
Elementos da narrativa na construção do personagem em *Ônibus 174*

João Nunes da Silva¹

Resumo: O documentário *Ônibus 174* (Padilha, 2002) faz parte da produção cinematográfica recente brasileira, que ganhou força a partir do Cinema de Retomada nos anos 90, com enfoque no tema violência urbana. O filme trabalha com duas narrativas: a história de vida do personagem central e a do caso do sequestro do ônibus 174, que o levou à visibilidade através das principais emissoras de TV do país, que cobriu ao vivo todo o evento. Este artigo visa identificar alguns elementos da narrativa (tempo, espaço, imagem, som, vozes, ruídos, música, palavra, enunciação, mostração e relatos) apresentados nos cinco minutos iniciais do filme e analisar o seu papel na construção do personagem central.

Palavras-chave: documentário; construção do personagem; *Ônibus 174*

Abstract: The documentary *Bus 174* (Padilha, 2002), part of the recent Brazilian cinematography production, which gained strength from the “Cinema de Retomada”, beginning in 1990, focused on the theme of urban violence. The movie works with two narratives: the life history of the central character, and the case of the kidnapping of the bus 174, which led him to visibility through all major TV stations of the country, that covered the entire event live. This article aims to identify some elements of the narrative (time, space, image, sound, voices, noises, music, words, enunciation, reports) presented in the first five minutes of the movie, and examine their role in building the central character.

Keywords: documentary; character building; *Bus 174*

Resumen: El documental *Omnibus 174* (Padilla, 2002) forma parte de la producción cinematográfica reciente de Brasil, que ganó fuerza a partir del Cine de Retorno en los años 90, enfocado en el tema de la violencia urbana. La película trabaja con dos narrativas: la historia de la vida del personaje central y la del caso del secuestro del ómnibus 174, que lo llevó a la visibilidad a través de los principales canales de televisión del país, que cubrió todo el evento en vivo. Este artículo pretende identificar algunos de los elementos narrativos (tiempo, espacio, imagen, sonido, voces, ruidos, música, palabra, declaración, y relatos) presentados en los primeros cinco minutos de la película y examinar su papel en la construcción del personaje central.

Palabras-clave: documental; construcción del personaje; *Omnibus 174*

¹ Doutorando em Comunicação e Cultura Contemporâneas (Poscom-UFBA). Mestre em Sociologia (UFPB). Professor (Unitins). Cv Lattes: <http://lattes.cnpq.br/0049405562439579>. Email: jnunes7@gmail.com

Em 12 de junho de 2000, na Zona Sul do Rio de Janeiro, uma ação que parecia banal tomou grandes proporções e chamou a atenção do Brasil inteiro: um jovem de 21 anos toma de assalto um ônibus, faz onze reféns e ameaça matar a todos. Esse evento ficou conhecido como o caso do ônibus 174 e foi transmitido ao vivo pelas principais emissoras de TV do país. Dois anos depois, o assunto volta à tona com o documentário *Ônibus 174* do cineasta José Padilha (2002). Se o caso do ônibus 174 teve tanta repercussão quando ocorreu, dois anos depois, torna-se ainda mais conhecido, a partir da história de seu protagonista, levado às telas de cinema com o documentário *Ônibus 174*.

Em razão de suas especificidades narrativas e da atualidade do tema tratado (violência urbana), o filme teve grande aceitação do público e foi premiado por importantes instâncias de consagração². A forma como reuniu a linguagem cinematográfica e a linguagem do mundo real revela uma obra criativa e dinâmica. Consideramos um filme de grande interesse para o estudo narratológico, especialmente quanto às estratégias utilizadas para a análise da construção do personagem.

Este artigo se propõe analisar os elementos da narrativa utilizados para a construção do personagem central no documentário *Ônibus 174*, considerando os cinco minutos iniciais do filme. Nossa atenção será voltada para os seguintes elementos: tempo, espaço, imagem, som (vozes, ruídos, música), enunciação, mostra e relatos apresentados nos minutos iniciais do filme de forma a identificar o seu papel na construção do personagem Sandro.

O estudo será ancorado nas ideias dos autores: Roger Odin, William Guynn e Jean-Paul Colleyn, (1984), Gaudreault e Jost (2009) e Vallejo (2008). A abordagem desses autores parte da Semiótica e da Narratologia com enfoques na construção narrativa documental e suas especificidades em relação ao cinema de ficção e não-ficção. De forma mais específica, a autora espanhola Vallejo (2008) tem realizado pesquisas sobre documentário, realidade e construção de personagem. A autora investigou obras com foco nos sujeitos comuns como representantes de grupo sociais, como no caso do filme *Balseiros*, de Carles Bosch e Josep Ma Domènech (2002).

² O documentário *Ônibus 174* (2002) recebeu vários prêmios, dentre eles destacam-se: melhor Documentário, melhor Diretor de Documentário (José Padilha), escolhido por votação pelos leitores do Adoro Cinema Brasileiro, 2003; melhor Documentário do júri do Festival Internacional de Cinema de Miami, 2003; melhor Filme - Documentário, no Festival do Rio BR 2002; prêmio Adoro Cinema 2002 de Melhor Documentário; troféu Bandeira Paulista na categoria documentário, na 26.^a Mostra BR de Cinema - Mostra Internacional de Cinema em São Paulo, 2002 Melhor Filme - Documentário, no Festival do Rio BR 2002; prêmio Adoro Cinema 2002 de Melhor Documentário; mostra Internacional de Cinema em São Paulo, 2002.

Construção de personagem no documentário: um processo textual audiovisual

Como o próprio termo indica, o personagem é fruto de uma construção e, embora parta de pessoas do mundo real, já não importa sua pessoa em si, mas sim o que vai ser construído do ponto de vista audiovisual sobre essa pessoa. Para Vallejo (2008, p. 74),

A construção do personagem no documentário é um processo textual baseado na seleção e submetido ao critério da equipe de realização. Neste processo podem-se tomar dois caminhos. O primeiro escolhe as pessoas representativas ou que se considera como parte da média para construir os personagens e assim buscar um discurso mais universal através da história particular (como ocorre com a escolha dos protagonistas de *Balseros*) o segundo caminho se centra em explorar a personalidade única de alguém que sai do comum e constrói o personagem explorando sua excepcionalidade (p. 74)³.

Nesse processo textual, o documentarista, através do dispositivo fílmico, transforma pessoas comuns do “mundo real”, em personagens documentais, a partir da realização do filme. Vallejo lembra que a noção de construção de personagem revela necessidades de ordem dramática: “no cinema um personagem não existe até que tenha sido construído e o espectador tenha chegado a conhecê-lo” (2008, p. 74).

Em *Ônibus 174*, a pessoa Sandro do Nascimento é transformada em personagem a partir do aparato cinematográfico e pelas ferramentas narratológicas utilizadas para contar a sua história. Para tanto são utilizados elementos que melhor o representem, contextualize no tempo e no espaço através de imagens, sons e formas de enunciação e mostração.

Contextualização do personagem no tempo e no espaço

O filme inicia a partir de uma cartela de fundo escuro, em total silêncio que traz o seguinte texto: *em 12 de junho de 2000 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.*

A narrativa começa contextualizando no tempo e no espaço o fato ocorrido e seu protagonista: dia, mês, ano e lugar. A partir de então o espectador recebe as principais informações de que precisa para que fique por dentro do que virá pela frente. O tempo e o espaço são importantes indicadores para situar o espectador, de modo que possa se dispor a entender a obra, a história contada sobre um personagem real. Também é possível que o espectador reúna as informações de que dispõe, a partir da sua experiência pessoal, para realizar os primeiros julgamentos quanto à veracidade do fato apresentado na tela. Trata-se de um relato com vistas a situar o espectador. Os

³ Tradução do espanhol feita por João Nunes da Silva.

recursos mobilizados nesses primeiros momentos apresentam uma narrativa que, em poucas palavras, inicia o processo de construção do personagem central da história.

Segundo Gaudreault e Jost (2009, 134) “toda narrativa estabelece duas temporalidades: a dos acontecimentos relatados e a que depende do próprio ato de contar”. Em *Ônibus 174*, as informações contidas na cartela pontuam terem passado dois anos do episódio para a realização do filme. Essa informação também situa o espectador quanto à necessidade desse tempo que a equipe levou para a concretização do filme sobre o personagem, até então desconhecido pelo público; apenas se sabe que se trata de um homem, um assaltante.

Em relação ao espaço, o texto apresentado indica a cidade do Rio de Janeiro. Espaço esse tido no imaginário dos brasileiros como um lugar marcado pela violência em função dos noticiários midiáticos. A julgar por esse aspecto, o personagem que começa a ser construído está vinculado também a esse imaginário. Assim, a estratégia narrativa inicia com a indexação à realidade, do contexto da violência urbana, de onde o personagem central faz parte. A opção pela tela escura com o texto informativo relacionado à violência faz parte da estratégia narrativa, pois lembra a tensão e complexidade do problema que grande parte de pessoas enfrentam nas grandes cidades, ao mesmo tempo em que se constitui numa metáfora sobre quem de fato é esse homem, como se refere à cartela.

Ao longo dos cinco minutos iniciais do filme, a narrativa apresenta recursos que, aos poucos, vai trazendo mais informações sobre o espaço, o ambiente urbano, a rua, isto é, o lugar onde pertence o personagem daquela ação. Logo após a escuridão da cartela final, a partir dos 22 segundos, a sequência seguinte apresenta outros recursos narrativos, os quais vão situando mais o espectador quanto ao personagem do ônibus 174 e o seu habitat: a rua: uma tomada aérea, acompanhada de uma música fúnebre, percorre uma extensão de água, a câmera segue em ritmo acelerado, com acompanhamento de uma música triste.

Aos poucos diminuem o ritmo (câmera e música) na medida em que se aproxima às margens. Segue-se agora vista de uma favela colada a arranha céus e casas com piscinas; a vista permite perceber nitidamente contraste social urbano. A câmera e a música vão seguindo lentamente, até que surge uma área verde em meio às casas de luxo. A partir de 01’53”, a tela é tomada por um formigueiro de casas, em seguida ouve-se uma voz feminina, em tom grave, que revela morar na rua há 19 anos e que passou a morar na rua quando tinha 5 a 6 anos. Aqui a narrativa favorece uma contextualização do lugar de moradia do personagem central. Embora ainda não se refira diretamente a ele, nota-se, na linguagem, a relação que aos poucos é feita pela montagem, com os relatos que vão surgindo em voz *off*.

Os relatos referem-se aos motivos que conduziram várias pessoas a morar na rua. Um dos relatos aponta sensações de angústia e revolta. O relato

do quinto personagem (03'15' a 03'42"), que não se identifica (apenas se sabe que é masculina) refere-se a um apelido, referindo-se ao personagem central:

O Mancha, ele não teve tempo prá ter um amor de ninguém, entendeu? Então, a única coisa que ele aprendeu na rua foi sobreviver. Foi o que nós todos aprendemos: a sobreviver por si próprio. Porque se eu for morador de rua e tiver aqui sentado e não correr atrás, ninguém vai aparecer ali e querer dar uma comida, nós tem que correr atrás⁴.

Na fala desse quinto personagem, nota-se a relação espaço/tempo bastante imbricada: refere-se ao tempo em que o "Mancha" (personagem central, até aqui ainda não identificado pelo nome) não teve. O texto revela terem convivido juntos na rua (espaço público), ao mesmo tempo em que aponta esse espaço como lugar de vários outros na mesma situação.

Em outros termos: tempo e espaço estão intimamente ligados à vida dos moradores de rua como homens (como o "Mancha") e mulheres, como apontam os relatos. Outro recurso utilizado pela montagem está na sincronia da fala do rapaz, que se refere ao personagem central pelo apelido: ao mesmo tempo em que ouvimos a quinta voz, vemos imagens da câmera sobrevoando telhados de residências confortáveis, com piscinas, e agraciadas pela harmonia das árvores, do verde que torna a paisagem agradável, espaço dedicado a poucos.

Esse recurso permite, ainda, confrontar a realidade dos diferentes espaços de convivência: enquanto os moradores de rua não têm o que comer, pois "tem que correr atrás", o conforto e a harmonia daqueles que moram nas casas de luxo ignoram a luta dos que não têm uma moradia digna.

Espaço-tempo: diálogos a partir de imagens e sons

O espaço público da rua é escolhido a partir do roteiro para a narrativa revela sua importância para a construção do personagem central. A função da tomada aérea sobre o Rio de Janeiro, destacando favelas e casas confortáveis, evidencia os contrastes sociais e o campo de disputa entre ricos e pobres; demarca a relação de poder, o conflito e a tensão existente a partir da dissimulada harmonia social. Essa harmonia ou "convivência pacífica" é sustentada pelo espaço institucional (Estado), revelado pelos recursos sonoros. Como estratégia narrativa ouvem-se ruídos de radioamadores e sirenes dos carros de polícia. O relato, em primeiro plano, (03'57" a 04'13") de um dos integrantes do Batalhão de Operações Táticas Especiais – BOPE, do Rio, revela:

Eu tive notícias pelo rádio da viatura administrativa que eu tava de que o BOPE estaria sendo acionado para uma ocorrência com refém, no Jardim Botânico. Eu imediatamente liguei para o comando da unidade e me coloquei à disposição prá que primeiro chegasse ao local como forma de avaliar em que condições o evento já se

⁴ Declaração retirada dos depoimentos contidos no DVD do filme Ônibus 174 (Padilha, 2002) distribuição Paris Filmes, LK-TEL Vídeo.

encontrava; então ele autorizou e eu da ponte Rio Niterói, tomei o caminho do Jardim Botânico e fui o primeiro a chegar no local⁵.

Enquanto o policial do BOPE falava, a imagem aérea percorria o espaço urbano indicado, até chegar ao local onde ocorreu o evento (o Jardim Botânico) que mobilizou o espaço institucional de segurança pública. Espaço e tempo são articulados pelos recursos da montagem e demonstrados pelo discurso do representante da segurança incumbido de manter a ordem estabelecida, o qual destaca em especial, tempo e espaço que usou, ou seja: local da cidade em que se encontrava (Ponte Rio Niterói) o que percorreu (o caminho para o Jardim Botânico), a partir do seu micro espaço (a viatura policial). O mesmo faz questão de destacar que foi o primeiro a chegar ao local do evento.

A tecnologia audiovisual e a criatividade da direção, roteiro e montagem, utilizadas para a narrativa de *Ônibus 174* e para a construção do personagem central, nos permitem refletir sobre as diversas possibilidades do documentário contemporâneo. Dentre as possibilidades está a recuperação da memória dos eventos que marcaram a vida de indivíduos e de coletividades, como o caso ônibus 174. Igualmente, é por meio desses recursos presentes no documentário que temos a possibilidade de conhecer esse personagem real protagonista da ação relacionada à violência urbana.

Os recursos tecnológicos utilizados em *Ônibus 174* para construir o personagem central do filme (Sandro) reúnem imagens de espaços e tempos diferentes e que são organizados criativamente no processo de montagem. Temos imagens feitas do alto da cidade do Rio que percorrem a dimensão do mar, os espaços sociais urbanos, imagens gravadas em estúdio, imagens de arquivos de TV e das câmeras de vigilância CET-RIO. Essas últimas fazem parte do dia em que ocorreu o evento.

A imagem inicial, que sobrevoa o mar permite uma análise poética, conforme Gomes (2004) e a poética fílmica, especialmente quando adicionada a música fúnebre que acompanha o percurso do mar até a praia (00:22” a 00.44”). A recorrência a esse recurso narrativo favorece a impressão de suspense ou de mistério a ser desvendado, como sugere a imensidade do mar. Enquanto não se mergulha no oceano da vida, não se sabe o que se vai encontrar.

Dessa forma, Padilha, o diretor, faz um convite ao espectador para mergulhar no oceano da vida do personagem central de *Ônibus 174*. Do ponto de vista sensorial e emocional, podemos considerar que a escolha acertada de iniciar o filme por essa tomada aérea é também um convite para novas sensações e emoções através da “viagem” que se inicia. Vendo por esse prisma, trata-se de uma viagem a partir do espaço mental, o espaço do eu de cada um dos espectadores.

⁵ Declaração retirada dos depoimentos contidos no DVD do filme *Ônibus 174*, distribuição Paris Filmes, LK-TEL Vídeo.

Em outra perspectiva, essa estratégia narrativa trabalha com o espaço imaginário da reflexão. Pensar a viagem proposta pela câmera, sem o recurso da música fúnebre, talvez pudéssemos ter esse espaço e tempo da narrativa apenas para relaxar. Mas a montagem não permite tanto, pois é mais um recado para os desafios que serão vistos durante todo o filme. A música sugere mais tensão e conflito do que relaxamento.

Imagens dos espaços sociais urbanos: enunciação e mostração

Uma das estratégias narrativas centrais do filme *Ônibus 174*, especialmente nos cinco minutos iniciais, é o uso da tomada aérea percorrendo diversos locais da cidade do Rio de Janeiro. Isso ocorre com o auxílio de alguns recursos, além da câmera: o uso da música, velocidade da câmera, ruídos, voz *off* de mulheres e de homens, focalizações específicas, dispositivos sonoros etc.

Há momentos marcados apenas pelo uso de imagem e da música fúnebre e insistente. Enquanto a câmera passeia pelos diferentes locais, o espectador tem a impressão de que está viajando junto com ela. Aos poucos percebe-se que não é uma simples viagem, pois, o olho da câmera demonstra querer dizer alguma coisa.

Na viagem espacial há momentos em que o olhar do espectador é direcionado para alguns pontos específicos. Por exemplo, diminui a velocidade quando algo se aproxima, focaliza em avenidas, áreas residenciais, floresta, morros, favelas, arranha-céus, carros e pessoas. Para manter a atenção permanente do espectador, são usados recursos como: aumentar o volume da música para pontuar algum local; por exemplo, um barulho produzido artificialmente, como se alguém batesse numa tábua com algum objeto (01':51 a 01.52")

Às vezes a câmera percorre lentamente um bloco de casas, prédios, espaços verdes e sobre telhados. Em determinados momentos, a tela é dividida em duas pelo contraste que apresenta como se pode notar o que ocorre quando são focalizadas ao mesmo tempo blocos de "áreas nobres" que dividem espaço com favelas (01':01").

Mas, afinal, por que tais procedimentos? O que querem dizer para o espectador? Ou melhor, que linguagem é essa e quais os sentidos e significados que estão presentes a partir das estratégias utilizadas? O que tem tudo isso com a construção do personagem?

No cinema, assim como na literatura e mesmo na vida, aprendemos que quase tudo tem um significado, de modo que, quando algo é focalizado, tem-se um ponto de vista. Entender a forma como os filmes são estruturados, a sua linguagem tem sido objeto de discussão por parte de vários estudiosos⁶.

⁶ A análise da linguagem cinematográfica inicia especificamente com Christian Metz, nos anos 70, inspirada nas contribuições de Emile Saussure (1857-1913). Na atualidade,

Para Gaudreault e Jost (2009, p. 74),

Na medida em que o processo fílmico implica em uma série de diversas operações de significação a encenação, o enquadramento e o encadeamento, é possível elaborar um “sistema da narrativa que acena para a importância disso que podemos chamar o processo de discursivização fílmica”.

Os autores propõem a ideia de discursivização fílmica. Sob essa ótica, os diversos meios utilizados no documentário, devem ser vistos como formas de construção de um discurso fílmico construído pelos sentidos e significados que o encadeamento dos recursos da narrativa favorece. A construção do personagem central do documentário *Ônibus 174* pode ser percebida a partir dos espaços sociais focalizados. Esses espaços contribuem para a caracterização do discurso fílmico.

Os espaços sociais, por onde a câmera percorre do alto, revelam os ambientes que o personagem, protagonista da ação do ônibus 174, conviveu. Mas o espectador só começa a ter conhecimento disso a partir do momento em que iniciam os relatos em *off* dos moradores de rua. Esses falam dos motivos e das condições de estarem naquele ambiente. Antes de surgirem os relatos, a tomada aérea segue, após a imagem do mar, quando inicia uma nova paisagem: favelas, casas confortáveis, arranha-céus, avenidas. Esses lugares são, conforme a disposição das imagens feitas na sequência, favela da Rocinha, Gávea, Jardim Botânico.

A estratégia narrativa apresentada nessa montagem refaz o percurso do ônibus 174, ao mesmo tempo em que apresenta os lugares que fizeram parte da história do protagonista da ação que culminou com sua morte e de uma das reféns. A montagem conduz o espectador a um mundo de contrastes, de conflitos e tensões. O resultado dessa forma de enunciação é o discurso fílmico formado a partir desse espaço social (de conflitos) em torno do personagem central. Ou seja, é mostrar os principais aspectos da história de vida do “homem que tentou assaltar o ônibus” e fez 11 reféns, no dia 12 de junho de 2000, pois, foi nesse espaço que ele viveu.

As imagens aéreas dos diversos ambientes, os tipos de som e os relatos, são recursos utilizados para representar a realidade social do personagem que saiu da “invisibilidade” em função de sua ação ousada, como forma de enfrentamento do mundo marcado por contrastes, por conflitos e tensões. Por isso, o tom de tensão marcado pela música fúnebre e pelas imagens.

Outra forma de realização do discurso fílmico se dá através da enunciação midiática. Sobre esse assunto a autora Vallejo destaca se tratar de formar o mundo projetado através da gravação a partir de imagens ou sons dos meios de comunicação e, com isso, formar parte da realidade que se pretende

destacam-se os trabalhos de Roger Odin (1984), François Jost e André Gaudreault (2009) voltados para o estudo da narrativa fílmica, sob a perspectiva da semiologia.

representar (2009, p. 79). Essa forma de enunciação favorece uma visão mais próxima da realidade habilmente manipulada pela montagem.

Esse tipo de enunciação em *Ônibus 174* pode ser percebido quando surgem as primeiras imagens, gravadas ao vivo, no dia do evento pelas emissoras de TV e imagens da câmera de vigilância da Companhia Estadual de Transito – CET-RIO (4’13”-5’13”). Essas imagens são as testemunhas oculares de toda a progressão do fato. Nesse momento o espectador tem a construção do personagem colado com o mundo real, com o “acontecimento bruto”.

O uso das imagens que testemunharam o evento, associadas aos relatos gravados em estúdio, do representante do BOPE e de um jornalista que cobriu o caso no dia, situa a ação no espaço e no tempo e apresenta uma forma intermediária de enunciação e mostração (VALLEJO, 2009, p. 78). É também uma característica marcante nas reportagens televisivas a utilização desses recursos. Nesse aspecto a obra de Padilha situa-se entre o documentário e a reportagem para construir o personagem central a partir de um drama real.

O tipo de enunciação apresentada se encaixa na proposta de análise do discurso proposta Chareaudeau (2006) sobre a narrativa reconstituída, que se ampara em reportagens da imprensa e da televisão para a contextualização da realidade social. Tal procedimento numa obra fílmica exige do meganarrador ou do grande imagista, conforme Gaudreault e Jost (2009), um trabalho de direção, roteiro e montagem que se assemelha às narrativas de ficção, porém não pode se esquecer do dever da credibilidade, de modo que “cola no mundo real”, nos acontecimentos desse mundo, como o caso ônibus 174 que chocou o país. O modelo proposto por Chareaudeau (2006) consiste em:

- introduzir uma abertura, de forma mais ou menos dramatizante possível;
- tentar reconstituir os fatos de forma mais coerente possível, com encadeamento dos fatos a partir de um ponto considerado onde o evento começou;
- uso de comentário explicativo de modo a justificar a narrativa simultânea;
- enfim, o meganarrador deve fechar a narrativa.

Não se trata necessariamente de fechamento do próprio fato, mas do fechamento de sua narrativa, embora as duas possam coincidir. Com efeito, o fechamento dificilmente é apresentado como o fim do acontecimento, porque o discurso de informação midiática se sustenta num processo evenemencial em perpétua reativação (CHARAUDEAU, 2006: 159, 160).

As características apontadas por Charaudeau podem ser percebidas no filme *Ônibus 174*, considerando os cinco minutos iniciais aqui analisados, além de todo o filme. Nos cinco minutos iniciais aqui analisados, temos: a tomada aérea iniciada pelo mar, passa pela praia de Copacabana, passa pela Gávea e pela Rocinha, segue pelo Jardim Botânico, refazendo o percurso do ônibus até o seu ponto final, onde “tudo ocorreu”. Quando inicia a tomada da Favela da

Rocinha, as imagens são simultâneas aos relatos em *off* dos meninos de rua, depoimento de pessoas que conhecem o personagem central (Sandro), depoimento do policial que primeiro esteve presente no local do evento e efeitos sonoros.

O ponto final, onde aconteceu o evento, é visualizado a partir das imagens das câmeras de TV e das câmeras de vigilância da CET-Rio. A narrativa apresenta imagens do dia flagradas pelas câmeras da CET-Rio, destacando imagens do alto, focalizando um ônibus parado num cruzamento, no Jardim Botânico, uma viatura policial, à frente, dois policiais do lado direito, na esquina de um estacionamento com alguns carros. A visão das câmeras do alto permite ainda perceber todo o ônibus, parte das árvores, uma guarita policial e grande parte da pista do lado esquerdo.

Após depoimento simultâneo às imagens de um dos jornalistas que cobriu o caso, temos uma cartela escura com o título do filme em letras brancas, seguida de outra imagem da CET-Rio, do Jardim Botânico, onde se vê a movimentação de policiais organizando o trânsito, uma ligeira confusão de carros, ônibus e pedestres. Nessa segunda imagem também há um depoimento simultâneo, dessa vez do policial do BOPE, relatando os primeiros momentos de sua ação no local, seguido de outras imagens, agora da TV, que mostra o mesmo policial se aproximando do ônibus. Os relatos do policial acontecem juntamente às imagens originadas de duas fontes: da CET, que marca data, local e hora do acontecimento e das emissoras de TV. A sequência ainda traz imagens em que se vê o policial se apresentando ao comandante do BOPE e, logo em seguida, imagens do ônibus com o personagem Sandro com um revólver segurando uma das reféns.

Os recursos utilizados simultaneamente constituem camadas de informação, que ajudam a entender a narrativa dos fatos centrais e que em seu todo constroem o personagem central do drama.

Um dos aspectos fundamentais usados na narrativa, quando termina a tomada aérea e inicia os depoimentos do policial do BOPE e do jornalista, são os depoimentos iniciados em *voz off*, simultaneamente as imagens das câmeras de vigilância da CET-Rio, que marcam o dia e horário do ocorrido, fechando com um primeiro plano dos personagens-testemunhas do fato. Esse recurso narrativo produz a sensação de maior credibilidade ao produto documentário quanto à representação da realidade mostrada.

Observa-se pela construção da narrativa a ausência de uma instância narradora em *voz over* no filme. Como afirmam Gaudreault e Jost (2009, p. 77), parafraseando Metz (1988, p. 26): “o *enunciador* é o filme, o filme como foco, agindo como tal, *orientando* como tal, o filme como atividade” (grifos de Gaudreault e Jost 2009, p. 77). Assim, *Ônibus 174* apresenta elementos ficcionais e não-ficcionais. Sua narrativa não deixa, evidentemente, de ter o seu ponto de vista, todavia, penetra e dialoga com o mundo real, com os acontecimentos que mexem com a vida de uma população urbana. Com isso, o

hibridismo entre realidade e ficção, onde o real é ficcionalizado e, ao mesmo tempo, a realidade da ficção chama a atenção do espectador.

Considerações finais

Foram destacados neste artigo os principais elementos utilizados na narrativa documental de *Ônibus 174* e o seu papel para a construção do personagem central: enunciação, mostraçã, temporalidade, espacialidade, imagens, sons-música-ruídos e vozes.

Os usos dos componentes da narrativa pela direção, roteiro e montagem, foram apresentados de forma criativa e dinâmica, tornando, assim, um filme ousado e instigante. A forma com que as ferramentas narrativas foram utilizadas permite ainda refletir sobre os diversos usos e tipos de narração que se constituem em importantes formas de inserção com a realidade; sobretudo quando se trata da construção dos personagens a partir de pessoas e acontecimentos que marcaram a história de indivíduos e coletividades urbanas e sua relação com problemas como o da violência.

Finalmente, percebemos que as possibilidades técnicas no que tangem à linguagem cinematográfica e sua relação com as mídias diversas, como TV, rádio, jornais, podem ser usadas habilmente para produções documentais como forma de favorecer novos diálogos e novos significados para dar conta da complexidade do mundo real e de seus diversos personagens.

Referências

- AUMONT, Jacques; MARIE, Michel. *Análisis del film*. Barcelona: Paidós, 1988.
- CASETTI, Francesco e DI CHIO, Frederico. *Cómo analizar um film*. Barcelona, Buenos Aires, México: Paidós, 2007.
- CHARAUDEAU, Patrick, *Discurso das Mídias*. São Paulo: Contexto, 2006.
- COLLEYN, Jean-Paul. *Le regard documentaire*. Paris: Editions du Centre Pompidou, 1993.
- GAUDREAUULT, André. JOST, François. *A narrativa cinematográfica*. Brasília: Ed. UNB, 2009.
- GOMES, W. S. *Estratégias de Produção de Encanto*. O Alcance Contemporâneo da Poética de Aristóteles. In: *The Mwga's Book*, Laboratório de Análise Fílmica – PPG de Comunicação e Cultura Contemporâneas, UFBA, Salvador 2004
- GUYNN, William. *Um cinema de non fiction. Le documentaire classic à l'épreuve de la théorie*. Provence: Université de Provence, 2001
- ODIN, Roger, GUYNN, William. *Cinéma et réalité*. Saint Étienne CIEREC- Université de Saint Étienne, 1984.

ÔNIBUS 174. Direção: José Padilha. Produção: José Padilha e Marcos Prado. Intérpretes: Luiz Eduardo Soares; Rodrigo Pimentel; Yvonne Bezerra de Mello; Sandro do Nascimento e outros. Roteiro: José Padilha. [S.I]: Riofilme, 2002. 1 DVD (118 min), son., color, DVD.

VALLEJO, Aida. *Protagonistas de lo real: La construcción de personajes em el cine documental. Secuencias*: revista de historia del cine 27. Universidad Autónoma de Madrid. (2008): 72-89. Pdf. Disponível em: <http://hdl.handle.net/10486/3946>. Acesso em 26 nov 2010.

_____. Deshilando el guión de Balseros. La construcción narrativa en el cine documental. www.doc.ubi.pt/06/artigo_aida_vallejo.pdf. Acesso em 30 nov 2010.

VANOYE, Francis; GOLIOT-LÉTÉ, Anne. *Ensaio sobre a análise fílmica* Campinas, SP: Papirus, 2002.