

Ônibus 174: a intertextualidade entre cinema e televisão

SANDRA NODARI - MESTRANDA
Universidade Tuiuti do Paraná /UTP

Resumo

O documentário é um gênero que pode ser desenvolvido para a televisão ou para o cinema e, frequentemente, é confundido com reportagem de telejornalismo. Existe uma linguagem própria a cada mídia ou a estética é a mesma nos dois casos? A presença da televisão no cinema e do cinema na televisão pode ser entendida como uma forma de intertextualidade. Este trabalho pretende analisar a presença do telejornalismo no documentário *Ônibus 174*, de José Padilha. O filme é adaptado de um acontecimento transmitido ao vivo pela televisão brasileira. Boa parte da captação das imagens e diálogos não foi dirigida para o cinema, mas para as emissoras de televisão. No entanto, a montagem do filme revela que é possível fugir ao formato pré-determinado e dialógico da TV em busca de um texto polifônico que incite a análise, a interpretação e a discussão.

Palavras-chave

televisão, documentário, intertextualidade, polifonia, dialogismo

Abstract

Documentary can be produced to television or cinema and it is often confused with TV journalism. Is there a proper language to each media or its esthetics is the same for both? The appearing of TV on cinema and cinema on TV can be understood as a type of intertextuality. This paper intends to analyze the appearance of TV journalism on *Bus 174* documentary, by José Padilha. This movie is composed of an incident broadcasted live by Brazilian television. Image and dialogue gathering, in greater share of the movie weren't directed to cinema, but to television broadcasting. Nevertheless, film composing reveals it is possible to escape the pre shaped dialogical TV pattern, researching a polyphonic text that stimulate analysis, interpretation and debate.

Key words

television, documentary, intertextuality, polyphony, dialogism

O público em geral não costuma diferenciar um documentário de uma grande reportagem, principalmente o público de televisão. Prova disso é que o *Globo Repórter* para muitos é considerado um programa de documentários, embora para qualquer pessoa que conheça um pouco mais da linguagem do cinema não seja difícil classificar esse programa como de reportagens especiais. De qualquer forma, a presença da televisão no cinema e do cinema na televisão, sobretudo nos gêneros de não-ficção pode ser entendida como uma forma de intertextualidade. Esse trabalho pretende analisar rapidamente a presença do telejornalismo no documentário *Ônibus 174*.

O documentário *Ônibus 174* (2002), de José Padilha, constitui um diálogo com a reportagem na composição da narrativa. O filme é adaptado de um acontecimento transmitido ao vivo pela televisão brasileira. Em vez de buscar no episódio apenas a referência para o documentário, o diretor preferiu usar o evento apresentado pela TV como o centro da obra. Boa parte da captação das imagens e diálogos não foi dirigida para o cinema, mas para a televisão.

A idéia do roteiro surgiu no dia 12 de junho de 2000, quando os canais televisivos exibiam, ao vivo, as imagens de um ônibus cercado pela polícia numa rua do Rio de Janeiro. Sem poder tirar os olhos da televisão pela singularidade do seqüestro o cineasta carioca José Padilha decidiu: iria produzir um filme contando aquele episódio. *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, p.69)

O ponto de partida da pesquisa de Padilha foi a informação de que o seqüestrador, Sandro do Nascimento, era um dos meninos

que sobreviveram à chacina da Candelária. A partir dessa informação, ele resolveu investigar por que um sobrevivente de tamanha violência chegou novamente a ser protagonista de um espetáculo na televisão.

O primeiro ato do cineasta em busca do seu novo filme foi procurar junto às emissoras de televisão as imagens feitas durante aquelas cinco horas, tempo em que durou o episódio. De posse do material, 26 horas de gravação bruta, cedido ou vendido pelas emissoras, Padilha começou a montar o roteiro.

Em outro filme, *O Prisioneiro da Grade de Ferro (Auto-retratos)* (Paulo Sacramento, 2003) pode se observar algo um tanto similar na produção: as imagens também não foram feitas por quem entendia de cinema. Nesse documentário, a câmera que produziu todo o material foi entregue aos presos do Carandiru, presídio de São Paulo, para que filmassem o que bem entendessem. Os detentos passaram por um treinamento para operar o equipamento, a iluminação e o som. O resultado foi mais de cento e setenta horas de gravações feitas pelos presos durante sete meses. Com esse material, Sacramento montou o seu filme.

Tanto no *Ônibus 174*, foco deste trabalho, quanto no *Prisioneiro da Grade de Ferro*, o cineasta usou imagens produzidas por pessoas que não faziam parte da equipe de produção. No primeiro, o material que serviu de base para Padilha foi produzido pelos cinegrafistas das emissoras de televisão que nunca imaginaram ceder nada ao cinema e para tanto usaram linguagem do telejornalismo. Eram, portanto, imagens para a televisão que foram aproveitadas para o cinema. No caso do segundo filme, embora os presos tivessem recebido um treinamento prévio para filmar, também não entendiam da linguagem do cinema. Ao contrário, o contato que os detentos tinham com a imagem era mediado pela televisão. Se o cinema não chega ao presídio, a televisão está sempre lá, já que é um dos poucos privilégios permitidos dentro das celas.

Voltando ao *174*, é claro que a produção pós-sequestro foi toda dirigida por José Padilha. Mas em ambos os casos, o diretor teve o papel de montar o roteiro a partir da visão do outro. A análise de Carlos Alberto Mattos sobre *O Prisioneiro* vale para os diretores

dos dois filmes, quando afirma que eles *reivindicam a forma final resultante da edição e de todo o processo de finalização*, (2003, p.81).

O que mais pesa quando se trata de usar esse tipo de narrativa é o efeito de verossimilhança, como afirma Mattos,

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. (idem)

Ismail Xavier (2003) aborda a relação do aqui/agora em que a câmera, o cineasta e o sujeito em foco estão implicados do ponto de vista da verdade de cada um. No caso dos dois documentários, estes três sujeitos não são definidos no todo do filme, porém cena a cena, pois cineasta e sujeito em foco são os mesmos, mas a câmera tem várias visões de acordo com quem a opera e dirige. No caso do *174*, outro elemento pode ser incluído nessa relação, especificamente para o caso, o da transmissão ao vivo que a todo tempo influencia a ação.

Neste documentário, a câmera participa da ação enquanto ela acontece, mas a cada elipse, quando entram em cena os personagens que vão analisar o fato ocorrido, ela deixa de ser um personagem. Sandro (o seqüestrador) tem consciência das câmeras e da importância delas no episódio, o que fica muito claro para o espectador 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*. Já os outros personagens, embora tenham vivido aqueles momentos seja como seqüestrados, policiais, e outras pessoas envolvidas, ao dar entrevistas depois do acontecido não se importam com o “aparecer” para a câmera, que passa a ser, então, invisível. Sandro estaria encenando e os outros personagens, os reféns dentro do ônibus, não.

...pois nem todos os entrevistados são personagens no mesmo sentido. Tudo muda conforme a posição de cada um no jogo e sua relação com o "assunto" (protagonista, observador teórico, porta voz da "opinião pública", testemunha/fonte de dados) – há uma hierarquia, como nos filmes de ficção que, por sua vez, não excluem entrevistas, depoimentos, desde Cidadão Kane / Citizen Kane. (Xavier, 2003, p.222)

Para tecer o discurso a interação entre televisão e cinema é sistemática. As imagens no documentário 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, na visão de Vera Íris Paternostro (1999, p.64), padrão que nada tem a ver com a linguagem do cinema enquanto modelo a ser seguido.

A linguagem visual do telejornal dialoga na edição e na montagem com a do cinema documentário como Julia Kristeva, citada por Edward Lopes, propõe *...todo o texto é absorção e transformação de outro texto. No lugar da noção de intersubjetividade instala-se a noção de intertextualidade*, (Lopes, 1999, p.71). Esse procedimento de transformação do sentido, por meio da intertextualidade, pode dar-se através de processos distintos, citados por Fiorin, como: citação, alusão e estilização.

A estilização é a reprodução do conjunto de procedimentos do 'discurso de outrem', isto é, do estilo de outrem. Estilos devem ser entendidos aqui como o conjunto das recorrências formais tanto no plano da expressão quanto no plano do conteúdo... (Fiorin, 1999, p.30)

Dessa forma, é possível pensar na proximidade entre uma linguagem e outra, mas é necessário separar a presença do formato televisivo que obriga a situação a encaixar-se independentemente de qualquer evento.

A estética do cinema é visível em vários momentos, como também é possível identificar a estética da TV em muitos outros. A

primeira cena do *Ônibus 174* é um plano-seqüência¹ aéreo que tem como ponto de partida algum lugar em alto mar. A câmera atravessa a praia, entra na cidade, sobe os morros cobertos de matas, atravessa também a favela, entra no centro da cidade e segue até o bairro do Jardim Botânico, onde aconteceu o seqüestro. A cena toda tem quase quatro minutos, tempo que jamais seria usado numa reportagem ou num programa de televisão editado, onde os planos² têm em média nove segundos.

Esse plano-seqüência é interrompido pela imagem, no estúdio, de um entrevistado que está sentado, de frente para a câmera, mas sem olhar para ela, num típico enquadramento de telejornalismo. A entrevista é coberta por imagens do seqüestro, mostrando o ônibus visto de cima, com um plano de 18 segundos, típico de uma reportagem ao vivo. Nas próximas cenas a estética da TV impera: dois planos da movimentação da polícia durante o episódio têm cinco e nove segundos, respectivamente. Esse diálogo entre a composição de imagens para o cinema e para a televisão é presente em todo o filme, sendo muito facilmente identificável e implicando uma forma de intertextualidade.

As imagens produzidas pela equipe do cineasta são longas, têm cuidados com a iluminação, usam recursos para os movimentos de câmera (como um *travelling*³ pelas ruas da Zona Sul do Rio à procura de meninos de rua). A câmera passa a ser um elemento importante da cena enquanto composição estética preocupada com a composição e não apenas com o registro da imagem. Ao contrário, na televisão, o elemento primeiro é o objeto de cena, o acontecimento. Os recursos usados são os mais simples, sem uma preocupação estética. O cinegrafista segue os passos básicos: liga a câmera, balanceia as cores, faz o foco e começar a gravar. Para a televisão, as imagens valem pela informação que contém, registrar o fato é muito mais importante do que o modo como se registra, regra bem diferente daquela seguida pelos

1. Plano-seqüência: cena filmada sem nenhum corte.

2. Planos: trecho filmado sem interrupção; mudar o plano significa mudar a imagem.

3. Travelling: movimentação lateral da câmera para acompanhar uma cena.

produtores do cinema-arte, que colocam a estética como ponto fundamental da produção.

As cenas do documentário têm como áudio as vozes dos personagens ou a música, sem um narrador. Lopes (1999, p.74) trata dos textos monológicos e polifônicos ou dialógicos dentro da teoria de Bakhtin. São monológicos os romances (que aqui vamos considerar textos) que possuem vários personagens, mas que são usados sempre para exprimir unicamente uma visão do mundo, uma ideologia dominante. É o caso extremo do telejornal em que a narração do repórter em *off*⁴, presente em todas as reportagens, representa a ideologia do veículo, da sociedade ou do dono da emissora.

Já polifônicos são os textos em que cada personagem funciona como um ser autônomo, exprimindo sua própria mundividência, pouco importa coincida ela ou não com a ideologia própria do autor da obra; a polifonia ocorre quando cada personagem fala com a sua própria voz... (Lopes, 1999, p.74)

O cinema documentário sem a “voz divina”, a voz em *off*, deixa os personagens assumirem seus próprios papéis. O modelo de documentário do cineasta Eduardo Coutinho, por exemplo, tem como forma principal a palavra, o que é dito na entrevista. Coutinho não utiliza nos seus últimos filmes nada externo, que não pertença à cena enquanto ela é gravada. A ausência do *off* tornou-se uma marca estilística dele. No caso do filme de José Padilha, embora o personagem principal seja Sandro, os outros entrevistados são fundamentais para analisar as causas daquele episódio. Mas cada qual tem uma função variável, como analisa Ismail 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,*

4. *Off-Screen*: qualquer personagem, objeto ou ação não vista na tela, mas que é parte da ação, ou qualquer som que se origina desta área. No caso, a voz do repórter, ou apresentador, falando sem aparecer no vídeo. É a narração corrente do texto jornalístico, parte integrante da reportagem de televisão.

(Xavier, 2003, p.222). Os entrevistados não são importantes por quem são apenas, mas pelo que têm a falar em relação ao episódio. A montagem do documentário resulta num texto polifônico pela possibilidade de ouvir várias vozes.

Um exemplo claro dessa polifonia pode ser observado no *Rap do Pequeno Príncipe Contra as Almas Sebosas* (Paulo Caldas e Marcelo Luna, 2000), documentário que usa 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. Garnizé é um cantor de *Rap* que denuncia a violência social.

A história dos dois se cruza quando Garnizé é assaltado e, no dia seguinte, o assaltante (considerado uma alma sebosa) 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*. Já para Helinho: *... e se eu não tirasse a vida de muita gente safada, muita gente inocente tinha morrido*. O filme não ouviu as mães das vítimas de Helinho, mas a voz delas está presente 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 que faz um abaixo-assinado para tirá-lo da cadeia. Para o delegado que o prendeu

isso é um contra-senso... justiceiro é criminoso como qualquer outro. Para a polícia ele é alguém valorizado, já para os presos: "se cai aqui (na cadeia) vai morrer logo.

O hip-hop além de trilha sonora é outra voz que representa um conjunto de personagens. Parte da narrativa é contada pela música como a que explica o que é uma "alma sebosa". O rapper Garnizé com estereótipo de politizado argumenta que sua música é para todos ouvirem *preto, branco, amarelo, índio, homossexual e esqueitista*. Para ele, o rap é a forma de poesia que permite denunciar a situação da camada mais pobre da população, seus anseios e as injustiças pelas quais passam.

Além de ouvir vários depoimentos o *Rap do Pequeno Príncipe* dá espaço para as diversas vozes construírem a narrativa.

Embora na reportagem haja, também, outras vozes que não só a do repórter, outros discursos, a que impera é a da superficialidade. Uma das regras básicas na hora de distribuir essas vozes é citada por Heródoto Barbeiro quando se refere ao tempo dado a cada entrevistado dentro de uma matéria jornalística, *Podemos considerar razoável o tempo de 20 segundos para cada sonora⁵, mas há exceções: um assunto importante, uma declaração polêmica e a capacidade de síntese do entrevistado também podem influir no tempo da sonora*. (Barbeiro, 2002, p.101). Essa média é usada, na maioria das vezes, como tempo máximo permitido aos editores, ditado como regras em muitos outros manuais de redações.

No telejornalismo o discurso do repórter pode ser monológico por ter traços de autoritarismo. A soberania de uma só voz representa o conceito de mídia colonizadora compreendida por Jean-Claude Bernardet, citado por Robert Stam; *a voz do narrador, acompanhando a imagem, assume entonações de dominação e onisciência*. (Bernardet, 2000, p.63). Para ele, essa voz fala sempre numa entonação firme, homogênea, protegida pelos recursos do estúdio e da preparação prévia. Já as outras vozes, das pessoas comuns, personagens, são coletadas espontaneamente em som direto,

5. Sonora: é a entrevista editada dentro de uma reportagem, termo utilizado pelo telejornalismo.

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.* (Idem, p.64).

Ainda seguindo a linguagem do telejornalismo cada palavra ou frase do narrador em *off* deve remeter imediatamente a uma imagem correspondente, numa forma de redundância, de provar com imagens o que é dito. Essas imagens têm em geral nove segundos. Em alguns trechos do documentário de Padilha, as vozes dos personagens são cobertas por imagens, tal qual no telejornalismo. Na cena em que o ex-policial e co-produtor do filme, Rodrigo Pimentel, expulsa sobre a polícia do Rio de Janeiro, cada adjetivo empregado pela voz dele aos policiais é reiterado 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. Uma cena é de um policial deitado no chão ao lado da viatura, os braços à frente da cabeça, com a arma apontada, numa situação que lembra guerrilha. Só que ao lado dele, outro policial parece estar extremamente calmo. Ele conversa com alguém que está atrás do carro e tem a arma solta ao longo do corpo, numa posição de tranqüilidade. Os dois soldados agem de maneira completamente diferente, como se estivessem em duas situações distintas. O detalhe é que a viatura está exatamente ao lado do ônibus, onde estão Sandro e as reféns, numa distância de pouco mais de dois metros. Nesse caso, o discurso de Pimentel e as imagens mostram que a polícia não sabia o que fazer nesse momento. A linguagem, nesse caso, remete à reportagem, mas no lugar da voz do repórter passando a informação está a da personagem que participou da situação.

Ao assistir ao documentário *Ônibus 174* no cinema, é impossível não lembrar da televisão. A montagem do filme é muito próxima da montagem da reportagem, não só pela técnica, mas porque trata de um assunto que ficou conhecido por meio dos telejornais e pelo caráter apelativo da violência, comum aos programas televisivos.

Se, de um lado, o documentário dialoga com a televisão e produz algo novo, possível e criativo, a questão que surge é: por que no telejornalismo existe um padrão que engessa as reportagens? Por que a TV (aberta) nem cogita a possibilidade de mudança? Possivelmente a resposta esteja na ideologia do poder, mas esse trabalho não pretende discutir essa questão. De qualquer forma, fugir a esse engessamento, ao colonialismo, à ditadura do *off*, poderia ser uma forma de criar um diálogo em que a câmera passaria também ao telespectador e em que o autoritarismo seria reduzido pela possibilidade de interpretação. O *off* serve para traduzir a informação ao telespectador, mas seria possível deixar a ele a função de compreender a notícia a partir das várias vozes que a compõem. A ingerência do narrador impondo seu ponto de vista dificulta ao público pensar sobre o assunto retratado, enquanto a polifonia do documentário incita essa análise e discussão do objeto. Não se trata de propor o fim ou o extermínio da locução em *off*, mas de se pensar possibilidades do telejornalismo independê-lo, proporcionando a experimentação de linguagens dentro do telejornal.

Bibliografia

- BARBEIRO, H. 2002. *Manual de Telejornalismo*/Heródoto Barbeiro, Paulo Rodolfo de Lima. Rio de Janeiro: Campus.
- BERNARDET, J-C. 1992. *Cineastas e imagens do povo*. São Paulo: Brasiliense, 1992.
- FIORIN, J.L. 1999. Polifonia Textual e Discursiva. In: BARROS, D.P.; FIORIN, J.L. (Orgs.). *Dialogismo, Polifonia, Intertextualidade: em torno de Bakhtin*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, p. 29-36.
- LOPES, E. 1999. Discurso Literário e Dialogismo em Bakhtin. In: BARROS, D.P.; FIORIN, J.L. (Orgs.). *Dialogismo, Polifonia, Intertextualidade: em torno de Bakhtin*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, p.63-81, 1999.
- MATTOS, C.A. 2003. Em busca da voz legítima. *Cinemais: Revista de cinema e outras questões audiovisuais*, Rio de Janeiro, número 36, p.79-84.

- PADILHA, J. 2003. Sentido e Verdade, *Cinemais; Revista de cinema e outras questões audiovisuais*, Rio de Janeiro, número 36, p.58-69, 2003.
- PATERNOSTRO, V. Í. 2003. *O texto na TV: manual de telejornalismo*. Rio de Janeiro: Campus, 1999.
- XAVIER, Ismail. Indagações em torno de Eduardo Coutinho, *Cinemais; Revista de cinema e outras questões audiovisuais*, Rio de Janeiro, número 36, p.221-255.