No entanto, os argumentos sobre a não-intervenção foram rebatidos veementemente por cineastas contrários ao cinema direto que entendiam a montagem do filme como interferência do cineasta. Toda a autoridade e a onisciência da voz fora de campo podem ser embutidas nas diversas outras vozes presentes no filme, particularmente no momento da edição.

O fato de não haver um narrador oficial para relatar a história em *Ônibus 174* não impede que o ponto de vista do realizador seja visível por meio da montagem e da escolha dos personagens. Opção, porém, que tende a desviar a atenção do espectador e deixar o ponto de vista dissolvido na edição do documentário. A voz do filme tenta nos apon-

tar provas que garantam a veracidade do que está sendo dito, sem, no entanto, parecer traçar estes apontamentos por ela mesma.

Nos documentários, quando a voz do texto desaparece por trás dos personagens que falam ao espectador, estamos diante de uma estratégia de não menos importância ideológica que a dos filmes de ficção equivalentes. Quando sentimos que não existe mais uma voz autoritária capaz de conceder ou negar um *imprimatur*⁴⁰ de veracidade de acordo com seus objetivos e pressupostos, de acordo com seus próprios cânones de legitimação, sentimos retornar o paradoxo e a suspeição dos quais as entrevistas nos ajudaram a escapar: o testemunho, aceito sem crítica, deve oferecer sua própria legitimação. (NICHOLS, 1983: 58)

Evaldo Mocarzel entende que o documentário “é um espaço de resistência contra a tirania dos textos em *off* das lacrimogêneas reportagens televisivas, quase sempre reiterando de maneira óbvia o conteúdo de suas imagens” (2003: 74). Embora Mocarzel compreenda a locução como uma voz de autoridade, podemos perceber que só o fato dela estar ausente não retira a *tiranía* de um ponto de vista, só o torna camuflado. Voltamos a recorrer a Teixeira para compreender a quem pertence o discurso:

O ato que pretende ‘dar voz ao outro’, como um suposto ato libertador da fala no outro, permanece no mesmo solo da espoliação anterior ao situar o discurso sob a modalidade de uma intervenção dominadora. Ou seja, a questão ‘quem é o dono do discurso?’ continua remetendo ao mesmo sujeito, o cineasta. (TEIXEIRA, 2003: 165)

Se é certo que a voz do locutor pode interferir na forma como o espectador vê a imagem, uma vez que ele a traduz – de forma explícita – é certo também que todos a ouvimos e sabemos que tal voz nos diz algo. Entretanto, quando essa voz está embutida não discernimos com exatidão o que é dito pelo filme e o que é dito pelo personagem. Todavia

⁴⁰*Imprimatur*: aprovação.

seja possível perceber, também, um nível de hierarquia entre as vozes dos personagens que compõem a narrativa.

Em *Ônibus 174*, os personagens Ivone Bezerra e Luis Eduardo são talhados a propor uma análise especializada para a atuação de Sandro durante o seqüestro. Suas falas conferem juízo de valor ao filme e, por essa razão, tornam-se hierarquicamente mais importantes que as outras.

Ivone mantinha um relacionamento profissional antigo com Sandro; diz ter sido procurada por ele dias antes do episódio e explica como foi a conversa e como o rapaz afirmara ter intenção de mudar de vida:

Mas eu tive contato com ele dois meses antes do episódio do ônibus, quando ele veio me pedir um emprego. Ele disse para mim: ‘Olha, tia Ivone, eu tô cansado dessa vida, não agüento mais. Eu queria trabalhar, mas quem vai me dar emprego? A senhora olha pra mim e vê se alguém vai me dar um emprego. Eu não sei ler, não sei escrever, eu não tenho carteira de trabalho. Eu vou fazer o quê da minha vida, a não ser isso que eu faço? Quem é que vai me dar uma chance?’ Ninguém. Ninguém nunca deu. (trecho do filme)

A inclusão desta fala no filme parece ter a intenção de provar que Sandro não tinha efetivamente a intenção de assaltar, seqüestrar ou matar ninguém, mas que não teria tido outra alternativa. A fala de Ivone pode ser confundida com a própria voz de Sandro. A última frase, particularmente, merece ser destacada por seu sentido ambíguo: “Ninguém. Ninguém nunca deu”. A quem pertence esse pensamento? Pode ser atribuído tanto a Sandro como à assistente social. Se for uma resposta de Ivone à pergunta de Sandro “Quem é que vai me dar uma chance?”, tende a soar como uma confirmação de que a sociedade é injusta e nunca oferece uma chance a pessoas como Sandro. Se apenas a frase “Ninguém nunca deu” for atribuída a ela, pode funcionar como uma confirmação da fala de Sandro. Sandro teria dito que ninguém nunca lhe dera uma chance, Ivone estaria concordando com ele e confirmando seu pensamento para nós. De qualquer forma, a intenção parece ser a de reiterar o fato de que ninguém oferece oportunidades aos excluídos. No entanto, Padilha, ao deixar que as pessoas discorram sobre Sandro,

parece dar-lhe voz – e parece dar voz também a outros excluídos, como garotos e garotas de rua.

A voz do sociólogo soa como a de maior autoridade na narrativa. É o especialista que conhece muito sobre o assunto e é consultado a explicá-lo de forma simples e clara a todos nós. Seu discurso é feito em tom pedagógico, como o de um professor durante uma aula. Pode ser comparado à voz de um locutor oficial. Ele opina, mas sua opinião, por ser a de uma autoridade, soa como verdade e não como mera contribuição. O papel do sociólogo pode ser encarado como o da “Voz de Deus”, só que escondida pela montagem, como neste trecho:

Nós não tínhamos resolvido a tragédia da Candelária e já estávamos vivendo outra tragédia, que era em certo sentido uma extensão daquela primeira. Sandro, que é vítima da Candelária, agora se converte em algoz do novo drama. Quase que nos acordando para o fato de que nós precisamos resolver essa questão, que é maior. Maior que a Candelária, maior que Vigário Geral, que as nossas tragédias cotidianas. (trecho do filme)

Embora Luiz Eduardo se coloque como participante da situação, por ser membro da sociedade, sua voz é a do conhecimento, sua fala e a de quem está preparado para emitir juízo de valor e ensinar o que é certo ou errado. O ponto de vista da razão, da moral e da sabedoria. Voltamos, então, a pensar esta voz como a voz do “saber”.

3.2.3 Os recursos audiovisuais produzindo sentido

Se *Ônibus 174* pode ser comparado a uma grande reportagem de telejornalismo em algumas cenas, distingue-se bastante em outras. Embora seja um documentário preponderantemente falado, aproveita outros recursos audiovisuais e, também, a imagem como elemento de comunicação. Há cenas em que não ouvimos depoimentos e podemos apenas assistir às imagens. Há outras em que o som ambiente é destacado. E há a trilha sonora presente em toda a narrativa.

A música é apresentada na primeira cena do filme: um plano-sequência⁴¹ aéreo, em alta velocidade, com enquadramento de cima para

⁴¹Cena filmada sem nenhum corte.

baixo, que sai de alto mar, passa por morros e favelas do Rio de Janeiro e segue até o continente. A trilha sonora é instrumental, lenta e pesada. A música incide como ratificadora da emoção: sobreposta aos depoimentos, que estão em voz fora de campo, é capaz de provocar sentimentos de opressão, tristeza, aflição, angústia e agonia. Parece ter a intenção de reiterar sensações, de reverberar o que é mostrado. É uma forma de preparar o espectador para aquilo que vai ouvir. Um depoimento também pesado:

Eu posso contar da minha vontade, da minha felicidade, legal? Minha felicidade? Acho que não tem mais jeito de eu ser feliz, não. Não tenho mais pai, não tenho mãe, não tenho porra (sic) nenhuma. Só tenho meus filhos. Não tem mais jeito de eu ser feliz, não. (trecho do filme: a fala de uma garota de rua, chamada Luciana).

A música é substituída pelo som de sirenes e de falas inaudíveis transmitidas por rádios de comunicação (como os da polícia). Em seguida, tem início o depoimento do Capitão Batista, um policial que conta como foi a negociação com o seqüestrador. À imagem do policial, em estúdio, nenhum som ambiente é sobreposto. Essa opção vai ser usada em muitos outros depoimentos de estúdio. Parece que a fala de alguns personagens (reféns, polícia, cinegrafistas, especialistas) é suficientemente importante somente pelo que é dito, sem a necessidade de recursos para ratificá-las.

A trilha sonora volta a compor o áudio na maioria das cenas em que estão em quadro meninos de rua, favela, policiais, presos e, também, nos depoimentos finais. Em nosso entendimento, nestes casos se tem a intenção de criar um ambiente particular a partir do uso da música. Em alguns casos é similar à trilha sonora de videoclipes; um exemplo é a cena da atuação dos jornalistas que cobriram o seqüestro. Repórteres de televisão falam ao celular, seguram os microfones, cinegrafistas apontam câmeras para o ônibus, movimentam-se em diversas direções, envoltos por uma música que evoca um clima de aventura ou um videoclipe de filme de ação.

O som direto é outro elemento que ajuda a criar o envolvimento com o filme. A cena da carceragem de uma delegacia do Rio de Janeiro provoca um estranhamento ao espectador, causado por uma espécie de

poluição sonora das vozes com falas quase inaudíveis dos detentos. Todos ao mesmo tempo, pedem ajuda para sair da cadeia, afirmando terem penas vencidas, discursando sobre direito à liberdade, carência de banho de sol, comida, etc. As imagens também remetem à poluição (visual), ao não-entendimento, à não-identificação. É possível divisar apenas vultos dentro das celas, recurso alcançado pelo excesso de iluminação. São sombras, contornos, ligados a essas vozes inaudíveis, mas que tendem a transmitir emoções evocativas de sentimentos de terror, de impotência e, talvez, de pena.

Antes da imagem do ônibus ser exibida pela primeira vez, um recurso de áudio, como um *boom*, inicia a cena. Sons de estúdio, como este mencionado, estão presentes durante todo o filme e tendem a anteceder algo importante. Servem para preparar o espírito do público para uma imagem chocante, para envolvê-lo e compor o drama. Esses ruídos tendem a incomodar o espectador, chamando-lhe a atenção para o que será exibido a seguir.

Os ruídos e a música são empregados também para marcar a passagem de tempo entre uma cena e outra. O filme trabalha com duas montagens paralelas. O roteiro é dividido entre cenas do seqüestro, na ordem dos acontecimentos, e cenas que contam a história de vida de Sandro. O texto vai apresentar, no mínimo, dois *Sandros*: um que está situado do lado de fora do ônibus e outro que se encontra no interior do veículo. Para descrever o primeiro, vai contar com os depoimentos de familiares, de amigos e conhecidos, entre outros; além de imagens de arquivo, documentos e fotos. Para delinear o segundo, vai contar com depoimentos de reféns, de policiais, de jornalistas, além das cenas do seqüestro na ordem cronológica transmitida pela *Globo News*.

Muniz Sodré e Maria Helena Ferrari lembram que uma narrativa possui dois tempos: o do texto e o da história. O tempo do texto “presupõe uma sucessão de fatos, um desenrolar de ações dos personagens, enquanto situados em determinado momento: manhã, tarde ou noite; verão ou inverno; passado, presente ou futuro” (SODRÉ & FERRARI, 1986: 95) e o tempo da história, que “diz respeito às referências temporais que estão presentes no texto” (idem). O primeiro seria construído a partir dos depoimentos que contam a vida de Sandro e o último seria estabelecido a cada cena em que são exibidos o ônibus e as reféns. Esse seria o presente do texto, já que o seqüestro segue uma ordem cronoló-

gica a partir da referência ao horário em que os fatos aconteceram. Nos primeiros cinco minutos do longa-metragem é inserida uma cena que exhibe o horário e a data no vídeo: *15h18min e 12-06-00*. Aos 25 minutos de filme, novamente outra cena vai exhibir os caracteres: *15h53min e 12-06-00*. Aos 52 minutos, mais uma vez, o horário e a data farão parte do vídeo: *17h49min e 12-06-00*. Essas informações têm como objetivo situar ao telespectador o tempo do seqüestro, segundo os registros da polícia. Sandro toma o ônibus no início da tarde (perto das 15h), as negociações com a polícia acontecem durante as próximas horas (15h53 e 17h49), as imagens revelam o anoitecer e o encerramento do episódio se dá por volta da 19h.

Todas as referências ao tempo, por meio das cenas em que o ônibus está em quadro, funcionam como provas, buscando o efeito de verossimilhança para o filme. Servem como elementos de ruptura à narrativa imposta pelos depoimentos e, sobretudo, podem soar como uma alternativa de avaliação democrática sobre o conteúdo do filme – como se fosse a concessão de um tempo suficiente para o público ter a oportunidade de respirar e refletir sobre o que está vendo e ouvindo.

A maioria dos depoimentos é feita em estúdio (no caso das reféns e dos policiais) ou em escritórios (no caso da assistente social, do sociólogo e dos jornalistas). Os cenários apresentam pouca informação imagética porque os entrevistados ficam sentados de frente para a câmera, situados num espaço vazio.

Quando não temos imagens que nos chamem a atenção, temos a possibilidade de construir imagens mentais, por meio da criatividade ou de nossas lembranças. O filme nos mostra várias imagens de Sandro: quando criança (foto da família), quando adolescente (na roda de capoeira) e já adulto (no seqüestro). Quando ouvimos alguém contando um trecho da vida do rapaz, tendemos a imaginá-lo desempenhando a ação relatada. Como exemplo, temos a cena em que a assistente social afirma que Sandro a procurou dois meses antes do seqüestro: em quadro, temos apenas a imagem da moça e podemos imaginar Sandro a procurá-la e a falar com ela. A falta, na cena, de detalhes imagéticos, nos possibilita criar nossas próprias imagens mentais.

Observamos que somente três entrevistas são gravadas nos ambientes onde vivem os personagens. A tia de Sandro, a refém Damiana e a mãe adotiva recebem a equipe de produção em suas casas – o que torna

os cenários um pouco mais ricos por exibirem vários signos que podem servir para a construção de significados.

A mãe adotiva, por exemplo, aparece sentada numa cadeira, disposta debaixo da escada, em um enquadramento em *contra-plongé*. Como os degraus são de madeira vazada, é possível perceber que a escada é um acesso ao piso superior. As paredes são pintadas de cor-de-rosa. Enquanto relata que Sandro dizia quase não acreditar estar vivendo em uma casa de verdade, a senhora segura entre as mãos uma caixa, que lembra um pequeno cofre. Encaixada debaixo da escada, a mulher parece oprimida. No entanto, parece também estar envolvida por um mundo de sonhos (em meio a paredes cor-de-rosa) que não pode alcançar. Sonhou ter Sandro como filho, sonhou dar a ele um lar: agora, está solitária e angustiada pela perda que sofreu.

Descobrimos, na cena seguinte, quando a mulher passa ao lado da escada, que, em lugar da cadeira, há um vaso com uma folhagem verde. Podemos concluir que o vaso foi retirado para a gravação e, depois, recolocado em seu lugar. Numa cena em que a senhora está em pé, com a escada e a planta ao fundo, vemos que não há cadeira naquele lugar. O cenário opressivo, que encaixa a mulher, foi criado pela equipe de filmagem: os móveis foram mudados de lugar para colocar a entrevistada naquele cenário.

A mãe adotiva conta que Sandro gostava de assistir à televisão. Enquanto diz isso, a mulher coloca as mãos atrás da cabeça, usando um gesto parecido ao de quem se rende ao ser preso pela polícia. Diz que Sandro gostava de assistir à televisão deitado no sofá, com as mãos para trás, segurando a nuca. A mulher repete um gesto que efetivamente não vemos Sandro executar durante o filme; imaginamos, porém, ter sido executado pelo rapaz, repetidas vezes, a cada prisão que sofria. Esse gesto tende a nos incomodar, parece que a mãe de Sandro está se rendendo à equipe de filmagem, como se estivesse sendo colocada em posição de rendição.

Uma cena de corte mostra um quadrinho de gesso em formato de coração pendurado à parede, contendo dentro a palavra *love*. Outro quadro focalizado, de madeira e plástico, traz o seguinte texto:

Ninguém – Ninguém é tão forte, que nunca tenha chorado.
Ninguém é tão fraco, que nunca tenha vencido. Ninguém é

tão inútil, que nunca tenha ajudado. Ninguém é tão sábio, que nunca tenha errado. Ninguém é tão corajoso, que nunca tenha medo. Conclusão – Ninguém é tão ninguém que nunca precise de ninguém, como eu preciso de você. (Trecho do filme)

Não há menção no filme de que a senhora tenha outra companhia dentro da casa. Ela parece viver sozinha. Tão solitária quanto estava quando acompanhou o enterro do filho adotivo. Talvez a mensagem do quadro diga respeito a toda a sua vida. Ela precisava de alguém antes de encontrar Sandro, precisava de alguém enquanto estava com ele e precisa de alguém agora, no tempo do filme, quando o filho não mais está lá.

Ao apresentar o quarto onde Sandro dormia, a mulher tem os pés descalços. “Eu desmontei a cama, como tá desmontada até hoje, porque ele não gostava de dormir em cama. Ele gostava de dormir no chão” (trecho do filme). O chão é de piso vermelho, alisado; parece gelado. Uma janela deixa a luz do dia entrar, clara e branca, parecendo denotar a liberdade de que Sandro desfrutava naquela casa. “Eu dava liberdade pra que ele ficasse à vontade”. A câmera escapa janela afora e mostra o bairro: a favela de Nova Holanda. A cena expressa que a liberdade era restrita às paredes da casa: talvez, se saísse às ruas daquela comunidade, Sandro encontrasse um tipo de situação diferente da proteção e do cuidado oferecidos pela mãe adotiva.

Quando a senhora afirma que Sandro tinha força de vontade, a imagem corta para uma Bíblia aberta, na vertical, sobre algum móvel. As folhas encardidas e amassadas indicam que foi lida muitas vezes. Sobre esta imagem entra a voz: “Quem luta vence, meu filho” (trecho do filme). Ao lado da Bíblia encontra-se a caixinha semelhante a um cofre. O que está contido em seu interior? Qual será o segredo que guarda? Por que estava entre as mãos daquela senhora? Esse ‘segredo’ não nos é revelado.

O depoimento termina quando a mãe adotiva de Sandro declara “Ele sempre dizia que queria trabalhar [...] Ele queria encontrar a tia Ivone”. A conversa do encontro com a assistente social, como já vimos, aconteceu dois meses antes do seqüestro e, na ocasião, Sandro disse que desejava um emprego. O depoimento, editado em seguida ao da mãe adotiva, reforça a idéia de que Sandro queria mudar de vida.

3.3 O Documentário em Três Atos

Filmes do cinema clássico, geralmente, apresentam carências, desafios ou dilemas, em seguida constroem e tematizam tensões e conflitos dramaticamente em ascensão e, ao final, podem oferecer a solução. Para Nichols (1991), os documentários “...offer introductory lacks, challenges, or dilemmas; they build heightened tensions and dramatically rising conflicts, and they terminate with resolution and closure”⁴² (1991: 107). Embora seja montado como um mosaico de depoimentos, podemos comparar a estrutura do documentário como a do cinema clássico, dividindo a narrativa em três atos: no primeiro o problema é exposto, no segundo acontece o conflito e, no terceiro, a resolução. *Ônibus 174* pode ser dividido da seguinte maneira:

3.3.1 Primeiro ato – o seqüestro

O primeiro ato expõe o problema dos meninos de rua e o problema do seqüestro de um ônibus com reféns; os personagens principais, o espaço e o tempo são apresentados, bem como o conflito principal que vai servir para desenvolver a trama. A exposição do problema é feita já na primeira cena por um texto em legenda que informa: “Em 12 de junho de 2002, a polícia do Rio cercou um homem que tentava assaltar um ônibus. Ele fez 11 reféns e o BOPE foi chamado. O incidente ficou conhecido como o caso do Ônibus 174.” (trecho do filme). Logo após esta tela, o problema do menor de rua é apresentado por meio de vozes, já citadas anteriormente, que relatam como é viver na rua. Uma dessas vozes é a de um colega de Sandro que lembra de tê-lo conhecido ainda criança, quando ambos eram meninos de rua. Essa voz chama Sandro pelo seu apelido na rua: Mancha.

As vozes são acompanhadas de imagem aérea da cidade do Rio de Janeiro. A última voz, primeira a se tornar personagem e a ter rosto no filme, é a do Capitão Batista. Ele diz ter ouvido a informação do seqüestro no rádio de uma viatura; colocou-se à disposição para ir até o local e foi o primeiro a chegar. A segunda entrevista é a de um jornalista que foi designado para cobrir o episódio. Essas duas entrevistas são

⁴²“...oferece lacunas introdutórias, desafios ou dilemas; eles constroem intensas tensões e conflitos dramáticos crescentes, e terminam com soluções e fechamentos” [Tradução minha].

parcialmente cobertas com as cenas do ônibus cercado pela polícia, pela imprensa e por grupos de curiosos.

3.3.2 Segundo ato – quem é Sandro

Nesse ato os conflitos secundários, que vão conduzir ao conflito principal, são explicitados. O ato inicia com o depoimento da assistente social, Ivone Bezerra, relatando que Sandro fugira de casa com apenas 6 anos, por ocasião do assassinato da mãe. Em seguida, várias entrevistas servem para apresentar o seqüestrador e o episódio. Há depoimentos de assaltantes e de policiais que o conheciam, das reféns, de uma tia, de garotos e ex-garotos de rua, colegas de capoeira, entre outros. Há, ainda, a fala Dona Elza, mulher que diz ter adotado Sandro como filho, em companhia de quem vivera nos últimos meses de sua vida. O filme exhibe, também, lugares por onde Sandro teria passado quando foi preso, como a instituição para menores infratores Padre Severino e uma delegacia de polícia no Rio. Uma voz fora de campo lê os boletins de ocorrência com as passagens dele pela polícia e os boletins de acompanhamento psicológico feitos pelas instituições. O filme relembra a história da Chacina da Candelária, da qual Sandro foi sobrevivente, por meio de imagens de arquivo e depoimentos de meninos que viviam na rua naquela época.

As entrevistas são intercaladas com cenas do seqüestro em som direto que mostram conversas de Sandro com os policiais e com os reféns, as ameaças, os pedidos, as ofertas e o papel da imprensa. O segundo ato é o mais extenso, mais denso e mais repleto de cenas.

3.3.3 Terceiro ato – O fim do seqüestro e as duas mortes

O último ato apresenta a solução do problema. A resolução do seqüestro ocorre quando Sandro deixa o ônibus agarrado a uma das reféns, a professora Geísa. Deste ponto em diante os rostos dos entrevistados não aparecem mais, apenas suas vozes cobrem as imagens finais do seqüestro. Eles assumem o papel de narradores subjetivos que descrevem as cenas conforme seu ponto de vista. As falas são acompanhadas da trilha sonora que contribui para avivar o clima de tristeza e dor.

Os policiais e as reféns analisam o fato de Sandro ter deixado o interior do ônibus, depois de quase cinco horas, e especulam se o rapaz

teria a intenção de matar ou não. A cena em que o policial Marcelo tenta atirar em Sandro já fora do ônibus é mostrada pelo menos quatro vezes sob vários ângulos em câmera lenta. Nesse momento, ouve-se a fala do Capitão Batista versando a respeito do despreparo da polícia, a falta de equipamentos e a carência de treinamentos. Marcelo não acerta nenhum tiro em Sandro, mas uma bala atinge Geísa, de raspão; ouve-se a voz indignada de uma das reféns: “Pô (sic), se eles tão ali foi porque eles estudaram para isso. Eles treinaram para isso. Tudo bem que todo mundo erra, mas errar com a vida de um ser humano, isso é grave. Muito grave.” (trecho do filme). A imagem do policial tentando acertar Sandro é reexibida e justaposta a vozes que explicam o fato de os tiros que mataram a professora terem saído do revólver do rapaz.

Sandro é preso e levado para uma viatura policial, em uma ação bastante rápida; uma multidão de pessoas que está próxima ao local ameaça linchá-lo. Sobre essas imagens ouve-se o som ambiente de pessoas gritando: “Filha da puta. Filha da puta”. Às imagens de Sandro dentro do camburão são intercalados depoimentos que comentam o fato do seqüestrador ter sido assassinado. Segundo o sociólogo:

Foi a polícia que matou os colegas de Sandro na Candelária e a polícia completou o trabalho. É como se as duas pontas da história se fechassem. À polícia cabe o trabalho sujo que a sociedade em algum lugar obscuro de seu espírito deseja que se realize: que se anulem os Sandros, que os Sandros desapareçam das nossas vistas. Nós não queremos ver a realidade [...] (trecho do filme).

A assistente social novamente pergunta, e ela mesma responde, sobre a inocência de Sandro: “Eles mataram porque estão acostumados a matar e sabem que não vai dar em nada, porque quem vai defender um Sandro? Quem vai defender um Sandro? Quem vai? Ninguém.” (trecho do filme).

As últimas cenas mostram os enterros de Geísa e de Sandro. O primeiro acontece em um cemitério repleto de pessoas, coroas de flores e muita comoção. Já o caixão de Sandro é acompanhado, primeiramente, apenas pelo coveiro, que caminha rapidamente pelo cemitério; a próxima cena exhibe Dona Elza ao lado do caixão. Além dos dois, também a imprensa vai ao enterro para registrar o último momento de

Sandro. Os jornalistas tentam entrevistar a mulher, mas ela mantém-se calada. Editados um depois do outro, os dois enterros parecem evidenciar que até na hora da morte Sandro foi incompreendido. Se tivesse sido ouvida sobre o solitário enterro de Sandro, uma assistente social poderia dizer: *Ninguém o queria, nem morto*.

Uma última tela, em GC, encerra a história informando que “Segundo um relatório oficial, Geísa levou 4 tiros, um no rosto, disparado pelo policial e 3 nas costas, disparados por Sandro. Os policiais que levaram Sandro para o camburão foram acusados de homicídio e absolvidos em júri popular. Eles continuam na ativa no Rio”.

Embora não utilize a figura de um locutor oficial e do comentário explícito, o argumento do filme está embutido nas falas dos entrevistados: “À polícia cabe o trabalho sujo que a sociedade em algum lugar obscuro de seu espírito deseja que se realize: que se anulem os Sandros, que os Sandros desapareçam das nossas vistas” ou “Eles mataram porque estão acostumados a matar e sabem que não vai dar em nada, porque quem vai defender um Sandro? Quem vai defender um Sandro? Quem vai? Ninguém”. A voz da refém que reclama do fato de os policiais terem sido treinados para agir em situação de risco, mas terem falhado, também, é conclusiva: “... mas errar com a vida de um ser humano, isso é grave. Muito grave”.

3.4 O Seqüestrador e a Representação

Para manter a atenção do público do começo ao fim, *Ônibus 174* utiliza-se das características de drama. Michael Rabiger rememora as características clássicas da dramaturgia: “os personagens, suas necessidades, o que estão tentando fazer ou conseguir, o que os está impedindo, como eles lutam e o que lutam para obter ou fazer, como suas lutas são resolvidas, e quem cresce em consequência disso” (2005, 62). *Ônibus 174* procura comunicar-se com o público por meio das sensações dos personagens de medo, pânico, pavor, pena e desespero nas cenas que expõem Sandro agarrando a cada uma das reféns; apontando-lhes o revólver, fazendo ameaças.

A repetição em câmera lenta da cena de Geísa morrendo parece ser um soco no estômago do espectador, tal qual

um filme de ação que mantém os olhos do público fixos na tela, fazendo-o sentir que está vivendo algo e não apenas assistindo a um filme. (XAVIER, 2003: 163)

A narrativa do documentário *Ônibus 174* propõe a mesma sensação de choque, expressa por Padilha ao assistir ao seqüestro transmitido pela televisão. Os textos são fortes, a dramaticidade é presente, o espetáculo domina a cena. O seqüestro pode ser analisado como representativo de realidade e simulacro, nos termos em que define Baudrillard:

Seriam essas as fases sucessivas da imagem:

- ela é o reflexo de uma realidade profunda
- ela mascara e deforma uma realidade profunda
- ela mascara a ausência da realidade profunda
- ela não tem relação com qualquer realidade: ela é o seu próprio simulacro puro. (BAUDRILLARD, 1991: 41).

Segundo o depoimento da refém Janaína Lopes, quando Sandro percebe que está sendo filmado por emissoras de todo o país, começa a encenar – solicitando, inclusive, a colaboração de quem estava dentro do ônibus. Revela, para as câmeras e para os policiais, que até às seis horas da tarde vai matar alguém: apanha a refém Janaína Lopes e começa a caminhar com ela pelo ônibus; cobrindo-lhe a cabeça com uma toalha, obriga a jovem a abaixar-se, empunhando a arma e fazendo um disparo.

Sandro grita tendo a cabeça para fora da janela do ônibus: “Eu já matei uma e vou matar outra”. Segundo a entrevista de Janaína, ele a havia alertado de que não a mataria, mas solicitava que os outros reféns se pusessem a gritar, dizendo que ele havia assassinado a moça. Outra refém explica: “Ele pedia prá todo mundo gritar, berrar e mostrar desespero”. Embora se tratasse de uma encenação para a qual Sandro rogava a colaboração dos reféns, o pavor vivido por eles fica claro nessa outra fala do filme: “E todo mundo colaborou gritando e chorando, além do desespero que a gente tinha mesmo” (trecho do filme).

A polícia, entretanto, parece ter percebido que uma parte do seqüestro não era real, segundo o depoimento do Capitão Batista: “Para mim

o fundamental para saber que aquilo tudo não passava de um blefe foi o fato de as outras mulheres não se atirarem pela janela” (trecho do filme). De acordo com Batista, essa seria a reação normal das outras reféns, caso alguém tivesse levado um tiro dentro do ônibus.

Ônibus 174, sem dúvida, foi quem mais voz deu a Sandro. Muitas das falas do rapaz, gravadas pelas emissoras de televisão, só puderam ser ouvidas graças ao filme. “Pode filmar para todo o Brasil ver mesmo [...] Isso aqui não é filme de ação, aqui o bagulho é sério”, disse ao perceber que era o principal personagem das câmeras que transmitiam sua performance. A fala pode ser compreendida como a demonstração do desejo que Sandro tinha de virar uma pessoa famosa. O depoimento de Dona Elza, senhora que se dizia mãe de Sandro, pode confirmar essa intenção do rapaz: “ele falava que eu ia ver ele na televisão fazendo sucesso”.

3.4.1 Sandro Narciso

O filme apresenta, talvez, a suposição de que Sandro, ao perceber-se filmado, passa a interagir com a própria imagem para as câmeras, a encenar, a agir de uma forma para a TV e de outra para as reféns. O seqüestrador levou algum tempo para definir seu personagem, ora cobria o rosto, ora deixava a máscara cair, para então cobri-lo novamente, numa sucessão entre mostrar-se a si mesmo ou ao personagem que estava a criar. Sandro parecia buscar o personagem que o faria mais forte, mais feroz, mais respeitado. Para Sodré,

Como a imagem de Narciso no espelho, o simulacro é inicialmente um duplo ou uma duplicação do real. A imagem no espelho pode ser o reflexo de um certo grau de identidade do real, pode encobrir ou deformar essa realidade, mas também pode abolir qualquer idéia de identidade, na medida em que não se refira mais a nenhuma realidade externa, mas a si mesmo, a seu próprio jogo simulador. (1994: 28)

O “jogo simulador” de Sandro durou horas: ele exigiu armas, dinheiro, um motorista, uma granada, um helicóptero. Como vimos no *Jornal Nacional* e na *Globo News*, tomou para si até os trocados dos

passageiros e as moedas do senhor de muletas. Ao mesmo tempo queria tudo e nada.

Em determinado momento, Sandro dirigiu o olhar para as câmeras, agarrou uma refém, abriu uma das janelas e com a cabeça para fora disse: “Aí Brasil. Agora vai filmar legal Brasil. Se liga só. Eu tava na Candelária... não tenho nada a perder. Quero que filme da forma como você tá filmando aí” (trecho do filme). No caso de uma transmissão ao vivo, o simulacro pode ser potencializado, o que fica visível em atitudes de Sandro como esta.

A consciência da presença das câmeras pode tê-lo incitado a criar a todo momento novas cenas de suspense e terror. Num depoimento para o filme, uma das reféns conta que Sandro teria dito: “Vou pegar esta aqui que é mais bonitinha”, o que explica certo critério na escolha da refém que iria protagonizar cada cena a seu lado. Ele agarrava as mais jovens e mais belas, como a moça escolhida para ter a morte encenada. De todos os reféns, Sandro decidiu por libertar apenas homens. Damiana, única mulher liberada, teve um derrame dentro do ônibus. Segundo outra refém, quando a soltou Sandro teria dito: “Essa daí vai morrer mesmo”.

Tal qual Narciso em seu momento de fascinação ouviu uma voz sábia que lhe rogava não se deixar seduzir pelo próprio reflexo, Sandro, talvez, tenha ouvido vozes que clamavam para que libertasse as reféns e se deixasse levar pela polícia.

Logo que anoiteceu, Sandro tomou uma decisão. Agarrou Geísa pelo pescoço, andou com a moça para frente e para trás do ônibus durante vários minutos e resolveu sair. Essa decisão imprevista – afastar-se da “moldura” – quebrou o contrato entre espectadores e atores e mudou o rumo do espetáculo. Um policial aproveitou a saída e tentou atirar no seqüestrador, mas errou os três disparos. Sandro, ao contrário, acertou vários tiros na refém. Matou Geísa. A questão que nos ocorre é: Por que Sandro escolheu Geísa? Segundo o depoimento de Damiana, a moça teria mentido para ele. Teria dito possuir um parente preso e, por isso, conhecer as agruras do sistema penitenciário pelas quais Sandro teria passado. No entanto, não teria sabido explicar onde estaria preso este seu parente, o que para o seqüestrador teria soado como comprovação de uma farsa.

Ao matar Geísa, Sandro decidiu o final da história. Os policiais rapidamente colocaram o seqüestrador numa viatura. No caminho para a delegacia ele morreu asfixiado.

A transmissão ao vivo acabou, o espetáculo chegou ao fim. Durante mais de quatro horas, Sandro conseguiu manter no ar sua imagem para a imprensa, para a polícia, para os curiosos, parentes das reféns e para milhares de pessoas que assistiam de suas casas ao seqüestro. O amor por sua imagem projetada para todo o Brasil durou algumas horas. A paixão por sua imagem custou-lhe, como no mito de Narciso, a vida. “A sedução da imagem justifica a morte de Narciso, já que o segredo da sedução narcísica reside precisamente na absorção mortal” (SCHULER, 1994: 141).

Sandro Nascimento como autor de seu próprio texto morreu quando foi assassinado, mas suas imagens o imortalizaram, tal qual a flor que nasceu do sangue de Narciso.

3.5 O Estatuto do Narrador

Para qualificar este narrador embutido nas vozes dos personagens vamos analisar o modelo narrativo de Gerard Genette, citado por Peñuela Cañizal (1978), que constrói uma matriz para definir o estatuto do narrador, como veremos a seguir:

- 1) extradieético-heterodieético, paradigma: Homero, narrador em primeiro grau que conta uma história da qual ele está ausente;
- 2) extradieético-homodieético, paradigma: Gil Blas, narrador em primeiro grau que conta sua própria história;
- 3) intradieético-heterodieético, paradigma: Sherezade, narradora em segundo grau que conta histórias de que ele está geralmente ausente;
- 4) intradieético-homodieético, paradigma: Ulisses nos cantos IX e XII, narrador em segundo grau que conta sua própria história.

(in PEÑUELA, 1978: 39).

Se pensarmos o narrador do documentário como alguém que não presencia as histórias que relata, então a locução pode pertencer ao esquema *extradieético-heterodieético*. O repórter pode ser, também, assim classificado quando narra histórias (notícias) de cujo desenrolar ele está geralmente ausente. É comum que repórteres não participem de reuniões e ainda assim noticiem sobre o que se discute dentro de salas cujas portas não puderam adentrar.

O documentário *Tierra Sin Pan* (Luis Buñuel, 1933) apresenta *Las Hurdes*, um lugarejo da Espanha onde vivem pessoas miseráveis, sem nenhum tipo de infra-estrutura ou condições sanitárias, na década de 30. O filme foi apresentado ao público pela primeira vez em Madri, em dezembro de 1933, sem estar sonorizado. No entanto, durante a exibição, como Buñuel previa a presença de um narrador, ele próprio leu o comentário cujo texto estava em primeira pessoa. A narração em espanhol, com traços de documentário clássico, apresentava o local onde o filme se passa, inclusive com informações sobre a geografia e a organização do povoado. Em algumas passagens, de forma irônica, o comentário tecia críticas à situação vivida pelos *hurdanos*: “Detalle curioso: en los pueblos de Las Hurdes no hemos oído nunca una canción” (trecho do filme).

Tierra Sin Pan foi sonorizado somente em 1936, em Paris, quando uma nova versão do filme foi finalizada. O documentário recebeu locução em francês. O narrador, neste caso, pode ser classificado como *extradieético-heterodieético*, porque embora o texto seja dito em primeira pessoa, sabemos que o narrador não participou, nem tampouco presenciou o desenrolar daquela narrativa. O comentário em voz fora de campo foi gravado quase três anos depois de o filme ter sido lançado na sua versão original. Segundo Mercê Ibarz no livro *Buñuel Documental: Tierra Sin Pan Y Su Tiempo* não há certeza sobre a quem deve ser creditada a autoria do comentário. Os créditos da versão francesa, de 1936, apresentam Buñuel como realizador, além de Pierre Unik e Sánchez Ventura como colaboradores; em 1964, a revista *L'Avant-Scène du Cinema* apresenta como autores do comentário Pierre Unik e Julio Acín.

Se, por outro lado, tomarmos o exemplo da voz de Eduardo Coutinho, no filme *Cabra Marcado para Morrer* (1984), podemos entendê-la como a de um narrador *extradieético-homodieético*. A voz de Coutinho conta as experiências vivenciadas por ele e pela equipe de

filmagem. O filme iniciou em 1964, como uma história de ficção sobre o assassinato do líder da *Liga Camponesa de Sapé*, uma espécie de sindicato de trabalhadores rurais, a mando de proprietários de terra. Os colonos atuavam como os personagens do filme, da mesma forma que os atores naturais do cinema clássico. Com o golpe militar as gravações foram interrompidas, depois de a equipe ter sido confundida com comunistas cubanos. No ano de 1984 o filme foi retomado, não mais como ficção, mas como documentário para relatar como foram as experiências da equipe e que rumo tomaram os personagens do primeiro filme. Como a voz de quem narra é a mesma de quem viveu a história, podemos considerar este um narrador *extradieético-homodieético*.

A voz da repórter Vanessa Riche da *Globo News*, ao narrar as imagens do seqüestro ao vivo, também, pode ser classificada como a de um narrador *extradieético-homodieético*, já que relata uma história da qual participa. Vanessa relata sua própria história de forma pessoal, inclusive, deixando transparecer sentimentos (de medo e de alívio) em algumas frases citadas anteriormente, como “Ai, (ele) disparou um tiro neste momento” ou “... o seqüestro felizmente chega ao fim”. Esse tom particular e subjetivo desaparece nas reportagens do *Jornal Nacional*. Sejam gravadas ou ao vivo, as vozes dos repórteres do JN descrevem o episódio, do qual participaram, de forma impessoal, como se somente outros tivessem vivido aquela circunstância - seriam narradores *intradieéticos-homodieéticos*.

Uma questão surge aqui: como classificar a narrativa de documentários que não possuem um locutor oficial para contar a história, como é o caso de *Ônibus 174*? Podemos compreender cada um dos personagens que contam por meio de depoimentos suas histórias como narradores *extradieéticos-homodieéticos*. A tia de Sandro, quando narra o fato de o sobrinho ter presenciado o assassinato da mãe, revelando ter sido ele quem pediu ajuda depois de ter visto a mãe ser esfaqueada, conta uma história da qual participou. A refém que descreve como disse a Sandro que a maior vítima daquilo tudo era ele, também nos transmite uma experiência própria. Porém, se analisarmos a montagem destas falas, costuradas para compor a narrativa, podemos entender a presença de um narrador implícito. Esse narrador *intradieético-heterodieético* seria o próprio diretor: por meio da montagem são apresentadas histórias das quais ele não participou. A voz que lê os boletins de ocorrência que

envolvem Sandro pode ser enquadrada nessa classificação, por ser uma voz que está ausente e que não tem dono, nem tampouco ligação com a história.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Para encerrar este trabalho, gostaríamos de citar uma história contada pelo documentarista João Moreira Salles sobre Robert Drew, um dos cineastas responsáveis pelo projeto que deu origem ao cinema direto. Segundo Salles, no início da década de 50 Drew assistia a um programa de TV sobre o ícone do jornalismo americano Edward R. Murrow, quando sentiu sede. O jovem repórter da revista *Life* foi até a cozinha, abriu a geladeira, pegou a garrafa, o copo, o encheu com o líquido e bebeu. Em seguida, voltou a sentar-se em frente à televisão e percebeu que “apesar de ter permanecido pelo menos dois minutos longe da TV, a trama ainda lhe parecia perfeitamente clara, como se ele não tivesse despregado os olhos do aparelho. Não foi difícil descobrir a razão: na cozinha continuara a ouvir a voz de Murrow” (2005). A partir desta constatação, teria feito a experiência contrária. Ao abaixar o volume da TV e assistir apenas às imagens, o programa teria tornado-se incompreensível. Para Drew, a conclusão desta pequena experiência foi a de que os realizadores ainda não haviam descoberto a televisão e continuavam a fazer rádio.

Em busca de descobrir uma maneira de tornar o jornalismo mais televisivo, ou seja, valorizando imagens, Drew iniciou um marco na história da TV e do documentário ao contribuir para o desenvolvimento do cinema direto, estilo que propunha banir a voz fora de campo e entrevistas e valorizava o som ambiente, captado sincronicamente.

Drew propunha, com estas mudanças, criar um modelo de filmagem que alcançasse a representação objetiva e sem interferências ao objeto filmado. Embora seus argumentos tenham sido amplamente criticados, não há como negar que a linguagem da TV e do documentário passaram por transformações depois do início do cinema direto. O uso da câmera no ombro e o estilo conhecido como “jornalismo verdade” cujo cinegrafista acompanha situações cotidianas e seus desdobramentos seriam os mais evidentes.

No entanto, as modificações sonhadas por Drew, com relação à busca de uma linguagem televisiva diferente do que foi e é praticado pelo rádio talvez ainda não tenham sido alcançadas. Podemos considerar ainda hoje que o telejornalismo continua priorizando a fala em detrimento da imagem e que esta última serve, quase sempre, de ilus-

tração da narração. Já podemos pensar que o documentário permitiu-se tomar outros vários caminhos, prova disto são as diversas modalidades conceituadas por Nichols.

Outra questão a ser destacada é que tanto na reportagem como no documentário, o ponto de vista do realizador é parte fundamental da narrativa. Ao tomarmos a hipótese de que o formato padrão das reportagens de telejornalismo parece querer-fazer uma representação objetiva da realidade, escondendo a voz subjetiva do autor (ou autores) por trás da voz objetiva do narrador, podemos entender que com ou sem narração a subjetividade está presente. A presença do locutor, traduzindo o que a imagem reproduz, representa a intervenção autoral no texto. Entretanto, mesmo sem o uso da voz fora de campo, a opinião do autor está presente, já que a escolha de como montar o documentário ou produzir/editar a reportagem é uma intervenção arbitrária do realizador. Quando há a voz, essa intervenção é mais evidente do que quando seu ponto de vista está embutido em outras vozes.

Ao entender que o repórter sabe **o quê** o cinegrafista filma, mas desconhece **como** a cena que vai narrar se transforma em registro audiovisual, podemos aceitar que imagem e palavra caminham separadas no telejornalismo. Se levarmos em conta que o repórter raramente participa da edição, e mesmo que participe não tem a palavra final, percebemos que ele não dirige sozinho a reportagem. Ao dividirmos a reportagem em palavras e imagens, percebemos que, sem dúvida, é o repórter quem decide como a notícia será contada por meio das palavras, mas não por meio de imagens.

Embora participe da cena onde a reportagem está sendo gravada, também conheça a situação a ser retratada, o repórter escreve seu texto enquanto as imagens são captadas pelo olhar do cinegrafista. A tomada que transforma fatos visuais em registros audiovisuais não é conhecida pelo jornalista no momento em que produz o texto de sua narração. Talvez o maior indício de que o autor, no caso o repórter, não dirige sozinho a reportagem, seja o fato de que ele somente assistirá ao que foi registrado pelo cinegrafista depois de a reportagem estar editada. Muito comumente, quando é exibida no telejornal.

Ao aceitarmos que dois indivíduos compreenderam um fato, cada um à sua maneira, subjetivamente, podemos observar que a reportagem possui, até agora, dois autores: repórter e cinegrafista. Porém, há ainda

um terceiro que vai dar forma final ao processo: o editor vai unir o texto gravado (a narração da reportagem) com imagens, passagens e sonoras. Ao editar esses elementos, terá, finalmente, a reportagem montada. Seria dele a terceira autoria. Todavia, subordinado a este último, há o editor de imagens – o técnico – que vai escolher e editar as imagens que serão usadas para cobrir os *off*'s. Poderia ser considerado até como mais um autor.

Desta forma, é cabível compreendermos a reportagem como o resultado de vários olhares. Ao pensarmos o editor, como o último a montar a matéria, podemos tender a encontrar nele a fonte de maior poder no processo de produção. No entanto, sabemos que o editor poderá agir dentro de limites impostos pelo cinegrafista e pelo repórter. Imagens captadas, sonoras, passagem e *off* já estão definidos quando chegam ao editor. Mesmo que sugira ao repórter regravar *off* e passagem, ainda assim, terá de utilizar imagens e sonoras que foram captadas pela equipe repórter/cinegrafista.

Nesta mesma linha de pensamento, entendemos que o repórter pode ter maior poder autoral na reportagem, uma vez que, é dele a voz e o rosto que compõem o texto. Todavia, o editor pode modificar a estrutura da matéria durante a montagem. Essa situação pode ficar clara, no exemplo comentado anteriormente no item 3.2, na reportagem do JN que troca a imagem da refém que teve o revólver introduzido na boca por uma cena de outra refém. A imagem de Sandro colocando o revólver na boca de Geísa é usada para cobrir a locução que trata da refém Janaína. Em seguida, a mesma imagem é também utilizada para cobrir o *off* que trata de Geísa, como se houvessem duas cenas diferentes, embora haja apenas uma. Nesta situação, podemos observar que mesmo não existindo uma imagem para cobrir a informação da locução, a reportagem é montada. Uma informação falsa é repassada, denotando que o mais importante é aquilo que é dito e não aquilo que é mostrado.

“Cobrir o *off*”, expressão usada com frequência nas redações, pode determinar a forma como palavra e imagem são hierarquizadas numa redação; pode indicar as imagens como que assessorando as palavras. O discurso do repórter pode ter o maior peso na reportagem, por isso, apresenta traços de autoritarismo.

No caso de uma transmissão ao vivo, essa relação pode sofrer inversões por conta de imprevistos e improvisações necessárias numa co-

municação em tempo real. Um exemplo é a cena em que assistimos, durante a transmissão da *Globo News*, tratada no item 1.5. A imagem de uma refém escrevendo uma frase no vidro do ônibus nos traz mais informações do que o texto narrado pela repórter que está ao vivo. A câmera, utilizando o recurso do zoom, nos mostra o que está sendo escrito, já a repórter que estava no local do seqüestro informava o que via com seus próprios olhos. Como não estava assistindo ao que era exibido pela imagem, não conseguia enxergar o que a câmera expunha. As imagens informavam ao telespectador a situação, antes de a repórter compreendê-la. Se tivesse acesso ao que era transmitido, poderia narrar o que era exibido ao telespectador; como não tinha este recurso, não conseguia visualizar a cena. Quase dois minutos depois de a imagem ser apresentada é que sua voz vai contar ao telespectador algo que ele já conhece. Este é um exemplo de que o discurso do repórter não condiz com a informação imagética, porque há um ruído na comunicação. No entanto, mesmo sem ter a informação correta, a locução é mantida. Neste caso, o ideal poderia ser deixar a imagem informar sozinha, apenas com os sons que compõem a cena. O fato de o repórter continuar falando, demonstra mais uma vez que a voz pode ter maior valoração que a imagem.

Por outro lado, uma boa imagem é reprisada tantas vezes quanto for possível. O registro audiovisual do momento em que Geísa morre, nas duas edições do *JN*, é valorizado durante a edição. A imagem da seqüência na qual uma pessoa perde a vida é valiosa, e rara. Esse é o motivo pelo qual é exibida como se fosse um prêmio; é reprisada até que todos possam vê-la.

O acesso liberado da imprensa no local do seqüestro, tratado no item 3.3, permite discussões com relação ao comportamento ético da imprensa. Podemos interrogar a postura de repórteres e cinegrafistas, ao pensarmos que “o quê” estavam filmando era mais importante do que evitar uma tragédia. O argumento que retira da imprensa algum tipo de culpa sobre as mortes seria uma resposta ao anseio popular, o público teria direito de assistir às cenas. Os olhos do cinegrafista e o olhar do público tornar-se-iam cúmplices no registro audiovisual; seriam testemunhas daquelas cenas.

Outra questão que merece ser destacada é a da busca pela objetividade. Tanto o telejornalismo quanto o documentário de José Padilha

pretendem ser objetivos, verdadeiros, reais. A partir da análise aqui apresentada é possível compreender que ao recortar a realidade (ou uma situação) a partir de um determinado prisma, a câmara realiza um tipo de julgamento. Se julgamento, é portanto subjetivo, embora em um primeiro momento seja possível pensar que a voz acompanhando uma imagem a está apenas descrevendo. Todavia, ao escolher um aspecto a ser focalizado, enquadrado e detalhado, a voz opina sobre esta situação e impõe valor à cena.

Tanto as reportagens do *JN* quanto *Ônibus 174* se preocupam em buscar a imparcialidade, ouvindo vários pontos de vista envolvidos na trama: bandidos, vítimas, especialistas, polícia, numa clara tentativa de ser objetivo. No entanto, esta profusão de vozes, ao ser editadas, torna-se, também, um recorte da situação. Ao escolher trechos para ser exibidos, prevalece a subjetividade do autor, em detrimento de uma objetividade que nos parece inalcançável.

Ao decidir pelo local onde foi gravado o depoimento da mulher que se diz mãe adotiva de Sandro, o diretor fez uma escolha. Dona Elza (item 4.3.1) aparece sentada numa cadeira, disposta debaixo de uma escada, em meio a paredes pintadas de cor-de-rosa, em um enquadramento de cima para baixo. A mulher parece estar envolvida por um mundo de sonhos cor-de-rosa que não pode alcançar: a mãe sonhou ter Sandro como filho e dar a ele um lar, mas nada disso foi possível. Encaixada debaixo da escada, parece oprimida, apertada, diminuída. O cenário montado pela equipe é subjetivo, é sempre uma escolha do autor que propõe significados próprios.

Se documentário e reportagem são compostos por voz e imagem, ambos desempenham um papel dentro da narrativa. Imagens impactantes como as do seqüestro tendem a comover e a tocar o telespectador por si mesmas, no entanto, aliadas à voz, seja do narrador ou de um personagem, nos conduzem a uma significação a partir do que é dito.

Ao comparar as reportagens do *Jornal Nacional* com o documentário *Ônibus 174*, Leonardo Coelho Rocha afirma que:

Sandro é o personagem do filme; e “Sérgio”, do telejornal. A intenção de José Padilha, diretor do documentário, é trazer à tona o período de “invisibilidade” de Sandro, com o objetivo de tirar o espectador da inércia e acordá-lo para o

problema que está à sua volta. Sandro tinha família, passou por prisões imundas e subumanas, sobreviveu ao massacre da Candelária, **tentou “arrumar a vida” e, sem conseguir emprego**, terminou morto em um camburão. O *Jornal Nacional*, por sua vez, explora o personagem “Sérgio”, que apresenta todos os ingredientes para reforçar o clima de pânico na sociedade: negro, drogado, favelado, foragido, “pactuado com o diabo”, cruel e disposto a matar. (Rocha, 2004: 82).

No entanto, percebemos que tanto o *Jornal Nacional* quanto o documentário *Ônibus 174* (podemos incluir, ainda, a *Globo News*) apresentaram olhares subjetivos sobre o personagem Sandro Nascimento, seqüestrador de um ônibus no Rio de Janeiro. Cada um voltou seu olhar para as características de linguagem com as quais trabalha e para o referencial particular a quem produziu cada texto. Não podemos deixar de atentar para o uso do drama nos três casos.

O seqüestrador apresentado pela *Globo News* é alguém desconhecido, não tem nome, não tem passado, está sob o efeito de drogas, tortura reféns e desafia a polícia. O *Jornal Nacional* parece ter alardeado características negativas de Sandro, o chamando de bandido, seqüestrador e criminoso; também, apresentou um bandido sem passado e que mereceu ser morto para que a Justiça fosse feita. Já *Ônibus 174*, tentou reproduzir características contrárias às apresentadas pela imprensa, conferiu nome, sobrenome, família, passado e presente a Sandro – e fez dele uma vítima.

É arriscado tentar definir quem teve melhor desempenho ao transpor para a tela as histórias de quem viveu um dos episódios mais chocantes da televisão. Seria, também, uma escolha subjetiva. Quando chamamos de “apaixonada” a análise elaborada por Coelho, tomamos como base o trecho do seu discurso em que ele afirma que Sandro queria mudar de vida: “... **tentou “arrumar a vida” e, sem conseguir emprego**, terminou morto em um camburão”. Como saber se Sandro tentou mudar de vida? A única referência a esta informação que se tem faz parte do discurso da assistente social Ivone Bezerra, no filme de Padilha, quando afirma ter sido procurada por Sandro e ter ouvido dele sua intenção de buscar um emprego. Assumir essa fala como “verdade” e afirmar que

Sandro “tentou ‘arrumar’ a vida” a partir do depoimento de um personagem que disse que Sandro afirmou ter a intenção de arrumar um emprego, pode ser compreendido como acreditar no discurso de Padilha e não concordar com o personagem como bandido proposto pelo *Jornal Nacional*. Este exemplo deixa clara a busca do pesquisador pela objetividade, como se o documentário retratasse a realidade “melhor” que o JN, deixando de lado a questão de que há subjetividade em um e outro.

Podemos aceitar que houve um personagem diferente para Sandro em cada um de seus três momentos – na *Globo News*, no *Jornal Nacional* e no *Ônibus 174* – e as características estampadas no personagem foram carregadas da subjetividade dos autores. Por isso, cada Sandro tem peculiaridades ressaltadas: ora como bandido pelo telejornalismo, ora como vítima pelo documentário. No entanto, as expressões de um e de outro momento não se tratam de mentiras ou inverdades, mas de pontos de vista bem definidos.

Esther Hambúrguer, em seu artigo *Políticas da Representação: Ficção e Documentário em Ônibus 174*, ao comparar a cobertura dos telejornais e o ponto de vista do filme afirma que: “Embora o filme revele um outro lado, oculto pela cobertura televisiva, ele o faz na mesma chave. Um e outro julgam. Um condena à pena capital, o outro inocenta.” (2005: 206). Para ela, se um e outro julgam o que difere é o resultado deste julgamento – enquanto o telejornal culpa Sandro, o filme aponta a sociedade como responsável pela violência.

O filme como que responsabiliza a todos por, de alguma forma, mesmo que pela omissão pura e simples, compactuar com o estereótipo que associa negritude, pobreza, ignorância, bandidagem e violência, estereótipo que, em última instância, vitimou Sandro. (*Id. Ib*: 202)

Ônibus 174 defende o ponto de vista de que Sandro tinha motivos razoáveis que justificaram o que fez. Para alcançar este ponto de vista, o filme empregou personagens que afirmaram ter perdoado Sandro ou ter compreendido o porquê de suas ações. Por outro lado, o diretor descartou depoimentos de pessoas como aquela senhora, entrevistada pela *Globo News*, que disse ter dado todo o dinheiro que tinha para que Sandro não a matasse. Evitou, também, o personagem de muletas que apareceu esvaziando os bolsos antes de ser solto.

Entendemos que *Globo News*, *Jornal Nacional* e *Ônibus 174* apresentam personagens diferentes para Sandro porque são narrativas diferentes, elaboradas a partir de pontos de vista distintos. Se o diretor do documentário utilizasse os depoimentos que descartou, teria montado outro filme. Se o *Jornal Nacional* tivesse buscado saber quem era Sandro, teria feito outras reportagens. Cada qual fez um recorte, um enfoque, definiu uma proposta para o personagem, portanto, a subjetividade imperou sob a objetividade.

Ao concluir este estudo percebemos que a narração fora de campo é uma forma de explicitar o ponto de vista de quem dirige o filme ou assina a reportagem. Entretanto, mesmo quando a locução não existe, o ponto de vista autoral mantém-se presente de forma diluída no texto. Ao contrário do que argumentam alguns realizadores, a simples ausência da narração em voz fora de campo não torna o texto mais democrático. Pelo contrário, dilui o olhar do autor dentro da narrativa deixando-o implícito e confundindo-o com outras vozes do texto.

No telejornalismo, cuja proposta de objetividade e de imparcialidade são preceitos, a voz do repórter tende a querer parecer descritiva e não opinativa, portanto democrática. No entanto, podemos entender não ser possível retirar o ponto de vista do autor de um texto. Cada reportagem, como cada documentário, nada mais é do que uma análise autoral de um determinado assunto.

A diferença significativa entre os realizadores do gênero cinema documentário, em comparação ao telejornalismo, é que a subjetividade é aceita pela maioria dos realizadores do cinema, que entendem mostrar recortes de situações em seus filmes. Já as reportagens, passados mais de 50 anos da invenção da televisão, apresentam-se como imparciais, reais, verdadeiras, objetivas. Como se a *mise-en-scene* das imagens, das passagens e sonoras não existisse; como se nada fosse montado. O telejornalismo é retratado como uma representação da realidade, com recortes reais; não é aceito como sendo formado por registros audiovisuais cujos recortes são subjetivos.

Talvez, a grande reflexão a que podemos chegar é a de que a objetividade é algo realmente buscado por jornalistas e, por alguns, documentaristas, mas é praticamente impossível de ser alcançada, uma vez que, a visão de quem detém o texto é subjetiva. O olhar do jornalista, bem como do diretor de um filme, é carregado de sentimentos, de

experiências, emoções e sensações, que são transmitidas para o texto audiovisual. Por mais que busque ser objetivo, é vencido pela subjetividade. Aceitar esta questão é algo que parece ser mais justo e mais verdadeiro para com o texto e para com o público.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ANDREW, James Dudley. *As Principais Teorias do Cinema: Uma Introdução*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed. 2002.
- BAKHTIN, Mikhail. *Estética da Criação Verbal*. 2 ed. São Paulo: Martins Fontes, 1997.
- _____. *Marxismo e Filosofia da Linguagem*. 9 ed. São Paulo: Hucitec, 1999.
- _____. *Questões de Literatura e de Estética. A teoria do Romance*. 5 ed. São Paulo; Hucitec, 2002.
- BARBEIRO, Heródoto e LIMA, Paulo Rodolfo. *Manual de Telejornalismo*. Rio de Janeiro: Campus, 2002.
- BARROS, Diana Luz Pessoa de. *Contribuições de Bakhtin às Teorias do Texto e do Discurso*. In: FARACO, C. A ; TEZZA, C; CASTRO, G. (orgs.). *Diálogos com Bakhtin*. Curitiba: Editora da UFPR, 1996.
- BARROS, Diana Luz Pessoa de; FIORIN, José Luiz (orgs). *Dialogismo, Polifonia e Intertextualidade em Torno de Bakhtin*. São Paulo: Universidade de São Paulo, 1994.
- BARTHES, Roland. *A Câmara Clara*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.
- BAUDRILLARD, Jean. *Simulacros e Simulações*. Lisboa: Relógio D'água, 1991.
- BERNARDET, Jean-Claude. *Cineastas e Imagens do Povo*. São Paulo: Brasiliense, 2003.
- BORELLI, Silvia H. S. e PRIOLLI, Gabriel (coord.). *A Deusa Ferida: Por Que a Rede Globo Não é Mais a Campeã de Audiência*. São Paulo: Summus, 2000.
- BRASIL, Antonio Cláudio. *Telejornalismo, Internet e Guerrilha Tecnológica*. Rio de Janeiro: Editora Ciência Moderna Ltda., 2002.

- BUCCI, Eugênio e KEHL, Maria Rita. (Orgs.). *A TV aos 50*. São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 2000.
- BUCCI, Eugênio. *Brasil em Tempo de TV*. São Paulo: Boitempo, 1997.
- _____. *Videologias: Ensaio Sobre Televisão*. São Paulo: Boitempo, 2004.
- CARROL, Noel. *Ficção, Não-ficção e o Cinema de Asserção Pressuposta: Uma Análise Conceitual*, em *Film Theory and Philosophy* (Oxford, Clarendon Press, 1997).
- CUNHA, Albertino Aor da. *Telejornalismo*. São Paulo: Atlas, 1990.
- DA-RIN, Silvio. *Espelho Partido. Tradição e Transformação do Documentário*. Rio de Janeiro: Azougue, 2004.
- ECO, Umberto. *Seis Passeios pelos Bosques da Ficção*. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.
- FARACO, Carlos Alberto, TEZZA, C., CASTRO, G. (orgs.). *Diálogos com Bakhtin*. Curitiba: Editora da UFPR, 1996.
- FOUCAULT, Michel. *Em Defesa da Sociedade: Curso no College de France*. São Paulo: Martins Fontes, 1999.
- _____. *Microfísica do Poder*. 14. ed. Rio de Janeiro: Edições Grall, 1979.
- GORITA, Marcos Alan. *Notícias do Medo, Relatos da Insegurança: os Discursos da Violência na Cidade do Rio de Janeiro*. Disponível em: http://www.sigma-foco.scire.coppe.ufrj.br/UFRJ/SIGMA_FOCO/REMOTO/trabalhos_conclusao.htm?estrutura=81&ano=2003.
- GUIMARÃES, Dinara Machado. *A Voz na Luz. Psicanálise e Cinema*. Rio de Janeiro: Garamond, 2004.
- HAMBURGUER, Esther. *Políticas da Representação: Ficção e Documentário em Ônibus 174*. In: MOURÃO, Maria Dora & LABAKI, Amir (Orgs.). *O Cinema do Real*. São Paulo: Cosac Naify, 2005.

- IBARZ, Mercé. *Buñuel Documental: Tierra Sin Pan Y Su Tiempo*. Zaragoza: Prensas Universitarias de Zaragoza, 1999.
- JOLY, Martine. *Introdução à Análise da Imagem*. Campinas, SP: Papirus, 1996.
- JORNAL NACIONAL: A NOTÍCIA FAZ HISTÓRIA. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2004, páginas: 24-34.
- JOST, François. *O Saber do Espectador e o Saber do Telespectador*. Significação. Revista Brasileira de Semiótica, São Paulo, número: 21, p. 63-83. 2004.
- KERCKHOVE, Derrick De. *A Pele da Cultura*. Lisboa: Relógio D'água, 1997.
- KUHN, Thomas. *A Estrutura das Revoluções Científicas*. 5 ed. São Paulo: Perspectiva, 1998.
- LABAKI, Amir. *É Tudo Verdade*. São Paulo: Francis, 2005.
- _____. *Introdução ao Documentário Brasileiro*. São Paulo: Francis, 2006.
- LINS, Consuelo. *O Documentário de Eduardo Coutinho, Televisão, Cinema e Vídeo*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2004.
- MACHADO, Arlindo. *A Televisão Levada a Sério*. São Paulo: Senac, 2000.
- _____. *Esse Maravilhoso e Repulsivo Século*. São Paulo: Agência Observatório, 1999. (texto não publicado).
- _____. *Pré-cinemas e Pós-cinemas*. Campinas: Papirus, 1997.
- MACHADO, Hilda. *Cinema de Não-ficção no Brasil*. Cinemais; Revista de cinema e outras questões audiovisuais, Rio de Janeiro, número 36, p. 237-255. 2003.
- MACHADO, Irene. *Romance e a Voz. A Prosaica Dialógica ou M. Bakhtin*. São Paulo: Imago/Fapesp. 1995 (p.91 a 98).

- MATTOS, Carlos Alberto. *Eduardo Coutinho. O Homem que Caiu na Real.* Santa Maria da Feira. Portugal: Cineclube da Feira, 2003.
- _____. *Em Busca da Voz Legítima.* Cinemais; Revista de cinema e outras questões audiovisuais, Rio de Janeiro, número 36, p.79-84, 2003.
- McLUHAN, Marshall. *Os Meios de Comunicação como Extensão do Homem.* São Paulo: Cultrix, 1996.
- MERTEN, Luiz Carlos. *Cinema: entre a Realidade e o Artificio.* Porto Alegre: Artes e Ofícios, 2003.
- MOCARZEL, Evaldo. *A Palavra no Documentário.* Cinemais; Revista de cinema e outras questões audiovisuais, Rio de Janeiro, número 36, p.70-77, 2003.
- MORAES, Fernando. *Chatô: o Rei do Brasil, a Vida de Assis Chateaubriand.* São Paulo: Companhia das Letras, 1994.
- MOURÃO, Maria. & LABAKI, Amir (Orgs.). *O Cinema do Real.* São Paulo: Cosac Naify, 2005.
- NICHOLS, Bill. *A Voz do Documentário.* 1983. In: Ramos, Fernão. *Teoria Contemporânea do Cinema.* Volume II. São Paulo: Editora Senac, 2005.
- _____. *Introduction to Documentary.* Indiana, USA: Indiana University Press, 2001.
- _____. *La Representación de la Realidade.* Barcelona, Espanha: Ediciones Paidós Ibérica, S.A., 1991.
- _____. *Representing Reality: Issues and Concepts in Documentary.* Indiana, USA: Indiana University Press, 1991.
- PADILHA, José. *Sentido e Verdade,* Cinemais; Revista de cinema e outras questões audiovisuais, Rio de Janeiro, número 36, p.58-69, 2003.
- PATERNOSTRO, Vera Íris. *O Texto na TV: Manual de Telejornalismo.* 9. ed. Rio de Janeiro: Campus, 1999.

- PENAFRIA, Manuela. *O Filme Documentário. História, Identidade, Tecnologia*. Lisboa: Edições Cosmos, 1999.
- _____. *Perspectivas de Desenvolvimento para o Documentarismo*. Universidade da Beira Interior, 1999.
- PEÑUELA CAÑIZAL, Eduardo. *Duas Leituras Semióticas: Graciliano Ramos e Miguel Angel Astúrias*. São Paulo: Perspectiva: Secretaria da Cultura, Ciência e Tecnologia de São Paulo, 1978.
- RABIGER, Michael. *Uma Conversa com Professores e Alunos sobre a Realização de Documentários*. In: MOURÃO, Maria. & LABAKI, Amir (Orgs.). *O Cinema do Real*. São Paulo: Cosac Naify, 2005.
- RAMOS, Fernão Pessoa. *A Cicatriz da Tomada. Teoria Contemporânea do Cinema*. Volume II. São Paulo: Editora Senac, 2005.
- _____. *Cinema e Realidade: Alguns Aspectos Estruturais da Imagem-Câmera e sua Particular Intensidade*. In: Xavier, Ismail (Org.). *O Cinema do Século*, Rio de Janeiro: Imago, 1997.
- _____. *Cinema Verdade no Brasil*. In: Teixeira, Francisco Elinaldo (ORG.) *Documentário no Brasil. Tradição e Transformação*. São Paulo: Summus, 2004.
- _____. *O que é Documentário? Estudos de Cinema 2000 – SOCINE*, Porto Alegre: Sulina. p: 192-206, 2001.
- _____. (Org.). *Teoria Contemporânea do Cinema*. Volume II. São Paulo: Editora Senac, 2005.
- REZENDE, Guilherme Jorge de. *Telejornalismo no Brasil: um Perfil Editorial*. São Paulo: Summus, 2000.
- RENOV, Michael. *Theorizing Documentary*. Nova York, USA: Routledge, 1993.
- ROCHA, Leonardo Coelho. *O Caso Ônibus 174: Entre o Documentário e o Telejornal*. Disponível em: <http://bocc.ubi.pt/pag/rocha-leonardo-documentario-telejornal.pdf>, acesso em 10 de setembro, 2004, 14h40min.

- SALLES, João Moreira. *Sobre Senadores que Dormem. A invenção do Cinema Direto*. Revista *BRAVO!*, edição 85, abril de 2005.
- SCHULER, Donald. *Narciso Herrante*. Petrópolis, Rio de Janeiro: Vozes, 1994.
- SOBCHACK, Vivian. *Inscrevendo o Espaço Ético: Dez Proposições Sobre a Morte, Representação e Documentário*. Tradução de Silvana Vieira. Publicado em *Quartely Of Film Studies*. Vol. 9, nº 4, outubro de 1984. (artigo cedido por Fernão Ramos).
- SODRÉ, Muniz. *A Máquina de Narciso: Televisão, Indivíduo e Poder no Brasil*. 3 ed. São Paulo: Cortez, 1994.
- _____. *Televisão e Psicanálise*. São Paulo: Ática, 1987.
- SODRÉ, Muniz e FERRARI, Maria Helena. *Técnica de Reportagem: Notas sobre a Narrativa Jornalística*. São Paulo: Summus, 1986.
- SOUZA, Hélio Augusto Godoy de. *Documentário, Realidade e Semiose: os Sistemas Audiovisuais como Fontes de Conhecimento*. São Paulo: Annablume: Fapesp, 2001.
- STAM, Robert. *Bakhtin, da Teoria Literária à Cultura de Massa*. São Paulo: Ática, 2000.
- TEIXEIRA, Francisco Elinaldo (orgs.). *Documentário no Brasil. Tradição e Transformação*. São Paulo: Summus, 2004.
- _____. *Enunciação do Documentário: o Problema de “Dar a Voz ao Outro”*, Estudos Socine de Cinema, Ano III 2001. Porto Alegre: Sulina, p. 164-170, 2003.
- VANOYE, Francis; GOLIOT-LETE, Anne. *Ensaio Sobre a Análise Fílmica*. Campinas, SP: Papyrus, 1994.
- XAVIER, Ismail (orgs.). *A Experiência do Cinema: Antologia*. Rio de Janeiro: Edições Graal: Embrafilme, 1983.
- _____. *Indagações em Torno de Eduardo Coutinho*, Cinemais; Revista de cinema e outras questões audiovisuais, Rio de Janeiro, número 36, p.221-255, 2003.

WOLFE, Tom. *Radial Chique e o Novo Jornalismo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

<http://adorocinema.cidadeinternet.com.br/filmes/bruxa-de-blair/bruxa-de-blair.htm> - (acesso em 27.08.04, 20h33min).

<http://www.bocc.ubi.pt/index.php3>, (acesso em 25 de março de 2005, 7h53min).

<http://www.bus174.com> (acesso em 12 de junho de 2003, 16h43min).

<http://www.labcom.ubi.pt/> (acesso em 25 de março de 2005, 7h52min).

APÊNDICE 1: A Televisão Vinda do Rádio

Na década de 50, quando a primeira emissora de TV brasileira foi inaugurada sob o impulso do visionário Francisco de Assis Chateaubriand Bandeira de Melo⁴³, os programas de televisão eram todos produzidos e exibidos ao vivo, exatamente como eram feitos os programas de rádio. Aliás, muitos profissionais deste veículo migraram para a recém inaugurada televisão. Para alguns não se tratava de uma nova opção, como aconteceu com os funcionários da *Rádio Tupi*, pertencente ao grupo de Chateaubriand. Quando eram renovados os contratos dos funcionários uma nova cláusula os obrigava “a prestar serviços, em sua especialidade, em rádio e televisão” (MORAES, 1994: 497). Sem treinamento especializado, os radialistas tiveram de aprender praticamente sozinhos a trabalhar com a imagem.

Alguns poucos técnicos de chateaubriand foram enviados aos estados unidos para receber algum treinamento com relação à operação dos equipamentos. como a maioria das pessoas que trabalhava com cinema na época não acreditava na televisão, poucos emigraram para o novo veículo de comunicação. restou aos radialistas levar o projeto adiante.

Muito do que era praticado no rádio foi levado para a televisão. Os telejornais eram bastante parecidos com os radiojornais. O apresentador lia as notícias no ar, enquanto algumas imagens eram exibidas. As rádio-novelas viraram telenovelas, o rádio-teatro virou teleteatro e assim por diante. Os radialistas que foram contratados pelas emissoras de televisão podem ter praticado uma espécie de migração, quase natural, da fala do rádio para a televisão, ficando a imagem em segundo plano. Talvez essa migração possa ter sido seguida por outras emissoras inauguradas nos anos seguintes.

As vozes do rádio, que migraram para a televisão e se tornaram o *off* dos locutores/apresentadores, possivelmente eram **cobertos por imagens** desde aquela época e seguem sendo assim praticados até hoje.

O jornal nacional e a valorização da palavra

⁴³A biografia de Assis Chateaubriand foi escrita pelo jornalista Fernando Morais, no livro intitulado *Chatô: o Rei do Brasil, a Vida de Assis Chateaubriand* (MORAES, 1994: 496-505).

Imagens do Dia foi o primeiro telejornal da TV brasileira lançado pela *Tupi* de SP, em 1950, porém o primeiro telejornal de grande audiência foi o *Repórter Esso*⁴⁴, criado em 1953 também pela *Tupi*. O modelo que inspirou o telejornal seguia o programa de mesmo nome criado em 1941 pela *Rádio Tupi*. O *Repórter Esso* no rádio era inspirado no modelo norte-americano, em que um locutor lia notícias procedentes da *United Press International (UPI)*. O mesmo modelo foi seguido pelo jornal televisivo. O *Repórter Esso* ficou no ar por 18 anos e só perdeu seu posto de líder de audiência em 1969.

Na década de 60 várias outras emissoras foram criadas no Brasil, das quais duas merecem ser destacadas: em 1965, as *Organizações Globo*, no Rio de Janeiro, e em 1967, a *TV Bandeirantes*, em São Paulo. Essa década foi marcada pelo início do profissionalismo na televisão, a partir da utilização do videotape, um equipamento que permitia a gravação e a edição dos programas. A TV deixou de realizar somente transmissões ao vivo para iniciar a era dos VT's. A primeira transmissão com o uso do videotape foi da inauguração de Brasília, realizada pela *TV Tupi* de São Paulo.

Em 1969, surgiu um marco na história da TV brasileira: a *TV Globo* lançou o *Jornal Nacional* como o primeiro programa em rede nacional. O JN era produzido no Rio de Janeiro e retransmitido para as emissoras afiliadas ao vivo, via a então estatal de telecomunicações Embratel. Em pouco tempo o *Jornal Nacional* conquistou o público e tornou-se líder de audiência, posto no qual ainda mantém-se.

As primeiras edições do *JN* tinham apenas 15 minutos e eram transmitidas semanalmente, de segunda-feira a sábado. O telejornal era dividido em três blocos: local, nacional e internacional. O formato da escalada era praticamente igual aquele mantido até hoje. “As manchetes – em geral, curtas e fortes – eram lidas alternadamente por dois apresentadores de maneira rápida e ágil” (JORNAL NACIONAL, 2004: 33).

Nas reportagens, as primeiras câmeras utilizadas gravavam em película. Eram câmeras de cinema que registravam, no máximo, dez minutos de imagens. Os equipamentos que não armazenavam o som ambiente eram conhecidos como as câmeras “mudinhas”, pois reproduziam apenas as imagens.

⁴⁴Na época era comum aos rádiojornais e telejornais utilizar os nomes dos patrocinadores.

A principal diferença entre o *Jornal Nacional* e o *Repórter Esso* era a inclusão das falas dos entrevistados no primeiro, enquanto o segundo utilizava-se da figura do apresentador lendo as notícias. Armando Nogueira explica: “No nosso telejornal, além de imagens cobertas com áudio do locutor, inseríamos depoimentos, com voz direta, da pessoa falando” (*Id. Ib.*: 34).

A preocupação com o texto do *JN* surgiu em 1975, quando Nogueira começou a orientar os repórteres a pensar na relação texto/imagem. “Apesar de, nos primeiros anos, ter buscado enfatizar a importância da imagem para a informação, (Nogueira) logo resolveu fazer uma campanha para a valorização da palavra” (*Id. Ib.*: 62). Juntamente com Alice Maria resolveu lançar o que seria o primeiro manual de redação da *Rede Globo*. “O texto ali era considerado um elemento fundamental para a compreensão dos fatos, desempenhando papel que não era secundário” (*ibidem*). Essa forma de tratar a televisão pode denotar o fato de que o *Jornal Nacional* desde cedo pensava o texto do repórter/apresentador como hierarquicamente mais importante do que a imagem. Como a televisão era um veículo novo, esses manuais denotavam a preocupação ou a intenção de criar um padrão a ser seguido por todos: o *Padrão Globo de Qualidade*. Eugênio Bucci explica os três pilares deste padrão:

[...] a manutenção de uma superioridade técnica em relação à concorrência, a manutenção da superioridade econômica na mesma escala e, por fim, uma certa atribuição tácita de inventariar e consolidar os aspectos constitutivos da nacionalidade nas esferas íntima, privada e pública. (2004: 229).

Para Borelli e Priolli, o padrão de qualidade, criado a partir da década de 60, é definido pela imposição de questões que podem ser historicamente analisadas. “Trata-se de uma articulação entre padrão de produção, tecnologia e uma proposta específica, capaz de criar uma personalidade na programação aceita, em um determinado momento, como a melhor entre produtores e receptores” (2000: 79).

O *Jornal Nacional* passou por várias modificações em seus 35 anos de história, mas nada significativo com relação à forma de transmitir notícias. Houve sem dúvida avanços tecnológicos e mudanças estéticas,

como troca de apresentadores, de cenários, de sedes. Houve a inclusão das mulheres e de negros na apresentação, fatos que são destacados no livro *Jornal Nacional: a Notícia Faz História*. No entanto, não percebemos nenhuma mudança significativa na forma de tratar a imagem, que parece ter continuado refém da palavra.

APÊNDICE 2: Modalidades do Documentário

Modalidade Expositiva

O primeiro filme considerado um documentário de longa metragem foi *Nanook, o Esquimó* (Robert Flaherty, 1922) que trata da vida dos *Inuik* (população que habitava a região da Baía de Hudson, no norte do Canadá) e seu embate com a natureza em prol da sobrevivência. O filme apresenta várias cenas que foram literalmente montadas para a câmera. Uma delas é a da caça à foca na qual Nanook aparece capturando um animal preso ao seu arpão: vemos na tela que o esquimó faz muita força para puxar seu arpão onde está a foca, e parece-nos que a câmera captou o momento exato em que ele capturava mesmo o animal. No entanto, vários autores relatam que esta cena foi montada. Para captá-la, Flaherty fez com que Nanook segurasse uma ponta da corda enquanto na outra ponta estava um grupo de homens que também fazia força para puxar o esquimó; essa corda onde deveria estar o animal era segurada por homens que estavam fora de campo e não apareciam na imagem, mas encenavam para a câmera.

A necessidade de encenar esse momento se deu porque seria impossível registrar a captura. Um esquimó podia ficar até três dias seguidos à espera de uma foca para arpoá-la, mas como dispor de equipamentos e película suficiente para gravar esta espera? Flaherty optou por encenar para a câmera esse momento da vida de um esquimó. Quem assiste à cena sem conhecer a história pode ter a impressão de que a caça à foca realmente foi registrada enquanto era praticada por *Nanook*. Várias outras passagens do filme, que foram encenadas para a câmera, também parecem registros de atividades praticadas casualmente. Talvez o grande feito de Flaherty tenha sido conseguir transmitir em seu filme a *sensação de realidade*.

Flaherty selecionou como atores pessoas que viviam as situações que gostaria de apresentar. Esses atores não profissionais foram chamados de atores sociais ou atores nativos. Nyla era a esposa de Nanook no documentário, mas não era necessariamente sua esposa, bem como os filhos do esquimó poderiam ser filhos de outras famílias. O que importava para Flaherty era a representação da família esquimó como ele a via e não o registro real de uma família esquimó. O uso de atores

sociais e da ficção como meio de representação são características do modelo expositivo proposto por Nichols.

Outra particularidade do documentário expositivo é que o filme se dirige inteiramente ao espectador com legendas ou vozes (*over*) que fazem argumentações em torno do mundo histórico. Os documentários de televisão e as reportagens dos telejornais podem encaixar-se nessa modalidade, uma vez que, são contados por meio de uma voz fora de campo que explica e interpreta as informações. Nessa modalidade, como no telejornalismo, as imagens servem para ilustrar o que é apresentado pela voz.

As entrevistas podem estar presentes em filmes expositivos, mas desde que sirvam para confirmar o que é dito pela voz do locutor oficial, como afirma Nichols: “... suelen quedar subordinados a una argumentación ofrecida por la propia película, a menudo a través de una invisible ‘voz omnisciente’ o de una voz de autoridad proveniente de la cámara que habla en nombre del texto”⁴⁵ (Nichols, 1991: 70). No cinema clássico, até a década de 60, as entrevistas muito provavelmente não eram usadas por não existir equipamentos disponíveis para gravar som e imagens sincronicamente.

De modo geral, os filmes de Grierson e Flaherty podem ser incluídos nesse modelo, pois há neles um comprometimento com o saber e com o educar. “La modalidad expositiva, por ejemplo, suscita cuestiones éticas sobre la voz: sobre cómo el texto habla objetiva o persuasivamente (o como un instrumento de propaganda)”⁴⁶ (*Id. Ib.*: 68). Podem ser incluídos nesta classificação, também, os documentários produzidos para a televisão, como aqueles exibidos pelos canais *BBC*, *Discovery Channel* e *National Geographic* que pretendem ser educativos e fazer exposições sobre determinadas situações do cotidiano.

A maioria dos filmes do cinema clássico pode ser classificada no modelo expositivo por seguir um formato mais ou menos padrão: “Até o início dos anos 60, a maior parte dos documentários se enquadrava neste

⁴⁵“...querem ficar subordinadas a uma argumentação oferecida pelo próprio filme, muitas vezes através de uma invisível ‘voz onisciente’ ou de uma voz de autoridade proveniente da câmara que fala em nome do texto” [Tradução minha].

⁴⁶“A modalidade expositiva, por exemplo, suscita questões éticas sobre a voz: sobre como o texto fala objetiva ou persuasivamente (ou como um instrumento de propaganda)” [Tradução minha].

modelo canônico, que adota um esquema particular-geral, mostrando imagens exemplares que são conceituadas e generalizadas pelo texto do comentário”, (DA-RIN, 2004: 134). O modelo clássico começou a ser modificado com a experimentação de novos equipamentos e novas possibilidades tecnológicas trazidas pelas inovações do cinema.

Dois brasileiros merecem destaque no início da história do cinema documentário: Alberto Cavalcanti e Humberto Mauro. Cavalcanti iniciou a carreira entre os cineastas da vanguarda francesa e atuou na equipe de Grierson na Inglaterra. Mauro realizou centenas de filmes para o INCE, Instituto Nacional de Cinema Educativo, entre as décadas de 30 e 60, do século passado.

Modalidade Observacional

Essa modalidade foi impulsionada a partir dos anos 60 com o surgimento de equipamentos de gravação sincrônica de som e imagem que podiam ser mais facilmente carregados e transportados pelo próprio cinegrafista, diferentemente dos pesados equipamentos antigos. Com o desenvolvimento dessa tecnologia, o realizador tinha possibilidade de captar mais facilmente os diversos sons cotidianos. No entanto, a principal característica desse modelo não é apenas o uso do som ambiente, mas a não-intervenção do realizador enquanto o filme é rodado, na busca de registrar da forma mais fiel possível uma determinada situação.

O principal núcleo de produção desse modelo chamado de cinema direto foi a produtora *Drew Associates*, liderada pelo repórter fotográfico Robert Drew. Ele entendia os documentários da televisão e do cinema clássico como falsos, principalmente devido à “interpretação verbal do comentário, a música, os ruídos que costumavam ser acrescentados para dar mais espessura dramática ao filme” (*Id. Ib.*: 137). O cinema direto foi criado como forma de oposição ao uso de ficção no documentário. Os realizadores buscavam conquistar a posição de “espelho da verdade”. Os defensores desse modelo acreditavam na possibilidade da câmera não interferir na situação, mas apenas registrá-la.

A intenção dessa forma de gravar o ambiente era a de reforçar o efeito de verossimilhança e a sensação real de mundo histórico; para tanto, os documentaristas optaram pela ausência de voz *over*, de trilha sonora, de entrevistas, ou qualquer elemento externo à tomada. Sons e

imagens eram preferencialmente utilizados se fossem captados no momento da filmagem, evitando-se a inserção de imagens editadas sobre o som ambiente captado. Os diálogos gravados eram conversas entre os personagens da cena, nunca respostas a perguntas feitas pelos documentaristas, já que as entrevistas eram consideradas uma forma de intervenção do cineasta. A encenação também não fazia parte das técnicas usadas por esse método.

Ao contrário da montagem do documentário expositivo, que buscava uma continuidade narrativa, a montagem do documentário observacional procurava representar o tempo autêntico, o tempo em que as cenas registradas se davam enquanto eram filmadas, cronologicamente: “En esta modalidad de representación, cada corte o edición tiene la función principal de mantener la continuidad espacial y temporal de la observación en vez de la continuidad lógica de una argumentación o exposición”⁴⁷, (NICHOLS, 1991: 74). Para manter a noção de veracidade do filme, o estilo busca tornar-se transparente, deixando que o espectador veja as pessoas na cena e tire suas conclusões.

Colocado na posição de observador ideal, o espectador recebia o mundo como um paralelepípedo para que pudesse refletir sobre o que o filme apresentava. O documentário tentava não se prestar a fornecer pontos de vista ou emitir juízo de valores, tendo como princípios: ambigüidade, recuo e liberdade. Não havia o uso de roteiro e a atuação do diretor era menos decisiva. A câmera podia ser comparada a uma “mosca na parede”, que apenas observava e registrava o que se passava à sua frente. O filme *Primary* (Drew, 1960) inaugura o cinema direto; o longa-metragem brasileiro *Maioria Absoluta* (Leon Hirszman, 1964) também pode ser classificado dentro deste modelo.

Primary realiza uma verdadeira revolução de linguagem, ao acompanhar os senadores Hubert Humphrey e John Kennedy durante a campanha para a indicação do Partido Democrata às eleições presidenciais de 1960. Por cinco dias, duas equipes seguiram todos os passos dos dois candidatos no estado de Wisconsin. As filmagens eram feitas com câmeras no ombro e não mais no tripé e o som era sincronizado, uma revolução para a época.

⁴⁷“Nesta modalidade de representação, cada corte tem a função principal de manter a continuidade espacial e temporal da observação em vez da continuidade lógica de uma argumentação ou exposição” [Tradução minha].

A grande bandeira de ação do cinema direto, todavia, que era a não intervenção da equipe de filmagem no documentário, cunhando a expressão “mosca na parede”, foi o argumento mais criticado pelos opositores. Para fazer um trocadilho com “mosca na parede”, alguns realizadores criaram a expressão “mosca na sopa” e tentaram provar que não havia possibilidade da câmera passar despercebida por quem era foco da lente. Outro argumento usado para atacar o cinema direto era o da montagem. O cineasta faz escolhas para decidir quem serão os personagens, lugares ou situações registrados pela câmera e, também, para montar o material produzido. A edição é um dos momentos de maior intervenção do realizador que decide quais cenas farão parte do filme e quais não serão utilizadas na montagem. A “mosca na sopa” das produções seguintes era a câmera passada da posição observacional para a posição participativa que pode ser percebida nos filmes dos modos interativo e reflexivo, tratados a seguir.

Modalidade Interativa

Ao final dos anos 50, a modalidade interativa começou a tornar-se possível graças ao trabalho dos realizadores do *National Film Board of Canadá* que não aceitavam o trabalho do cineasta ser limitado a tornar-se um olho registrador de imagens. Em contraposição ao modelo observacional, a presença do realizador por meio da sua imagem, voz, ou da câmera em cena era destacada no filme. A intenção era mostrar ao público que as imagens projetadas na tela eram representações e não registros da realidade.

A intervenção do cineasta é clara e enfatizada durante a cena. As reações dos personagens às ações do realizador eram percebidas e captadas durante o filme: “... mirando, oyendo y hablando a medida que percibía los acontecimientos y permitiendo que se ofreciera una respuesta”⁴⁸, (NICHOLS, 1991: 79). Da-Rin afirma que a montagem deixa claros os pontos de vista presentes na cena. “Ao contrário de um texto impessoal em off, a voz do cineasta é dirigida aos próprios participantes da filmagem. A subjetividade do realizador e dos atores sociais é plenamente assumida”, (2004: 135).

⁴⁸“... vendo, olhando e falando, na medida em que percebia os acontecimentos ia permitindo que se oferecesse uma resposta” [Tradução minha].

Nos filmes que se enquadram neste modelo, a interação entre documentarista e personagem é apresentada ao público, entre outros momentos, por meio da entrevista. O ato de entrevistar pressupõe que a pessoa a responder esteja em estado de fragilidade ou talvez transparência, já que a entrevista é uma forma hierárquica de discurso. São personagens com divisões desiguais de poder: o realizador, que é quem vai perguntar, tem a câmera e o microfone e quer retirar uma resposta do entrevistado - que precisa responder. Nichols declara que a interação bem estruturada entre o cineasta e o ator social, quando os dois estão visíveis, pode dar a impressão de diálogo. No entanto, como existe uma hierarquia de controle que orienta e dirige a entrevista, privilegiando o entrevistador, é possível pensar-se que se trataria de um falso diálogo. (NICHOLS, 2001: 88).

O espectador, ao poder assistir a esse diálogo entre realizador e ator social, parece ser testemunha do acontecimento retratado e, por isso, pode refletir e considerar suas próprias conclusões. *Chronique D'un Été* (1960), de Jean Rouch e Edgar Morin é um exemplo de como a interação pode traçar os caminhos a ser seguidos pelos personagens e registrados pelo filme. No início do documentário, Rouch anuncia em voz fora de campo: “Este filme não foi representado por atores, mas vivido pelos homens e mulheres que dedicaram momentos de suas vidas a uma experiência nova de cinema-verdade”. Ele e Morin viraram personagens do próprio filme, e tinham o papel de estimular os outros personagens a agir e a viver diante das câmeras, em busca de verdades interiores. Cada ação dos dois diretores remetia a uma reação dos personagens que era analisada por eles mesmos durante as filmagens.

No caso de Rouch, o que busca não é a representação analógica de uma realidade prévia ao filme, mas a produção da própria realidade fílmica. Esta produção implica um processo de metamorfose a que todos os participantes são chamados a se submeter – aí incluídos seus autores e, potencialmente, seus espectadores. (DA-RIN, 2004: 166).

Na modalidade interativa o realizador não se propõe a ser apenas uma testemunha participante da cena, mas também a tornar-se um fabricante da significação por meio da entrevista.

Modalidade Reflexiva

Em vez de representar o mundo, essa modalidade se empenha em representar o encontro entre o realizador e o espectador, não apenas entre o realizador e o entrevistado. Da mesma forma que procura mostrar a mediação do cinema, de sua linguagem técnica e estética ao público, enfatiza que se está fazendo cinema por meio do filme. A declaração de que aquilo a que se está assistindo é um filme, cria um distanciamento entre o documentário e o espectador. Para Nichols, este modelo “Hace hincapié en la intervención deformadora del aparato cinematográfico en el proceso de representación”⁴⁹, (2001: 97). Essa interação pode ser observada na metalinguagem ou na decodificação do filme

Tanto o modelo interativo quanto o reflexivo fazem parte da estética do chamado cinema verdade, uma oposição ao cinema direto. Os realizadores quiseram acabar com a visão da câmera como “mosca na parede” e propuseram a participação direta do cineasta, tanto por meio de entrevistas e intervenções sonoras quanto pela presença dele na composição da imagem.

Nos filmes reflexivos o cineasta pretende mostrar que o documentário é um processo de manipulação da equipe de produção. Desde a escolha dos atores sociais, passando pelos enquadramentos, movimentos de câmera, até a montagem, tudo é decidido por alguém, seguindo suas opções estéticas. “Mais do que um estilo, portanto, o cinema verdade inaugura uma nova ética dentro do documentário, marcada pela noção de reflexividade”, (RAMOS, 2004: 83). Este estilo pode ser observado hoje em boa parte o documentarismo brasileiro, além de influenciar a televisão, principalmente nos programas de telejornalismo policial. “A forma narrativa que o cinema verdade inaugura compõe o veio central do que hoje entendemos por documentário, embora muitas vezes surja misturada a narrativas com voz expositiva marcada ou a formas documentárias baseadas em reconstituição de fatos históricos, no estilo dos ‘docudramas’⁵⁰”, (*Id. Ib.:* 95).

⁴⁹“Insiste na intervenção deformadora do aparato cinematográfico no processo de representação” [Tradução minha].

⁵⁰Docudrama é um modelo de filme que dramatiza uma história verídica, é baseado em fatos reais. Podemos citar exemplos como: *O que é isso companheiro?* (Bruno Barreto, 1998) ou *Garrincha, uma estrela solitária* (Milton Alencar Júnior, 2004).

Os filmes de Michael Moore podem ser considerados exemplos deste estilo porque o cineasta mostra ao público estar à frente das cenas, como vemos em *Tiros em Columbine* (2002) e *Fahrenheit 9/11* (2004). Moore é exibido na tela investigando, pesquisando e entrevistando os personagens e sua presença nas tomadas é muito parecida com a dos repórteres de programas policiais da televisão que parecem querer mostrar-se buscando respostas ou estando em lugares proibidos – o que nos leva a crer que, talvez, Moore queira tornar-se celebridade com seus filmes.

O cineasta brasileiro Eduardo Coutinho também segue o modelo do cinema verdade. Ao contrário de Moore, porém, não busca tornar-se personalidade ao mostrar-se dirigindo uma cena ou entrevistando. Seus filmes exibem os equipamentos de filmagem, a equipe de produção, as perguntas do cineasta e, em alguns casos como em *Santo Forte* (1999), até o pagamento de cachê aos personagens do filme. No cinema verdade não há a tentativa de evitar a interação e intervenção do cineasta; ao contrário, a intenção é a de que o público assista ao filme consciente de estar vendo um filme.

Modalidade Poética

O modelo poético sacrifica as convenções de continuidade de montagem e do senso específico do tempo e espaço para explorar associações e ações que envolvam ritmos temporais, espaciais e justaposições. Os atores sociais raramente desenvolvem a composição dos personagens com uma complexidade psicológica e uma visão fixa do mundo. Esse modo utiliza possibilidades alternativas de conhecimento, a partir do ponto de vista particular do realizador, de forma intimista e usa formas abstratas de cores e figuras animadas e tem uma relação mínima com a representação do mundo histórico no documentário clássico.

O modo poético segue a trilha do modernismo como um caminho de representar a realidade por meio de fragmentos e impressões subjetivas. Recusa-se a dar soluções para os problemas, fazendo proposições ambíguas.

Modalidade Performática

Já a modalidade performática aborda significados claramente subjetivos e carregados de sentimentos, como: experiência e memória, crença, envolvimento emocional, questões de valores, comprometimento. Sobretudo, guia o espectador a pensar o mundo de maneira emocional e expressiva em vez de factual. O modelo apóia a complexidade do conhecimento do mundo, enfatizado no sujeito, no “eu”, com suas experiências, sensações e emoções, amplificadas pela imaginação. “The free combination of the actual and the imagined is a common feature of the performative documentary”⁵¹, (NICHOLS, 2001: 131). Esse modelo mistura livremente as técnicas expressivas que dão textura e densidade à ficção, como tomadas subjetivas, fundo musical, *flashbacks* e imagens congeladas, entre outros elementos.

O filme *Roger and Me* (Michael Moore, 1989) pode ser considerado como exemplo desta modalidade porque apresenta a busca do cineasta por uma entrevista com o então, presidente da General Motors, Roger B. Smith. O documentário delinea os reflexos da decisão de Smith de fechar a maior fábrica da General Motors em Flint, cidade natal do cineasta. Como em seus outros filmes, a estratégia performática está em apresentar Michael Moore em busca de algum objetivo que é, ou não, cumprido durante o filme.

Documentários para Televisão

Levando-se em consideração as características de uma reportagem de televisão, baseada no padrão *off*-passagem-sonora, podemos analisar os documentários feitos para a televisão como estando no limiar entre a reportagem e o cinema. Documentários feitos pela BBC, *National Geographic*, *Discovery Channel*, entre outras emissoras, são baseados no modelo expositivo de Nichols, que se aproxima muito da linguagem de telejornalismo. O *Globo Repórter* da *Rede Globo* pode ser analisado como um programa de reportagens especiais ou de grandes reportagens, uma vez que segue exatamente o formato do telejornalismo, incluindo a apresentação em estúdio. Mas nem sempre foi assim.

⁵¹“A combinação livre do presente e do representado é um aspecto comum no documentário performático” [Tradução minha].

Antonio Cláudio Brasil lembra com saudade do tempo em que, segundo ele eram produzidos bons documentários nas TV's abertas brasileiras. "Mas que fim levaram esses documentários jornalísticos em nossa televisão? O que aconteceu com os herdeiros de nomes como Paulo Gil Soares, Eduardo Coutinho, Walter Lima Júnior, Maurício Capovilla, Luís Carlos Maciel e tantos outros?" (2002: 63). Para compreender a época saudosa para Brasil precisamos relembra-la. O *Globo Repórter* foi ao ar pela primeira vez em março de 1973, com documentários de 40 minutos que se detinham sobre um único assunto. Devido ao sucesso da experiência, um mês depois de lançado o programa passou a ser veiculado semanalmente, frequência que permanece até hoje.

Naquela época os documentários exibidos no *Globo Repórter* eram dirigidos por cineastas e não por jornalistas. As equipes dos filmes trabalhavam isoladas do departamento de Jornalismo da emissora e podiam experimentar novas linguagens audiovisuais. Mas em 1983, a *Rede Globo*, na intenção de tornar o programa mais jornalístico, transformou-o em um dos produtos do departamento de Jornalismo. A partir de então, os programas passaram a seguir o mesmo modelo de reportagens especiais, praticado até hoje.

Parte da dificuldade para se definir e diferenciar uma reportagem de televisão de um documentário existe porque os dois gêneros trabalham com os mesmos elementos: voz e imagem. Talvez uma diferença entre o documentário e a reportagem esteja no fato de que os realizadores do primeiro tendem a aceitar mais facilmente a questão de o cinema ser um meio de tratamento e registro da realidade, enquanto os jornalistas tendem a entender a reportagem como espelho da verdade, ou como a própria verdade.

Um comentário do cineasta Eduardo Coutinho pode ser usado para exemplificar melhor esta discussão: Coutinho afirma que o documentário "... revela muito mais a verdade da filmagem que a filmagem da verdade, porque inclusive a gente não está fazendo ciência, mas cinema"⁵². Essa afirmação não quer significar que o documentário trabalhe com a mentira, mas, ao contrário, admite que se apresente como uma janela transparente para o mundo, ou seja, cada um enxerga o que é mostrado na tela a partir de seu próprio repertório.

⁵²Entrevista de Coutinho a Consuelo Lins no livro *O Documentário de Eduardo Coutinho: Televisão, Cinema e Vídeo*, página: 44.

Já o jornalismo inclina-se a propor a existência, por meio da reportagem, da possibilidade de um registro fiel da realidade, questão rebatida por Eugênio Bucci: “O discurso jornalístico, agora como antes, muitas vezes, se vê erguido sobre uma ilusão: descrever a realidade sem nela interferir. Foi assim que encontrou na tela da TV o novo palco para fincar sua autoridade” (2004: 30). Se para o jornalismo existe a ilusão de descrever a realidade sem nenhuma interferência, como propunham os realizadores do cinema direto, vamos observar que, ainda hoje, alguns documentaristas também tendem a acreditar nesta ilusão.