



COMO O
CINEMA
IMITA A
REALIDADE?

o caso do Ônibus 174 no cinema brasileiro



**ÁREA DO CONHECIMENTO DE CIÊNCIAS SOCIAIS
CURSO DE COMUNICAÇÃO SOCIAL
HABILITAÇÃO EM PUBLICIDADE E PROPAGANDA**

SHARLINE GIRARDI

**COMO O CINEMA IMITA A REALIDADE?
O CASO DO ÔNIBUS 174 NO CINEMA BRASILEIRO**

Caxias do Sul
2021

SHARLINE GIRARDI

**COMO O CINEMA IMITA A REALIDADE?
O CASO DO ÔNIBUS 174 NO CINEMA BRASILEIRO**

Trabalho de Conclusão de Curso de
Publicidade e Propaganda da
Universidade de Caxias do Sul,
apresentado como requisito parcial para
obtenção do título de Bacharel.

Orientador(a): Prof^a. Dra. Ivana Almeida
da Silva

SHARLINE GIRARDI

**COMO O CINEMA IMITA A REALIDADE?
O CASO DO ÔNIBUS 174 NO CINEMA BRASILEIRO**

Trabalho de Conclusão de Curso de Publicidade e Propaganda da Universidade de Caxias do Sul, apresentado como requisito parcial para obtenção do título de Bacharel.

Orientador(a): Prof^a. Dra. Ivana Almeida da Silva

Aprovado em: __/__/__

Banca Examinadora

Prof. Dra. Ivana Almeida da Silva
Universidade de Caxias do Sul – UCS

Prof. Dr. Ronei Teodoro da Silva
Universidade de Caxias do Sul – UCS

Prof. Ma. Flóra Simon da Silva
Universidade de Caxias do Sul – UCS

AGRADECIMENTOS

Primeiramente agradeço a Deus por sua proteção, por iluminar e guiar meu caminho.

Agradeço aos meus pais, Olacir e Maria Helena, pelo apoio, dedicação e suporte que sempre me deram ao longo dos estudos. Com certeza, são meus maiores incentivadores e também meus maiores exemplos. Devo tudo a eles.

Agradeço aos meus professores por todo conhecimento transmitido e pela dedicação que tiveram em meio às dificuldades impostas pela pandemia, seguindo resilientes na missão de ensinar. Em especial, à minha orientadora, professora Ivana, pelo apoio e pelos conselhos, por estar sempre à disposição, e por acalmar quando as coisas pareciam não estar fazendo sentido, direcionando o melhor caminho para encontrar as soluções.

Agradeço também à professora Adriana Schleder, a primeira a me dar uma oportunidade na área profissional. Ensinou sobre comunicação e sobre vida.

Aos professores e colegas que integraram a Frispit, em especial à Frispit TV, onde fiz grandes amizades que seguem para a vida, iniciei minha carreira profissional, perdi algumas inseguranças e aprendi sobre respeito e responsabilidade. Com certeza, a Frispit TV moldou a profissional que sou hoje. Sou muito grata a tudo que experienciei naquele período.

Aos colegas e amigos com quem dividi a jornada da graduação, em especial aos queridos Carol, Francis, Giovana, Sarah e Vitória - obrigada pelo companheirismo, pela parceria e pelos trabalhos em grupo.

Agradeço ao meu amigo e sócio, Leonardo, por em meio ao desenvolvimento deste trabalho, embarcarmos juntos em um sonho, e o mesmo ter a compreensão dos momentos em que estive focada na realização deste Trabalho de Conclusão de Curso.

E por fim, a todos que, de alguma forma, contribuíram para a minha formação. Muito obrigada.

“Sabia que tudo que é imaginário existe, e é, e tem?”

Estamira



RESUMO

O presente estudo possui como tema a simulação da realidade no cinema, e seu objetivo é entender o papel da linguagem audiovisual na representação de histórias reais em obras cinematográficas, em especial no filme documentário *Ônibus 174* e no filme de ficção *Última Parada 174*. O trabalho é organizado em três focos principais, dividido em capítulos que trazem abordagens sobre os gêneros de ficção e documentário especialmente no âmbito do cinema brasileiro, a linguagem audiovisual e as possibilidades de simular realidades no cinema, e o retrato do caso do ônibus 174 nos filmes em questão. Destaca-se como metodologia uma pesquisa bibliográfica com viés exploratório, que aborda autores como Jacques Aumont, André Bazin, Michel Marie, Jean-Claude Bernardet, Sergei Eisenstein, Gilles Deleuze, Jean Baudrillard, Ivana Bentes, Paulo Emílio Salles Gomes, Sidney Ferreira Leite, Fernão Pessoa Ramos e Ismail Xavier. Outro ponto de destaque na metodologia é o estudo de caso realizado com base na análise fílmica ao final do trabalho, que irá permitir estabelecer uma relação entre os filmes sobre o sequestro do ônibus 174 e os conceitos levantados na pesquisa exploratória. Ao final, conclui-se que os recursos da linguagem audiovisual utilizados tanto na ficção como no documentário, permitem várias possibilidades de simular eventos reais no cinema, resultando em diferentes perspectivas e interpretações de um mesmo fato. Assim, é possível identificar que enquanto o documentário aborda o caso do ônibus 174 de uma maneira mais crítica, a ficção traz uma abordagem mais emocional, aproximando o espectador da experiência vivida pelo protagonista.

Palavras-chave: Documentário. Ficção. Realidade. Simulação. Linguagem Audiovisual.

ABSTRACT

The present study has as its theme the simulation of reality in cinema, and its objective is to understand the role of audiovisual language in the representation of real stories in cinematographic works, especially in the documentary film *Ônibus 174* and in the fiction film *Última Parada 174*. The work is organized into three main focuses, divided into chapters that bring approaches to the genres of fiction and documentary, especially within the scope of Brazilian cinema, the audiovisual language and the possibilities of simulating realities in cinema, and the portrait of the case of the 174 bus in the movies in question. A bibliographic research with an exploratory bias stands out as a methodology, which approaches authors such as Jacques Aumont, André Bazin, Michel Marie, Jean-Claude Bernardet, Sergei Eisenstein, Gilles Deleuze, Jean Baudrillard, Ivana Bentes, Paulo Emílio Salles Gomes, Sidney Ferreira Leite, Fernão Pessoa Ramos and Ismail Xavier. Another important point in the methodology is the case study carried out based on the film analysis at the end of the work, which will allow establishing a relationship between the films about the kidnapping of bus 174 and the concepts raised in the exploratory research. In the end, it is concluded that the audiovisual language resources used in both fiction and documentary allow for several possibilities to simulate real events in cinema, resulting in different perspectives and interpretations of the same fact. Therefore, it is possible to identify that while the documentary approaches the case of the 174 bus in a more critical way, the fiction takes a more emotional approach, bringing the viewer closer to the experience lived by the protagonist.

Keywords: Documentary. Fiction. Reality. Simulation. Audiovisual Language.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 - Frame do filme <i>A saída dos operários da fábrica Lumière em Lyon</i>	17
Figura 2 - Frame do filme <i>A chegada do trem na estação de Ciotat</i>	20
Figura 3 - Frames do filme <i>Nanook, o esquimó</i>	23
Figura 4 - Cenas do filme <i>Limite</i>	28
Figura 5 - Carmen Miranda em apresentação	30
Figura 6 - Mazzaropi no papel de Isidoro, no filme <i>Sai da Frente</i> de 1952	31
Figura 7 - Cartazes do filme <i>Ladrões de Bicicleta</i>	33
Figura 8 - Cenas do filme <i>Rio 40 Graus</i>	34
Figura 9 - Glauber Rocha (de camisa aberta) dirigindo uma cena de <i>Deus e o Diabo na Terra do Sol</i>	35
Figura 10 - Os personagens Dona Flor (Sonia Braga), Vadinho (José Wilker) e Dr. Teodoro (Mauro Mendonça) em cena do filme <i>Dona Flor e Seus Dois Maridos</i> na versão de 1976	36
Figura 11 - Cartaz e cena do filme <i>Cidade de Deus</i>	37
Figura 12 - Cartazes dos filmes <i>Cinco Vezes Favela</i> , <i>Barravento</i> e <i>Deus e o Diabo na Terra do Sol</i> , produções da primeira fase do Cinema Novo	40
Figura 13 - Cartaz e cena do filme <i>Terra em Transe</i> , destaque da segunda fase do Cinema Novo.....	40
Figura 14 - Cartaz e cenas do filme <i>Macunaíma</i>	41
Figura 15 - Humphrey Bogart como Richard Blane no filme <i>Casablanca</i> (1942).....	66
Figura 16 - Philip Marlowe (Humphrey Bogart) com Vivian Sternwood Rutledge (Lauren Bacall) em <i>À Beira do Abismo</i> (1946)	66
Figura 17 - Al Pacino como Tony Montana em <i>Scarface</i> (1983)	67

Figura 18 - Pixote (Fernando Ramos da Silva) em <i>Pixote, a Lei do Mais Fraco</i>	67
Figura 19 - Cassiano Carneiro interpretando Fernando Ramos da Silva em <i>Quem Matou Pixote?</i>	69
Figura 20 - Cenas do filme <i>O Ano em que Meus Pais Saíram de Férias</i>	71
Figura 21 - Cartaz do filme <i>Zuzu Angel</i> com Patrícia Pillar que interpreta Zuzu, e Daniel de Oliveira no papel de Stuart, seu filho	72
Figura 22 - Cenas do documentário <i>O Dia que Durou 21 Anos</i>	73
Figura 23 - Cena inicial de <i>Vidas Secas</i> que apresenta a família protagonista e sua jornada pelo sertão.....	74
Figura 24 - Cenas do filme <i>Guerra de Canudos</i>	74
Figura 25 - Cenas do documentário <i>Estamira</i>	75
Figura 26 - Babenco na tomada inicial do filme com a comunidade ao fundo	79
Figura 27 - Momento em que Babenco apresenta o ator que interpreta Pixote, Fernando Ramos da Silva, junto da família	80
Figura 28 - Cenas de <i>Bacurau</i>	81
Figura 29 - Imagens do sequestro exibidas pelo Jornal da Record do dia 20 de agosto de 2019, em matéria que relembra o fato ocorrido em 2000	84
Figura 30 - Imagens do sequestro exibidas em reportagem do Jornal Nacional do dia 12 de junho de 2000.....	85
Figura 31 - Posters dos filmes	89
Figura 32 - Igreja da Candelária vista de cima.....	93
Figura 33 - Igreja da Candelária na perspectiva do personagem	95
Figura 34 - Momento que Sandro desce do ônibus com a refém em <i>Ônibus 174</i>	99
Figura 35 - Momento que Sandro desce do ônibus com a refém em <i>Última Parada 174</i>	101

Figura 36 - Contextualização da vida de Sandro antes do assassinato da mãe.....	105
Figura 37 - Porta-retrato de Sandro na infância com semblante feliz.....	107
Figura 38 - Sandro lembra da Chacina da Candelária durante o sequestro. Imagem de arquivo utilizada no documentário	110
Figura 39 - Na ficção, Sandro (interpretado pelo ator Michel Gomes) coloca a cabeça para fora da janela do ônibus para lembrar os policiais e quem assistia que ele era um sobrevivente da Chacina da Candelária	111
Figura 40 - Frames do filme <i>Última Parada 174</i> onde é possível visualizar na ficção os lugares onde Sandro passou sua infância	112
Figura 41 - Frames do documentário <i>Ônibus 174</i> com imagens de uma favela, usadas para contextualizar onde Sandro passou sua infância.....	112
Figura 42 - Sequência do filme <i>Última Parada 174</i> do momento em que o protagonista decide deixar o local onde sempre morou e parte para sua jornada....	114

LISTA DE QUADROS

Quadro 1 - Ficha técnica <i>Ônibus 174</i>	87
Quadro 2 - Ficha técnica <i>Última Parada 174</i>	88

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO.....	12
1.1 METODOLOGIA.....	14
2 DOCUMENTÁRIO VERSUS FICÇÃO: UM BREVE OLHAR SOBRE O CINEMA BRASILEIRO	17
2.1 CINEMA E SUA RELAÇÃO COM DOCUMENTÁRIO E FICÇÃO	19
2.1.1 Ficção e o pretexto do real	24
2.2 CINEMA NACIONAL: QUE PAÍS É ESSE NAS TELAS?	26
2.2.1 Cinema Novo e as visões de um Brasil.....	38
2.2.2 Marcas do documentário brasileiro.....	43
3 LINGUAGEM AUDIOVISUAL: SOBRE REALIDADES E SIMULAÇÕES	48
3.1 O QUE É LINGUAGEM AUDIOVISUAL	49
3.2 REALIDADE E IMAGEM CINEMATOGRAFICA.....	53
3.3 CINEMA, SIMULAÇÃO, SIMULACRO.....	59
3.3.1 Do herói ao anti-herói.....	63
3.4 REFLEXOS DA REALIDADE NO CINEMA NACIONAL	69
4 VISÕES DO CINEMA BRASILEIRO PARA O CASO 174: DOCUMENTÁRIO E FICÇÃO.....	83
4.1 APRESENTANDO O FATO: SEQUESTRO DO ÔNIBUS 174.....	83
4.2 ANÁLISE COMPARATIVA DOS FILMES SOBRE O SEQUESTRO DO ÔNIBUS 174	90
4.2.1 Explorando o espaço	91
4.2.2 Busca de um ponto de vista.....	97
4.2.3 Origens e horizontes	103
4.2.4 Perspectivas para Sandro.....	109
4.3 FECHAMENTO DA ANÁLISE	115
5 CONSIDERAÇÕES FINAIS	119
REFERÊNCIAS	124
APÊNDICE	139

1 INTRODUÇÃO

O cinema possibilita registrar a realidade e a reproduzir, transmitindo para a tela um universo sensível ao indivíduo, contando com sua presença e participação como espectador. É nessa conexão entre espectador e representações da realidade que encontramos uma dimensão subjetiva na qual nasce o imaginário. Essa dimensão pode ser dividida em dois lados: aquilo que estamos assistindo nos remete ao mundo real em que vivemos, e isso por si só já torna o conteúdo do filme relevante; e por outro lado, a compreensão sobre as situações que serão apresentadas baseando-se nos nossos conhecimentos, suposições e expectativas. É isso que torna interessante entender como a estrutura da imagem fílmica e sua capacidade em despertar emoções, sentidos e significados funcionam (MORIN, 1970, apud GUTFREIND, 2006).

A compreensão de uma obra cinematográfica é aprimorada pela linguagem audiovisual, responsável por provocar percepções acerca de uma narrativa no espectador. Quando tratamos de obras que se propõem narrar histórias reais, é por meio da linguagem audiovisual que pontos de vista e perspectivas sobre determinado fato serão transmitidas, explorando a possibilidade do cinema em simular a realidade.

A linguagem audiovisual permite termos uma interpretação diferente de acontecimentos reais - que até então tínhamos conhecimento somente no mundo histórico - quando trazidos para dentro do cinema.

Para compreender como a linguagem audiovisual pode representar fatos reais no cinema, este Trabalho de Conclusão de Curso propõe responder a seguinte questão norteadora: **Como a linguagem audiovisual representa fatos reais no cinema, em especial no filme documentário e no filme de ficção sobre o sequestro do ônibus 174?**

Assim, apresentamos como objetivo geral: Entender os contrastes na simulação da realidade com base nos elementos que envolvem a linguagem audiovisual em filmes de gêneros diferentes, em especial no filme documentário *Ônibus 174* e no filme de ficção *Última Parada 174*. Para isso, adentraremos em um jornada de estudos e análises que partirão dos objetivos propostos que servirão de fio condutor para a questão norteadora.

Já como objetivos específicos:

- a) Compreender a linguagem audiovisual e buscar entender qual o papel da mesma em uma obra cinematográfica.
- b) Discutir o conceito de representação da realidade no cinema, principalmente a partir da ótica das simulações, dentro desse contexto.
- c) Entender o filme documentário e o filme de ficção, especialmente aproximações e diferenças nesses dois tipos de produção.
- d) Identificar períodos no cinema brasileiro em que as obras produzidas se voltavam para as realidades do país.
- e) Verificar de que forma os filmes *Ônibus 174* e *Última Parada 174* foram construídos, dentro de suas propostas, utilizando a linguagem audiovisual para simular um fato conhecido no contexto social brasileiro.

Para alcançar os objetivos, o Trabalho de Conclusão de Curso será organizado em capítulos que abordarão todos os tópicos incluídos na análise proposta. Desta forma, o segundo capítulo abordará o que se entende por filme documentário e filme de ficção, buscando fazer relações desses gêneros com a história do cinema. Também será realizado um aprofundamento na história do cinema nacional, a fim de encontrar suas aproximações com temas relacionados à realidade do Brasil. Estudar a história do cinema nacional torna-se importante pois as obras que serão analisadas ao final deste estudo estão narrando um acontecimento real ocorrido no país. Para compor a base teórica aqui, teremos autores como Jacques Aumont, André Bazin, Graeme Turner, Anatol Rosenfeld, Michel Marie, Jean-Claude Bernardet, Bill Nichols, Paulo Emílio Salles Gomes, Sidney Ferreira Leite, Fernão Pessoa Ramos e Ismail Xavier.

O capítulo três discutirá o que é linguagem audiovisual, qual a relação entre realidade e imagem cinematográfica e de que forma o cinema atua como simulacro para representar a realidade. Também será abordada de forma breve a Jornada do Herói proposta por Joseph Campbell, com o intuito de entender até que ponto essa síntese irá impactar na representação da realidade nas narrativas dos filmes que serão analisados. E por fim, o capítulo buscará compreender quais são os reflexos da realidade no cinema nacional. Neste ponto serão estudados teóricos como Roland Barthes, Jean Baudrillard, André Bazin, Gilles Deleuze, Sergei Eisenstein, Christopher Vogler, Ivana Bentes, Jean-Claude Bernardet e Jacques Aumont.

E no quarto e último capítulo, teremos a análise principal, envolvendo o filme documentário *Ônibus 174* (2002) de José Padilha, e o filme de ficção *Última Parada 174* (2008), dirigido por Bruno Barreto. Na análise, tendo como base o entendimento da linguagem audiovisual, pretende-se observar de que forma esses dois filmes irão representar a realidade no caso do sequestro do ônibus 174, um dos episódios mais marcantes de violência urbana na história brasileira, ocorrido no Rio de Janeiro, em 2000. Toda a trama foi televisionada na época em tempo real, e alguns anos depois originou os dois filmes que serão analisados neste trabalho.

Salvo a busca por atingir os objetivos e responder a questão norteadora, também pretende-se que esse trabalho possibilite a abertura de pesquisas futuras que envolvam os temas aqui discutidos, além de servir como objeto de estudo disponível na Universidade para outros alunos, que compreendam os cursos de Comunicação e também de Produção Audiovisual – Cinema.

Por último, o desejo de desenvolver um Trabalho de Conclusão de Curso com tal abordagem, também se sustenta na forte relação que a autora possui com o universo audiovisual, além do seu desejo em trabalhar nessa área futuramente, especialmente em uma produção documental. A forma como alguns documentários abordam o “outro” e suas histórias de vida, dando voz e visibilidade àqueles que são invisíveis diante da sociedade, também é algo que desperta reflexões, encantamento e curiosidade. A autora acredita que é um tema relevante a ser discutido, então, a vontade de se aprofundar e aprender mais sobre ele sem dúvidas motivou a escolha de tal área.

1.1 METODOLOGIA

Um dos primeiros passos antes de iniciar o Trabalho de Conclusão de Curso, é determinar como o estudo será desenvolvido e quais serão os métodos científicos que irão guiar o trabalho. Segundo Köche (2015, p. 35), o método científico é “aquele conjunto de procedimentos não padronizados adotados pelo investigador, orientados por postura e atitudes críticas e adequados à natureza de cada problema investigado”.

Para o presente Trabalho de Conclusão de Curso, a abordagem qualitativa será adotada, com o olhar sobre o audiovisual a partir de um estudo de caso, utilizando a pesquisa bibliográfica como apoio.

Bauer; Gaskell (2015) definem que a pesquisa qualitativa lida com interpretações das realidades sociais, deslocando a atenção da análise para questões referentes à qualidade e à coleta dos dados. Este estudo pretende explorar, especialmente, a linguagem audiovisual do filme documentário *Ônibus 174* (2002) e do filme de ficção *Última Parada 174* (2008), comparando os fatos expostos nas duas obras e observando as aproximações e diferenças na forma de cada uma simular a realidade.

Pode-se utilizar a pesquisa bibliográfica com diferentes fins: a) para ampliar o grau de conhecimentos em uma determinada área, capacitando o investigador a compreender ou delimitar melhor um problema de pesquisa; b) para dominar o conhecimento disponível e utilizá-lo como base ou fundamentação na construção de um modelo teórico explicativo de um problema, isto é, como instrumento auxiliar para a construção e fundamentos das hipóteses; c) para descrever ou sistematizar o estado da arte, daquele momento, pertinente a um determinado tema ou problema (KÖCHE, 2015, p. 122).

A pesquisa com viés exploratório busca proporcionar uma visão geral e aproximada de determinado fato. Também procura desenvolver, esclarecer e modificar conceitos e ideias, para formular problemas e hipóteses mais precisas e pesquisáveis dentro do estudo. Geralmente, a pesquisa exploratória envolve levantamento bibliográfico e documental, entrevistas não padronizadas e estudos de caso. O intuito é que no final desse processo, possamos ter o problema de pesquisa mais esclarecido, compreendendo melhor quais os procedimentos mais adequados para sua investigação (GIL, 2008).

Para a realização deste estudo de viés exploratório, será utilizado o estudo de caso. Segundo Yin (2001, p.21), “a clara necessidade pelos estudos de caso surge do desejo de se compreender fenômenos sociais complexos”. O estudo de caso utilizado será o do tipo único, que definido por Yin (2001), é sustentado por três fundamentos lógicos: 1) quando ele representa o caso decisivo, ou seja, não é necessário observar outros casos para confirmar, contestar ou estender a teoria e as proposições; 2) quando o caso representa uma situação rara ou extrema; 3) quando o caso pode trazer revelações se o pesquisador tiver a oportunidade de observar e analisar o fenômeno de perto, se inserindo dentro do contexto, o que era antes inacessível à investigação científica.

A questão da simulação da realidade no cinema e a forma como essa realidade é exposta em gêneros diferentes de filmes, em especial o documentário e

o ficcional, nos leva ao estudo de um caso único que é o sequestro do ônibus 174, retratado nas obras *Ônibus 174* (2002) e *Última Parada 174* (2008). Por ser um assunto pouco explorado, que aborda além das questões cinematográficas mas também fenômenos sociais que afetam a sociedade, esse tipo de pesquisa se torna ideal.

Ônibus 174 e *Última Parada 174* são obras que retratam um dos casos de sequestro mais famosos do país, o sequestro do ônibus da linha 174, que aconteceu na manhã do dia 12 de junho de 2000, no bairro Jardim Botânico do Rio de Janeiro. O assaltante Sandro do Nascimento, sobrevivente da Chacina da Candelária¹, manteve 10 passageiros como reféns dentro de um ônibus por cerca de 4 horas. Diversas equipes de reportagens cercavam o local assim como populares curiosos e o caso teve uma ampla cobertura televisionada em tempo real para todo o país. O desfecho do episódio foi trágico, acarretando nas mortes de uma das reféns e do sequestrador.

A análise fílmica será realizada utilizando o método comparativo em cenas nas quais é possível traçar um paralelo entre o documentário e a ficção, com base no que Martin (2005, p.44) define como “fatores que criam e condicionam a expressividade da imagem”, que para o autor são os enquadramentos, os planos, os ângulos e os movimentos de câmera. O método comparativo procura investigar e explicar fatos conforme suas semelhanças e diferenças, geralmente abordando dois fatos da mesma natureza, para detectar o que é comum entre ambos (FACHIN, 2005).

Apesar de Aumont; Marie (2004) afirmarem que não existe um método universal para analisar filmes, Vanoye; Goliot-Lété (2002) definem que é possível analisar um filme fazendo uma decomposição de seus materiais que não são percebidos “a olho nu”. Assim, cria-se ligações entre esses elementos, buscando compreender como se associam e fazem surgir um todo que significará algo.

¹ Na noite de 23 de julho de 1993, oito jovens moradores de rua foram assassinados próximo à igreja da Candelária, no Rio de Janeiro. O episódio ficou conhecido como “Chacina da Candelária”.

2 DOCUMENTÁRIO VERSUS FICÇÃO: UM BREVE OLHAR SOBRE O CINEMA BRASILEIRO

Antes de discorrermos sobre as diferenças e semelhanças do documentário e da ficção, é importante partirmos do ponto de que o cinema nasceu com aproximações no gênero de filme documentário, pois as primeiras imagens possuíam um caráter documental. Os primeiros registros dessa arte foram feitos pelos irmãos Lumière. Criadores do cinematógrafo, uma máquina revolucionária que funcionava a manivela e captava, revelava e também projetava os filmes, registraram imagens de um grupo de funcionários saindo do prédio onde funcionava a empresa da família. Esse filme ficou conhecido como *A saída dos operários da fábrica Lumière em Lyon* (figura 1) e foi projetado pela primeira vez em 1895, no Café Paris.

Figura 1 - Frame do filme *A saída dos operários da fábrica Lumière em Lyon*



Fonte: CineMovimento²

Esse exemplo ressalta a ideia que temos hoje sobre filme documentário, onde deixamos a realidade acontecer em frente a câmera, de forma natural, bruta. Lidar com a realidade na produção de um documentário é algo mais intenso do que na ficção, pois nos sujeitamos a encontrar surpresas no caminho, que podem dificultar o processo ou enriquecer o filme. As produções e as equipes são menores, visto

² Disponível em: <<https://cinemovimento.wordpress.com/2017/02/18/acabou-a-paz/>>. Acesso em: 01 ago. 2021.

que, diferentemente do filme de ficção, na maioria das vezes não é necessário ter equipe para figurino, cenografia, direção de cena e assim por diante (KREUTZ, 2017).

Enquanto que na ficção boa parte do que se vê no filme já está previamente estabelecido no roteiro, partindo de alguma coisa que já existe no papel, o documentário é muito mais orgânico. Ele se constrói enquanto está sendo feito: a filmagem busca o imprevisto. Nesse contexto, a pesquisa e a montagem são processos longos e importantíssimos para essa construção (KREUTZ, 2017, n.p).

Em entrevista para a revista *Continente* em 2017, Jean-Claude Bernardet também reflete sobre o aspecto híbrido entre documentário e ficção, sendo impossível separá-los:

Existe uma definição clássica para o documentário, de que é tudo aquilo que é filmado, mas que teria acontecido independentemente da filmagem. Por exemplo, você pode filmar um discurso, uma tomada de posse de um presidente, e este evento aconteceria independentemente disso. Essa definição ignora, porém, o enquadramento, a montagem, o acompanhamento sonoro, a organização narrativa das ideias... Este mesmo discurso de posse, que aconteceria independentemente de qualquer filmagem, se transforma em narrativa em função dessas variáveis, em função do momento narrativo do filme em que ele é exibido etc. É exatamente o mesmo processo da chamada ficção. Portanto, documentário e ficção me parecem duas categorias absolutamente gratuitas, que eliminam as nuances e as contradições de uma obra [...] (CONTINENTE, 2007³).

Esse hibridismo também pode ser explicado, segundo Freire (2011, p.95), devido a inspiração que o documentário tinha no filme de ficção até por volta de 1960, visto que os mecanismos para a produção dos filmes eram limitados na época, como câmeras que permitiam apenas planos de alguns segundos e não era possível ter a sincronização do som. Essas limitações dificultavam as escolhas do cineasta e os filmes acabavam tendo uma atenção maior na sua estética do que na transmissão de uma perspectiva dos acontecimentos no espaço-temporal para o espectador.

Apesar de sugerir uma diferenciação entre ficção e documentário, é importante entendermos que esses dois gêneros se encontram quando falamos de produções que buscam contar uma história que de fato aconteceu. A diferenciação

³ Entrevista disponível em:
<<https://revistacontinente.com.br/edicoes/199/rminguem-nunca-conseguiu-definir-o-documentario>>.
Acesso em: 01 ago. 2021

está no modo em que cada gênero vai construir essa narrativa. Entender essas diferenças de uma forma mais aprofundada é possível quando analisamos um filme de ficção e um filme documentário que vão contar o mesmo fato. No presente Trabalho de Conclusão de Curso, é no cinema nacional que buscamos obras de gêneros diferentes que refletem um mesmo acontecimento, visto que é uma característica do cinema brasileiro olhar para sua realidade buscando ilustrá-la em suas obras.

O cinema nacional é constituído por períodos distintos que ora se aproximavam de uma busca por refletir a realidade do país e evidenciar os problemas da sociedade, e ora se afastavam, indo para uma área mais fantasiosa em suas produções cinematográficas. Nesses períodos, a realidade também era trabalhada em gêneros diferentes. É importante introduzirmos aqui o assunto cinema nacional pois ele abrange os objetos de estudo do presente trabalho. Mais à frente, vamos falar sobre essas épocas de forma resumida e objetiva, nos aprofundando preferencialmente no Cinema Novo, precursor de temas relacionados à realidade do país, e sobre como o neorealismo italiano influenciou seu surgimento e o cinema nacional.

2.1 CINEMA E SUA RELAÇÃO COM DOCUMENTÁRIO E FICÇÃO

No início do seu surgimento, o cinema se destacou por sua “impressão de realidade”, e isso o diferenciava de outras artes como a fotografia e a pintura. Essa impressão de realidade sentida pelos espectadores, deve-se à riqueza perceptiva dos elementos fílmicos que compunham os filmes, como a imagem e o movimento. Os filmes, além de terem a riqueza dos detalhes na imagem (assim como em uma imagem fotográfica fixa), também apresentam a possibilidade de acompanhar movimentos. Tal movimento causou pavor nos primeiros espectadores do filme *A chegada do trem na estação de Ciotat* (figura 2) de 1895, dirigido pelos irmãos Lumière (AUMONT, 2009).

O filme em questão foi gravado em uma única cena de aproximadamente 50 segundos e consistia apenas em um trem chegando à estação com algumas pessoas esperando pelo embarque. Conta-se que o público que assistia a projeção do filme se assustou quando viu pela primeira vez o trem se movimentando na tela. Parte dessas pessoas correu em direção às saídas que ficavam ao fundo da sala

quando notaram o trem se aproximando. Depois achavam até engraçado quando percebiam que o trem não existia. Mesmo se tratando de uma lenda onde não há indícios de sua veracidade, a descrição da reação do público não deixa de ser curiosa.

Figura 2 - Frame do filme *A chegada do trem na estação de Ciotat*



Fonte: Superinteressante⁴

Conforme Rosenfeld (2013, p.66), o cinema começa a se constituir como indústria devido a invenção do projetor, definido pelo próprio autor como “base do consumo coletivo e simultâneo”. Com a possibilidade de projetar uma obra ao mesmo tempo para vários espectadores, o autor explica que despontou-se um interesse na produção dos filmes diretamente ligado aos lucros, tornando assim o cinema um objeto resultante do capitalismo:

O cinema, por sua vez, não teria eventualmente ultrapassado o estágio de mera curiosidade e de instrumento científico para reproduzir o movimento se a sua invenção não tivesse coincido com o desenvolvimento de um grande proletariado demasiadamente pobre para frequentar o teatro e os espetáculos não mecanizados (ROSENFELD, 2013, p.63).

Segundo Turner (1993) os filmes produzidos até então eram produtos padronizados e sem identificação de um sistema de estúdio.

⁴ Disponível em:

<<https://super.abril.com.br/tecnologia/filme-de-1896-tem-a-qualidade-melhorada-por-ferramentas-digitais/>>. Acesso em: 01 ago. 2021.

Rosenfeld (2013) entende que esse processo originou uma “indústria do entretenimento”, observada até os dias de hoje. Porém, com o passar do tempo e os avanços tecnológicos, o cinema também conseguiu desenvolver uma linguagem própria que provocou o surgimento de diversas correntes cinematográficas (ROSENFELD, 2013).

Inspirado nos gêneros literários, é na indústria hollywoodiana que uma divisão e identificação de filmes começa a ser observada, originando os gêneros cinematográficos. Aumont; Marie (2006, p.142) afirmam que o gênero “está fortemente ligado à estrutura econômica e institucional da produção” e entendem que sua definição “sempre foi relativamente flutuante e variável, definida pelo enredo (...), pelo estilo (...) e pela escritura (...). E por outro lado os gêneros só têm existência se forem reconhecidos como tais pela crítica e pelo público”.

Turner (1993, p.88) define gêneros cinematográficos como “um sistema de códigos, convenções e estilos visuais que possibilita ao público determinar rapidamente e com alguma complexidade o tipo de narrativa a que está assistindo”.

Dentre os gêneros mais relevantes do cinema estão a ação, sendo um dos gêneros mais populares e de maior sucesso comercial, instituído a partir dos anos 1980; a comédia, que acompanha o cinema desde suas origens com Georges Méliès, Charlie Chaplin e Buster Keaton; o drama, que trata situações de forma séria com implicações afetivas, carregando influências do teatro da Grécia Antiga; a fantasia, observada também desde os primórdios do cinema com as fantasias de Méliès; o musical, que teve seu período áureo nos anos 1930, 1940 e 1950 em meio a crises políticas e sociais; o terror, que a partir dos anos 1930 produziu filmes que se tornaram grandes referências do gênero em Hollywood, como *Drácula* e *Frankenstein*, ambos de 1931; a ficção, que tem como objetivo o entretenimento que se adapta precisamente na narrativa; e o documentário, que busca testemunhar e refletir a realidade (NOGUEIRA, 2010).

É importante destacar que essa situação histórica se dá com base em momentos que os gêneros foram identificados como tais, pois não é possível definir com exatidão quando cada gênero foi constituído, mas Nogueira (2010) consegue nos ilustrar algumas influências para o surgimento deles.

No presente Trabalho de Conclusão de Curso, nosso foco estará voltado para os gêneros de ficção e documental, que englobam os filmes que serão objetos de estudo para tal trabalho.

Dentro do cinema, o gênero de filme documentário é o que supostamente se encarrega de retratar a realidade. Sua produção parte da ideia do diretor ter um conflito e um argumento, e utilizando recursos audiovisuais, tenta solucionar essa questão. Considera-se que esse gênero foi o precursor da linguagem cinematográfica, observado lá nas primeiras imagens projetadas pelos irmãos Lumière no Café Paris, bem como ressalta Lucena (2012, p.8) que “documentar com uma câmera é o primeiro ato cinematográfico”.

Segundo Ramos (2008, p.22) “documentário é uma narrativa com imagens-câmera que estabelece asserções sobre o mundo, na medida em que haja um espectador que receba essa narrativa como asserção sobre o mundo [...]”. Porém, é importante ressaltar que assim como a ficção, todo documentário possui um caráter autoral do diretor, uma perspectiva particular do que é retratado. Além de que, todo material do filme, desde o momento da pré-produção, do que é captado pelas lentes da câmera, do enquadramento e da edição, não possui mais uma condição real, visto que já foi modificado e sofreu interferências. Então não se pode tomar como verdade pura tudo que está no documentário.

Para Aumont; Marie (2006, p.86) o filme documentário “tem, quase sempre, um caráter didático ou informativo, que visa, principalmente, restituir as aparências da realidade, mostrar as coisas e o mundo tais como elas realmente são”. Segundo os autores, o documentário também se relaciona com outros gêneros e modalidades de filmes, pois permite explorar diversas técnicas cinematográficas, como reportagens, filme de montagem, cinema direto e atualidades (AUMONT; MARIE, 2006).

Os primeiros registros de documentário com uma linguagem mais próxima do que se conhece hoje foram feitos por Robert Flaherty, em 1920. Quando ao fazer suas expedições no norte do Canadá, se encantou por uma comunidade de esquimós e decidiu registrar algumas imagens do cotidiano daquelas pessoas, dando origem ao filme *Nanook, o esquimó* (figura 3) de 1922, considerado o primeiro filme de não-ficção.

Os filmes de Flaherty inspirariam a célebre crítica realizada pelo produtor e também documentarista inglês John Grierson e publicada no *New York Sun* em 8 de fevereiro de 1926, em que foi usado pela primeira vez o termo *documentary* (ou documentário), inspirado na palavra francesa *documentaire*, que denominava os filmes de viagem (LUCENA, 2012, p.8).

Figura 3 - Frames do filme *Nanook, o esquimó*



Fonte: Montagem elaborada a partir de imagens disponíveis no YouTube⁵

O cinema documentário caracteriza-se por englobar filmes que possuem uma relação de subordinação entre realizador e pessoas filmadas, pois é o realizador que detém o poder sobre o processo de construção de um filme, desde a construção até a edição final e a forma de tornar o produto final público. No filme do documentário, um discurso imagético-sonoro se constrói para organizar peças que são retiradas do nosso mundo histórico (FREIRE, 2011).

Já o filme de ficção é caracterizado por sua narrativa ficcional, que geralmente tem a finalidade de entreter o espectador. Um novo mundo é criado com uma série de elementos como personagens, figurinos, cenários, que se formam para montar uma aparência universal, dando para a história um tom de verdade ou verossimilhança (na relação imagem e ideia, é intuitivamente verdadeiro).

Para Aumont; Marie (2006), tudo que é inventado como simulacro é ficção. Os autores entendem que:

O discurso ficcional coloca um problema de pragmática, ou seja, de relação entre produtor e receptor do discurso. Esse discurso, com efeito, não deve, a princípio, ser levado a sério; ele não engaja aquele que o profere como um julgamento ou uma proposição da linguagem da vida real (AUMONT; MARIE, 2006, p.125).

⁵ Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=ts6O4VWMTQc>>. Acesso em: 01 ago. 2021.

Freire (2011, p.36) entende que a diferenciação do filme de ficção do filme documentário pode estar na dicotomia kantiana onde o primeiro se dá mediante uma “satisfação desinteressada” estendida aos espectadores e o segundo “é motivado unicamente por razões de ordem moral, uma espécie de dever, de obrigação de “dar a ver” certos aspectos do mundo histórico”.

Parafraseando Michael Renov, Freire (2011) também destaca que apesar das motivações para a realização de ambos os filmes serem diferentes, os elementos que os compõem são os mesmos. Mecanismos usados em filmes de ficção, como por exemplo os *flashbacks* também podem ser utilizados nos filmes documentários, e da mesma forma técnicas associadas ao documentário são usadas na ficção, como os movimentos de câmera na mão, por exemplo (FREIRE, 2011).

É necessário destacar que a ficção também pode trazer a questão da realidade em obras baseadas em fatos reais - o que a difere do gênero documentário é que o filme de ficção não tem a obrigação de contar os fatos como eles realmente são, possuindo uma maior liberdade para inserir elementos fictícios que auxiliam no desenvolvimento da narrativa. É esse tema que será tratado no item a seguir.

2.1.1 Ficção e o pretexto do real

Esses dois modelos de filmes, documentário e ficção, que no decorrer deste trabalho iremos buscar encontrar diferenças e aproximações com base na linguagem audiovisual, podem se cruzar quando falamos dos filmes baseados em fatos reais. Basicamente, um filme ficcional baseado em fatos reais irá usar do pretexto do real para narrar algo que realmente aconteceu, com utilização de atores, encenação e cenografia, dando liberdade ao diretor para não se prender em contar o fato como ocorreu, introduzindo elementos ficcionais. Existem muitas discussões acerca do assunto, se há limites quando uma obra se compromete a adaptar um evento real.

Bráulio Mantovani, autor do roteiro do filme *Cidade de Deus*, afirma em entrevista que:

Para conhecer a realidade, você lê notícias, assiste a telejornais, lê livros sobre filosofia, política, história e ciência. A experiência da ficção é outra. A ficção produz um sentido que a realidade raramente (ou nunca) tem (...). Se você escreve uma cinebiografia, obviamente você tem que lidar com muitas limitações. A biografia ficcionalizada vai sempre fundir personagens e situações. Como ouvi uma vez do Guel Arraes: 'A vida é uma excelente roteirista, mas só entrega o primeiro tratamento'. Porém, você precisa respeitar a pessoa que se torna o seu personagem. Não pode manipular fatos sem escrúpulos (UOL, 2018⁶).

Esteves (2010) observa que um filme de ficção baseado em fatos reais se diferencia e tem mais destaque que um documentário pois oferece uma liberdade de construção narrativa ficcional ao autor:

Se o documentário sempre tem de lidar com questões éticas relativas ao seu formato e objetivo, a ficção tem, em teoria, liberdade para tratar uma história de forma a construir efeitos emocionais e disposições afetivas no espectador sem se preocupar com fidelidade, objetividade ou problemas de “interferência” no real” (ESTEVES, 2010. p. 9).

Já Aumont argumenta no livro “A estética do filme” (2009) que:

Todo filme é um filme de ficção (...) Porém, além do fato de qualquer filme ser um espetáculo e apresentar sempre o caráter um pouco fantástico de uma realidade que não poderia me atingir e diante da qual me encontro em posição de isenção, existem outros motivos pelos quais o filme científico ou documentário não pode escapar totalmente da ficção. Em primeiro lugar, qualquer objeto já é signo de outra coisa, já está preso a um imaginário social e oferece-se, então, como o suporte de uma pequena ficção (...). Ademais, a preocupação estética não está ausente do filme científico ou do documentário, e ela tende sempre a transformar o objeto bruto em estado de contemplação, em ‘visão’ que o aproxima mais do imaginário (AUMONT, 2009, p. 101).

Para Nichols (2005) a diferença de um filme de ficção para um filme de documentário também se dá na sua forma de montagem. Ele afirma que diferentemente da ficção, onde os cortes e a montagem das cenas são organizados em um processo chamado de “montagem de continuidade” para dar sensação de tempo e espaço únicos, que nos levam a seguir as ações dos personagens principais, no documentário esse processo pode ser chamado de “montagem de evidência”, pois nessa forma de estruturação do filme, tudo se organiza dentro da própria cena, de modo a dar impressão de argumentos únicos e convincentes sustentados pela lógica.

⁶ Entrevista disponível em:

<<https://www.uol/entretenimento/especiais/licenca-poetica-vs-fatos-reais.htm#baseado-em-fatos-reais>>
> Acesso em: 01 ago. 2021.

Dessa forma, fica evidente compreendermos que essa discussão é bastante complexa. Existem muitas diferenças entre um filme de ficção baseado em fatos reais e um filme de documentário com a realidade. Quando o fato é adaptado para o cinema, em qualquer um dos gêneros, o que irá prevalecer é a leitura particular do diretor sobre os temas a serem tratados, ou seja, uma interpretação subjetiva do acontecimento.

2.2 CINEMA NACIONAL: QUE PAÍS É ESSE NAS TELAS?

Podemos considerar que as diferentes épocas do cinema nacional são responsáveis por moldar as produções nacionais ao longo da trajetória do audiovisual brasileiro. Tal trajetória tem início em 1896, quando uma série de filmes que retratavam o cotidiano de cidades europeias foram exibidos no Rio de Janeiro. A partir desse momento, o cinema nacional começou a ganhar vida, construindo sua própria história, sua estética e sua identidade.

Em 19 de junho de 1898 foram realizadas as primeiras imagens em movimento de uma película em solo brasileiro, feitas pelo italiano Afonso Segreto, que dentro de um navio registrou sua chegada ao porto da Baía de Guanabara. Hoje, a data é considerada o Dia do Cinema Brasileiro. Para Leite (2005, p.20) “esse seria o primeiro filme nacional. Tal película não foi preservada e sobre sua existência há apenas registros e notícias publicadas em periódicos cariocas do final do século XIX”. Bernardet (2008, p.28) afirma que “é até possível que nunca tenha sido publicamente exibido”.

A escolha de uma filmagem como marco inaugural do cinema brasileiro, ao invés de uma projeção pública, não é ocasional: é uma profissão de fé ideológica. Com tal opção, os historiadores privilegiam a produção, em detrimento da exibição e do contato com o público. Pode se ver aqui uma reação contra o mercado: à ocupação do mercado, respondemos falando das coisas nossas. E não é difícil perceber que esta data está investida pela visão corporativa que os cineastas brasileiros têm de si mesmos, e por uma filosofia que entende o Cinema como sendo essencialmente a realização de filmes (BERNARDET, 2008, p.25).

Esses primeiros filmes gravados que foram surgindo no país tinham aspectos documentais e eram basicamente cenas do cotidiano da elite em movimento e principalmente das belezas naturais do Rio de Janeiro.

Em 1908 surge o primeiro curta-metragem ficcional produzido no Brasil, *Os Estranguladores* (1908), de Francisco Marzullo e Antônio Leal e em 1914 o primeiro longa-metragem, *O Crime dos Banhados* (1914), de Francisco Santos.

Ao decorrer dessa trajetória, as produções foram se tornando cada vez mais envolvidas com questões específicas que o país passava, e foram se constituindo sobre essas duas possibilidades de contar histórias que compreendiam ficção e realidade. Assim, o contexto econômico, social, cultural e político influenciaram as obras cinematográficas por aqui produzidas e também a própria estrutura cinematográfica.

Essas influências possibilitaram que a história do cinema nacional fosse dividida em períodos. Entre os principais estão a Bela Época, o domínio de Hollywood, as chanchadas, o Cinema Novo, a Embrafilme, a Retomada e a Pós-Retomada.

A Bela Época do cinema brasileiro é o período compreendido entre 1907 e 1911. Seu nome faz alusão à Belle Époque francesa, período de grandes transformações culturais na Europa, que iniciou no final do século XIX e durou até o início da Primeira Guerra Mundial. Após a fase “inaugural” do cinema nacional, com a filmagem feita por Segreto, é durante a Bela Época do cinema brasileiro que a produção de filmes nacionais ganha forma. Além dos documentários que já vinham sendo produzidos, começam a surgir os filmes de ficção de gêneros variados que conseguem atingir um sucesso notável. As salas de cinema se expandem e a relação entre produção - exibição - público se torna muito positiva, consolidando o aspecto econômico e comercial do cinema nacional, sendo essa a principal característica desse período. (BERNARDET, 2008, p. 31).

Nesse período, a hegemonia da produção cinematográfica norte-americana, ainda não havia se instalado e a produção nacional se revelava significativa para um país que começa a ter uma identidade para numa nova linguagem artística e industrial. Entre os filmes mais importantes, lançados nessa época, estão: *Os Capadócijs da Cidade Nova* (1908), *A Viúva Alegre* (1909), *A Gueixa* (1909) e *Sonho de Valsa* (1910) (SILVA JUNIOR, 2016, p.2).

Essa época de ascensão durou pouco, se estendendo até 1912, quando o cinema nacional enfrentou sua primeira crise. Monopólios na área cinematográfica se instalaram na França e nos Estados Unidos e deram início a um controle rigoroso do processo de produção, distribuição e exibição dos filmes. Esse processo ficou

sob poder de poucas produtoras que passaram a dominar o cenário cinematográfico da época e conseqüentemente acabaram com o mercado de pequenos produtores e distribuidores de filmes. Em contrapartida, deram início a consolidação de grandes estúdios cinematográficos, principalmente os de Hollywood. (LEITE, 2005, p.25).

O período em questão trouxe conseqüências irreparáveis para o mercado cinematográfico brasileiro que estava crescendo ainda em sua fase inicial, encerrando o período da Bela Época e dando início a fase do domínio de Hollywood, onde as produções norte-americanas tiveram grande hegemonia nas telas dos cinemas brasileiros. E segundo Leite (2005, p.26) “a hegemonia norte-americana não cessou; muito pelo contrário, continuou a se consolidar nas décadas posteriores”.

Em 1931 o filme *Limite* (figura 4) de Mário Peixoto é lançado, uma produção marcante para o cinema de vanguarda, já que passou décadas esquecida devido seu lançamento surgir de maneira isolada no cinema nacional da época. *Limite* só ganhou notoriedade tempos depois, a partir dos anos 1990. Hoje, é considerado um dos principais clássicos do cinema nacional, sendo eleito em 2015 “o melhor filme brasileiro de todos os tempos”⁷ pela Associação Brasileira de Críticos de Cinema (Abraccine).

Figura 4 - Cenas do filme *Limite*



Fonte: Montagem elaborada a partir de imagens disponíveis no Estadão⁸

⁷ O ranking foi elaborado por membros da Abraccine, que reúne críticos e jornalistas especializados por todo o país. Disponível em: <<https://abraccine.org/2015/11/27/abraccine-organiza-ranking-dos-100-melhores-filmes-brasileiros/>>. Acesso em: 14 ago. 2021.

⁸ Disponível em: <<https://cultura.estadao.com.br/noticias/cinema,cinamateca-brasileira-exibe-versao-restaurada-de-limite,720438>>. Acesso em: 14 ago. 2021.

Em meio a crise gerada pelo domínio das produções hollywoodianas, a indústria cinematográfica brasileira encontrou alternativas para sobreviver com a produção de documentários e cinejornais, focando em temas que não competiam com as produções estrangeiras, falando sobre o povo brasileiro e sua cultura. Mesmo com dificuldades devido a falta de apoio e estrutura, essas produções foram essenciais para manter o cinema nacional funcionando.

Conseguindo se manter em funcionamento e resistindo aos tempos difíceis, por volta de 1940 a indústria cinematográfica brasileira decide que para se reerguer e competir com as produções estrangeiras, seria necessário deixar o amadorismo de lado e investir em grandes estúdios com máquinas, equipamentos e profissionais adequados. É nesse momento que surgem estúdios como Cinédia, Atlântida, Maristela e Vera Cruz, que alavancaram as qualidades técnicas e estéticas dos filmes por aqui produzidos. Esses estúdios investiram no padrão estético e narrativo hollywoodiano, na qualidade, na produção de filmes de diferentes gêneros e na formação de grandes atores e atrizes que despontavam como estrelas de cinema. Porém segundo Leite (2005), esse modelo teve um esgotamento e trouxe questionamentos diante dos rumos que o cinema do Brasil estava tomando em relação a sua identidade:

O esgotamento desse modelo estimulou, simultaneamente, uma série de reflexões sobre as perspectivas do cinema brasileiro. Tais reflexões, em geral, visavam delinear caminhos diferentes e novas estratégias com o objetivo de assegurar a sobrevivência do cinema nacional em bases mais originais e, ao mesmo tempo, capazes de propiciar, por meio das produções nacionais, a reflexão sobre as duras realidades da própria sociedade brasileira (LEITE, 2005, p.89).

É nesse momento que as chanchadas despontam no cenário nacional, principalmente com a fundação do estúdio Atlântida. O termo chanchada referia-se a um gênero de filmes nacionais de comédia musical de baixo orçamento. Os filmes de chanchada lançaram grandes atores para o cenário cinematográfico brasileiro, como Mesquitinha, Oscarito, Grande Otelo e Dercy Gonçalves (GOMES, 2001).

Uma figura que também se destaca nessa época e merece atenção por sua representatividade tanto dentro como fora do país, é a atriz e cantora Carmen Miranda (figura 5). Ao longo de sua carreira, Carmen incorporou aspectos da cultura brasileira em seus personagens, como a baiana e o cotidiano carioca. Para Macedo

(2019), a missão de Carmen para a mídia e o governo brasileiro, era propagar o samba e a cultura brasileira no exterior.

Todavia, há de se considerar que ao encarnar uma baiana branca, de certa forma Carmem Miranda higienizava a cultura afro-brasileira para o circuito midiático daquele momento e incorporava a imagem considerada “ideal” para uma embaixadora da cultura nacional (MACEDO, 2019, n.p).

Figura 5 - Carmen Miranda no filme estadunidense *Uma Noite no Rio* (1941)



Fonte: imagem disponível no YouTube⁹

Voltando para o foco sobre a história das chanchadas, Lyra (2007, p.153) entende que os espectadores das chanchadas buscavam por “filmes populares e alegres, sem se importar que fossem ou não profissionalmente bem-acabados ou que contivessem refinadas mensagens”.

Segundo Gomes (2001, p.79), Mazzaropi (figura 6) foi “a principal contribuição paulista para a chanchada brasileira”. Interpretado por Amácio Mazzaropi, o personagem representava a figura do caipira do interior brasileiro e sua cultura, tornando-se rapidamente sucesso entre o público e rendendo grandes bilheterias.

É importante destacar que o ambiente social representado nos filmes de Mazzaropi é semelhante às referências culturais e sociais de parcela da população brasileira que deixou o campo e passou a habitar as cidades. O sucesso do ator e cineasta está ligado à competência de identificar as preferências cinematográficas dos espectadores que acompanhavam a sua produção, não ignorando o conteúdo cultural específico ao público alvo (SANTOS, 2009 apud SANTOS; CARNIELLO, 2010, p.7).

⁹ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=VvwnAp_HFmg>. Acesso em: 16 nov. 2021.

No entender de Leite (2005, p.88) o personagem de Mazzaropi “representava e denunciava o atraso que a sociedade e o Estado pretendiam superar”. Porém, o trabalho de Mazzaropi não era levado muito a sério pela crítica cinematográfica, já que era acostumada a ter como referências produções europeias. Leite explica que a maioria dos críticos brasileiros considerava os filmes “uma manifestação caipira da indústria cultural”.

Figura 6 - Mazzaropi no papel de Isidoro, no filme *Sai da Frente* de 1952



Fonte: imagem disponível no YouTube¹⁰

Com o exemplo de Mazzaropi é interessante analisarmos que, apesar da narrativa humorística por muitas vezes exagerada, o personagem causava identificação no público, pois era o reflexo da realidade de uma cultura brasileira comum para muitas pessoas. Esse é um aspecto significativo do cinema nacional, pois ao mesmo tempo que tinha seus olhares direcionados para questões da realidade do país e buscava retratar essas realidades em narrativas dramáticas, as chanchadas iam ao desencontro disso, procurando ilustrar personagens e histórias humoradas que o público se identificasse, mas também se inspiravam em representar uma realidade, sem se preocupar em deixar grandes mensagens ou reflexões.

Em paralelo a esse momento, o neorealismo italiano fazia grande sucesso no mundo e serviu de inspiração para essa geração de cineastas brasileiros que buscavam mudar os rumos da indústria cinematográfica nacional. É a partir desse

¹⁰ Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=laTaYhIhQaQ>>. Acesso em: 02 out. 2021.

cenário que em 1950 o cinema nacional começa adotar uma postura mais agressiva, manifestando-se principalmente no Cinema Novo anos depois. Segundo Bazin (1991, p.311) “o neorealismo se opõe às estéticas realistas que o precederam [...] naquilo que seu realismo não recai tanto sobre a escolha dos temas, e sim sobre a tomada de consciência”. Tinha como características a escassez de recursos, era filmado fora de estúdios e seu tema principal era apresentar a vida de cidadãos comuns, trazendo uma mensagem humanista e dignificante. O homem e sua realidade eram o centro dos filmes. Essas condições serviram de inspiração para jovens aspirantes a cineastas no Brasil (AUGUSTO, 2008).

Essa “escola” se caracterizava por uma filmagem em externas ou em cenário natural (em oposição ao artifício da filmagem em estúdio), pelo recurso à atores não-profissionais (por oposição às convenções “teatrais” da atuação dos atores profissionais), por um recurso a roteiros que se inspiravam nas técnicas do romance americano e referindo-se à personagens simples (em oposição às intrigas clássicas bem “amarradas” demais e aos heróis de condição extraordinária), onde a ação se rarefaz (por oposição aos acontecimentos espetaculares do filme comercial tradicional). Finalmente, o cinema neo-realista teria sido um cinema sem grandes meios, escapando, assim, às regras da instituição cinematográfica, em oposição às superproduções americanas ou italianas de antes da guerra (BAZIN s.d. apud AUMONT, 2009, p.136).

O filme *Ladrões de Bicicleta* (figura 7) de 1948, dirigido pelo diretor Vittorio de Sica, é um exemplo de temática do neorealismo e um dos principais filmes dessa fase, que tinha como plano de fundo a Itália destruída após o período do fascismo. O filme narra a história de Antonio Ricci, operário desempregado que precisa de uma bicicleta para começar o novo emprego como colador de cartazes. A família dá tudo que tem para que Antonio consiga comprar o transporte, porém certo dia ele é roubado, e a trama se desenrola pela busca de Antonio e seu filho Bruno atrás da bicicleta por toda a Roma.

Figura 7 - Cenas do filme *Ladrões de Bicicleta*



Fonte: Montagem elaborada a partir de imagens disponíveis no YouTube¹¹

Esse aspecto humanista do neorrealismo chamou atenção dos produtores e críticos de cinema brasileiros como Alex Viány e Nelson Pereira dos Santos, que passaram a reivindicar o modo de produção neorrealista acreditando ser o ideal para resolver a situação da cinematografia brasileira da época, estagnada em imitar produções norte-americanas. (AUGUSTO, 2008).

Em 1955 *Rio 40 Graus* (figura 8), filme de estreia de Nelson Pereira dos Santos, é lançado e considerado na época a principal produção brasileira inspirada no neorrealismo italiano. Porém nos dias de hoje ele não é mais vinculado à influências estéticas estrangeiras devido a profundidade que trata a realidade brasileira, tanto nos personagens como nas situações. (GOMES, 2001, p.79). *Rio 40 Graus* marca as influências neorrealistas no Brasil e se torna um divisor de águas no cinema nacional.

¹¹ Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=yVBueyCH0Eg>> Acesso em: 15 ago. 2021.

Figura 8 - Cenas do filme *Rio 40 Graus*

Montagem elaborada a partir de imagens disponíveis no Globoplay¹²

Em *Rio 40 Graus*, é possível perceber a língua portuguesa menos formal e literária, diferentemente do que vinha sendo produzido no Brasil à época. Adotando traços de uma estética mais realista, a linguagem em *Rio 40 Graus* se torna mais coloquial, principalmente pela história se passar no Rio de Janeiro, com a cultura carioca das periferias, os vícios de linguagem, as gírias e a despreocupação com erros de português. Tudo isso mostrado como uma implementação estética do filme. (CINÉDITO, 2020).

A partir de 1960 o cinema nacional passa a produzir uma média de 30 filmes por ano dos mais variados gêneros. Segundo Gomes (2001, p.81) “os cinco primeiros anos da década de 1960 são dominados pelo fenômeno baiano, que se constitui de um conjunto de filmes realizados na Bahia, alguns produzidos por baianos e outros por sulistas”. É nesse momento que projeta-se a figura de Glauber Rocha (figura 9), que em 1961 estreia com *Barravento* e a seguir com *Deus e o Diabo na Terra do Sol* em 1964. É o surgimento do Cinema Novo.

O Cinema Novo é um dos momentos mais importantes do cenário cinematográfico brasileiro. Movimento composto por uma geração de jovens cineastas, que para Leite (2005, p. 96) deixaram como maior herança para as futuras gerações “a ousadia em defender e colocar em prática a liberdade de criação artística e deixar em plano subalterno os interesses do cinema comercial”. O Cinema

¹² Disponível em: <<https://globoplay.globo.com/v/9070034/programa/?s=0s>>. Acesso em: 15 ago. 2021.

Novo pode ser dividido em 3 fases: a primeira de 1960 até o golpe militar de 1964, a segunda de 1965 e 1966 e a terceira entre 1967 e 1972.

Figura 9 - Glauber Rocha (de camisa aberta) dirigindo uma cena de *Deus e o Diabo na Terra do Sol*



Fonte: imagem disponível no site da AIC (Academia Internacional de Cinema)¹³

O Estado brasileiro só foi demonstrar interesse em investir no nas atividades cinematográficas nacionais em 1969, com a criação da Embrafilme (Empresa Brasileira de Filmes). Seu objetivo era financiar produções cinematográficas que se adequassem às exigências do governo militar.

Sob o controle do estado, uma indústria nacional passou a se estruturar, regulamentada pelo Conselho Nacional de Cinema (Concine). A ideia era promover uma conquista de mercado pelo cinema brasileiro – ou pelo menos para os filmes que fossem aprovados pela censura (KREUTZ, 2019, n.p).

A Embrafilme impulsionou a produção de filmes com viés mais comercial, e as salas de cinemas foram estimuladas a exibir filmes nacionais. *Dona Flor e Seus Dois Maridos* (figura 10) de 1976, dirigido por Bruno Barreto, foi um dos maiores sucessos de bilheteria da época.

¹³ Disponível em: <<https://www.aicinema.com.br/cinema-novo/>>. Acesso em: 15 ago. 2021.

Figura 10 - Os personagens Dona Flor (Sonia Braga), Vadinho (José Wilker) e Dr. Teodoro (Mauro Mendonça) em cena do filme *Dona Flor e Seus Dois Maridos* na versão de 1976



Fonte: imagem disponível no site da AIC (Academia Internacional de Cinema)¹⁴

Depois da crise de 1980, com a falta de recursos para a produção de filmes devido a uma série de fatores como a popularização do videocassete e a economia brasileira em declínio, a Embrafilme encerrou suas atividades em 1990, com a eleição de Fernando Collor, que também deu fim ao Concine (Conselho Nacional de Cinema) e a Fundação do Cinema Brasileiro. Leite (2005) afirma que “o fim da Embrafilme levou ao colapso o antigo sistema de produção, distribuição e exibição de filmes nacionais”.

A retomada do cinema brasileiro se deu no período de 1992 a 2003, Quando depois do *impeachment* de Fernando Collor, o governo Itamar Franco restabeleceu o Ministério da Cultura e na área cinematográfica criou a Secretaria para o Desenvolvimento do Audiovisual, responsável pela regulamentação do cinema e pela legislação da área Audiovisual como um todo.

Com a volta desses investimentos, o cinema nacional voltou a crescer e novos filmes começaram a ser produzidos. Porém, ainda prevalecia a ideia do cinema de autor (aquela que os cineastas de 1950 defendiam) que priorizava a produção e o filme em si sem se preocupar com questões comerciais. Para Marson (2006):

¹⁴ Disponível em: <<https://www.aicinema.com.br/a-historia-do-cinema-brasileiro/>>. Acesso em: 15 ago. 2021.

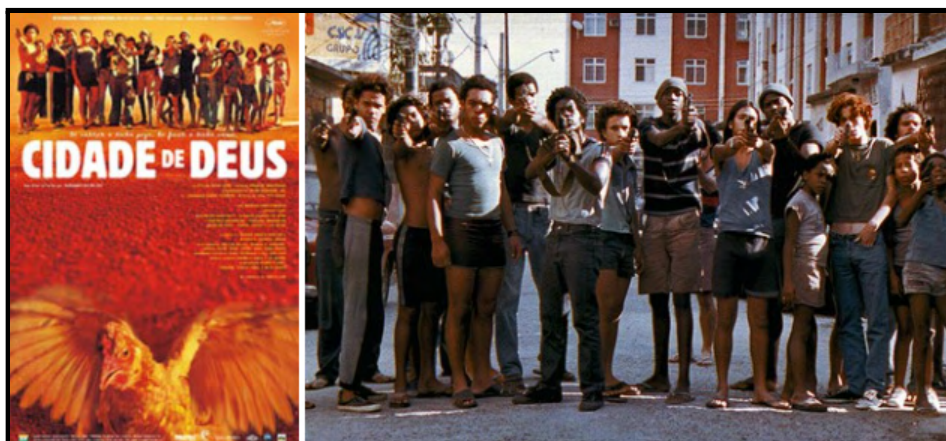
Essa talvez seja a maior contradição do pensamento cinematográfico brasileiro nesse período – e que se estende até hoje: enquanto o fazer cinematográfico é pensado como uma produção artística e o cinema como autoral, a indústria do audiovisual exige um cinema de produtor, um produto de entretenimento (MARSON, 2006, p.57).

Como filmes de grande sucesso desse período, podemos destacar *Carlota Joaquina, Princesa do Brasil* (1995), de Carla Camurati, *O Quatrilho* (1995) de Fábio Barreto, *O Que é Isso Companheiro?* (1997) de Bruno Barreto, e *Central do Brasil* (1998) de Walter Salles. Todos esses filmes, exceto *Carlota Joaquina, Princesa do Brasil* foram indicados ao Oscar de melhor filme estrangeiro, em 1996, 1998 e 1999, respectivamente. O filme *Cidade de Deus* (figura 11) de 2002, dirigido por Fernando Meirelles, também indicado ao Oscar e sucesso entre a crítica e o público, fecha esse ciclo da retomada. A Globo Filmes se destaca nesse período como uma grande produtora de filmes, alcançando enormes receitas de bilheteria.

Bentes (2007) faz uma crítica sobre as produções desse período em relação a época do Cinema Novo. Segundo a autora, a retomada do cinema brasileiro trouxe “a cosmética da fome”:

Passamos da “estética” à “cosmética” da fome, da idéia na cabeça e da câmera na mão (um corpo-a-corpo com o real) ao steadcam, a câmera que surfa sobre a realidade, signo de um discurso que valoriza o “belo” e a “qualidade” da imagem, ou ainda, o domínio da técnica e da narrativa clássicas. Um cinema “internacional popular” ou “globalizado” cuja fórmula seria um tema local, histórico ou tradicional, e uma estética “internacional”. O sertão torna-se então palco e museu a ser “resgatado” na linha de um cinema histórico-espetacular ou “folclore-mundo” pronto para ser consumido por qualquer audiência (BENTES, 2007, p.245).

Figura 11 - Cartaz e cena do filme *Cidade de Deus*



Fonte: imagens disponíveis no site da Globo Filmes¹⁵

¹⁵ Disponível em: <<https://globofilmes.globo.com/filme/cidadededeus/>>. Acesso em: 15 ago. 2021.

A pós-retomada acontece quando os filmes brasileiros começam a se consolidar sendo “filmes comerciais”, ou seja, filmes que vendem. Isso se dá por consequência dos sucessos anteriores como *Cidade de Deus*, que inspirou a produção de outros filmes que também alcançaram enorme sucesso utilizando da mesma temática, explorando problemas sociais do país como a favela, o crime, a desigualdade e a pobreza. *Carandiru* (2003) de Hector Babenco e *Tropa de Elite* (2007) de José Padilha surgem nesse cenário se tornando uns dos maiores sucessos nacionais.

A falta de recursos e os baixos orçamentos foram o maior desafio que esse cinema enfrentou no decorrer da sua história. Esses fatores comprometiam as produções e também acabavam moldando as estéticas dos filmes. O cenário só teve uma evolução quando mecanismos de incentivo fiscal como a Lei Rouanet, criada em 1991, e a Lei do Audiovisual, criada em 1993, foram implementadas, e posteriormente, com a fundação da Agência Nacional de Cinema (ANCINE) em 2001, responsável por regular, fiscalizar e fomentar o mercado cinematográfico do país.

A partir daí, com o cinema nacional consolidado no mercado cinematográfico, até os dias de hoje, as produções brasileiras conseguem atrair grandes públicos para as telas do cinema, principalmente com comédias populares e produções independentes.

2.2.1 Cinema Novo e as visões de um Brasil

Como vimos no capítulo anterior, o neorealismo italiano foi o ponto de partida para o surgimento do Cinema Novo no Brasil, que revolucionou a estética, a temática e o modo de produzir filmes no país. Ia no caminho contrário de tudo que remetia ao estilo hollywoodiano e suas grandes produções, sucesso nas bilheterias brasileiras daquela época. De acordo com Parigi (2005, p.87 apud AUGUSTO, 2008, p. 144), “o Neo-realismo se apresenta como um novo humanismo, uma exploração da pessoa oprimida pelas ditaduras, que sofre em meio às misérias deixadas pela guerra”.

Essa expressão cultural e cinematográfica afirmou-se como uma linguagem própria e genuinamente brasileira, como seus próprios autores a definiam, justamente por se propor a retratar a realidade brasileira desenvolvendo artifícios de linguagem considerados adequados às nossas condições de produção e construção de imagens (MALAFAIA, 2012, p. 32).

Um cinema mais crítico se formava no Brasil. Nomes como Arnaldo Jabor, Cacá Diegues, Walter Lima Júnior, Joaquim Pedro de Andrade, Leon Hirszman, Ruy Guerra, Paulo César Sarraceni e Glauber Rocha faziam parte do grupo de cineastas que estavam envolvidos com o movimento do Cinema Novo e dispostos a direcionar as lentes das câmeras para os problemas que a sociedade enfrentava. O lema adotado foi “uma câmera na mão, uma ideia na cabeça”

Historicamente o Cinema Novo foi dividido em 3 fases. A primeira ocorreu entre 1960 e 1964, até a instauração da ditadura militar no país. *Cinco Vezes Favela* (figura 12), filme de 1962 com direção de Cacá Diegues, Marcos Farias, Miguel Borges, Joaquim Pedro de Andrade e Leon Hirszman, foi a principal produção lançada nesse período e considerada uma das primeiras grandes produções do Cinema Novo, junto de *Barravento* (figura 12) de 1962 e *Deus e o Diabo na Terra do Sol* (figura 12) de 1964, ambos dirigidos por Glauber Rocha. Para Leite (2005, p.101), é correto sustentar que *Deus e o Diabo na Terra do Sol* é um marco da cinematografia latino-americana e influenciou intensamente as produções subsequentes do Cinema Novo”. Outra produção importante foi o documentário *Cabra Marcado para Morrer* (1984) de Eduardo Coutinho. Apesar de ter sido lançado apenas em 1984, o documentário começou a ser produzido ainda em 1962, mas teve suas filmagens interrompidas diante da ditadura militar em 1964 e só pode ser retomado anos depois. A segunda fase (1965-1966) é um período de forte autocrítica entre os jovens cineastas, destacando-se a obra *Terra em Transe* (figura 13) de 1967, com direção de Glauber Rocha. Para Ramos (2000, p.3) as obras dessa fase:

[...] possuem como temática central o dilema do jovem de classe média face a um contexto ideológico que se esvai em 1964, e de maneira mais nítida em 1969, com o fechamento do regime militar. É o diálogo franco e sincero da própria geração cinemanovista com o universo que a cerca. Ao contrário dos filmes da primeira trindade, agora o universo dos cineastas aparece colocado diretamente (RAMOS, 2000, p.3).

Figura 12 - Cartazes dos filmes *Cinco Vezes Favela*, *Barravento* e *Deus e o Diabo na Terra do Sol*, produções da primeira fase do Cinema Novo



Fonte: montagem elaborada a partir de imagens disponíveis no site Rotten Tomatoes¹⁶

Figura 13 - Cartaz e cena do filme *Terra em Transe*, destaque da segunda fase do Cinema Novo



Fonte: imagens disponíveis nos sites Itaú Cultural¹⁷ e Globoplay¹⁸, respectivamente

A terceira fase (1967 a 1972) foi marcada por uma censura mais dura e teve como inspiração o Tropicalismo, onde a estética era mais voltada para as cores da flora brasileira e buscava-se alcançar as raízes culturais brasileiras, com elementos da cultura pop e de outras manifestações artísticas de várias partes do mundo. Era algo que conseguia mesclar o moderno com o arcaico (GUEDES, 2011, p.6). Nessa fase destaca-se *Macunaíma* (figura 14) de 1969, dirigido por Joaquim Pedro de

¹⁶ Disponível em <<https://www.rottentomatoes.com/m/barravento-the-turning-wind>> e <<https://www.rottentomatoes.com/m/favela-five-times-cinco-vezes-favela>>. Acesso em: 15 ago. 2021.

¹⁷ Disponível em <<https://enciclopedia.itaucultural.org.br/obra67168/terra-em-transe-cartaz>>. Acesso em: 15 ago. 2021.

¹⁸ Disponível em <<https://globoplay.globo.com/v/9209393/programa/?s=0s>>. Acesso em: 15 ago. 2021.

Andrade. Nessa obra, já é perceptível notar que o aspecto realista do Cinema Novo não estava mais presente na estética, dando lugar ao exagero.

Figura 14 - Cartaz e cenas do filme *Macunaíma*



Fonte: montagem elaborada a partir de imagens disponíveis nos sites Telecine¹⁹ e Globoplay²⁰

Glauber Rocha foi o grande representante do Cinema Novo, tornando-se um dos mais importantes e respeitados cineastas do mundo com grandes obras de destaque produzidas, como as citadas anteriormente. Em 1965 ele apresenta durante um congresso em Gênova, na Itália, o manifesto “Estética da Fome”²¹, um texto onde defendia politicamente e esteticamente os filmes do Cinema Novo, que expunham a desigualdade do país. Quando voltou ao Brasil, o manifesto foi publicado no terceiro número da Revista Civilização Brasileira. A seguir uma citação do mesmo:

A fome latina, por isto, não é somente um sintoma alarmante: é o nervo de sua própria sociedade. Aí reside a trágica originalidade do Cinema Novo diante do cinema mundial: nossa originalidade é nossa fome e nossa maior miséria é que esta fome, sendo sentida, não é compreendida (ROCHA, 2019, n.p).

Xavier (2001, p. 127) define que Glauber “representa muito bem uma geração de intelectuais e artistas brasileiros marcados por uma aguda consciência histórica,

¹⁹ Disponível em: <https://www.telecine.com.br/filme/macunaima_24529>. Acesso em: 15 ago. 2021.

²⁰ Disponível em: <<https://globoplay.globo.com/v/9376309/programa/?s=0s>>. Acesso em: 15 ago. 2021.

²¹ Transcrição do manifesto na íntegra disponível em: <<https://vermelho.org.br/prosa-poesia-arte/leia-a-integra-do-manifesto-uma-estetica-da-fome-de-glauber-rocha/>>. Acesso em: 20 abr. 2021.

sempre atenta com a ligação do cultural com o político” e seu cinema envolve temas como “da religião e da política, da luta de classes e do anticolonialismo: do sertão ao Brasil como um todo e deste à América Latina e o Terceiro Mundo”.

Para Gomes (2001), o Cinema Novo:

[...] Refletiu e criou uma imagem visual e sonora, contínua e coerente, da maioria absoluta do povo brasileiro [...] o Cinema Novo monta um universo uno e mítico integrado por sertão, favela, subúrbio, vilarejos do interior ou da praia, gafeira e estádio de futebol (GOMES, 2001, p. 103).

Esses elementos citados por Paulo Emílio estão presentes até os dias de hoje na filmografia do cinema nacional. A essência do Cinema Novo foi fazer um cinema mais voltado para questões coletivas do país, como as lutas de classe, a religião, a política, a desigualdade social, o anticolonialismo e a libertação de oprimidos (JUNIOR, 2013).

Apesar de sua enorme contribuição para o cinema brasileiro, o Cinema Novo não conseguiu avançar para a criação de uma indústria cinematográfica, muito por opção ideológica dos próprios diretores que não acreditavam que “filmes concebidos segundo os paradigmas da indústria cultural tivessem a capacidade de levar às telas seus projetos revolucionários, tanto do ponto de vista político quanto estético” (LEITE, 2005).

Guedes (2011) reflete sobre essa questão do Cinema Novo não conseguir atrair grandes atenções do “povão”, o principal personagem de seus filmes. Ao mesmo tempo que os cineastas cinemanovistas não se preocupavam com a forma que seus filmes eram exibidos e nem o público que atingia por uma questão ideológica de ser “contra” a indústria comercial do cinema, acabava que as produções não chegavam até públicos de classe mais baixa que se identificariam com os temas. Se limitavam a uma parcela da classe média intelectual, que não estava inserida e não vivia de fato o que as histórias dos seus filmes narravam:

Para esse cinema [...] a tematização do povo não bastava por si só: era preciso que o povo assistisse a esses filmes. E aí esteve o grande dilema desses cineastas. Seus filmes, em sua grande maioria, foram grandes fracassos de bilheteria no país – mesmo premiados em alguns dos principais festivais de cinema do mundo. O público do Cinema Novo era, em geral, uma classe média intelectualizada, universitária principalmente. O “povo” não assistia aos filmes de Glauber, Nelson Pereira dos Santos, Leon Hirszman, Joaquim Pedro de Andrade, Carlos Diegues entre outros. O debate em torno dessa questão foi pungente no seio do movimento, provocando grandes discussões sobre a facilitação ou não da linguagem dos filmes para que o público almejado fosse alcançado (GUEDES, 2011, p.4)

O legado que ficou do movimento Cinema Novo talvez possa ser o direcionamento do olhar crítico dos cineastas para problemas sociais do país.

Se analisarmos o cenário cinematográfico que sucedeu o Cinema Novo, principalmente a partir dos anos 1990 com a retomada e a pós retomada, podemos notar que filmes de grande sucesso nacional como *Central do Brasil*, *Cidade de Deus*, *Carandiru* e *Tropa de Elite* romperam com a barreira ideológica que os cineastas do Cinema Novo tinham em relação a distribuição de seus filmes. Os cineastas contemporâneos conseguiram utilizar dos elementos estéticos realistas do cenário subdesenvolvido do país e atingir camadas sociais mais baixas. Tanto é que *Tropa de Elite* além de ter sido um sucesso de bilheterias, também foi um sucesso no meio dos filmes piratas.

As raízes que fundamentam o Cinema Novo estão muito distantes do que é o cinema contemporâneo nacional, com grandes produções, estrelados por grandes atores e de aspecto totalmente comercial, bem diferente da idealização de Glauber Rocha “uma câmera na mão e uma ideia na cabeça”, mas os temas tratados não deixam de nos remeter ao período cinemanovista. Os elementos estão lá, apesar de não ter a mesma ideologia, mas com a essência e a certeza de que o Cinema Novo serviu de influência para sucessos atuais no meio cinematográfico nacional.

2.2.2 Marcas do documentário brasileiro

As imagens feitas por Afonso Segreto em 1896 (apesar de não haver registros delas como vimos nos capítulos anteriores), consideradas as primeiras imagens em movimento feitas no Brasil, mais precisamente na Baía da Guanabara, também podem ser observadas como as primeiras imagens documentais brasileiras.

Segundo Gonçalves (2006) após as primeiras filmagens de Segredo, essas produções se tornaram mais frequentes no país:

Essas tomadas documentais eram conhecidas como “tomadas de vista” e prevaleceram até o ano de 1908. Essas pequenas produções eram realizadas por todo o país com temáticas regionalistas, mostrando as belezas, costumes e tradições das diferentes regiões. A maioria dos realizadores no início do século XX era de estrangeiros, principalmente europeus, geralmente fotógrafos que se converteram em cinegrafistas (GONÇALVES, 2006, p. 80).

Para entender as características do documentário brasileiro levaremos em conta como premissa também já estudada anteriormente, que o documentário não se limita em “apresentar a realidade”, mas sim como uma obra pessoal de seu realizador que lança seu olhar subjetivo sobre um assunto. Ou seja, nunca será apenas uma reprodução de mundo (RODRIGUES, 2010, p.62). Os elementos estéticos realistas são marcas registradas desse gênero, trazem sentidos, significados e representações.

O início do documentário na cinematografia brasileira foi marcado por cinejornais e pela produção de um cinema mais natural, que documentava também as belezas naturais do país. Antropólogos começam a utilizar câmeras de cinema em suas viagens para registrar e documentar populações indígenas brasileiras, algo próximo do que Robert Flaherty fazia em suas expedições que originaram *Nanook, o esquimó*, considerado o primeiro documentário da história. Conforme afirma Zago (2018) “os filmes etnográficos levavam ao Brasil urbano e aos estrangeiros imagens exóticas de um país imenso, desconhecido e selvagem”.

No período do Cinema Novo, as entrevistas começaram a ser utilizadas na construção dos filmes documentários, tendo a fala do entrevistado como foco principal. Não se possuía muitos recursos nem equipamentos como tripés, as câmeras eram carregadas na mão e acompanhavam o andar do cinegrafista, as imagens eram trêmulas e a luz era natural. Essa falta de recursos fez com que os filmes a adotassem como um elemento de sua estética.

A manipulação de imagens, aliada à exploração de diversas possibilidades da montagem e dos recursos sonoros foram o trunfo que contribuiu para uma tendência do documentário que iria surgir nos anos 1970, mudando de forma radical os processos de desconstrução da linguagem fílmica. O período da ditadura militar dificultou o desenvolvimento do documentário brasileiro, mas consequentemente fez

com que temas censurados fossem abordados de maneira original e criativa. Após o período da ditadura, os documentários se aprofundaram mais na história política do país (ZAGO, 2018). Como resultados desse processo destacam-se *Jango* (1984) de Sílvio Tendler, *Céu Aberto* (1985) de João Batista de Andrade, *Uma avenida chamada Brasil* (1988) de Octávio Bezerra e *Cabra Marcado para Morrer* (1984) de Eduardo Coutinho. Esse último iniciado em 1962.

A história do documentário brasileiro principalmente na época do Cinema Novo também pode se encontrar na desconstrução do clichê cinematográfico que até então vinha sendo produzido, pois esse não iria provocar a fruição estética pretendida. Para representar o jeito brasileiro e as paisagens do cenário subdesenvolvido era necessário saturar as telas com realidades pobres, violentas e precárias, utilizando traços estéticos que iriam apropriar-se dessas características no campo cinematográfico. Para Teles (2007) o cineasta Ozualdo Candeias é o principal nome quando falamos de um cinema voltado para as realidades subdesenvolvidas do país.. A autora não categoriza Candeias em nenhuma escola cinematográfica, mas deixa clara suas aproximações aos conceitos do neorealismo e do Cinema Novo. Ao cinema do cineasta, Teles atribui a elaboração de uma “estética da precariedade”:

A estética da precariedade elaborada no cinema de Ozualdo Candeias é uma forma criativa de problematização dos processos de hibridação cultural que se deram ao longo da modernização realizada na cidade de São Paulo na segunda metade do século XX.. Nela surge um tempo híbrido constituído pelos saberes tradicionais, pela experiência histórica da precariedade e do deslocamento das populações rurais, e pela precariedade urbana engendrada pela modernização econômica excludente e pelos meios de comunicação de massa (TELES, 2007, p.164).

Entre os anos 1950 e 1960, Candeias esteve envolvido na produção de cinejornais e de reportagens para órgãos oficiais. Ali, tinha autonomia para produzir, roteirizar, filmar e montar as notícias da atualidade, além da liberdade para experimentar com poucos recursos.

Essas reportagens eram encomendadas e era necessário disfarçar o tom oficial – daí que, nesses primeiros trabalhos, a reportagem era em grande medida encenada, ficcionalizada. Também havia uma preocupação em filmar aquilo que, na concepção desse diretor, poderia atrair atenção do espectador, pois esse dado ou era importante na hora de vender a reportagem ou era uma exigência daqueles que financiavam o cinejornal. Mas como saber o que chamaria ou não a atenção do espectador? Prestando atenção aos temas que circulavam no rádio e, sobretudo, nos jornais de apelo popular, ou seja, aqueles que veiculavam curiosidades, crimes, fatos inusitados que ocorriam na cidade. (TELES, 2007, p.164).

Aqui, fica nítida a diferença ideológica de Candeias para os cineastas do Cinema Novo, apesar de suas aproximações em relação aos temas abordados e a forma de filmar seus filmes. Candeias mostrava a preocupação de suas produções chegarem até o público e buscava maneiras de torná-lo receptivo. Outro ponto importante de observar é a questão da preocupação do diretor em entender o que causava interesse no espectador. Isso nos elucida uma questão de que o documentário brasileiro não se limita em documentar situações de problemas sociais do país, mas também de mostrar em seus filmes aquilo que causaria interesse e curiosidade no público, como o desdobramento de crimes, fatos inusitados, as diferentes realidades entre a população, entre outros.

Com o passar dos anos e a evolução da tecnologia, novos equipamentos foram mudando o cenário cinematográfico e influenciando a linguagem documental. As câmeras passaram a ser menores, som e imagem analógicos foram substituídos pelo digital, dentre outras tecnologias principalmente de pós-produção que transformaram o modo de fazer documentário. Com a diminuição no tamanho dos equipamentos, obteve-se maior facilidade para transportá-los e conseqüentemente as equipes diminuíram. Isso resultou em filmes construídos em primeira pessoa, onde a relação entre realizador e realidade ia além de questões sobre a representação do real, ampliando os limites do gênero documental. O filme *Passaporte Húngaro* (2003) de Sandra Kogut é um exemplo (ZAGO, 2018).

Podemos dizer que o documentário brasileiro ao longo do tempo foi se consolidando, com grandes produções relatando fatos de interesse popular e grande apelo da mídia, como foram os casos de *O Prisioneiro da Grade de Ferro* (2003) de Paulo Sacramento, que relatava a vida dos detentos do Carandiru, e *Ônibus 174*²² (2002) de José Padilha, sobre o famoso sequestro do ônibus no Rio de Janeiro. Esses elementos de realidade observados nos documentários em questão são

²² Obra analisada com profundidade ao final desse estudo.

consequências dos elementos estéticos tradicionais do gênero no Brasil, dos usos e dos sentidos que trazem para os filmes esse caráter documental, comprovando sua aparência única e exclusiva enquanto realidade.

3 LINGUAGEM AUDIOVISUAL: SOBRE REALIDADES E SIMULAÇÕES

As imagens cinematográficas são feitas com o intuito de nos levar a crer que o que estamos assistindo é real. Não importando o gênero do filme. O imaginário trabalha para que até mesmo o filme mais fantasioso tenha sentido e nos faça esquecer seu aspecto irreal.

Todos os sentidos que um filme pode produzir estão baseados na linguagem audiovisual, uma ligação entre elementos sonoros, visuais e verbais que se manifesta no nosso subconsciente, causando um efeito sensorial onde a mensagem chega conectando imagens, palavras e sons de uma forma mais intuitiva do que lógica.

A força da linguagem audiovisual está em que consegue dizer muito mais do que captamos, chegar simultaneamente por muitos mais caminhos do que conscientemente percebemos e encontra dentro de nós uma repercussão em imagens básicas, centrais, simbólicas, arquetípicas, com as quais nos identificamos ou que se relacionam conosco de alguma forma. (GUTIERREZ, 1978 apud ARROIO; GIORDAN, 2006, p. 9).

Apesar de que toda imagem cinematográfica mostra uma realidade capturada pela câmara que combinada com a linguagem audiovisual auxiliam o espectador à sua assimilação, a presença de um pensamento ou um significado também estão impressos nessas imagens. Filmes apoiados num realismo cinematográfico, revelam uma subjetividade que pode ser manifestada por meio de elementos técnicos como os enquadramentos, os planos, a decisão do que fica dentro do campo de filmagem e o que fica de fora (FECÉ, 2008).

Para entender melhor essa relação entre imagem e real, podemos nos aprofundar na temática das simulações e dos simulacros. Para o sociólogo Jean Baudrillard, hoje vivemos a era das simulações e dos signos, sendo impossível reproduzir o real. Na verdade, não há mais como separar o mundo real e a simulação. O que estamos vivendo hoje é uma representação da realidade que foi disseminada pelos meios de informação de massa. Para o autor, o cinema é um dos meios responsáveis por essa disseminação (BAUDRILLARD, 1991).

Hoje, é possível observar essa relação de dualidade entre realidade e simulação em vários aspectos do nosso cotidiano além do cinema citado por Baudrillard, como por exemplo em jogos, aplicativos de celular e redes sociais.

Esses aspectos cada vez mais constituem a sociedade e o mundo contemporâneo, tornando difícil distinguir o real do irreal.

Para atingir seus objetivos de simular a realidade, o cinema também vai se apoiar em estéticas realistas. A forma como o conjunto de elementos que compõem a imagem cinematográfica é organizado para contar uma história não é única, como podemos ver nos filmes *Última Parada 174* e *Ônibus 174* para representar o sequestro do ônibus 174. Gutfreind (2011) cita Kracauer e Bazin como teóricos que acreditam que “o realismo é uma evolução da linguagem cinematográfica e um aprimoramento do estilo” para elucidar sua visão sobre cinema e realidade.

Os teóricos do realismo partem do pressuposto de que um mesmo acontecimento histórico é passível de diferentes representações, e cada uma dessas formas de representação abandona ou salva qualidades que fazem que o acontecimento seja reconhecido na tela e introduz, com objetivos didáticos ou estéticos, as abstrações mais ou menos corrosivas que subsistem do original. Nesse sentido, o diretor tem sempre que reconquistar a realidade. Kracauer ainda avança com as suas ideias, em relação a Bazin, ao focar que o cinema realista é um sintoma da realidade vivida, servindo como documento para construção e atualização da história (GUTFREIND, 2011, p. 200).

Eisenstein (2002, p.21) entende que “uma obra de arte, entendida dinamicamente, é apenas este processo de organizar imagens no sentimento e na mente do espectador”. Ou seja, as estéticas realistas se fazem presente nos filmes quando vemos as histórias sendo contadas e se transformando diante dos nossos olhos, mostrando o desenvolvimento de situações que aconteceram de fato, mas que não conseguimos enxergar de uma forma ampla até tal fato se tornar público. O mesmo acontece na construção de personagens, onde conseguimos acompanhar suas trajetórias no desenrolar da narrativa, dando a eles atributos como o de heróis ou anti-heróis.

3.1 O QUE É LINGUAGEM AUDIOVISUAL

A forma de ver o mundo e as informações na sociedade atual originam-se principalmente nos meios audiovisuais, que utilizam dos sentidos da visão e da audição para transmitir suas mensagens. O audiovisual funciona como uma codificação da realidade, onde são utilizados símbolos da cultura comuns para quem

produz o audiovisual e por pessoas para as quais o audiovisual é destinado (BABIN; KOULUMDJIAN, 1989 apud ARROIO; GIORDAN, 2006, p. 8).

Rodríguez (2006, p.27) compreende a linguagem audiovisual como “os modos artificiais de organização da imagem e do som que utilizamos para transmitir ideias ou sensações, ajustando-nos à capacidade do ser humano para percebê-las e compreendê-las”.

Para Bagiotto (2006, p.22) as mensagens transmitidas pela linguagem audiovisual não podem ser transmitidas sem um código que seja comum entre emissor e receptor e considera que “esta linguagem seduz muito mais, pois permite ao espectador uma imersão mais profunda com as áreas mais ocultas da mente”. Para a autora, alguns dos elementos que compõem a linguagem audiovisual no cinema são: planos, enquadramentos, montagem, movimentos e ângulos de câmera (BAGGIOTO, 2006).

É importante frisar que não existe consenso entre autores sobre quantas linguagens compõem a linguagem audiovisual. Há aqueles que defendem duas linguagens: a sonora e a visual e há quem defenda três linguagens: a sonora, a visual e a verbal (LACERDA; SILVA; SOUSA, 2014). Neste trabalho levaremos em consideração que a linguagem audiovisual é formada por três linguagens.

Apesar de sabermos que no audiovisual essa tríade de linguagens trabalha de forma interligada, vamos destrinchá-las para termos como base no momento de analisar os objetos de estudo deste trabalho.

A linguagem sonora é composta por formas diferentes de expressão, captação ou produção de sons, que incluem efeitos sonoros ou trilhas musicais que acompanham e denotam ambientes, tempos ou sentimentos de alguma situação, combinado ou não com a linguagem verbal. Esses sons contribuem para o ritmo da mensagem e para aumentar o grau de realismo do conteúdo transmitido (LACERDA; SILVA; SOUSA, 2014).

É possível complementar essa ideia com a seguinte explicação de Rezende (2000):

Quanto ao código sonoro, relativo à música e aos efeitos sonoros, os signos se manifestam também isolados ou como parte de uma montagem. Esses signos se diferenciam em dois tipos: os sons que denotam a si mesmos (uma vinheta sonora) e os que reproduzem ruídos da realidade (um latido, o disparo de uma arma). O código sonoro compreende três subcódigos. No “emotivo” – por exemplo, a música-tema de um programa ou de um personagem – tem-se o objetivo de transmitir determinadas sensações (REZENDE, 2000, p.39).

Na linguagem verbal temos o uso da palavra, falada ou escrita. Segundo Barthes (1990, p.32) “a palavra responde, de maneira mais ou menos parcial a pergunta: o quê é? Ajuda a identificar pura e simplesmente os elementos da cena e a própria cena: trata-se de uma descrição denotada da imagem”. Baggioto (2006) entende como elementos verbais de uma peça audiovisual a imagem em si, o áudio com a locução e a trilha e os *letterings*.

A linguagem visual compreende tudo o que podemos ver e sentir através do sentido da visão. Com nossa capacidade de enxergar tudo à nossa volta, captamos uma grande quantidade de informações. Desde criança, em nossas primeiras experiências no mundo, organizamos necessidades e prazeres, preferências e receios, com base no que vemos ou queremos ver (COUTO, 2000). Raiter; Everling (2016, p.319) tendo como base Dondis (1997) classificam os elementos visuais presentes na linguagem visual como: ponto de interesse, linha, forma, tom, cor, textura, dimensão, escala e movimento. Esses elementos são organizados em técnicas visuais como harmonia, equilíbrio, contrastes e ritmos, que proporcionam a expressão visual e a comunicação entre determinadas informações.

Os dados visuais podem transmitir informação: mensagens específicas ou sentimentos expressivos, tanto intencionalmente, com um objetivo definido, quando obliquamente, como um subproduto da utilidade. Uma coisa é certa: no universo dos meios de comunicação visual, inclusive as formas mais causais e secundárias, algum tipo de informação está presente, tenha ela recebido uma configuração artística, ou seja, ela resultado de uma produção casual. Em qualquer nível de avaliação sempre inconstante do que constitui arte aplicada ou belas-artes, toda forma visual concebível tem uma capacidade incomparável de informar o observador sobre si mesma e seu próprio mundo, ou ainda sobre outros tempos e lugares, distantes e desconhecidos. Essa é a característica mais exclusiva e inestimável de uma vasta gama de formatos aparentemente dissociados (DONDIS, 2003, p.183).

Os lugares e os personagens de um filme são objetos de uma história quando são exibidos para o espectador através de ângulos, enquadramentos, duração de

planos, intensidade da luz, movimentos de câmera e da trilha sonora (FREIRE, 2011).

Segundo Freire (2011, p.94) os elementos acima citados são “componentes da linguagem fílmica”, sendo a organização desses componentes que origina um filme. O autor também afirma que “por mais minimalista que seja, qualquer filme opera, pelo menos uma vez, a escolha desses elementos” .

Babin; Kouloumdjian (1989, p.46) resumem a linguagem audiovisual como uma linguagem onde “fala-se mais do que escreve. Vê-se mais do que se lê. Sente-se antes de compreender”. Para os autores, a grande força dessa linguagem está na relação ideal entre figura e fundo, na qual um bom diretor é sensível ao ponto de encontrar exatamente uma distância ideal entre voz e silêncio, entre música e imagem, entre a cor dominante e a cor excepcional, onde o espectador consegue apreciar a relação de todos os elementos (BABIN; KOULOUMDJIAN, 1989).

Na linguagem escrita, o sentido está, antes de mais nada, nas palavras. Ora, no audiovisual ele está no efeito que a distância entre a figura e fundo produz em nós [...] A relação de figura-campo determina uma vibração especial que nos afeta. A mensagem está nesse efeito produzido (BABIN; KOULOUMDJIAN, 1989, p. 47).

Os receptores de uma mensagem possuem maior dificuldade em compreender uma linguagem abstrata, pois necessitam aprender e dominar esses códigos mais complexos. A alternativa do audiovisual é facilitar esse processo utilizando códigos mais simples, gerando estímulos artificiais que se tornam parecidos com os naturais. A linguagem audiovisual vai utilizar diferentes técnicas de imitação, copiando fragmentos da realidade e reorganizando para transmitir a informação da forma mais simples e universal possível (RODRÍGUEZ, 2006, p.30).

Para reproduzir esses aspectos sensoriais da linguagem audiovisual especificamente no cinema, o diretor utiliza de recursos cinematográficos como os enquadramentos, movimentos de câmera, planos, ângulos, sons e cores. Os autores Babin; Kouloumdjian (1989) trazem como exemplo o tique-taque de um relógio antigo onde o som que emite em uma noite silenciosa traz sensações de que o tempo e a vida estão passando. Eles indagam: como um diretor transmite essa sensação para uma imagem? Segundo Babin; Kouloumdjian (1989, p.58), o diretor

teria que recriar essa experiência com “mudanças de planos, closes, violência, silêncios que ele próprio sentirá como significativos”.

Não há dúvida de que todo cineasta fala de seus próprios fantasmas em seus filmes, mas nem todos esses fantasmas são vistos na sala de projeção; cada espectador descobre uns ou outros na escuridão do cinema, mas há sempre alguns deles que são vistos por todo o público, por todos os públicos de todas as salas. Esses são os universais. Esses são os que foram narrados utilizando-se os elementos essenciais da linguagem audiovisual. A esse público não interessa quais são os fantasmas do autor; só lhe interessa os que viu ou sentiu na tela (RODRÍGUEZ, 2006, p.21).

É nesse sentido que Rodríguez (2006, p. 26) afirma que a linguagem audiovisual “responde à capacidade humana de entender as composições audiovisuais”, ou seja, percebemos que as funções da linguagem audiovisual estão diretamente ligadas ao cognitivo, onde de um modo geral a linguagem audiovisual é tudo aquilo utilizado em mídias audiovisuais para transmitir sensações e sentimentos do nosso consciente. O diretor recria suas experiências transformando-as em uma experiência coletiva. É como representar o tempo com a imagem de um céu e uma *timelapse*²³ de nuvens passando muito rápido ou com uma *timelapse* do sol se pondo, é utilizar imagens de uma multidão de pessoas caminhando no centro de uma cidade ou imagens do trânsito em horário de pique para representar o cotidiano, representar o verão com imagens de praias, utilizar uma trilha sonora de suspense para acompanhar um personagem em um filme de terror, entre outros recursos possíveis dentro do campo audiovisual.

3.2 REALIDADE E IMAGEM CINEMATOGRAFICA

Antes de nos aprofundarmos na relação entre realidade e imagem cinematográfica, é necessário estabelecermos o que se entende por realidade e imagem. Para Berger; Luckmann (2004, p.11), a realidade é construída socialmente e definida como “uma qualidade pertencente a fenômenos que reconhecemos terem um ser independente de nossa própria volição (não podemos "desejar que não existam)”. E segundo Rocha; Costa (2012, p.4) “a realidade sendo uma construção social se relaciona com o conceito de representação, a imagem, o simulacro”. A

²³ Traduzido como “lapso de tempo”, uma sequência de imagens que passam de forma rápida, acelerada na tela.

realidade então se relacionaria com o cinema pelo fato deste se tratar de um mecanismo capaz de reproduzir e simular essa realidade construída de maneira social. Essa tentativa de reprodução e simulação é percebida na imagem cinematográfica.

A imagem cinematográfica é duplamente imaterial, pois se trata de uma imagem refletida e de uma imagem projetada. Ou seja, a imagem que vemos no filme é apenas reflexo de uma outra imagem, sendo impossível tocá-las. Podemos tocar a tela, mas não a imagem. É na imagem cinematográfica que visualizamos a escala dos planos, a profundidade de campo, espaços, montagem, etc (DUBOIS, 2004).

Produzir ou entender uma imagem é uma ação que está diretamente ligada com nossa capacidade intelectual, cognitiva, com nossa memória, interesses e aspirações. Para Aumont (2002, p.197) “a imagem só existe para ser vista, por um espectador historicamente definido”. O autor entende que para o espectador, é praticamente impossível olhar as imagens visuais ao seu redor sem associá-las ou percebê-las com base na realidade:

Sempre seguindo o mesmo fio imaginário, é claro que esse espectador jamais tem, com as imagens que olha, uma relação abstrata, “pura”, separada de toda realidade concreta. Ao contrário, a visão efetiva das imagens realiza-se em um contexto múltiplemente determinado: contexto social, contexto institucional, contexto técnico, contexto ideológico. É o conjunto desses fatores [...] que regulam a relação do espectador com a imagem (AUMONT, 2002, p.15).

Seguindo a ideia de Aumont, Bungarten (2013, p.21) vai afirmar que a imagem “sempre é produzida por um agente com o objetivo de dirigir-se a um Outro, portando uma mensagem determinada”. O entendimento e a percepção do outro com essa imagem será uma relação complexa, como a autora busca ilustrar com base na concepção de Aumont, “condicionada por fatores sociais, culturais, técnicos e ideológicos”.

A fim de contribuir para o entendimento de “imagem” no cinema, Bazin (1991) a separa em dois grupos: a plástica da imagem e os recursos da montagem. Ele explica-os da seguinte forma:

Na plástica, é preciso compreender o estilo do cenário e da maquiagem, de certo modo até mesmo da interpretação, aos quais se acrescentam a iluminação, e por fim, o enquadramento que fecha a composição. Quanto à montagem [...] a criação de um sentido que as imagens não contêm objetivamente e que precede unicamente de suas relações (BAZIN, 1991, p.67).

A imagem cinematográfica originou-se de uma série de fotografias em sequências, que projetadas em velocidade, nos deram a sensação de movimento. Segundo Aumont (2002, p.174), esse aspecto para a época foi algo totalmente inovador e radical, pois era diferente das outras imagens conhecidas até então, possuía uma qualidade única e “estavam em movimento e não apenas representavam um movimento”.

Aumont (2002) entende que o cinema vai usar da ilusão para tornar a imagem mais acreditável como reflexo da realidade.

No início do cinema, essas fotografias em sequência representavam o real, como vimos na abertura do capítulo 2.1 CINEMA E SUA RELAÇÃO COM O DOCUMENTÁRIO E A FICÇÃO com os filmes *A saída dos operários da fábrica Lumière em Lyon* e *A chegada do trem na estação de Ciotat*, ambos de 1895, produzidos pelos irmãos Lumière.

Nesse início, as imagens ainda eram “brutas”, não carregavam sentidos, mensagens, discursos, não possuíam controle narrativo e enredos, nem eram apoiadas em alguma forma de linguagem. Porém, para Fecé (2008, p.34) essas imagens não eram apenas simples reproduções do real: “as imagens de Lumère seduziam por suas minúcias, por seu poder de “computar” imaginariamente o real [...], por sua capacidade de captar uma grande quantidade de detalhes”.

Para Vargas (2021, p.6) “o cinema apenas evoluiu para linguagem cinematográfica a partir da inclusão do enredo, fazendo com que assim houvesse comunicação e narrativa em meio ao entretenimento através do discurso”. Então, a partir do momento que enredo e narrativas são incluídos na imagem do cinema, ela se torna uma imagem cinematográfica, carregada de sentidos e significados. Acrescentamos a essa ideia o que Deleuze (2005) fala na página 163 de seu livro “A imagem-tempo”: “a narração implica uma investigação ou testemunhos que a referem ao verdadeiro”. Deleuze acreditava que embora o cinema se tratasse de uma representação da realidade, não existia um comprometimento em tratá-la como

ela realmente é, onde o autor era livre para construir suas narrativas com diferentes “verdades” (VARGAS, 2021).

Para Deleuze (2005, p.15) o cinema é constituído do movimento e do tempo da imagem. Esses elementos permitem a produção da realidade no cinema, com base em imagens sensório-motoras. Para o autor, a imagem cinematográfica funciona como intermediadora de sentidos:

Mesmo com seus elementos verbais, esta não é uma língua nem uma linguagem. É uma massa plástica, uma matéria a-significante, e asintática, matéria não linguisticamente formada, embora não seja amorfa e seja formada semiótica, estética e pragmaticamente. É uma condição, anterior, em direito, ao que condiciona. Não é uma enunciação, não são enunciados. É um enunciável (DELEUZE, 2005, p.42).

Nesse aspecto, as imagens cinematográficas só possuem sentido quando conseguimos fazer relações entre elas. Ou seja, se prestarmos atenção apenas nas imagens de um filme, sem olharmos para o “todo” do modo narrativo (movimentos de câmera, enquadramentos) serão apenas imagens fílmicas, que não provocam sentidos (SOUZA, 2010, p.51).

Para entender melhor os sentidos que são expressos em um filme, podemos considerar a teoria do “terceiro sentido” de Barthes (1990, p.45), onde o autor divide a imagem fílmica em três níveis diferentes: o informativo, o simbólico e o obtuso. Gutfreind (2006) tenta exemplificar e resumir esses níveis da seguinte forma:

[...] um nível “informativo”, que nos remete a um tipo de conhecimento originário do cenário, dos personagens, do figurino, etc.; um nível simbólico que diz respeito aos símbolos ligados ao tema do filme, ao seu autor e a seu referencial e, ainda, um nível obtuso, da ordem do sensível e que nos leva à emoção, ao afetivo. A partir desses três níveis, Barthes tentou compreender as projeções elaboradas pelo espectador e o caráter duplo das imagens, permitindo-nos entender a representação em sua dimensão simbólica e afetiva (GUTFREIND, 2006, p.4).

Schorn (2011, p. 13) faz uma comparação interessante entre a função do cinema e um espelho com base no conceito de Jacques Lacan sobre o Estádio do Espelho²⁴²⁵, indo de encontro com a relação da imagem cinematográfica e a

²⁴ Teoria presente no texto “O estádio do espelho como formador da função do eu: tal como nos é revelada na experiência psicanalítica” de Jacques Lacan, apresentado ao XVI Congresso Internacional de Psicanálise, em Zurique, 1949.

²⁵ “Estádio do espelho” é o instante mental onde a criança capta a percepção sobre sua unidade corpórea. Por meio de uma identificação com a imagem refletida no espelho e de outra pessoa, entende que ela também é unidade. Assim, cria mecanismos para compreender e avaliar que

realidade, onde o sujeito vê um reflexo do seu eu na tela e, conseqüentemente, cria-se uma identificação com a narrativa:

Podemos citar alguns pontos do cinema em alusão a essa concepção de espelho desenvolvida por Lacan: a tela do cinema que proporciona ao sujeito uma imensidão de imagens, as quais reproduzidas em tamanho grande causariam uma sensação de realidade; a luz da tela que hipnotiza; o escuro da sala que leva o espectador a um ambiente análogo ao do sonho; a narrativa ficcional que lembra uma história de vida e que produz identificação em quem assiste (SCHORN, 2011, p.13).

Bernardet (2001, p. 20) destaca que “a história do cinema é em grande parte a luta constante para manter ocultos os aspectos artificiais do cinema e para sustentar a impressão de realidade”. Essa ideia de Bernardet nos remete ao Mito da Caverna de Platão²⁶, uma metáfora onde prisioneiros são acorrentados dentro de uma caverna e observam sombras projetadas em uma parede ao fundo dessa caverna. Eles acreditam que aquelas sombras são seres verdadeiros e inclusive conseguem ouvir suas vozes. Essas sombras nada mais são que projeções de indivíduos que passavam pelo lado de fora da caverna e transportavam objetos, quem projetava suas sombras na parede era uma fogueira localizada atrás dos prisioneiros. Como os prisioneiros estavam presos, acorrentados, eles acreditavam que aquelas projeções eram a própria realidade. Até que um dia, um deles consegue se libertar e fugir para o lado de fora, percebendo as diferenças da aparência e da realidade, da réplica e do original, do que era simulacro e da imagem do real (SARMENTO, 2012, p.185).

Para Sarmento (2012, p.185), o prisioneiro liberto percebe que “o que acontecia dentro da caverna eram simulações, projeções do real”. Para o autor, a metáfora de Platão representa um projetor cinematográfico. A fogueira é colocada estrategicamente atrás dos prisioneiros bem como a luz do projetor para os espectadores no cinema. Dessa forma, o aspecto artificial não recebe foco, conferindo total atenção para o que é projetado. A luz que projetor e fogueira projetam na parede da caverna/tela é o reflexo dos objetos simulacros, imagens de outras imagens de modelos reais (SARMENTO, 2012, p.185).

também possui imagem e identidade”. Disponível em:

<<https://www.psicanaliseclinica.com/estadio-do-espelho/>>. Acesso em: 30 ago. 2021.

²⁶ Também chamada de “Alegoria da Caverna”. Está presente no Livro VII da obra “A República” de Platão.

Assim como Sarmiento (2012), Aumont; Marie (2006) também citam a teoria da caverna platônica fazendo alusão a uma sala de cinema, onde os espectadores seriam os prisioneiros acorrentados, e as imagens na tela, as sombras projetadas dentro da caverna (AUMONT; MARIE, 2006, p.44).

Duran (2010, p.19) cita que Platão se referia a Caverna Pré-histórica como um mecanismo do imaginário:

O mecanismo ao qual Platão se referia era a Caverna Pré-histórica, que já concebia um aparato de exibição por meio dos desenhos feitos na parede, iluminados por uma tocha que mostrava detalhes de uma pequena narrativa. E assim como acontece no cinema moderno, as narrativas apresentadas nas cavernas faziam referência ao real, de forma mais icônica, mas, em nenhum momento inverossímil (DURAN, 2010, p.19).

Ainda sobre o mito da caverna, no entendimento de Machado (2014, p.32) “o mundo de sombras que os prisioneiros contemplam na parede da caverna não é um mero “reflexo” do mundo de luzes que brilha lá fora; antes, é um mundo à parte, construído, codificado, forjado pela vontade de seus maquinadores”.

À vista disso, podemos refletir as questões de realidade e cinema reiterando o que autores já citaram anteriormente. Ou seja, o cinema não projeta o real, ele projeta representações do real. Pode-se refletir na imagem aquilo que conhecemos como realidade, pois conseguimos criar identificações com base nas nossas experiências, no que vivemos, mas o que é projetado é construído, está carregado de sentidos, códigos e significados incluídos por aqueles que produzem os filmes.

Seguindo essa linha de pensamento, de acordo com Fecé (2008, p.36) é necessário ter em mente que a realidade expressa em um filme não está somente ligada em capturar imagens reais e causar ao espectador uma falsa sensação de realidade. O cinema atua como um meio que também manifesta um pensamento, uma subjetividade. O autor ainda vai além e menciona que “a realidade não se faz na película, mas na consciência do espectador e do cineasta”.

Tampouco podemos esquecer que os realismos não só estabelecem uma questão formal como representar a realidade, como também uma atitude ética que consiste, grosso modo, na busca de um ideal de verdade. Todavia veremos como esse ideal de verdade - como por exemplo no Neo-realismo italiano ou no Cinema Novo brasileiro - não tem nada que ver com essa forma de ilusionismo que procura fazer crer ao espectador que é possível conseguir uma suposta transparência da representação. Ao contrário, movimentos como os mencionados questionam a plenitude, a evidência das imagens; o cinema moderno propõe uma interpretação entre o real e a ficção, uma subversão da realidade e também uma erosão das convenções ficcionais (FECÉ, 2008, p.36).

A imagem fílmica é o elemento que sustenta a linguagem cinematográfica, atuando como matéria prima fruto da câmera, aparelho capaz de reproduzir a realidade de forma exata. Porém, é necessário enfatizar que essa reprodução da realidade é dirigida sob o olhar do realizador, então essa imagem imprime, simultaneamente, uma nova realidade (MARTIN, 2005, p.27).

Neste sentido, entende-se que a imagem cinematográfica carrega uma subjetividade que se expressa por meio de elementos e linguagem audiovisual, pelo que está dentro do campo de filmagem e pelo que está fora de campo. Sendo assim, o cinema em sua área imagética, dispensa ser visto como a realidade em si, mas sim como uma representação da realidade com traços verossímeis.

3.3 CINEMA, SIMULAÇÃO, SIMULACRO

Em seu livro *Realismo Impossível*, Bazin (2016, p.28) destaca que “o cinema não é feito, apesar de tudo, para aqueles que o fazem”. O autor trata o filme como uma forma de expressão, que não tem como objetivo exibir um conteúdo satisfatório, mas sim trazer os efeitos da realidade. Bazin entende o cinema como arte popular que deve atuar a serviço da sociedade, a representando com cuidado “e com a exatidão material e a autenticidade moral”. Esse cuidado é necessário para o cinema não cair numa área perigosa de representar a sociedade de uma forma errônea, fazendo com que a mesma acredite que está sendo representada verdadeiramente e se conforme inconscientemente com essa representação. Bazin acredita que como arte popular, o cinema não deve separar-se de sua função social de contribuir para a conscientização de quem fomos, quem somos e para onde estamos indo (BAZIN, 2016).

Para Bazin (1991, p.29), o cinema desde os seus primórdios, já possuía uma relação intrínseca com a realidade, se tratando de uma “representação total e

integral da realidade [...] a restituição de uma ilusão perfeita do mundo exterior, com o som, a cor e o relevo”.

Porém, segundo Baudrillard (1989), a realidade será substituída por signos, que podemos entender melhor sua função social em seu livro “Para uma crítica da economia política do signo”. Refletindo sobre a sociedade de consumo, o autor entende que o homem não consome um objeto para suprir unicamente suas necessidades individuais, mas pelo que ela propicie de satisfação, prestígio. Então, objetos e produtos passam a ser produzidos e trocados para que uma estrutura social se manifeste. Para o autor, o que se consome não é mais a mercadoria em sua forma de objeto, mas sim o signo. Ou seja, essas trocas não estão na materialidade do objeto, mas no que significa e no que produz de sentido para os envolvidos na troca (BAUDRILLARD, 1989).

Fazendo uma relação dessa questão do signo para Baudrillard com o cinema, recorreremos a Bazin (2016), onde podemos entender na sua teoria que a realidade no cinema é tudo aquilo em que acreditamos, e não o que de fato é. Então quando assistimos um filme que se propõe contar um fato real, não estamos necessariamente consumindo uma reprodução do real, mas sim os efeitos da realidade, os sentidos que o fato nos provoca. E é dessa mesma forma que acontece na ação da troca explicada por Baudrillard (1989), não está no que de fato é, mas no significado e no que produz sentido em nós. Por exemplo, quando damos um presente para uma pessoa, não estamos presenteando-a com o objetivo de suprir suas necessidades individuais, é apenas uma ação simbólica, de troca, que está totalmente ligada em uma função social. Da mesma forma que no cinema, não necessariamente estamos buscando a realidade em si, uma reprodução exata do real, do fato como ocorreu, mas sim a reprodução de algo simbólico que consegue nos causar identificação.

Segundo Baudrillard (1991), na era em que os símbolos têm mais importância e funcionam melhor do que a própria realidade, ou seja, estamos vivendo uma representação da realidade. É nesse cenário que surgem os simulacros. Entende-se por “simulacro” uma simulação do real que se torna mais atrativo para o espectador do que o próprio objeto reproduzido. Nesta era das “simulações”, o real nunca mais terá oportunidade de se produzir. Para o autor “a simulação já não é a simulação de um território, de um ser referencial, de uma substância. É a geração pelos modelos de um real sem origem nem realidade: hiper-real” (BAUDRILLARD, 1991, p. 8).

Mucci (2007) entende que o simulacro constrói uma nova realidade, diferente daquela que ele simula, e que “o simulacro é um signo que só se refere a si mesmo”. O autor também relaciona o conceito de simulacro com o conceito de mimesis, estruturado por Platão:

Tratar do simulacro remete, imediatamente, a Platão, filósofo que estruturou o conceito de mimesis como imitação, imitação da natureza. Há, segundo a fundadora filosofia platônica, uma oposição insuperável entre o mundo sensível e o mundo das Idéias. Sendo, cabalmente, imitação da imitação, toda arte é um desvio em relação à essência, uma mentira, que aponta para o mero simulacro. Gilles Deleuze distingue, no idealismo de Platão, as “cópias-ícones” e os “simulacros-fantasmas”. As “cópias-ícones” operam a imitação do mundo das Idéias, ao passo que os simulacros-fantasmas” constituem a cópia da cópia, “construídos a partir de uma falsa semelhança, que abriria caminho à dessemelhança, à perversão e ao desvio em relação à essência” (MUCCI, 2007, n.p).

Para Maffesoli (1984 apud KUBO 2019, p.8) “a noção de simulacro deve ser entendida como uma construção artificial destituída de um modelo original e incapaz de se constituir ela mesma como modelo original”.

O “Mito da Caverna” visto mais a fundo no capítulo anterior, é um exemplo de simulacro. Mucci (2007) diz que a metáfora elaborada por Platão foi um “prenúncio da magia moderna do cinema”.

Baudrillard (1991) acredita que o cinema é o próprio simulacro. O autor diferencia a imagem cinematográfica da imagem produzida pela televisão, alegando que esta última é “inofensiva para a imaginação” por ser apenas uma imagem. Já a imagem do cinema é dotada de um intenso imaginário, mais que apenas uma tela, mas um mito, que tem ligação com “o duplo, o fantasma, o espelho, o sonho, etc” (BAUDRILLARD, 1991, p.69).

Essa “realidade” que o cinema produz é frequentemente levado para o cotidiano das pessoas. É notável as diversas comparações que são feitas em nossas vidas com algo que assistimos em um filme. Como por exemplo, comparar um relacionamento afetivo pessoal com o relacionamento do casal protagonista do filme, buscar o homem ou a mulher “ideal” com base na estrela de tal obra cinematográfica, entre outras comparações que percorrem vida real e fictícia e não percebemos, mas nos apropriamos e levamos para nossas vidas. É como se o que assistimos nos filmes fossem verdadeiras representações da vida real. Aderimos àquela verdade, nos encantamos e idealizamos, como se fosse a realidade assistida (MARTINS *et al.*, 2017).

[...] reinventar o real como ficção, precisa mento porque ele desapareceu da nossa vida. Alucinação do real, do vivido, do cotidiano, mas reconstituído, por vezes até aos detalhes de uma inquietante estranheza [...] procurando revitalizar, reatualizar, requotidianizar fragmentos de simulação, fragmentos dessa simulação que se tornou para nós, o mundo dito real. (BAUDRILLARD, 1991, p. 155).

Desse modo, é possível compreender que o simulacro produz a própria realidade que simula e possui a capacidade de manipular através de uma imagem construída. Analisar o cinema como simulacro é reconhecer que existe uma realidade aparente e verdadeira nessas “coisas” imagéticas. As imagens do cinema revelam na tela cinematográfica algo que possui vida própria. Com base nos conceitos teóricos que vimos até aqui, essas imagens em movimento se apresentam aos espectadores como imagens reais/verdadeiras e os espectadores são tocados pela sua poética singular, conseguindo ter uma experiência única, diante de elementos visuais que se contrastam (GOMES, 2015).

Trazendo um pensamento que vai em contrapartida com as analogias e aproximações entre o cinema e o Mito da Caverna, Hagemeyer (2013, p.10) conduz outras perspectivas sobre a relação da imagem cinematográfica e sua capacidade de simular a realidade. O autor afirma que no início da história do cinema, quando foi possível sincronizar imagens e som, ocorreu o “efeito sinestésico que simulava o contato direto com a realidade”. Com o passar do tempo e com a linguagem audiovisual se aperfeiçoando, as plasticidades dos efeitos, recursos, e equipamentos buscavam cada vez mais produzir simulações da realidade e também transformá-la. Porém, essa capacidade cada vez mais aperfeiçoada de simular a vida real, trouxe debates sobre como essas representações audiovisuais poderiam impactar de forma negativa a construção do conhecimento. É aí que entram as críticas filosóficas, onde o audiovisual é classificado como um mecanismo alienante que impossibilita “vermos o mundo fora da caverna” (HAGEMEYER, 2013).

No entanto, enquanto alguns se valem da proposição platônica de considerar o cinema (ou qualquer outra mídia) uma caverna, há outros que pela perspectiva aristotélica encontram aprendizado na observação das imagens (LACERDA; FOLLIS, 2016, p.3).

Para elucidar melhor sua ideia contrária ao limitar o cinema em um caráter alienador de ser apenas um objeto que simula a realidade, em seu livro História e

Audiovisual (2013), Hagemeyer cita um trecho onde é possível entender a compreensão da imagem na visão aristotélica:

[...] temos prazer em contemplar imagens perfeitas das coisas cuja visão nos repugna, como [as figuras dos] animais ferozes e dos cadáveres. O aprendizado apraz não só os filósofos, mas também aos demais homens, embora a estes ele seja menor. Se olhar as imagens proporciona deleite, é porque a quem contempla sucede aprender e identificar cada uma delas; dirão, ao vê-la, “esse é Fulano”. Se acontecer de alguém não ter visto o original, nenhum prazer despertará a imagem como coisa imitada, mas somente pela execução, ou pelo colorido, ou por outra causa da natureza (ARISTÓTELES, 2000, apud HAGEMEYER, 2013, p.19).

No sentido de aprender observando imagens, Hagemeyer (2013, p. 19), acredita que aprender com elas “depende menos de seu teor do que do olhar daqueles que a observam, de sua capacidade de associação com um amplo repertório e da relação com conceitos filosóficos que permitem compreendê-las”.

Para o presente Trabalho de Conclusão de Curso, é necessário entendermos as diferentes perspectivas acerca do assunto que envolvem o cinema como simulacro. Porém, com fundamento no tema proposto bem como a análise fílmica e os filmes que farão parte da análise, cria-se uma identificação maior com os olhares de Hagemeyer e Aristóteles, no sentido de aprender com a observação das imitações. Tratando a imagem reproduzida e simulada do cinema não como algo vazio, mas como algo que carrega significados e sentidos, e nossa capacidade de contemplá-los, compreendê-los e decodificá-los também pode gerar aprendizagem e prazer.

3.3.1 Do herói ao anti-herói

Muitas histórias de filmes de sucesso, principalmente de Hollywood, tem como inspiração a síntese de Joseph Campbell sobre “A Jornada do Herói” também conhecida por “monomito”, que consiste em um modelo narrativo cíclico em comum na trajetória dos heróis em fábulas, contos de fadas e até mesmo grandes sucessos de bilheteria no cinema. No entender de Campbell (1997), esse percurso padrão que o herói faz é uma aventura mitológica que possui certos rituais de passagem como a separação, a iniciação e o retorno, que seriam a estrutura central do monomito. Para o autor, o propósito dessa teoria seria “desvelar algumas verdades que nos são

apresentadas sob o disfarce das figuras religiosas e mitológicas” (CAMPBELL, 1997, p.17).

Segundo Baudrillard (1991) essa ideia de mito invadiu o cinema como conteúdo imaginário num período da história marcada pela violência, entre as duas guerras mundiais e a guerra fria. Aquilo que conseguimos “expulsar” da vida real em um período pacífico, ganha força nas telas do cinema e se torna referencial da história (BAUDRILLARD, 1991, p.59).

Deleuze (2005) explica no seu livro “A imagem-tempo” que essa conexão entre a história do personagem com o espectador também se dá pela possibilidade de, através da câmera, mostrar um antes e um depois de sua história:

Se a alternativa real-fictício é tão completamente ultrapassada é porque a câmera, em vez de talhar um presente, fictício ou real, liga constantemente a personagem ao antes e ao depois que constituem uma imagem-tempo direta. É preciso que a personagem seja primeiro real, para afirmar a ficção como potência e não como modelo: é preciso que ela comece a fabular para se afirmar ainda mais como real, e não como fictícia (DELEUZE, 2005, p. 185).

Resumidamente, podemos entender a narrativa do monomito definida por Campbell da seguinte forma:

Um herói vindo do mundo cotidiano se aventura numa região de prodígios sobrenaturais; ali encontra fabulosas — forças e obtém uma vitória decisiva; o herói retorna de sua misteriosa aventura com o poder de trazer benefícios aos seus semelhantes (CAMPBELL, 1997, p.18).

Tendo como base os conceitos de Campbell (1997), Christopher Vogler desenvolveu em seu livro “A Jornada do Escritor” (2006) um esquema semelhante à “Jornada do Herói”, só que mais adaptado às narrativas contemporâneas, como o cinema e a TV por exemplo, e condensou o estudo de Campbell em 12 estágios. São eles: Mundo Comum, Chamado à Aventura, Recusa do Chamado, Encontro com o Mentor, Travessia do Primeiro Limiar, Testes, Aliados e Inimigos, Aproximação da Caverna Oculta, Provação, Recompensa (Apanhando a Espada), Caminho de Volta, Ressurreição e Retorno com o Elixir.

O objetivo de trazer a Jornada do Herói neste capítulo é entender como ela funciona no campo cinematográfico, para posteriormente buscarmos aproximações na análise dos objetos de estudo do presente Trabalho de Conclusão de Curso no item 4.2.4 Perspectivas para Sandro do capítulo 4 VISÕES DO CINEMA

BRASILEIRO PARA O CASO 174: DOCUMENTÁRIO E FICÇÃO. Entendendo que o protagonista em questão foi um cidadão comum que vivenciou um fato ligado à realidade e essa sua vivência originou uma narrativa midiática que contribuiu para a construção dessa mitologia, onde o cinema foi uma das portas que explorou o caso, assim como a televisão, o jornal, a internet e as revistas. Na narrativa do protagonista em questão, podemos ter a concepção de uma jornada, onde mesmo em um filme de ficção e um filme documentário uma camada de ficção está presente diante do olhar do diretor.

Segundo Vogler (2006, p.35) “os estágios da Jornada do Herói podem ser traçados em todo tipo de história, e não apenas nas que mostram aventuras e uma ação física "heróica". O protagonista de toda história é um herói de uma jornada”.

Nesse sentido, podemos ter a concepção de uma “Jornada do Anti-Herói”, onde é possível perceber aproximações entre os estágios na trajetória dos personagens, mas suas ações, motivações e objetivos são completamente diferentes. Vaage (2015 apud Meimaridis; Urbano 2018, p.325), acredita que “a narrativa de anti-herói estimula o espectador a torcer por um personagem “moralmente falho”, ao mesmo tempo em que ela questiona a orientação positiva do espectador com o anti-herói”.

Vogler (2006, p.58) define o termo “anti-herói” como um “enganador e pode induzir alguma confusão”. Para o autor, a definição de quem é ou não um anti-herói está ligada ao olhar e ao julgamento da própria sociedade:

Por isso, é bom deixar bem claro, de saída, que um anti-herói não é o oposto de um Herói, mas um tipo especial de Herói, alguém que pode ser um marginal ou um vilão, do ponto de vista da sociedade, mas com quem a platéia se solidariza, basicamente. E nos identificamos com esses marginais porque todos nós, uma ou outra vez na vida, nos sentimos marginais (VOGLER, 2006, p.58).

O autor ainda vai além e consegue dividir os anti-heróis em dois tipos de personagens: aqueles que possuem um comportamento semelhante aos heróis convencionais, mas carregam algumas feridas e um certo cinismo em suas atitudes. Vogler cita como exemplo os personagens vividos por Humphrey Bogart em *Casablanca* (figura 15) e *À Beira do Abismo* (figura 16) (VOGLER, 2006).

Figura 15 - Humphrey Bogart como Richard Blane no filme *Casablanca* (1942)



Fonte: imagem disponível no YouTube²⁷

Figura 16 - Philip Marlowe (Humphrey Bogart) com Vivian Sternwood Rutledge (Lauren Bacall) em *À Beira do Abismo* (1946)



Fonte: imagem disponível no site The Guardian²⁸

O segundo tipo de anti-heróis carregariam consigo um aspecto trágico e seriam as figuras centrais de uma história. Podem não despertar admiração nem amor, e suas ações podem ser julgadas como deploráveis. O filme *Scarface* (figura 17) é um exemplo (VOGLER, 2006).

²⁷ Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=IBJGHvt7I3c>>. Acesso em: 18 set. 2021.

²⁸ Disponível em:

<<https://www.theguardian.com/books/2015/jan/30/writing-a-new-philip-marlowe-black-eyed-blond>>. Acesso em: 18 set. 2021.

Figura 17 - Al Pacino como Tony Montana em *Scarface* (1983)



Fonte: imagem disponível no site GQ²⁹

Um exemplo nacional é o filme *Pixote, a Lei do Mais Fraco* de 1981, com direção de Hector Babenco. Apesar de se passar quarenta anos desde seu lançamento, o longa apresenta situações e conflitos impactantes extremamente atuais.

Pixote, a Lei do Mais Fraco narra a história de um garoto de 11 anos apelidado de Pixote (figura 18), que foi abandonado pelos pais e enviado para um reformatório. Lá ele convive com diversos tipos de criminosos e jovens delinquentes. Essa experiência influencia na sua educação, e após conseguir fugir do reformatório, vai para as ruas atuar como traficante, assassino e cafetão para sobreviver.

Figura 18 - Pixote (Fernando Ramos da Silva) em *Pixote, a Lei do Mais Fraco*



Fonte: imagem disponível no YouTube³⁰

²⁹ Disponível em:

<<https://gq.globo.com/Cultura/Cinema/noticia/2015/11/arma-usada-por-al-pacino-em-cena-classica-de-scarface-vai-leilao.html>>. Acesso em: 18 set. 2021.

³⁰ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=pNUc7_JWk5E>. Acesso em: 22 set. 2021.

Em entrevista para o Canal Brasil no ano de 2009, o diretor Hector Babenco fala sobre suas motivações para a produção do filme, que se dá depois de uma visita à uma unidade da FEBEM³¹ na cidade de São Paulo:

Eu tenho que contar a história desses meninos. Mas como contar a história de um, de dois, de quatro, se eles são centenas? Milhares? Então eu digo, vou fazer um filme estruturado em duas partes. Numa é o social, é o contexto. Na outra é a fuga, a ponte é a fuga. A saída é a reconstrução da família, a vontade do grupo de se agregar de uma forma que reconstrua a unidade familiar, com homem, mulher e os filhos. Que o que se vê normalmente possa estudar a forma, o comportamental que essas crianças se desenvolvem, se agrupam, se ajudam e conseguem sobreviver. Quando conseguem né, o filme vai mostrar que obviamente não conseguem (BABENCO, Canal Brasil, 2009).

Além de narrar a história do personagem Pixote, na visão de Silva (2013, p.6) o filme mostra de forma explícita como a instituição FEBEM era falha, compartilhando com os espectadores as situações desumanas que os jovens infratores passavam. Segundo o autor, esse aspecto dava ao filme um grau de complexidade, pois: “ao mesmo tempo em que encaramos esses jovens como hábeis criminosos, nos comovemos e, sobretudo, nos indignamos diante da arbitrariedade de um sistema que teria como objetivo reformá-los”.

Anos mais tarde, após o lançamento do filme, um acontecimento na vida do ator Fernando Ramos da Silva que interpretou Pixote se torna público, e a jornada de seu personagem em *Pixote, a Lei do Mais Fraco* se funde com a sua “vida real”. A fama repentina parecia mudar o destino de sua vida, porém Fernando não conseguiu se firmar na carreira artística e alguns anos depois de sua estreia envolveu-se com o universo do crime, assim como o personagem. Fernando acabou sendo assassinado pela polícia. Esse fato originou um filme agora sobre a trajetória de Fernando, chamado *Quem Matou Pixote?* (figura 19) de 1996, dirigido por José Joffily.

³¹ Fundação Estadual para o Bem-Estar do Menor, hoje chamada de Fundação CASA.

Figura 19 - Cassiano Carneiro interpretando Fernando Ramos da Silva em *Quem Matou Pixote?*



Fonte: imagem disponível no YouTube³²

É possível perceber o ponto em comum em que a grande maioria dos anti-heróis sempre será derrotado ou auto-destruído no final de suas jornadas por seus próprios demônios íntimos, bem como define Vogler (2006, p.58) “o defeito ganha no final”.

Como os antigos gregos que assistiam à queda de Édipo, nós purgamos nossas emoções e aprendemos a evitar as mesmas armadilhas quando vemos a destruição do personagem de Al Pacino em *Scarface*, ou a Diane Fossey vivida por Sigourney Weaver em *Nas montanhas dos gorilas*, ou o personagem de Diane Keaton em *À procura de Mr. Goodbar* (VOGLER, 2006, p.58).

Assistir as quedas desses personagens é uma atração para os olhares dos espectadores e acabamos sendo seduzidos pela tentativa da narrativa em humanizar esses personagens, criando algum sentimento de empatia e compaixão.

3.4 REFLEXOS DA REALIDADE NO CINEMA NACIONAL

Os modos de produzir, pensar e assistir imagens cinematográficas que exploram a realidade brasileira acontecem desde muito cedo no cinema nacional, iniciando com influências no neorealismo italiano e emergindo principalmente no período do Cinema Novo, sendo um tema que mediou diferentes visões da nossa sociedade até os dias de hoje. Essa temática trouxe discussões sobre questões

³² Disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=4hsKXMeM0tl>>. Acesso em 22 set. 2021.

sociológicas, antropológicas, políticas, econômicas, entre outras que causam reflexões sobre as relações sociais que permeiam contextos urbanos e periféricos do país.

O cinema brasileiro possui essa característica de focar no que já vivemos na história e de uma certa forma mostrar o que nos preocupa. São abordagens que olham para uma realidade que foi vivida e sofrida, como por exemplo o período da ditadura, a vivência nas favelas e no sertão, a violência, a desigualdade, a pobreza e a miséria. Essas realidades e simulações são reproduzidas em documentários e ficções que buscam contar a história sob o olhar do diretor.

Os filmes que abordam a ditadura vão ilustrar um período de extrema violência no país, onde pessoas sumiam sem explicações, sofriam torturas, prisões arbitrárias e assassinatos. A partir das ideias de Kracauer, Gutfreind (2009) busca entender a relação entre representação estética e abordagem histórica sobre a ditadura militar brasileira, analisando filmes que ilustram esse período. A autora entende que “diferente da abordagem de Bazin, a relação cinema e realidade para Kracauer é da ordem do testemunho, no sentido de que o cinema registra os aspectos já vistos para revelar aquilo que não é compreensível de imediato” (GUTFREIND, 2009, p.135). Ou seja, esses filmes serviram para manter a história viva, documentada, onde podemos olhar para trás e buscar não viver aquele período novamente.

Como filmes nacionais que buscam contar e testemunhar a ditadura militar com diferentes olhares, podemos citar *O Ano em que Meus Pais Saíram de Férias* (figura 20) de 2006, dirigido por Cao Hamburger. O filme de ficção é ambientado nos anos 1970 e narra a perspectiva de Mauro, um menino de 12 anos, diante daquele período. Seus pais, ativistas que lutam contra a repressão política, são obrigados a fugir deixando Mauro com seu avô. Porém, o menino não entende o porquê nem os motivos do sumiço dos pais. Em paralelo com a perseguição política, acontecia a Copa do Mundo de 1970, e os acontecimentos narrados pelo filme são intercalados com cenas mostrando pessoas assistindo aos jogos do Brasil.

Figura 20 - Cenas do filme *O Ano em que Meus Pais Saíram de Férias*



Fonte: montagem elaborada a partir de imagens disponíveis no site Globo Filmes³³

Outro filme que também relata esse período é *Zuzu Angel* (figura 21), também de 2006, dirigido por Sérgio Rezende. *Zuzu Angel*, assim como *O Dia em que Meus Pais Saíram de Férias*, é ambientado no Brasil dos anos 1970. O filme é baseado em um fato real, onde o filho da estilista brasileira Zuzu Angel some, sendo preso, torturado e assassinado pela ditadura. Zuzu então inicia um embate contra o regime militar para recuperar o corpo de seu filho que só vai terminar com um acidente que resultou na morte da estilista.

[...] é importante termos clareza de alguns critérios de análise do filme como documento capaz de nos levar ao conhecimento de um contexto histórico ou de personagens nesse mesmo contexto. No caso, os personagens Zuzu Angel e Carlos Lamarca, que só serão compreendidos se buscados no contexto histórico, bem como a ficção construída pelo diretor dos filmes, já que este, apesar de apresentar os documentos como fonte e ponto de partida, tem sobre o acontecimento um ponto de vista, e é com base nele que cria sua narrativa cinematográfica (MAGNO, 2007, p.128).

³³ Disponível em: <<https://globofilmes.globo.com/filme/oanoemquemeuspaissairamdeferias/>>. Acesso em: 22 set. 2021.

Figura 21 - Cartaz do filme *Zuzu Angel* com Patrícia Pillar que interpreta Zuzu, e Daniel de Oliveira no papel de Stuart, seu filho



Fonte: imagem disponível no site Globo Filmes³⁴

Além dos filmes de caráter ficcional, inúmeros documentários sobre o período do regime militar também foram produzidos, como é o caso de *O Dia que Durou 21 Anos* (figura 22) de 2012, dirigido por Camilo Tavares. O documentário aborda o golpe militar no Brasil com seu início no dia 31 de março de 1964, e é dividido em três episódios que apresentam o pano de fundo do golpe que se estendeu por 21 anos, além de exibir arquivos que passaram anos considerados secretos, como imagens inéditas, textos de telegramas, áudio de conversas telefônicas, depoimentos, etc. Também expõe a ligação do governo brasileiro na época com os Estados Unidos.

Para Fantinel; Barros (2014) a composição de fotografia e imagens em movimento do documentário em questão, que possuía cenas com reportagens de televisão, os áudios e os documentos de texto, tinha como objetivo ilustrar a representação do real e fazer afirmações sobre o fato. Os autores acreditam que *O Dia que Durou 21 Anos* “movimenta igualmente conteúdos simbólicos que remetem a profundas camadas de valores e sentidos” (FANTINEL; BARROS, 2014, p.2).

³⁴ Disponível em: <<https://globofilmes.globo.com/filme/zuzuangel/>>. Acesso em: 23 set. 2021.

Figura 22 - Cenas do documentário *O Dia que Durou 21 Anos*



Fonte: montagem elaborada a partir de imagens disponíveis no YouTube³⁵

O sertão brasileiro também serviu de cenário para produções cinematográficas que refletem uma realidade do país, como a vida dos sertanejos e suas dificuldades diante o clima dessa região em *Vidas Secas* (figura 23) de 1963, dirigido por Nelson Pereira dos Santos baseado na obra homônima de Graciliano Ramos, além de conflitos que marcaram episódios importantes da história, como a Guerra de Canudos que originou o filme de mesmo nome (figura 24) dirigido por Sérgio Rezende e lançado em 1996.

Essas histórias retratam não apenas um cenário, mas uma identidade nacional, entendido por Xavier (2001, p.51) como sendo o “Nordeste do polígono das secas o espaço simbólico que permite discutir a realidade social do país”.

³⁵ Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=4ajnWz4d1P4>>. Acesso em: 23 set. 2021.

Figura 23 - Cena inicial de *Vidas Secas* que apresenta a família protagonista e sua jornada pelo sertão



Fonte: imagem disponível no Globoplay³⁶

Figura 24 - Cenas do filme *Guerra de Canudos*



Fonte: montagem elaborada a partir de imagens disponíveis no YouTube³⁷

³⁶ Disponível em: <<https://globoplay.globo.com/vidas-secas/t/R2sRMDWR1h/>>. Acesso em: 23 set. 2021.

³⁷ Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=P4OYhj7Io0E>>. Acesso em: 23 set. 2021.

O documentário *Estamira* (figura 25) de 2004, com direção de Marcos Prado, aborda a temática da miséria e da precariedade dos serviços de saúde do país, centralizando a narrativa na história de vida da personagem Estamira, que sofre de distúrbios mentais e é catadora do Aterro Sanitário de Jardim Gramacho, no Rio de Janeiro. Estamira chama a atenção pelas suas percepções lúcidas acerca de reflexões e questionamentos sobre o mundo. A estética da obra possui um aspecto “cru” e uma fotografia que intercala entre o preto e branco e o colorido, exibindo cenas da realidade no lixão que em alguns momentos nos causam certo desconforto. Para Machado (2013) apesar do documentário focalizar na história da protagonista, *Estamira* representava milhares de pessoas que vivem na mesma situação, uma realidade que não é vista, ou melhor, que é ignorada pela sociedade:

Estamira era a representação possível de mais de 1500 homens e mulheres que se digladiavam diuturnamente pelo lixo, disputando com urubus o resto do consumo capitalista. Em meio a caminhões, tratores e patrulas, os trabalhadores do lugar, vestidos com trajes sobrepostos, maltrapilhos, chapéus desengonçados, botas envelhecidas, cavavam com as próprias mãos, em montanhas dos restos sociais, materiais possíveis de se reciclar. Não raro era possível encontrar defunto, feto ao lado de celulares, geladeiras, sapatos, ar condicionado, entre tantas coisas rotuladas como supérfluas, inúteis (MACHADO, 2013, p.3).

Figura 25 - Cenas do documentário *Estamira*



Fonte: montagem elaborada a partir de imagens disponível no Globoplay³⁸

³⁸ Disponível em: <<https://globoplay.globo.com/estamira/t/P8Lx68tx65/>>. Acesso em: 24 set. 2021.

Bentes (2007), apoiada em estudos sobre o cinema de Glauber Rocha, acredita que essas obras são levadas para o espectador através de uma estética capaz de atravessar nossa percepção, nossos sentidos e pensamentos, para destruir clichês sociológicos, políticos e comportamentais sobre a miséria (BENTES, 2007).

O sertão, as favelas e subúrbios foram cenários de obras importantes do cinema brasileiro [...] Territórios reais e simbólicos com grande apelo no imaginário. Territórios em crise, onde habitam personagens impotentes ou em revolta, signos de uma revolução por vir ou de uma modernidade fracassada [...] O cinema brasileiro dos anos 1990 vai mudar radicalmente de discurso diante desses territórios da pobreza e seus personagens, com filmes que transformam o sertão ou a favela em “jardins exóticos” ou museus da história (BENTES, 2007, p.242).

Nesse sentido, Turner (1993, p.13) entende que “o cinema é uma prática social para aqueles que o fazem e para o público. Em suas narrativas e significados podemos identificar evidências do modo como nossa cultura dá sentido a si própria”.

Para Sangion (2005, p.2), quem trouxe essa temática sobre a exclusão social, marginalidade, suas origens e reflexos para o cinema nacional foi Humberto Mauro, em 1935, com *Favela de Meus Amores*, que segundo a autora “tentava lançar um olhar não-folclórico nos espaços fora da cidade burguesa”.

O cinema tem seus próprios códigos, suas convenções e métodos de estabelecer significado. É preciso considerar que a questão central nunca foi o que é real, e sim o que é aceito pelo telespectador como real. A ideologia de um filme está presente muitas vezes, não sob a forma de declarações ou reflexões diretas sobre a cultura ou a sociedade, mas na estrutura narrativa e no estilo visual, na parte estética. A introdução do som no cinema, por volta de 1927, facilitou a narrativa realista, porém, realismo, entendido aqui não como posição ideológica, mas estética. A reprodução do diálogo vinculava o cinema com a vida real. A indústria cinematográfica passou a estabelecer convenções para que a edição dos diálogos produzisse o significado esperado nos telespectadores (SANGION, 2005, p.5).

É interessante adotarmos o termo realismo aqui como Sangion aborda, manifestado na estética.

O cinema brasileiro possui influências do cinema marginal e com o decorrer dos anos podemos observar seus discursos que tendem para discussões sobre a questão da identidade e dos conflitos sociais. São representações e narrativas marcadas por estéticas brutas que causam um certo choque em quem assiste. Os roteiros são produzidos buscando alcançar uma estética realista que reflita o

contexto cultural da realidade da sociedade provocando ao mesmo tempo novas problemáticas (XAVIER, 1986 apud PICCININ; MULLER, 2012).

O cinema, portanto, como arte da imagem em movimento, é um modo de perceber o sujeito a que se refere, suas formas de entendimento sobre o mundo, à realidade e, principalmente, sua capacidade de manipular o discurso social a partir da representação visual (XAVIER, 1986 apud PICCININ; MULLER, 2012, p.126).

Sangion (2005) usa dois exemplos de filmes produzidos nacionalmente em épocas distintas que buscam refletir a realidade do local que estão inseridos. São eles: *Rio 40 Graus* (1955) e *Cidade de Deus* (2002).

Rio 40 Graus foi o primeiro longa-metragem dirigido por Nelson Pereira dos Santos, que narrava o dia a dia de vendedores de amendoim moradores da favela Morro do Cabuçu da cidade do Rio de Janeiro, bem como os contrastes das suas condições econômicas com o resto da cidade. O filme mostrava diferentes pontos turísticos do Rio de Janeiro: a Quinta da Boa Vista, a praia de Copacabana, o estádio do Maracanã, o Pão de Açúcar e o Corcovado. Uma das principais características desse filme foi a precariedade na produção, como a falta de estúdios para as filmagens e os atores não eram profissionais. Essas características foram consideradas um padrão estético do filme. Para Sangion (2005, p.3) “a partir da rotina dos garotos, o espectador é convidado a conhecer a realidade do morro e de seus moradores, transformando-a na própria realidade do Rio de Janeiro”.

Em *Cidade de Deus*, filme dirigido por Fernando Meirelles, a trama acontece na cidade do Rio de Janeiro dos anos 1970 e busca ilustrar a vida de um jovem pobre e negro chamado Buscapé, que cresceu na Cidade de Deus, conhecida por ser uma das favelas mais violentas da cidade. Buscapé consegue seguir um rumo diferente daquele que estava pré-destinado devido ao universo em que vivia e acaba se tornando fotógrafo. Com o seu trabalho, ele passa a registrar e analisar o cotidiano da sua comunidade. *Cidade de Deus* é considerado um dos filmes mais influentes do cenário nacional, indicado a quatro Oscars.

Apesar das aproximações de onde os enredos de ambos os filmes estão inseridos, Sangion (2005) consegue analisar os contrapontos quando compara as duas obras. Para o autor, enquanto *Rio 40 Graus* evitava enfeitar a narrativa da pobreza, *Cidade de Deus* se preocupava em mostrar uma realidade dentro das

favelas como se fossem unidades autônomas e isoladas, totalmente desconexas do resto da cidade. (SANGION, 2005, p.6).

A maior parte das críticas feitas ao filme de Fernando Meirelles na época do lançamento referia-se aos reflexos negativos da "forma" sobre o conteúdo, com pouco ou nenhum apelo reflexivo. Para muitos críticos de cinema, *Cidade de Deus* é um filme puramente descritivo, quando por abordar um tema de grande relevância social para o país, deveria induzir o espectador à reflexão. Maria do Rosário Caetano, da Revista de Cinema, afirmou que apesar de servir como "alarme" e ser inclusive de utilidade pública, o filme "abraça perigosamente o ritmo do cinema de ação hollywoodiano" (Caetano, 2002) e que em determinada altura da narrativa, o público fica de tal forma tomado pela dinâmica, que se esquece que ali estão representados brasileiros que fazem parte da nossa realidade (SANGION, 2005, p.7).

Para Sangion (2005, p.6), uma das críticas mais contundentes ao filme *Cidade de Deus* é que "em nenhum momento ele contextualiza o problema do tráfico de drogas ou mostra suas origens nos problemas sociais pelos quais passa o Brasil".

Diferentemente de *Rio 40 Graus*, *Cidade de Deus* foi um filme produzido com grandes investimentos, sendo a Globo Filmes uma das co-produtoras. A obra foi um grande sucesso entre o público e possui um certo glamour ao seu redor devido sua indicação em quatro categorias do Oscar de 2004, mas foi bastante criticado pelo excesso de violência não só no conteúdo mas também nas imagens. Porém, Sangion (2005, p. 8) acredita que "essa é a linguagem audiovisual atual, com ritmo frenético, esse é o realismo, um novo realismo, um ultra realismo. Os códigos e signos da linguagem cinematográfica hoje são esses ou serão esses".

Em *Pixote, a Lei do Mais Fraco*, logo no início do filme somos levados para a realidade de uma comunidade de São Paulo, onde Babenco está em primeiro plano e a comunidade ao fundo (figura 26). O diretor fala com os espectadores em uma espécie de prólogo do filme de ficção que iria começar a seguir, narrando um Brasil de extrema desigualdade e pobreza. Esse diálogo nos remete a um aspecto da linguagem documental. Pereira Junior (2016, p.3) acredita que esse aspecto se dá devido a estética neorrealista de *Pixote a Lei do Mais Fraco*, que fez com que esse produto cultural "assumisse um discurso de verdade e de denúncia social, contribuindo ainda mais para despertar a atenção da sociedade". Esse discurso é perceptível no prólogo inicial, onde o diretor introduz o protagonista da trama apresentando o ator Fernando Ramos da Silva junto de sua família (figura 27), também moradores da comunidade. Babenco assume um papel de "porta-voz"

daquelas pessoas, denunciando as más condições do lugar, elucidando sua perspectiva frente aquela realidade, trazendo dados etnográficos das pessoas inseridas naquele contexto. Abaixo, segue um trecho do discurso de Babenco:

Existem ainda aproximadamente nesse país, 3 milhões de crianças que não tem casa, que não tem lar e que não tem origem familiar definida. A situação da criança é ainda mais caótica quando se sabe que a criança é só passível de condenação por algum delito cometido após os 18 anos de idade. O que permite o aliciamento das crianças menores de 18 anos por parte de alguns adultos para que elas possam cometer algum tipo de crime ou delinquência sabendo que elas não serão punidas, no máximo serão enviadas à um reformatório onde conviverão um par de meses onde pela pressão ou pela falta de vagas serão automaticamente colocadas em liberdade (PIXOTE, A LEI DO MAIS FRACO, 1981, Héctor Babenco).

Por esse aspecto documental do filme de Babenco, Pereira Junior (2016) entende que a obra também serviu de fonte que possibilitou o acesso a “informações, discursos, representações e práticas sociais relacionadas à temática da infância marginalizada e ao momento histórico brasileiro” (PEREIRA JUNIOR, 2016, p.3). O momento histórico a que ele se refere é o período final da ditadura militar no Brasil, época em que o filme foi lançado.

Figura 26 - Babenco na tomada inicial do filme com a comunidade ao fundo



Fonte: imagem disponível no Globoplay³⁹

³⁹ Disponível em: <<https://globoplay.globo.com/pixote-a-lei-do-mais-fraco/t/bnhzGMZKXQ/>>. Acesso em: 24 set. 2021.

Figura 27 - Momento em que Babenco apresenta o ator que interpreta Pixote, Fernando Ramos da Silva, junto da família



Fonte: imagem disponível no Globoplay⁴⁰

Segundo Machado Junior (2019), Pixote nos toca devido as memórias emocionais que carregamos, nossas experiências e vivências, que estão ligadas diretamente com nossos sentidos e influenciam a forma como olhamos uma história narrada pelo cinema:

Babenco não se acanha em promover um apelo ao nível consciente do espectador chocando tanto em algumas cenas, mas sua obra não deixa de ser uma constatação de que o cinema enquanto linguagem desperta também as percepções ao nível subconsciente. Todas as emoções e preconceitos que acaloradamente o público do filme foi levado a expor de si mesmo, trouxeram consigo uma carga anterior de subjetividade (MACHADO JUNIOR, 2019, p.109).

Essa constatação de Machado Junior (2019) nos remete à teoria “terceiro sentido” de Barthes (1990), vista anteriormente no item sobre a realidade e a imagem cinematográfica, onde basicamente é falado que as imagens do cinema são divididas em 3 níveis diferentes que atingem uma compreensão simbólica e afetiva no espectador.

No cinema contemporâneo podemos colocar *Bacurau* (figura 28) de 2019, dirigido por Kleber Mendonça Filho e Juliano Dornelles, como um híbrido de ficção e realidade. A narrativa não é inspirada em um fato real e notamos alguns traços humorísticos característicos das chanchadas, porém o filme reflete uma cultura brasileira, ambientado no sertão nordestino. As dificuldades que aquela comunidade

⁴⁰ Disponível em: <<https://globoplay.globo.com/pixote-a-lei-do-mais-fraco/t/bnhzGMZKXQ/>>. Acesso em: 24 set. 2021.

fictícia enfrenta são comuns para comunidades reais de muitas regiões do sertão: a falta de água, o descaso político, o preconceito, a invisibilidade. Em alguns momentos com uma certa dose de humor, repleto de metáforas, símbolos e significados, Bacurau se constrói como uma grande sátira que deixa sua mensagem e sua crítica.

Bacurau consegue reunir elementos do imaginário hollywoodiano com as características do Cinema Novo brasileiro, como por exemplo a estética da fome (BENTES, 2019).

Para Gomes (2019), Bacurau é uma reinvenção no modo brasileiro de representar uma nova sociedade que fazemos parte, cada vez mais complexa:

[...] independente de seu discurso político mesmo que ele faça parte do corner central do filme, sua estrutura dá um passo à frente e *reinventa* a estrutura da *Chanchada*, é na satirização suave, de maneira às vezes discreta e pela ironia que Bacurau alcança seu objetivo (GOMES, 2019).

Figura 28 - Cenas de *Bacurau*



Fonte: montagem elaborada a partir de imagens disponíveis no Globoplay⁴¹

⁴¹ Disponível em: <<https://globoplay.globo.com/bacurau/t/R6ymtCdFmc/>>. Acesso em: 03 out. 2021.

Tanto para críticos como para autores, uma grande característica do cinema nacional que teve início influenciado pelo neorealismo italiano, é a capacidade das obras por aqui produzidas abordarem temas de grande relevância social, que refletem e discutem questões que de fato estão presentes na realidade do dia a dia das pessoas. Mas não se deve perder a capacidade de ser uma narrativa que induz o espectador à reflexão, se tratando quase como um filme que denuncie e problematize questões sociológicas da nossa sociedade.

Quando adentramos nesse universo de análise da cinematografia nacional, percebemos o quão rica e vasta é a variedade de produções nacionais que possibilitam analisar temas que abordam e olham para nossa história, percorrendo o passado e o presente. Produções que vão desde grandes sucessos que alcançaram níveis internacionais à filmes importantes mas que não tiveram muito apelo popular. O cinema brasileiro sempre teve um foco direcionado para as questões do país, desde sua origem, atravessando diferentes épocas e consolidando esses reflexos da realidade como característica.

4 VISÕES DO CINEMA BRASILEIRO PARA O CASO 174: DOCUMENTÁRIO E FICÇÃO

Após realizarmos a pesquisa exploratória necessária para compreendermos mais a fundo o tema proposto, trazendo pensamentos de diferentes autores da área que já estudaram esse mesmo assunto, e nos aproximar dos nossos objetivos, o presente capítulo busca aplicar o que foi estudado até aqui para responder a questão de como a linguagem audiovisual representa fatos reais no cinema, em especial no filme documentário e no filme de ficção sobre o sequestro do ônibus 174.

Para isso, antes de tudo, precisamos situar o que foi o caso 174, trazendo detalhes desse fato que é narrado nos dois filmes que são o objeto de estudo do presente Trabalho de Conclusão de Curso.

Após entendermos o que foi o caso, será necessário compreender como será realizada a análise comparativa dos dois filmes, bem como a metodologia adotada.

Na análise, os pontos importantes na trama dessas duas obras audiovisuais serão destacados com o intuito de explorar sua linguagem audiovisual, a fim de comparar como os fatos são expostos e observar aproximações e diferenças na forma de cada uma simular a realidade.

Ao final deste capítulo, pretende-se alcançar uma conclusão embasada nos estudos bibliográficos, que combinados com a análise comparativa das duas obras, atinjam os objetivos propostos. Além de que seja possível entender os contrastes na forma de simular a realidade em um filme documentário e um filme de ficção que abordam o mesmo fato, especificamente nos filmes *Ônibus 174* e *Última Parada 174*.

4.1 APRESENTANDO O FATO: SEQUESTRO DO ÔNIBUS 174

O sequestro do ônibus 174 foi um dos casos de sequestro mais famosos do país, ocorrido no dia 12 de junho de 2000, no bairro Jardim Botânico, localizado na zona sul da cidade do Rio de Janeiro. Sandro do Nascimento embarcou no ônibus da linha 174 com um revólver calibre 38. Um passageiro acenou para uma patrulha da Polícia Militar que passava na rua e a mesma fez a interceptação do veículo. Sandro não tinha como fugir e então decidiu fazer os 10 passageiros que estavam

no ônibus de reféns. O Batalhão de Operações Especiais (BOPE) ficou encarregado de fazer a negociação com Sandro pela soltura dos passageiros. Inúmeros curiosos, jornalistas e repórteres se amontoaram ao redor do ônibus e a televisão exibia toda a ação ao vivo para o país e o mundo (figura 29).

Figura 29 - Imagens do sequestro exibidas pelo Jornal da Record do dia 20 de agosto de 2019, em matéria que relembra o fato ocorrido em 2000



Fonte: montagem elaborada a partir de imagens disponíveis no site R7⁴²

Foram quase quatro horas de drama, e durante esse período, Sandro desafiava os policiais, andava de um lado para o outro dentro do ônibus segurando uma refém e ameaçando matá-la, ordenava mensagens para serem escritas nos vidros, chegando até a disparar um tiro para simular a morte de uma das reféns. Em determinado momento, Sandro decide descer do ônibus e ali a situação saiu do controle, pois essa ação do sequestrador não era esperada pelos policiais.

⁴² Disponível em:

<<https://recordtv.r7.com/jornal-da-record/videos/ha-19-anos-sequestro-do-onibus-174-teve-fim-tragico-no-rio-20082019>>. Acesso em: 12 out. 2021.

Só que nós não esperávamos que ele saísse do ônibus. Isso era o improvável. Porque vendo tantas armas em volta, há de se imaginar que uma tentativa de sair daquele ônibus poria em risco a vida dele (ÔNIBUS 174, 2002, Capitão Batista, negociador do BOPE responsável por manter contato com Sandro durante o sequestro).

Sandro desceu do ônibus fazendo a professora Geisa Firmo Gonçalves de 20 anos como seu escudo. Um policial do Bope tem uma ação precipitada, e armado com uma submetralhadora, tenta alvejar Sandro, mas não tem sucesso. Tiros são disparados e o sequestrador cai no chão junto da refém. Nesse momento, a população que ali assistia todo o desenrolar da história ao vivo, invade o cerco policial e tenta linchar Sandro. A situação fica totalmente fora de controle, mas os policiais conseguem imobilizar o sequestrador e o levam para um carro da polícia. Geisa é carregada até uma ambulância, inconsciente.

Figura 30 - Imagens do sequestro exibidas em reportagem do Jornal Nacional do dia 12 de junho de 2000



Fonte: montagem elaborada a partir de imagens disponível no Globoplay⁴³

Muitas versões diferentes foram divulgadas naquela época sobre o que de fato aconteceu no momento dos tiros. Mas com análises feitas a partir de imagens da televisão e laudos do Instituto Médico Legal, a versão final foi de que:

⁴³ Disponível em: <<https://globoplay.globo.com/v/1057596/>>. Acesso em: 12 out. 2021.

As balas do policial, no entanto, atingiram apenas a refém, que levou ainda três tiros disparados pelo assaltante e morreu. Sandro morreu asfixiado, no interior do camburão em que era levado ao hospital Souza Aguiar. Os policiais militares – o capitão Ricardo de Souza Soares e os soldados Flávio Durval Dias e Márcio Araújo David – foram acusados de homicídio qualificado, mas, em dezembro de 2002, foram absolvidos, por quatro votos a três, pelo IV Tribunal do Júri do Rio (MEMÓRIA GLOBO, 2021⁴⁴).

Essa história foi contada em dois filmes brasileiros: no documentário *Ônibus 174* (2002), de José Padilha, e na ficção *Última Parada 174* (2008), de Bruno Barreto. O documentário é construído em uma sequência de entrevistas com personagens envolvidos no sequestro ou que conviveram com Sandro, como familiares, reféns, o policial encarregado pela negociação, a ativista social com quem possuía uma relação de confiança, os companheiros de rua, entre outros. Os depoimentos dessas pessoas são cobertos por imagens de arquivo dos diversos canais jornalísticos que cobriram o sequestro na época, além das imagens realizadas pela própria produção do documentário para destacar alguns pontos importantes na trajetória do protagonista, como os locais por onde Sandro viveu em determinados períodos. Para Nascimento (2010, p.87) “desde o início do filme, percebemos a ênfase em mostrar as desigualdades sociais, seja através da segregação urbanística da cidade, seja através de situações de desesperança, revolta e tristeza”.

⁴⁴ Disponível em: <<https://memoriaglobo.globo.com/jornalismo/coberturas/sequestro-do-onibus-174/>>. Acesso em: 30 maio 2021.

Quadro 1 - Ficha técnica *Ônibus 174*

Título: Ônibus 174
Direção: José Padilha
Co-diretor: Felipe Lacerda
Produção: José Padilha e Marcos Prado
Co-produtor: Rodrigo Pimentel
Roteiro: José Padilha e Bráulio Mantovani
Ano de produção: 2002
País: Brasil
Distribuidor: Zazen Produções
Diretor de fotografia: Marcelo Guru Duarte e Cezar Moraes
Montador: Felipe Lacerda
<p>Premiações:</p> <ul style="list-style-type: none"> - 4 indicações ao Grande Prêmio Cinema Brasileiro de 2003, nas seguintes categorias: Melhor Documentário, Melhor Roteiro Original, Melhor Edição e Melhor Som - Prêmio de Melhor documentário - Festival BR de Cinema do Rio de Janeiro (2002) - Prêmio de Melhor documentário - Mostra BR de Cinema de São Paulo (2002) - Prêmio da Anistia Internacional - Festival Internacional de Documentário de Copenhagen, Dinamarca (2003) - Prêmio da Anistia Internacional - Festival Internacional de Cinema de Rotterdam, Holanda (2003) - Prêmio de Melhor documentário - Festival Internacional de Miami, EUA (2003) - Venceu o <i>Emmy Awards</i> como Melhor Documentário (2005)

Fonte: Adorocinema, Zazen Produções e Folha de São Paulo⁴⁵

No filme de ficção que busca retratar o mesmo episódio, somos apresentados desde o início a uma representação de como era a base familiar de Sandro, ambientada em uma favela carioca, onde vivia com sua mãe até a mesma ser assassinada. Sandro vai morar com sua tia e acaba fugindo, tornando-se um menino de rua. Em paralelo a história de Sandro, o filme também narra a saga de uma mulher em busca do seu filho roubado ainda bebê. As duas histórias irão se cruzar,

⁴⁵ Disponível em: <<https://www.adorocinema.com/filmes/filme-53545/curiosidades/>>, <<http://www.zazen.com.br/nibus-174>>, <<https://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq2209200513.htm>>. Acesso em: 16 nov. 2021.

resultando no sequestro do ônibus. É importante deixar claro que não há comprovações e nunca foi mencionado que a segunda história de fato aconteceu. Sendo assim apenas um elemento introduzido pelo diretor para auxiliar na construção da trama, visto que é uma situação característica que o filme de ficção permite explorar.

Quadro 2 - Ficha técnica *Última Parada 174*

Título: Última Parada 174
Direção: Bruno Barreto
Produção: Mact Productions, Paramount Pictures e Globo Filmes
Co-produtor: Antoine De Clermont-Tonnerre
Roteiro: Bráulio Mantovani
Ano de produção: 2008
País: Brasil
Distribuidor: Paramount Pictures
Diretor de fotografia: Antoine Heberlé
Montador: Letícia Giffoni
Premiações: <ul style="list-style-type: none"> - 5 indicações ao Grande Prêmio Cinema Brasileiro de 2009, nas seguintes categorias: Melhor Roteiro Original, Melhor Figurino, Melhor Direção de Arte, Melhor Som e Melhor Efeitos Especiais - Selecionado como representante brasileiro ao Oscar 2008 de melhor filme estrangeiro

Fonte: Adorocinema e Globo Filmes⁴⁶

⁴⁶ Disponível em: <<https://www.adorocinema.com/filmes/filme-143050/curiosidades/>> e <<https://globofilmes.globo.com/filme/ultimaparada174/>>. Acesso em: 16 nov. 2021.

Figura 31 - Posters dos filmes



Fonte: Montagem elaborada a partir de imagens disponíveis no site Adorocinema⁴⁷

Apesar das duas obras serem construídas de formas diferentes, respeitando as características de seus gêneros, é possível perceber que ambas buscam retratar o processo de transformação de uma criança de rua em bandido.

Após assistir *Ônibus 174*, Rocha (2004) relatou que:

Após o término do filme, o semblante dos espectadores, inclusive o meu, trazia o peso do conhecimento de uma “realidade” que, pela mídia, não se teve acesso. No dia-a-dia, essa mesma “realidade” revela-se apenas como evidência, com a qual nos acostumamos a conviver e a ignorar. *Ônibus 174* trouxe tudo à tona e, de uma só vez, colocou à nossa frente parte da problemática social brasileira, sem que pudéssemos fugir ou virar o rosto. O resultado foi estarrecedor: depois da exibição, muitos permaneceram estáticos nas cadeiras, outros saíram pensativos, inúmeros caíram no choro e alguns olhavam o nada como se tivessem recebido uma notícia fúnebre. E, naquele momento, percebi o quão distorcida pode ser a visão fornecida pelos fatos a partir da mídia (ROCHA, 2004, p. 3).

Com base nos estudos sobre o cinema e sua capacidade de simular a realidade que abordamos em capítulos anteriores, *Ônibus 174* e *Última Parada 174* representam o fato conhecido pelo público mas buscam também narrar os acontecimentos que precedem o sequestro para direcionar o olhar das pessoas para outra realidade.

Binkowski (2010) analisa o caso 174 revelando seu caráter de simulacro:

⁴⁷ Disponível em: <<https://www.adorocinema.com/filmes/filme-53545/>> e <https://www.adorocinema.com/filmes/filme-143050/>>. Acesso em: 16 out. 2021.

No caso do Ônibus 174, o modelo simulacral, exposto com tanta evidência através do fato de que o ocorrido se desencadeara daquela forma a partir da intervenção midiática, maquia uma forma de produção e leitura daqueles fenômenos sociais. Perguntou-se, por exemplo, pelas razões pessoais de Sandro para aquele assalto (como se pudéssemos medir uma "personalidade" preditora e também explicativa dos atos), ou pelas ligações entre a ocorrência daquela tarde e a Chacina da Candelária, ou mesmo pelas razões políticas daquela tarde de violência. (BINKOWSKI, 2010, p. 79).

A análise de Binkowski (2010) vai de encontro com os relatos do comportamento de Sandro durante o sequestro, que passou a simular ações dentro do ônibus, como a morte de uma refém. O sequestrador agia como se estivesse atuando para as câmeras, e as pessoas que cercavam o local eram a sua plateia.

4.2 ANÁLISE COMPARATIVA DOS FILMES SOBRE O SEQUESTRO DO ÔNIBUS 174

Com a análise dos filmes sobre o caso 174, pretende-se entender como dois gêneros cinematográficos diferentes irão retratar, dentro de suas características, um evento real, transmitido ao vivo pela televisão e que ficou impregnado no imaginário social. Além de explorar detalhes mais profundos do fato que não eram conhecidos pelo grande público.

A importância da análise fílmica se dá na possibilidade de acessar sensibilidades históricas, onde o objetivo é entender como a narrativa foi construída, como ela se apresenta e como dialoga com o público (PEREIRA JUNIOR, 2010).

Para a análise comparativa, serão destacadas sequências do documentário e da ficção que retratam um mesmo evento ou um mesmo local, explorando aspectos da linguagem audiovisual de cada uma delas, observando como cada uma irá se propor a simular a realidade. Primeiramente, apresentando e descrevendo a sequência destacada. Em seguida, apontando elementos da linguagem audiovisual presentes na mesma, para posteriormente comparar a sequência documental com a ficcional.

Para Souto (2020, p.154), o método comparativo “se mostra pertinente quando o objetivo é, mais do que se deter sobre traços verticais das obras, apreender a dinâmica e as conexões entre elas”.

Com essa análise, também espera-se entender como as representações mentais e o imaginário social nos ajudam a perceber traços minuciosos da

sociedade. Para Pereira Junior (2010, p.31) esses elementos “irão nos conduzir de forma direta às tensões, discordâncias e concordâncias, contrariando modelos interpretativos que nos determinariam os conflitos sociais”. Na análise fílmica, partindo da premissa de que o filme e suas imagens não são a realidade, mas uma representação dela, buscaremos perceber como ela foi construída nos filmes analisados (PEREIRA JUNIOR, 2010).

4.2.1 Explorando o espaço

A Igreja da Candelária é um lugar pontual na história de Sandro do Nascimento, visto que ele foi um sobrevivente da chamada “Chacina da Candelária”, episódio ocorrido na noite de 23 de julho de 1993, onde homens armados chegaram atirando em mais de 40 crianças e adolescentes que dormiam nos arredores da Igreja da Candelária, no Rio de Janeiro. Oito jovens entre 11 e 19 anos foram assassinados. O crime chocou o país e o mundo (G1, 2015⁴⁸). O espaço da igreja é representado de formas diferentes nos filmes que tratam o caso.

Carvalho; Nabozny (2019, p.31) entendem o espaço fílmico como uma forma das imagens em movimento representarem paisagens e lugares para constituir uma relação entre fenômenos, suas localizações e suas significações. Dessa forma, os elementos imagéticos do filme “tendem a relacionar imagem e história de modo a estabelecer coerência entre o que é visto e o que é apresentado”.

Podemos associar essa relação entre lugares e suas significações com o que Eisenstein (2002) em seu livro “A Forma do Filme” entende ser os fragmentos cinematográficos que constituem plano e montagem, divididos pelo autor em duas etapas, onde primeiramente fotofragmentos da natureza são gravados e posteriormente são combinados de vários modos (EISENSTEIN, 2002).

⁴⁸ Disponível em:

<<http://g1.globo.com/rio-de-janeiro/noticia/2015/07/chacina-da-candelaria-sobrevivente-ainda-tem-pes-adelos-diz-irma.html>>. Acesso em: 16 out. 2021.

A fotografia é um sistema de reprodução que fixa eventos reais e elementos da realidade. Essas reproduções, ou fotorreflexos, podem ser combinados de várias maneiras. Tanto como reflexos, quanto pela maneira de suas combinações, elas permitem qualquer grau de distorção - que pode ser tecnicamente inevitável ou deliberadamente calculada. Os resultados variam desde a realidade exata das combinações de experiências visuais inter-relacionadas, até as alterações totais, composições imprevistas pela natureza, e até mesmo o formalismo abstrato, com remanescentes da realidade (EISENSTEIN, 2002, p.15).

A Igreja da Candelária é um espaço fílmico que se impõe nos dois filmes logo nos minutos iniciais, ainda em um momento introdutório da narrativa. Compreendemos na forma que ela é exibida aos espectadores, que aquele espaço possui importante relevância e influência na história que estamos assistindo.

Eisenstein (2002) afirma que essas reproduções que refletem algum elemento da realidade podem ser distorcidas. Então, é necessário deixar claro que no caso específico da igreja mostrada em ambos os filmes, temos a imagem da igreja verdadeira, ou seja, tanto na ficção quanto no documentário não temos uma igreja fictícia, reconstituída. Na ficção, logicamente o fluxo de movimentação urbana ao redor da igreja é algo encenado, mas simula um cotidiano comum do lugar.

A análise fílmica da importância da igreja da Candelária na trama e a forma que a mesma é exibida para os espectadores, foi realizada em duas sequências retiradas dos filmes analisados. Podemos visualizá-las abaixo:

Sequência 1: Documentário Ônibus 174 – cena da Candelária (0:28:22)

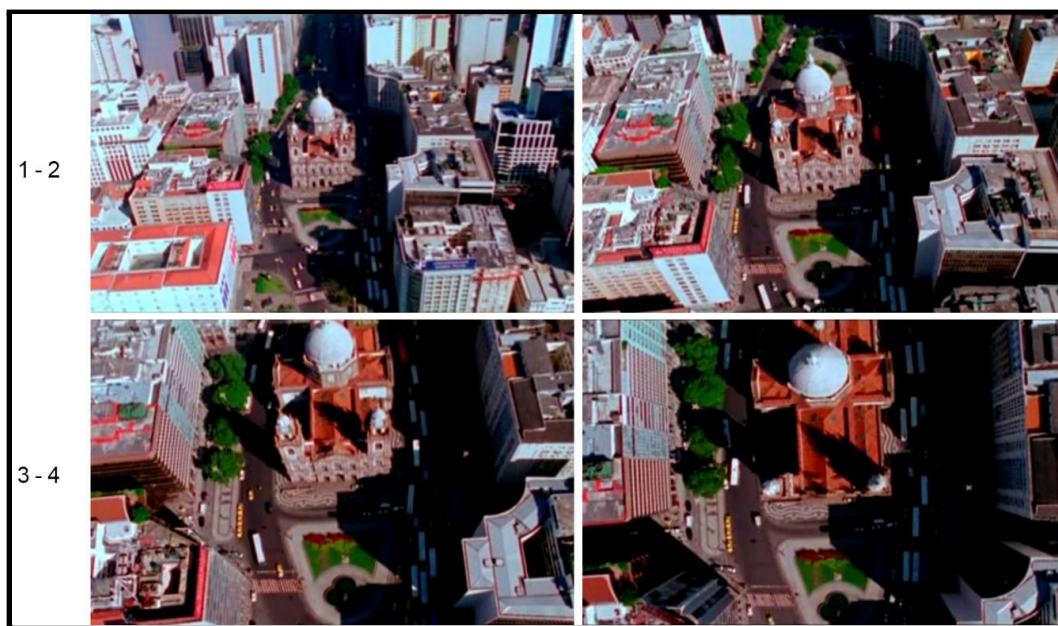
A sequência a seguir apresenta, pela primeira vez, a Igreja da Candelária para o espectador do documentário (figura 32). A cena inicia com imagens aéreas, em um plano geral com ângulo *plongée*⁴⁹. A câmera se aproxima da igreja, enquadrando o movimento urbano ao seu redor, sendo possível visualizar prédios, a praça em frente à igreja e o fluxo do trânsito nas proximidades. Uma voz em *off*⁵⁰ com trilha dramática no fundo, explica a relação da Igreja da Candelária com o personagem:

⁴⁹ Filmado de cima para baixo, possui tendência de inferiorizar o objeto principal (MARTIN, 2005, p.51).

⁵⁰ Abreviação de “*off screen*” traduzido como “*fora da tela*” ou “*fora de campo*” (AUMONT; MARIE, 2006, p.214).

A Candelária, foi o seguinte, existiam grupos de meninos de rua que dormiam ali na praça da Candelária, debaixo da marquise ali, em frente à igreja. E o Sandro era um dos meninos que fazia parte daquele grupo. Comigo o nome dele sempre foi Sandro, Mancha era o apelido que realmente ele tinha, porque ele tinha uma mancha no corpo (ÔNIBUS 174, 2002, Yvonne Bezerra de Mello⁵¹).

Figura 32 - Igreja da Candelária vista de cima



Fonte: Montagem elaborada a partir de imagens disponíveis em Ônibus 174

Analisando a sequência anterior das imagens do documentário *Ônibus 174*, é possível perceber seu caráter simulacro. Baseando-se na teoria de Baudrillard (1991), justifica-se que a imagem fílmica da Igreja da Candelária seja um simulacro pois conseguimos analisar essa tentativa do filme em mostrar a igreja de uma forma mais envolvente para quem assiste, introduzindo alguns elementos fílmicos. Essa questão vai de encontro com o que Baudrillard (1991) entende que seja uma ação do simulacro, onde as simulações impostas pelo mesmo se tornam mais atrativas ao espectador do que o objeto que está sendo reproduzido (BAUDRILLARD, 1991).

Então, pressupomos que as imagens da Igreja da Candelária mostradas nessa sequência do documentário são uma tentativa de reconstituição da igreja, não a igreja em si. É uma imagem da igreja constituída com o olhar do diretor. É na forma

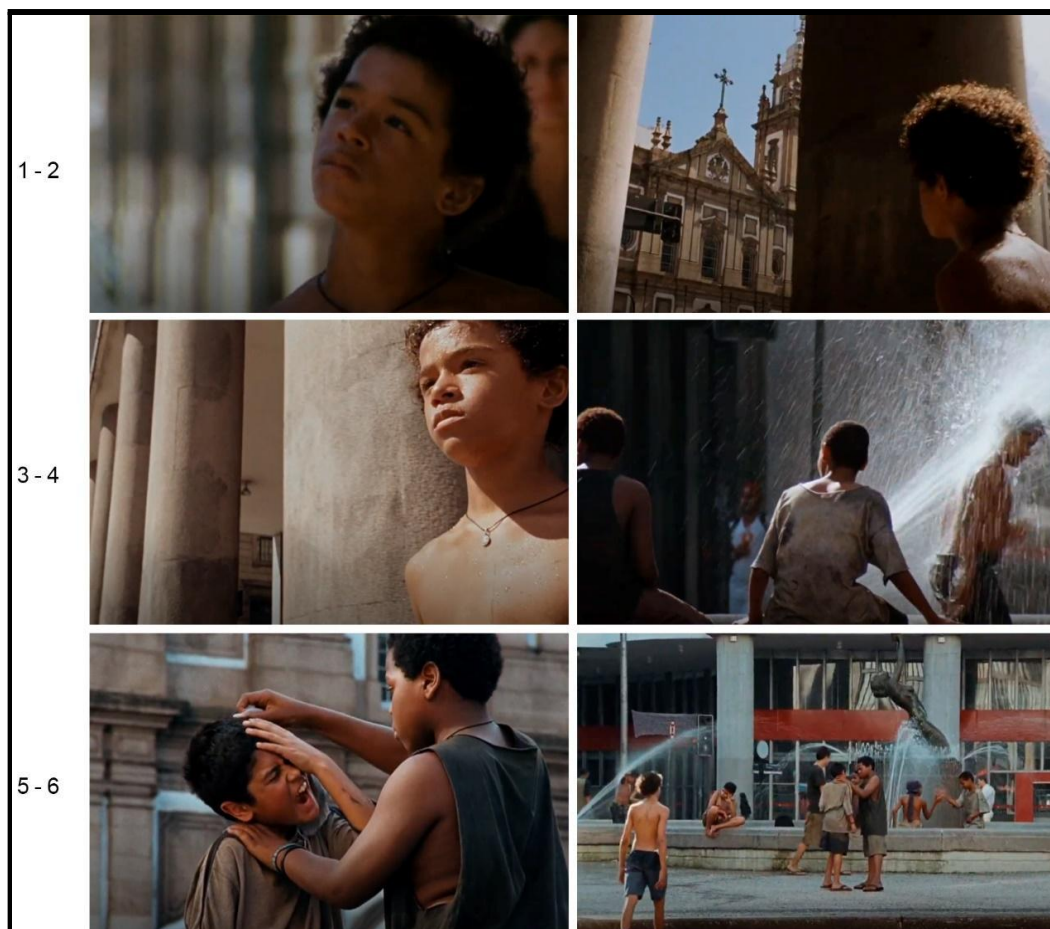
⁵¹ "Tia Yvonne", como era chamada por Sandro do Nascimento, é artista plástica e ativista social. Distribuía comida para jovens e crianças de rua. Construiu uma relação de confiança com Sandro e era uma das poucas pessoas com quem ele se abria.

que o diretor escolhe exibi-la para o público que encontramos seu aspecto simulacro, visto que ela está acompanhada da voz em *off* de um depoimento que auxilia na compreensão do que aquele lugar representa para a história, junto da escolha de filmá-la de uma forma aérea. Tudo isso carrega significados e sentidos que o diretor tenta passar para quem está assistindo seu filme. É uma representação maquiada da igreja. Assim, o que estamos assistindo não é de fato uma imagem do real, mas uma reprodução do real e seus efeitos (BAZIN, 2016).

Sequência 2: Filme de ficção Última Parada 174 – cena da Candelária (0:18:35)

A próxima sequência também apresenta a igreja da Candelária, pela primeira vez, só que no filme de ficção (figura 33). A cena retrata o momento da infância de Sandro onde ele sai de casa para viver na rua. Sandro está caminhando no centro da cidade do Rio de Janeiro, sem camisa e suado, quando ouve um sino tocar, ele olha à sua direita e vê a Igreja da Candelária. Observando o local por alguns segundos, ouve a voz de crianças, e seu olhar se direciona para um chafariz na praça em frente à igreja, onde as crianças estão brincando. É o primeiro contato de Sandro com os meninos de rua.

Figura 33 - Igreja da Candelária na perspectiva do personagem



Fonte: Montagem elaborada a partir de imagens disponíveis em Última Parada 174

O espaço da igreja na ficção simula um ambiente que era comum para a época, onde um grupo de crianças se estabelecia naquele local para receber alimentos, roupas e cobertores doados por grupos ativistas. Isso se comprova tanto no documentário como na ficção.

O filme de ficção foca especificamente em dois meninos daquele grupo, que interagem com Sandro. Patola e Kiko, como são chamados na ficção, são utilizados para representar os meninos de rua como um todo. Notamos como são estereotipados pelo diretor, com roupas velhas e sujas, comportamento e vocabulário agressivo. Porém, nota-se uma certa lealdade entre eles. Patola e Kiko funcionam como símbolos de abandono e exclusão social. Isso nos remete à Baudrillard (1991), que entendia os símbolos sendo mais importantes e funcionando melhor do que a própria realidade. Dessa forma é possível visualizar Patola e Kiko como simulacros dos meninos de rua. Nessa primeira interação, podemos perceber que o comportamento e a personalidade dos meninos de rua contrastam com as de

Sandro.

A igreja em si também revela seu caráter simulacro e se demonstra, aparentemente, como um símbolo de lugar seguro para as crianças, pois era o local onde recebiam as doações e conviviam como um grupo.

Observamos nessas duas sequências, que lugares pontuais na narrativa são apresentados em enquadramentos diferentes nos filmes (essa situação também é observada quando a favela, a praia de Copacabana e o reformatório aparecem pela primeira vez na tela). Segundo Briselance; Morin (2011, p.32 apud Rodrigues, 2015, p.14) entende-se por enquadramento “aquilo que se escolhe mostrar na tela, ou seja, a técnica de redução de campo de visão”.

No documentário *Ônibus 174*, a Igreja da Candelária é filmada em uma vista aérea, em ângulo *plongée* (a câmera posicionada de cima para baixo), enquadrando parte do contexto urbano ao seu redor. Segundo Martin (2005, p.51), esse tipo de filmagem “tende, com efeito, a apequenar o indivíduo, a esmagá-lo moralmente, rebaixando-o ao nível do chão, fazendo dele um objeto preso a um determinismo insuperável, um joguete da fatalidade”. Assim, esse ângulo é utilizado no documentário para causar uma sensação de inferioridade ao objeto filmado, pois para quem assiste, é como se os olhos fossem levados para um olhar mais crítico.

A figura da igreja, que pode simbolizar no imaginário popular um local sagrado e seguro, é tomada pelos problemas sociais da sociedade que a cerca, se inferiorizando em meio ao centro da cidade e nos mostrando que a chacina aconteceu diante dos nossos olhos, em meio ao cotidiano do nosso dia-a-dia, onde aquelas crianças se tornam invisíveis. O documentário aborda esse aspecto mais reflexivo quando enquadrada a igreja no centro da cidade juntamente com os aspectos urbanísticos ao seu redor, como podemos ver na sequência exibida acima, observando esse efeito de inferioridade descrito por Martin (2005).

Já no filme de ficção *Última Parada 174*, a Igreja da Candelária é exibida em planos mais próximos do personagem, focados no seu olhar e no que ele vê. A sensação que temos é que o filme tenta fazer uma imersão do espectador dentro daquele ambiente, que ele sinta a proporção das coisas da mesma forma que o personagem sente.

Quando Sandro encontra a igreja pela primeira vez, ela se revela em um ângulo *contra-plongée*, que segundo Martin (2005):

A contra-plongée (o tema é fotografado de baixo para cima, ficando a objetiva abaixo do nível normal do olhar) dá geralmente uma impressão de superioridade, exaltação e triunfo, pois faz crescer os indivíduos e tende a torná-los magníficos, destacando-o contra o céu aureolado de nuvens. (MARTIN, 2005, p. 51).

Esse sentido do contra-plongée definido por Martin é observado na sequência acima do filme de ficção, onde podemos claramente visualizar a igreja triunfando com superioridade e imponência, enquanto Sandro a encara.

4.2.2 Busca de um ponto de vista

Em *Ônibus 174* e *Última Parada 174* é possível perceber a tentativa de ambos os filmes em trazer um ponto de vista sobre o sequestro, utilizando elementos cinematográficos, como por exemplo a posição da câmera.

A câmera, para Martin (2005, p.38), é uma “criatura em movimento, ativa, uma personagem do drama. O realizador impõe os diversos pontos de vista ao espectador”.

Aumont; Marie (2006, p.237) definem ponto de vista como “um lugar, real ou imaginário, a partir do qual uma representação é produzida”. Especificamente no cinema, o ponto de vista é um ponto imaginário, identificado com o olhar. Em um filme, esse olhar pode pertencer ao personagem, à câmera ou ao diretor (AUMONT; MARIE, 2006).

A marcação do ponto de vista no cinema é expressa através de instrumentos cinematográficos variados, como o enquadramento, o contraste de cores, os planos, os movimentos de câmera, entre outros (AUMONT; MARIE, 2006).

Ao comparar as duas sequências a seguir, uma de cada filme, objetiva-se visualizar se o ponto de vista é o mesmo nas duas obras, além de identificar qual elemento cinematográfico está expressando tal ponto de vista.

Sequência 3: Documentário *Ônibus 174* – cena de Sandro descendo do ônibus com a refém Geisa (1:42:16)

Na sequência a seguir, temos o momento em que Sandro sai do ônibus com Geisa, no documentário *Ônibus 174* (figura 34). As imagens que vemos foram feitas por cinegrafistas de diversos canais de televisão que cobriam o sequestro. Apesar da baixa qualidade das imagens devido a distância e por serem feitas à noite, com pouca iluminação, conseguimos visualizar o deslocamento de Sandro ainda dentro

do ônibus, se dirigindo para a porta. Nessa sequência também conseguimos visualizar os policiais que tentavam fazer as negociações. A ação é exibida em *slow motion*, e diversos depoimentos com vozes em *off* de personagens envolvidos naquela situação, vão contando suas visões sobre o que estava acontecendo e questionando o que poderia ter sido diferente. Uma trilha de suspense ao fundo acompanha os depoimentos:

A saída do Sandro naquele momento não representava nenhuma vantagem tática para a polícia. Pelo contrário. Você nunca deve deixar uma situação que é estática se tornar móvel. E aquele marginal, se continuasse a andar com a Geisa pelo Jardim Botânico, ele poderia ter sido linchado, ele poderia ter feito mais reféns. (ÔNIBUS 174, 2002, Capitão Pimentel, ex-instrutor do BOPE do Rio de Janeiro).

Só que nós não esperávamos que ele sáísse do ônibus. Isso era o improvável. Porque vendo tantas armas em volta, há de se imaginar que uma tentativa de sair daquele ônibus poria em risco a vida dele (ÔNIBUS 174, 2002, Capitão Batista, negociador do BOPE responsável por manter contato com Sandro durante o sequestro).

Nessa hora cara, tinha uma dezena de fotógrafos abaixados na minha frente (ÔNIBUS 174, 2002, José Henrique, cinegrafista de tv).

Quando ele saiu do ônibus, com uma mulher nervosa, totalmente apavorada, ele sensibilizaria os policiais que estão no local vendo o desespero dela. Ele sairia com ela “enrolada na gravata”, ia ganhar a rua e sair correndo, tentar a sorte (ÔNIBUS 174, 2002, oficial da equipe do BOPE, proibido de falar pela força policial).

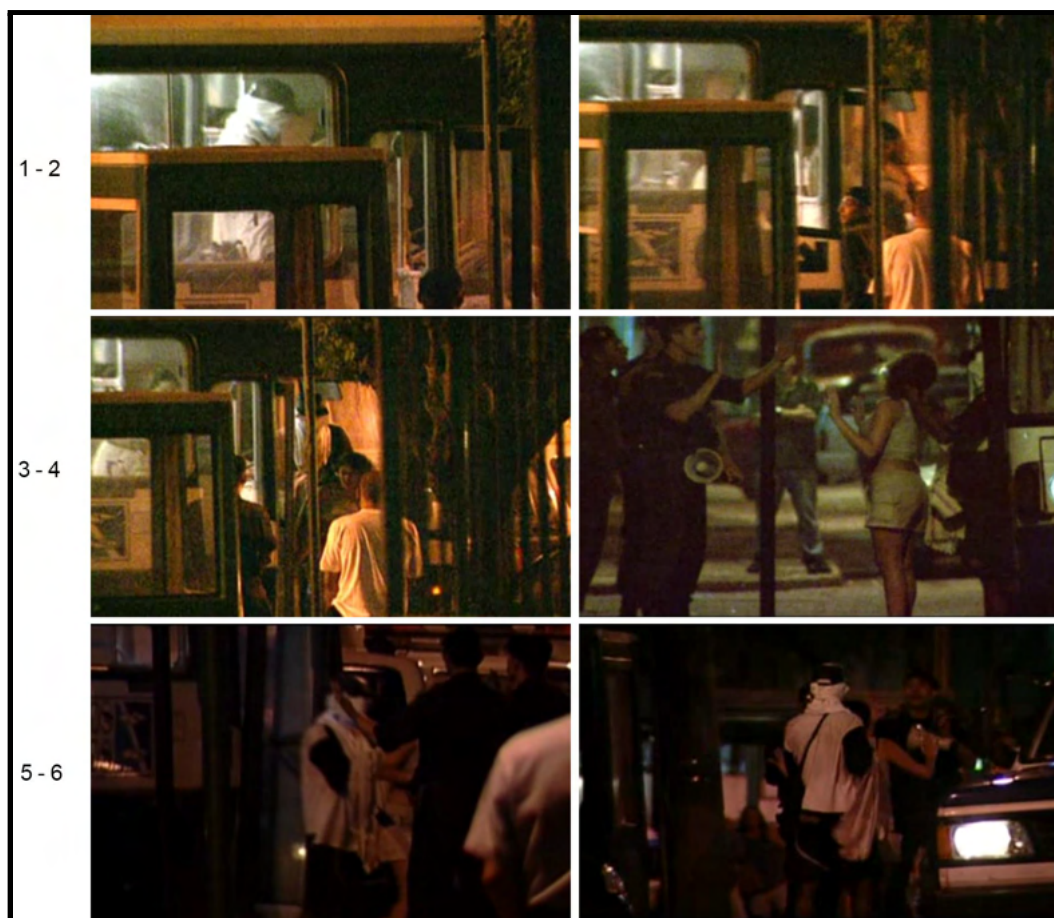
Ele estava segurando a mina, mas a finalidade dele era sair, ficar do lado de fora debatendo com a polícia: “que isso? tá maluco?” (ÔNIBUS 174, 2002, traficante de drogas e assaltante não identificado).

Ele diz que vai matar quem tiver na frente dele, que ele quer ir embora dali (ÔNIBUS 174, 2002, Capitão Batista, negociador do BOPE responsável por manter contato com Sandro durante o sequestro).

O que esses policiais com fuzis na mão, o que eles fariam? Para onde o Sandro iria? Será que eles iriam fazer vários disparos? Será que haveria fogo cruzado? Será que mais mortos aconteceriam? (ÔNIBUS 174, 2002, oficial da equipe do BOPE, proibido de falar pela força policial).

Ele se entregaria? Estão todas as câmeras de televisão ali na frente e ela está se entregando? Ele iria ficar vivo? Quem iria matá-lo ali na frente de todas as câmeras de televisão? Na cabeça dele? Ninguém pô (ÔNIBUS 174, 2002, Gil Velho, professor de capoeira de Sandro na adolescência).

Figura 34 - Momento que Sandro desce do ônibus com a refém em *Ônibus 174*



Fonte: Montagem elaborada a partir de imagens disponíveis em *Ônibus 174*

A sequência acima utiliza o recurso do *slow motion* para os espectadores analisarem como foi a sucessão dos acontecimentos no instante em que Sandro sai do ônibus, apontado como o momento onde os policiais perdem o controle da situação. O *slow motion*, também chamado de câmera lenta, é um recurso cinematográfico que altera a velocidade da imagem, permitindo que nossos olhos captem detalhes que não são possíveis de visualizar em velocidade normal. Para Heinz (2013, p.27) o *slow motion* “permite um maior detalhamento da cena, a partir do qual o espectador tem a chance de incluir, em sua leitura, detalhes que, do contrário, lhe passariam despercebidos”. A autora ainda complementa que essa velocidade lenta “fornece um espaço para reflexão do que é visto ou ouvido”. Para Dubois (2004), a eficácia do *slow motion* está na possibilidade do recurso em:

Ver, rever, “reviver” o acontecimento, imediatamente, sob diversos ângulos, estender o instante com o luxo “palpável” do segundo-que-dura-horas. O *slow motion* é insistente e cíclico, frequentemente pegajoso, às vezes mágico. Aqui, ele preenche os tempos mortos, serve de inserto depois de momentos de intensidade extrema da imagem ao vivo (o gol, a queda, o esforço, o drama) (DUBOIS, 2004, p.208).

O desembarque de Sandro na realidade, aconteceu de forma muito mais rápida do que o exibido no documentário. O recurso do *slow motion* utilizado nas imagens, reflete o simulacro da sequência analisada, pois a mesma é, sim, um retrato do fato real, porém é alterada na obra fílmica para imprimir um desejo do diretor em evidenciar cada detalhe do momento, apoiando-se nos depoimentos dos personagens a fim de manifestar questionamentos, principalmente sobre a estratégia policial. As imagens em câmera lenta possuem uma duração maior, que combinadas com os depoimentos, permitem mais tempo de assimilação da mensagem que está sendo passada no imaginário dos espectadores. Esses recursos cinematográficos possibilitam modificar as imagens da realidade, indo de encontro a Baudrillard (1991), que atestava o simulacro no cinema devido suas imagens serem dotadas de um imaginário intenso, que acessava camadas que iam muito mais além do que apenas o que estava na tela. Assim, o *slow motion* em Ônibus 174, seria o simulacro do tempo passando devagar.

Outro ponto de destaque na linguagem audiovisual da sequência, é a presença da câmera objetiva, que se encarrega de assumir o papel de narradora da história (MARTIN, 2005).

Pragmática no que diz respeito à funcionalidade narrativa, a câmera objetiva põe em evidência o representado e supõe um espectador que ocuparia a posição determinada por ela e fruiria seus índices de verossimilhança em estado de anonimato (OLIVEIRA, 2016, p.45).

Com a câmera objetiva, os espectadores são apenas observadores da narrativa. É necessário frisar que as imagens do sequestro presentes no documentário são originárias das reportagens de televisão. Assim, o diretor teve que trabalhar em cima dessa limitação, ou seja, não poderia explorar um ponto de vista diferente.

Sequência 4: Filme de ficção Última Parada 174 – cena de Sandro descendo do ônibus com a refém Geisa (1:40:35)

A sequência abaixo mostra o momento que Sandro decide sair do ônibus na

ficção *Última Parada 174* (figura 35). Ele segura Geisa como um escudo, apontando o revólver para ela. Nesse momento, temos uma visão de dentro do ônibus. Em seguida, podemos visualizar como o cerco policial está organizado fora do ônibus. Três policiais que mantinham comunicação com Sandro e tentavam negociar a soltura dos reféns estão próximos da porta. Outros dois policiais armados estão posicionados em frente ao ônibus, agachados e fora do campo de visão de Sandro. A porta do ônibus se abre e um dos policiais que estava próximo da porta levanta as mãos para Sandro em uma tentativa de pedir calma, mostrando que estava desarmado. Nesse momento, temos uma visão em primeira pessoa que tenta simular como seria a visão de Sandro assim que desceu do ônibus.

Figura 35 - Momento que Sandro desce do ônibus com a refém



Fonte: Montagem elaborada a partir de imagens disponíveis em *Última Parada 174*

Essa sequência revela-se como simulacro justamente por tentar simular o campo de visão de Sandro assim que ele desce do ônibus e fica de frente aos policiais. É um recurso da câmera em primeira pessoa que tenta aproximar ainda

mais o espectador da “realidade”, mesmo sendo impossível ter aquela visão na “realidade”, pois somente quem possuía aquela visão era Sandro.

Para Oliveira (2016), essa visão em primeira pessoa se dá pela câmera subjetiva, que procura representar o olhar de alguém, limitando seu campo de visão com enquadramentos que tentam trazer o espectador para dentro da materialidade do filme (OLIVEIRA, 2016). Para o autor, o olhar da câmera subjetiva “[...] exhibe as imagens em determinada ordem para caracterizá-lo como um olhar atribuído ao personagem, configurado por essa coincidência de pessoas diferentes que compartilham um mesmo eixo de olhar” (OLIVEIRA, 2016, p.7).

Para explicar a tentativa da câmera subjetiva em representar o olhar humano, podemos citar Aumont (2002), que comenta sobre as proximidades da câmera fotográfica com os nossos olhos:

O olho se assemelha até certo ponto a uma máquina fotográfica, se a retina é comparável a uma espécie de chapa sensível, o essencial da percepção visual realiza-se depois, através de um processo de tratamento da informação que, como todos os processos cerebrais, está mais próximo de modelos informáticos ou cibernéticos do que de modelos mecânicos ou ópticos (AUMONT, 2002, p.22).

Exemplificando, a câmera subjetiva funciona assumindo-se como um personagem do filme, mostrando a perspectiva e pontos de vista pessoais do mesmo. E é isso que acontece na sequência acima, quando Sandro desce do ônibus, temos a visão da sua perspectiva diante o que o cercava. Com o uso da câmera subjetiva nessa sequência, buscou-se permitir que o espectador, até então observador externo, assistisse a simulação do desfecho da ação através dos olhos do personagem.

Colocando as duas sequências lado a lado e observando os pontos anteriores destacados, visualizamos que a ficção permite explorar ângulos diferentes da ação, mesmo sem se distanciar da verossimilhança do fato. Temos aquele olhar próximo dos acontecimentos, com os simulacros que buscam representar as peças fundamentais para a narrativa. O recurso da câmera subjetiva, utilizado para representar o ponto de vista do personagem, funciona como um simulacro dos olhos, do olhar, possibilitando que os espectadores se coloquem no lugar do personagem.

No documentário, partindo da premissa de que a proposta do diretor foi construir um filme com base em depoimentos e imagens das reportagens televisivas, as possibilidades de escolhas de ângulos, posicionamentos de câmera, enquadramentos e etc, se tornam mais limitadas. A imagem do documentário, visto a situação em que estava sendo filmada, possui uma baixa qualidade comparada com a da ficção: pouca luminosidade, imagem com ruído, imagens distantes. A imagem possível é a imagem da câmera objetiva, que se propunha a mostrar o que estava acontecendo, sem se apossar dos olhares dos personagens.

Assim, identifica-se que os pontos de vista expressos nas obras são diferentes, justamente pela forma em que a câmera é posicionada em cada sequência. A subjetiva, da ficção, preocupa-se em colocar o espectador dentro da cena, visualizando a situação com os olhos do personagem. A objetiva, do documentário, produz um olhar mais crítico, onde o espectador não se envolve imersivamente na narrativa. O objetivo não é fazer com que o espectador se coloque no lugar do personagem, mas que tenha uma visão mais ampla e crítica do fato. Esse argumento também se sustenta quando temos a utilização do *slow motion* na sequência documental, que deixando a imagem mais lenta, proporciona um espaço maior para que o público reflita sobre o que está vendo (HEINZ, 2013).

Posto isto, percebe-se que os elementos cinematográficos destacados acima, além dos pontos de vista, também produzem sentidos e emoções diferentes.

4.2.3 Origens e horizontes

Apesar dos gêneros diferentes, os dois filmes que narram o sequestro do ônibus 174 buscam explorar situações que não foram aprofundadas pelas reportagens de televisão que cobriram o caso.

Esse aprofundamento é notado de forma mais nítida quando em certo momento dos filmes, busca-se reproduzir ou sugerir como era a vida de Sandro antes das ruas. Quais foram suas motivações, o que poderia ter influenciado a tomar esse rumo, quais dramas ele teve que enfrentar, qual era sua estrutura familiar, entre outras questões.

A tentativa de responder tais questionamentos, levantados em determinado momento das narrativas, se encontra na montagem do filme. Analisando as duas sequências destacadas a seguir, pretende-se encontrar na montagem, o momento

que essas questões são levantadas e tentam ser respondidas, e quais vestígios estão carregando essa função. Também pretende-se verificar se os vestígios são os mesmos nas duas obras.

Sequência 5: Documentário Ônibus 174 – Contextualizando a vida de Sandro antes do assassinato da mãe (1:42:16)

A próxima sequência (figura 36), inicia com o depoimento de uma das reféns do sequestro, Luanna Belmont. Ela se pergunta sobre quais situações Sandro teria passado que fizeram ele se tornar o autor do sequestro:

Ele viveu mais ou menos o tanto que eu vivi. E o que poderia ter passado na cabeça dele, o que poderia ter acontecido com a vida dele, que levou ele a fazer aquilo (ÔNIBUS 174, 2002, Luanna Belmont).

Em seguida, uma fotografia da família de Sandro é exibida, acompanhada de uma trilha sonora dramática. Na imagem, temos GCs⁵² que identificam a mãe, a tia e o ano em que a foto foi tirada - 1980. Após, é exibida uma imagem do bairro onde Sandro morava com a mãe. Sequencialmente, a identidade de comerciante de Clarice Rosa do Nascimento é visualizada na tela. Uma voz em *off*, não identificada, inicia o que aparenta ser a leitura de uma matéria de jornal, contando de que forma ocorreu o assassinato de Clarice, a mãe de Sandro:

Jornal O Fluminense. 27 de março de 1988. A tragédia abalou os moradores do bairro Boa Vista. Clarice estava grávida de cinco meses. Era uma pessoa alegre, bem humorada, comunicativa, muito adorada por seus fregueses e estimada até mesmo pelas crianças (ÔNIBUS 174, 2002).

A seguir, a imagem do recorte do jornal é exibida, com detalhes do assassinato. O locutor continua lendo o que está na matéria:

Do balcão até o lado de fora, havia um rastro de sangue deixado pela vítima, caindo entre a porta até a calçada, onde se arrastou para o lado de fora gritando por socorro, sem que ninguém a atendesse (ÔNIBUS 174, 2002).

A sequência termina exibindo imagens do comércio de Clarice.

⁵² Gerador de caracteres, utilizado para gerar letreiros em vídeos.

Figura 36 - Contextualização da vida de Sandro antes do assassinato da mãe



Fonte: Montagem elaborada a partir de imagens disponíveis em Ônibus 174

A utilização da fotografia da família, bem como o recorte da notícia do jornal e a identidade de comerciante de Clarice, são utilizadas para contextualizar a infância de Sandro. É possível perceber esse fato, analisando o momento em que a montagem do filme irá colocá-las na narrativa: entre um depoimento da refém, que questionava o que poderia ter acontecido na vida de Sandro, e a imagem do comércio humilde que sua mãe administrava.

A combinação desses documentos históricos, conduzem os questionamentos da refém para os espectadores. Cria-se uma dúvida: como teria sido a vida de Sandro se a mãe dele não tivesse sido vítima da violência? Se não fosse a realidade em que eles moravam?

A foto da família produz o sentido de que, aparentemente, havia uma estrutura familiar em volta de Sandro que convivia em harmonia. A identidade de comerciante da mãe denota que era uma pessoa trabalhadora. A matéria jornalística descreve Clarice como uma pessoa bem quista pela vizinhança, assassinada de forma cruel, sem receber socorro de pessoas que estavam próximas.

Tais documentos trazem veracidade, funcionando como provas ao que está sendo apresentado ou colaborando para a produção de sentidos.

Esses retalhos da realidade que o documentário busca para construir a vida de Sandro antes do assassinato da mãe, só são possíveis de serem introduzidos na narrativa através da montagem.

A montagem, para Aumont; Marie (2006), é responsável por colar fragmentos dos filmes, um atrás do outro, em diferentes planos. Martin (2005, p.167) define montagem como “a organização dos planos de um filme segundo determinadas condições de ordem e de duração”.

Martin (2005, p.176) explica que a construção da montagem apoia-se no fato de que os planos devem “preparar, suscitar, condicionar o plano seguinte, contendo um elemento que pede uma resposta ou a execução de um ato e que o plano seguinte satisfará”. É importante indicar que “plano”, no entender de Martin (2005), refere-se ao fragmento de um filme que está entre o momento que a câmera começa filmar e o momento que para.

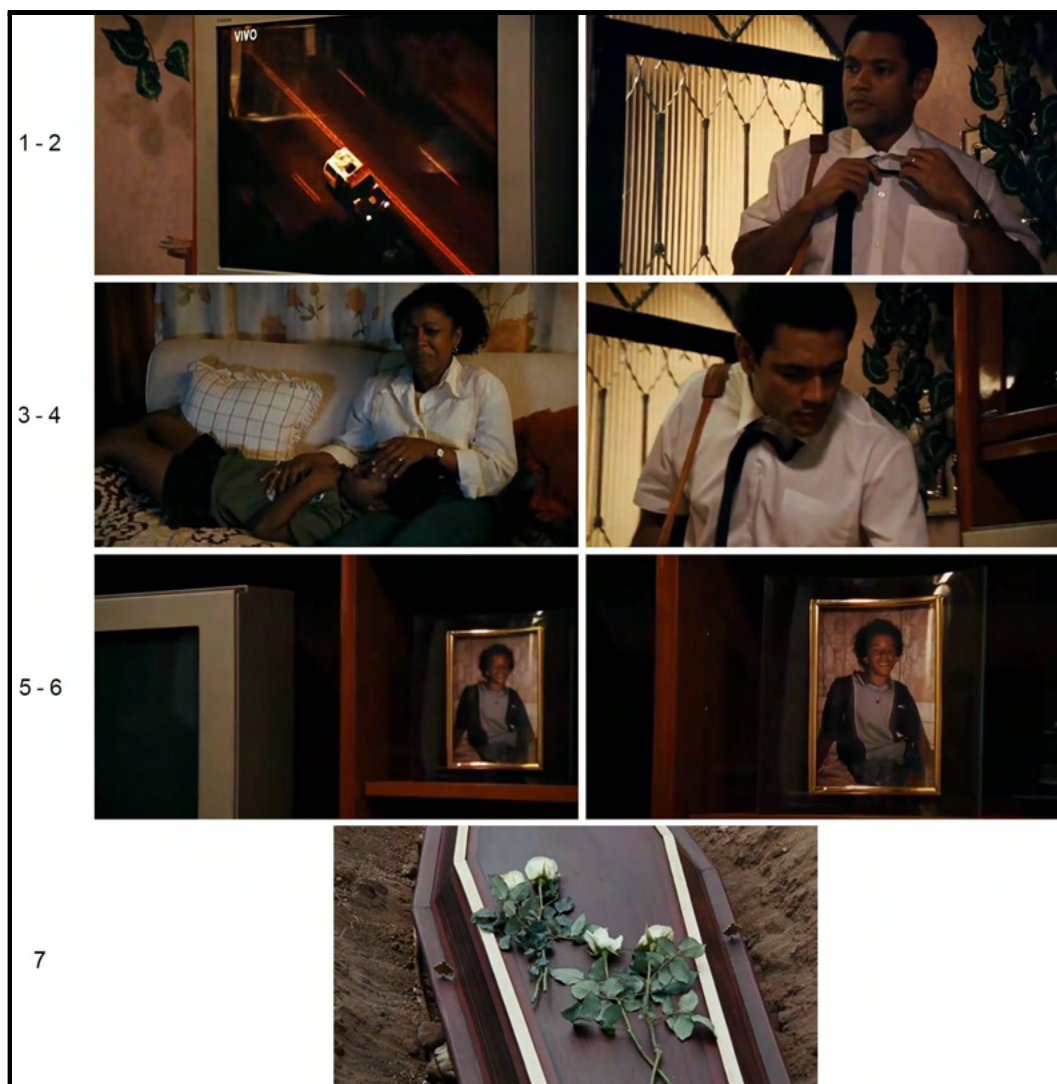
A montagem obedece muito exatamente a uma lei de tipo dialético: cada plano deve comportar um elemento (apelo ou ausência) que encontra a sua resposta no plano seguinte. A tensão psicológica (atenção ou interrogação) criada ao espectador deve ser satisfeita depois pela sequência de planos (MARTIN, 2005, p.177).

A explicação de Martin vai de encontro ao que já foi citado aqui. Em *Ônibus 174*, a montagem organiza os vestígios da realidade de uma forma que eles vão respondendo e conduzindo reflexões feitas anteriormente. Os questionamentos da refém encontram respostas com os elementos que são mostrados nas cenas seguintes.

Sequência 6: Ficção Última Parada 174 – Contextualizando a vida de Sandro antes do assassinato da mãe (1:43:36)

A sequência da ficção se encontra nos momentos finais do filme e ocorre na casa da tia que ficou com Sandro assim que sua mãe morreu (figura 37). Uma televisão exibe o carro da polícia levando Sandro para a delegacia. O marido da tia chega em casa e observa-a chorando, com o filho no colo. O homem se dirige para a televisão e sem falar nada, a desliga. Nesse momento, a câmera mostra a televisão desligada em uma estante e ao lado um porta-retrato com a foto de Sandro criança. A imagem foca no porta-retrato por alguns segundos.

Figura 37 - Porta-retrato de Sandro na infância com semblante feliz



Fonte: Montagem elaborada a partir de imagens disponíveis em Última Parada 174

Na ficção, a montagem se encarrega de colocar a imagem do porta-retrato com uma fotografia de Sandro na infância, contrastando com as imagens anteriores dele sendo levado pelo carro da polícia, e pela imagem posterior, do caixão.

A foto do porta-retrato mostra Sandro com um semblante alegre. Essa foto, produz no imaginário dos espectadores, a imagem de uma infância feliz, certamente antes do assassinato da mãe, devido que, após o assassinato, o filme não mostra nenhuma imagem do Sandro criança sorrindo.

A imagem do porta-retrato fica por alguns longos segundos na tela, um tempo que permite ao público se sensibilizar e relembrar todas as situações exibidas no filme que levaram Sandro até o momento fatídico do ônibus. Poderia ter sido diferente? O que Sandro seria hoje se sua mãe não tivesse sido vítima da violência?

Se não fosse a realidade em que morava? Várias questões sociais podem ser levantadas. Porém, assim como explica Martin (2005), a resposta que o filme dá a esse momento reflexivo do espectador está na imagem seguinte. E em *Última Parada 174*, a imagem seguinte é a do caixão. Quase afirmando que essas reflexões agora, não vão mudar a história de Sandro. Aconteceu, e foi assim. O caixão na cova no final do filme, coloca um ponto final na história de Sandro.

A dinâmica da montagem destacada nas sequências acima, foi um ponto em comum que encontramos nas duas obras. A inclusão de fotografias e documentos que reproduzem e imitam Sandro na infância tem o mesmo objetivo na ficção e no documentário: são utilizadas para produzir reflexões no espectador, criar dúvidas, questionamentos e até mesmo um certo desconforto.

Também é possível identificar que, nos dois filmes, os simulacros estão simulando situações próximas, que envolvem a infância de Sandro antes do mesmo perder a mãe. Esses simulacros também possuem a mesma base ajudando-os no processo de simular a realidade: a fotografia.

No documentário, a foto da família é o simulacro da própria família do protagonista. Na ficção, o porta-retrato com a foto de Sandro é o simulacro do Sandro criança, antes da tragédia. Esses simulacros também buscam simular uma realidade desconhecida pelo público, auxiliando quem estiver assistindo a imaginar o passado.

A montagem possibilita que o montador coloque tais imagens em locais estratégicos dentro do filme, em determinados contextos, para causar esse efeito de dúvidas e respondê-las em seguida, com outra imagem.

Podemos avaliar também que tanto no documentário *Ônibus 174* como na ficção *Última Parada 174*, as questões levantadas nesses determinados momentos da utilização de fotografias e documentos, são as mesmas. Assim, a montagem em ambos os filmes, funciona como uma ferramenta que ajuda o espectador a criar uma nova consciência sobre o fato, trazendo novos olhares e buscando referências no passado do protagonista.

4.2.4 Perspectivas para Sandro

Quando assistimos *Ônibus 174* e *Última Parada 174*, nos questionamos sobre qual é o papel que as obras tentam atribuir ao protagonista do caso. Um vilão? Uma vítima? Um anti-herói?

Neste capítulo, buscaremos compreender quem é Sandro do Nascimento na perspectiva dos filmes. Analisando pontos-chave na construção desse personagem ao longo das narrativas fílmicas. A teoria de Joseph Campbell (1997) sobre “A Jornada do Herói” será uma aliada na presente análise.

Trazer a Jornada do Herói neste capítulo tem como intuito entender como ela funciona no campo cinematográfico, buscando aproximações com a história do personagem dos filmes que são objetos de estudo do presente Trabalho de Conclusão de Curso. Visto que, no olhar da sociedade até então, o protagonista de *Última Parada 174* e *Ônibus 174* é um vilão. Nos cabe refletir se a história de Sandro narrada em filme e documentário se encaixa na Jornada do Herói, observando aproximações do enredo com a teoria de Campbell. Mas como atribuir um papel de herói a figura de um personagem que interpreta um criminoso “real”, que chocou o país inteiro com suas ações transmitidas em tempo real pela televisão?

Antes de tudo, precisamos compreender exatamente quem é Sandro do Nascimento, o protagonista do caso. Sandro nasceu e passou parte de sua infância junto de sua irmã e sua mãe, na cidade de São Gonçalo, Rio de Janeiro. Nunca conheceu seu pai. Com 6 anos, já morando no bairro da Boa Vista, subúrbio carioca, presenciou sua mãe sendo assassinada. Esse fato é relatado pela tia materna de Sandro no documentário:

Fecho o olho e vejo como foi a cena de Sandro ter visto aquelas três pessoas agredindo a mãe dele, esfaqueando a mãe dele, e eu tenho a impressão que ele ficou com a mãe dele sofrendo, com a faca nas costas, entendeu? Ele viu a faca nas costas da minha irmã, tenho certeza que ele viu (*ÔNIBUS 174*, 2002, Julieta Nascimento, tia materna de Sandro do Nascimento).

Na ficção, o assassinato da mãe de Sandro foi reproduzido de uma forma diferente. Ele não estava presente no momento do ocorrido, estava em casa assistindo televisão, quando é avisado e corre até o local onde encontra sua mãe já

sem vida. Sandro então é deixado com sua tia, mas não consegue se adaptar e lidar com o episódio traumático da morte da mãe, então decide ir para as ruas.

Então ele foi pra rua, foi pro Méier. Aí ficou lá e encontrou os outros garotos de rua no Méier, aí do Méier junta o grupinho: “aí vamos pra Copacabana? Copacabana tem dinheiro”. É porque lá é que tem comida. Na zona sul eles passam menos fome que no subúrbio [...] Na zona sul sempre tem um turista que dá alguma coisa, dá um trocado [...] Então foi assim que ele começou, ele saiu de um drama familiar e foi para uma gangue de meninos de rua (ÔNIBUS 174, 2002, Yvonne Bezerra de Mello, assistente social).

Nas ruas, Sandro adotou o apelido de “Mancha”, devido uma mancha de nascença, e passou a roubar e usar drogas. Durante esse período, presencia outro momento traumático na sua vida, a Chacina da Candelária.

Esse episódio é retratado nos filmes como um ponto importante na trajetória de Sandro, podendo ter sido um dos fatores que o levou ao sequestro, pois o mesmo recorda esse acontecimento enquanto conversava com os policiais pela janela do ônibus e pedindo para os repórteres o filmarem (figura 38):

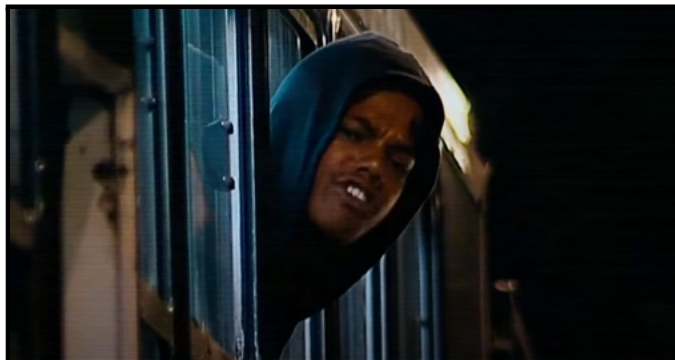
Pode me filmar, Brasil. Eu estava na Candelária. O bagulho é sério. Mataram os irmãozinho na maior judaria. Então não tenho nada a perder mais não [...] Isso aqui não é filme de ação não. Não mataram os irmãozinho da Candelária? Eu tava lá!" (ÔNIBUS 174, 2002, Sandro do Nascimento).

Figura 38 - Sandro lembra da Chacina da Candelária durante o sequestro. Imagem de arquivo utilizada no documentário



Fonte: Ônibus 174

Figura 39 - Na ficção, Sandro (interpretado pelo ator Michel Gomes) coloca a cabeça para fora da janela do ônibus para lembrar os policiais e quem assistia que ele era um sobrevivente da Chacina da Candelária

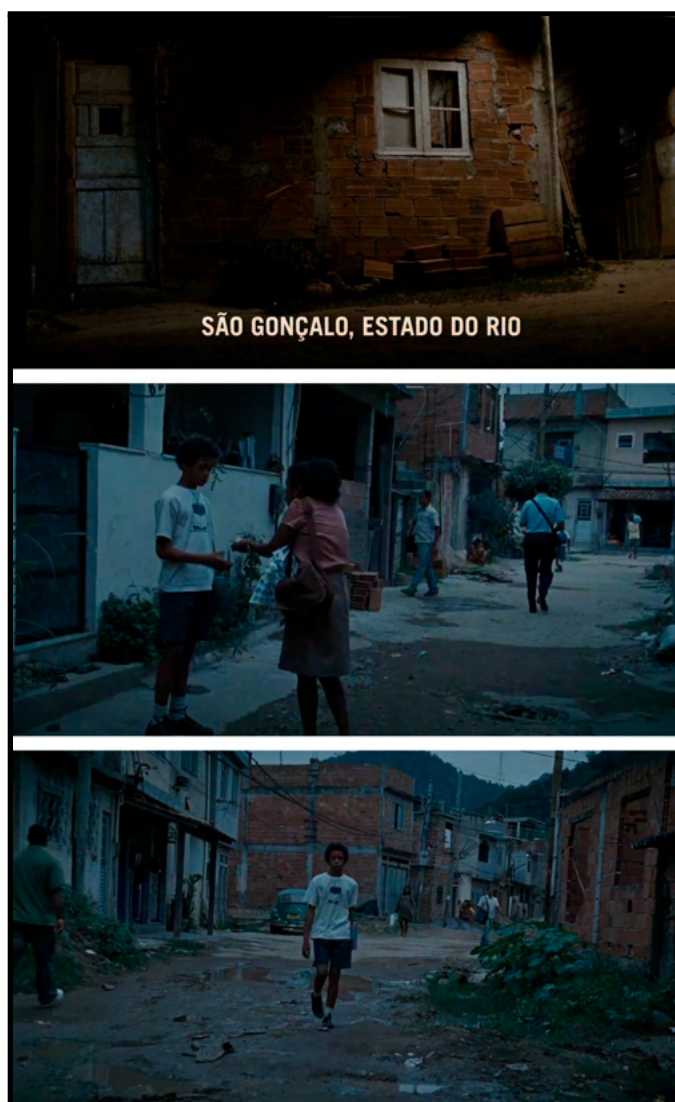


Fonte: Última Parada 174

Após o final do sequestro, Sandro é levado para um carro da polícia, onde, segundo os laudos médicos, é morto asfixiado.

Podemos analisar que a jornada do protagonista de *Ônibus 174* e *Última Parada 174* na trama é uma “jornada de anti-herói”, pois alguns estágios da narrativa se sucedem da mesma forma que na Jornada do Herói, o que muda são os contextos que os personagens estão inseridos e suas personalidades. Como exemplo no primeiro estágio, chamado “Mundo Comum”, o herói vive em um mundo tranquilo, estável, seguro, sem grandes preocupações. Esse estágio, conforme Vogler (2006, p.37), serve para “poder criar um contraste nítido com o estranho mundo novo em que ele vai entrar”. Já o anti-herói vive em um mundo sem grandes perspectivas, como no exemplo dos filmes sobre o ônibus 174, onde o ambiente que o personagem vive (figuras 40 e 41), ou seja, seu Mundo Comum, é uma favela, que causa insegurança, desconforto e falta de oportunidades.

Figura 40 - Frames do filme *Última Parada 174* onde é possível visualizar na ficção os lugares onde Sandro passou sua infância



Fonte: Montagem elaborada a partir de imagens disponíveis em *Última Parada 174*

Figura 41 - Frames do documentário *Ônibus 174* (2002) com imagens de uma favela, usadas para contextualizar onde Sandro passou sua infância



Fonte: Montagem elaborada a partir de imagens disponíveis em *Ônibus 174*

O estágio que vai tirar esse personagem do seu Mundo Comum é o “Chamado à Aventura”, onde segundo Campbell, a rotina e o ambiente próprios do herói serão perturbados em um determinado momento. Nessa etapa, ele toma a decisão de enfrentar o problema ou aceitar o desafio:

Um erro — aparentemente um mero acaso — revela um mundo insuspeito, e o indivíduo entra numa relação com forças que não são plenamente compreendidas. Como Freud demonstrou, os erros não são um mero acaso; são, antes, resultado de desejos e conflitos reprimidos. São ondulações na superfície da vida, produzidas por nascentes inesperadas (CAMPBELL, 1997, p.31)

A aproximação que esse estágio tem entre a Jornada do Herói e a Jornada do Anti-Herói é analisada no filme *Última Parada 174*, sendo possível visualizar o momento de ruptura entre o Mundo Comum do personagem Sandro e seu “Chamado à Aventura” (figura 42). Conseguimos observar esse momento na sequência a seguir:

Sequência 4: Filme de ficção *Última Parada 174* – cena de Sandro indo embora da casa de sua tia (0:12:53)

Nessa sequência, Sandro estava seguindo o caminho para a escola. Em um certo momento, a câmera faz um close em seu rosto, e imagens de lembranças da sua mãe são intercaladas com imagens da sua caminhada. Em uma dessas imagens, Sandro está ajudando a mãe a limpar mesas do armazém que ela cuidava, então ela diz que eles ainda vão ganhar muito dinheiro, e com esse dinheiro, comprariam um quiosque em Copacabana. Sandro pergunta se Copacabana é longe, sua mãe acena que sim, mas que iriam chegar lá. Em seguida, o filme corta para uma imagem de Sandro esperando uma balsa. Já dentro da balsa, ele observa a praia de longe.

Figura 42 - Sequência do filme *Última Parada 174* do momento em que o protagonista decide deixar o local onde sempre morou e parte para sua jornada



Fonte: Montagem elaborada a partir de imagens disponíveis em *Última Parada 174*

É nesse momento que Sandro decide sair da casa de sua tia para tomar outro rumo que encontramos o seu “Chamado à Aventura”. Na perspectiva do filme de ficção, esse é o ponto-chave na mudança da jornada do personagem. A favela onde morava, antes com sua mãe e agora com a família da sua tia, era seu “Mundo Comum”. O “Chamado à Aventura” se dá quando ele acessa lembranças na sua memória de uma conversa com a mãe, falando de como a vida em Copacabana poderia ser melhor. Nessa sequência, somos apresentados a um Sandro sonhador, que tenta sair do “Mundo Comum” para buscar uma vida melhor, e não precisamente entrar para o crime.

Na narrativa do filme de ficção e do documentário, ficamos na linha tênue entre acreditar que o personagem é um vilão ao mesmo tempo que os filmes nos direcionam a um olhar crítico da situação como um todo. É deixar de lado o olhar micro de um determinado fato pontual que foi televisionado para o país inteiro, e

olhar macro do caso 174. Entender todas as nuances. Quando chegamos ao final de ambos os filmes, compreendemos que o protagonista é vítima de um enorme sistema implantado na sociedade.

Ali, o Sandro nos despertou a todos nós, em todas as salas de visitas. Ele impôs a sua visibilidade. Ele era personagem de uma outra narrativa. Ele redefiniu de alguma maneira o relato social, o relato que dava a ele sempre a posição subalterna. De repente, é convertido numa narrativa na qual ele é o protagonista (ÔNIBUS 174, 2002, Luis Eduardo, Sociólogo).

Porém, Ferreira (2004, p.71) explica que empregar a Sandro rótulos de totalmente vítima ou de totalmente vilão "só são possíveis de ser atribuídos na representação".

Na trajetória do personagem Sandro, ele passa por diversos desafios, dificuldades, provações, encontra inimigos e por fim, não existe o caminho de volta da aventura, a narrativa toma outros rumos no ápice de sua jornada. Porém, não podemos ignorar as aproximações da iniciação de sua jornada com o modelo da Jornada do Herói.

4.3 FECHAMENTO DA ANÁLISE

Embora reproduzam o mesmo fato e busquem simular a realidade, *Ônibus 174* e *Última Parada 174* possuem propostas diferentes, que conseguimos identificar analisando a linguagem audiovisual de sequências que exibem momentos importantes dentro da história. Essa percepção também pode ser identificada quando trazemos depoimentos dos diretores explicando, de uma forma resumida, o que suas obras querem mostrar.

José Padilha, diretor do filme *Ônibus 174* afirmou em entrevista para O Globo (2020)⁵³ que “o fato de Sandro falar para as câmeras de TV lhe chamou atenção” e o interesse de fazer um filme sobre o acontecimento surgiu daí. “Imaginei que, ao contar a história do sequestro, poderia falar sobre assuntos que iam muito além do ocorrido. Isso antes mesmo de pesquisar a vida do Sandro”. Padilha deixa claro que seu filme não se propõe em contar apenas a história de Sandro, mas trazer aos espectadores uma visão geral sobre todas as nuances que envolvem o caso do

⁵³ Entrevista disponível em:

<<https://oglobo.globo.com/cultura/jose-padilha-comenta-os-20-anos-do-onibus-174-tese-de-meus-film-es-que-violencia-carioca-causada-pelo-estado-24472791>>. Acesso em: 30 maio 2021.

sequestro e as diferentes realidades sociais que permeiam a nossa sociedade. Esse objetivo do diretor é encontrado quando assistimos a obra e analisamos sua linguagem audiovisual, bem como a forma em que o documentário é construído, com a pesquisa de arquivo histórico, os ângulos e movimentos de câmera que trazem um olhar crítico, entre outros elementos destacados na análise.

Em entrevista para o G1 (2008)⁵⁴, o diretor de *Última Parada 174* explica que “o filme é história, a construção e a trajetória de como um menino meigo, comum, se torna o inimigo público número 1”. Essa explicação de Barreto é encontrada nas sequências analisadas da ficção, principalmente quando ele cita “menino meigo” nos remetendo à imagem do porta-retrato com Sandro sorrindo, produzindo todo aquele sentimento já discutido anteriormente.

Entendendo a Igreja da Candelária como um local de destaque nos filmes e sua importância na história do personagem, comparamos como ela é mostrada na ficção e no documentário, conseguindo concluir que na abordagem ficcional temos um aspecto mais imersivo, resultante de elementos cinematográficos introduzidos pelo diretor como o ângulo *contra-plongée*, nos mostrando um personagem inferiorizado diante da igreja que se manifesta como espaço grandioso, significando assim um local seguro. No documentário temos uma abordagem mais reflexiva, que convida quem assiste a ter um olhar crítico e sensível sobre aquele espaço que compreende a igreja, inferiorizada e engolida pelos problemas da sociedade que a cerca, sensação resultante do ângulo *plongée*, recurso cinematográfico utilizado na sequência fílmica em questão.

Nas sequências que mostram o momento em que Sandro desembarca do ônibus, podemos visualizar como as obras exibem seus pontos de vista sobre a situação de maneiras diferentes, utilizando os recursos cinematográficos da câmera objetiva e da câmera subjetiva. O documentário atua de uma forma mais crítica, onde o espectador tem uma visão mais ampla dos acontecimentos, apoiado também nos depoimentos que ouve enquanto assiste a cena. Esse ponto da abordagem mais crítica no documentário também é vista na análise de como a Igreja da Candelária é exibida na trama. Na ficção, com a câmera subjetiva, olhamos a situação de uma forma mais próxima, algumas vezes nos colocando no lugar de

⁵⁴ Entrevista disponível em:

<<http://g1.globo.com/Noticias/Cinema/0,,MUL762005-7086,00-O+ONIBUS+E+O+NOSSO+DE+SETE+MBRO+DIZ+BRUNO+BARRETO.html>>. Acesso em: 01 nov. 2021.

Sandro e nos distanciando desse olhar amplo do documentário. A sensação da câmera estar mais próxima dos personagens é observada em praticamente toda a narrativa de *Última Parada 174*. Esse aspecto nos dá a sensação de intimidade com os dramas vividos pelo protagonista.

Foi possível perceber que o recurso da montagem atuou da mesma forma nos dois filmes, especialmente nas sequências analisadas, que buscavam trazer à público um olhar mais íntimo sobre quem era Sandro do Nascimento, como era sua família, as situações traumáticas pelas quais passou antes de ser um menino de rua. As fotografias e os documentos são uma forma de se aprofundar nesse passado, buscando simular uma realidade desconhecida, onde cria-se uma certa empatia por quem até então era visto como vilão. Isso não significa que há uma virada de chave nas tramas, onde Sandro se torna o mocinho. Esses aprofundamentos não tentam justificar os atos de Sandro, mas sim possibilitar um novo olhar para o protagonista e para uma realidade social que existe, mas muitas vezes é tida como invisível perante a sociedade.

Abordar a Jornada do Herói teorizada por Campbell (1997), possibilitou entender o papel que os filmes tentam atribuir a Sandro e, também, observar como os diretores irão construir sua jornada. Assim, foi possível constatar que o protagonista das obras cinematográficas sobre o ônibus 174 não chega a ser um anti-herói que faz com que os espectadores torçam por ele. Muito pelo contrário. Mas conhecer sua história de forma profunda também é um forma de direcionar o olhar do espectador para uma outra perspectiva do fato ocorrido naquele 12 de junho de 2000, elucidando sobre como os acontecimentos ao longo de sua jornada de vida foram determinantes para a concepção de sua personalidade criminosa.

O argumento sustentado por ambos os diretores é de que Sandro foi vítima de um processo de exclusão social e abandono das autoridades, sendo dois fatores que atuam como principais causas de violência no país. Tanto *Ônibus 174* quanto *Última Parada 174* buscam retratar as diversas camadas dramáticas que o fato do sequestro se sobrepõe e que não foram exibidas pelos meios jornalísticos.

Assim, de um modo geral, foi possível compreender que as propostas dos diretores em retratar essa realidade foram diferentes. O papel da linguagem audiovisual é produzir os sentidos que concebem a proposta do filme, e para isso, escolhe-se recursos cinematográficos que, dentro de cada obra, produzem sentidos diferentes. No documentário, os recursos buscam reproduzir uma abordagem mais

abrangente sobre o fato. Na ficção, há o aprofundamento na história do protagonista, contando-a de uma forma mais próxima.

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

A representação de histórias reais no cinema, especificamente no cinema brasileiro, que serviu de inspiração para o desenvolvimento deste Trabalho de Conclusão de Curso, revelou as várias possibilidades de simular eventos reais em obras fílmicas de gêneros diferentes, abordando diversas propostas e olhares, expressos através da linguagem audiovisual.

Para atingir tais resultados, foi preciso adentrar em uma jornada de estudos sobre o cinema como um todo, sobre seus gêneros e sua capacidade de simular a realidade. Foi possível compreender que o documentário não é o único gênero encarregado por retratar situações reais. A ficção, quando baseada em fatos reais, também busca representar determinados eventos da realidade. E como na ficção, o documentário é construído em cima de uma ideia do diretor, ou seja, o seu olhar vai ter uma perspectiva particular da realidade que será expressa em sua obra. O caráter simulacro do cinema revelou-se justamente quando observamos nas imagens cinematográficas, sua capacidade de reproduzir tais realidades construídas socialmente, mas sempre conforme a perspectiva particular de um indivíduo, nesse caso, o diretor de um filme.

Para compreender porque as representações da realidade exibidas em imagens do cinema nos fazem acreditar que o que assistimos é de fato real, se fez necessário estudar a linguagem audiovisual. Entendeu-se que é por meio da linguagem audiovisual que os sentidos que a imagem cinematográfica produz são manifestados.

Quando adentramos nas relações entre as narrativas das obras analisadas e a Jornada do Herói de Campbell, foi possível compreender de que forma a trajetória do protagonista Sandro do Nascimento é construída, identificando que os filmes tentam atribuir a Sandro um papel na história. A partir disso, fomos atrás de analisar as narrativas, tendo como base referencial a síntese de Campbell, para encontrar qual seria esse papel. E ao final, pudemos considerar que, mesmo sua jornada tendo aproximações com a Jornada do Herói, os filmes não tentam colocar Sandro num papel de herói nem mesmo de anti-herói. Tanto na ficção quanto no documentário, o papel atribuído a Sandro foi o de vítima de um sistema da sociedade.

E assim, tendo como base os estudos percorridos ao longo dessa jornada, foi possível analisar os filmes sobre o sequestro do ônibus 174, que apesar de seus gêneros diferentes, propunham narrar o mesmo fato. A análise filmica focou em destacar elementos da linguagem audiovisual e os sentidos que os mesmos estavam produzindo, em momentos semelhantes entre as duas obras.

Ao final dessa jornada de estudos, foi possível responder a questão norteadora - **Como a linguagem audiovisual representa fatos reais no cinema, em especial no filme documentário e no filme de ficção sobre o sequestro do ônibus 174?** - Tendo em mente que, a linguagem audiovisual se encarrega de conduzir a interpretação de mensagens, entendemos que são os recursos presentes nela que vão simular diferentes percepções e interpretações sobre a realidade. Sua organização dentro da narrativa possui a função de transmitir algo para quem assiste - um sentimento, uma emoção, uma ideia. Tais recursos se ordenam em enquadramentos, movimentos e posição de câmera, cores, sons, entre outros.

A questão norteadora buscou manter-se ligada aos objetivos específicos, que envolviam compreender a linguagem audiovisual e discutir o conceito de representação da realidade no cinema, principalmente a partir da ótica das simulações. Ambos objetivos foram alcançados no capítulo 3 LINGUAGEM AUDIOVISUAL: SOBRE REALIDADES E SIMULAÇÕES, onde foi possível entender que a linguagem audiovisual é uma organização de elementos visuais, sonoros e verbais que carregam significados e transmitem sentidos, sensações e ideias. Também foi possível abrir uma discussão sobre a representação da realidade no cinema, trazendo pensamentos de diferentes autores que buscam mostrar suas visões acerca do assunto. Conseguimos observar que essa é uma questão complexa, mas pode ser compreendida de uma forma geral quando entendemos que o cinema trata-se de um simulacro da realidade, ou seja, é uma representação perfeita do nosso mundo exterior. E sendo uma representação, está carregado de significados e sentidos, que através da nossa capacidade cognitiva, conseguimos decodificá-los e contemplá-los.

Dentro da abordagem proposta deste Trabalho de Conclusão de Curso, se fez necessário entender os gêneros de documentário e ficção, bem como suas aproximações e diferenças, objetivo alcançado no capítulo 2 DOCUMENTÁRIO VERSUS FICÇÃO: UM BREVE OLHAR SOBRE O CINEMA BRASILEIRO. Aqui, pudemos assimilar que a função de narrar histórias voltadas para a realidade não se

restringe apenas ao documentário, ideia sugerida de forma pressuposta antes do desenvolvimento do estudo. Pois, quando se trata de um filme de ficção baseado em fatos reais, esses gêneros se entrecruzam. O que os difere, é o modo que as histórias serão construídas, tendo como base a linguagem audiovisual.

O objetivo específico voltado para o cinema brasileiro, que buscava identificar períodos em que os olhares dos cineastas se voltavam para a realidade do país, buscando projetá-la nas telas das salas de cinema, foi alcançado no capítulo 2 DOCUMENTÁRIO VERSUS FICÇÃO: UM BREVE OLHAR SOBRE O CINEMA BRASILEIRO. Explorar a história do cinema brasileiro foi necessário, pois o mesmo compreende os dois filmes que são objeto de estudo deste trabalho. Com essa abordagem, compreendeu-se que ao longo de sua história, o cinema brasileiro sempre teve uma certa preocupação em olhar para o que estava acontecendo na sociedade e trazer isso para suas obras. Notou-se que o Cinema Novo, influenciado pelo neorrealismo italiano, foi o período que ficou marcado por tratar dos problemas sociais que o país enfrentava, influenciando a produção de grandes obras nacionais até os dias de hoje. Neste capítulo, também foi possível identificar como as obras contemporâneas nacionais tendem a retratar favelas e contextos de desigualdade social no geral com uma estética maquiada da realidade, muitas vezes gourmetizando cenários que enfrentam grandes dificuldades. Como consequência, as favelas ao olhar do imaginário das pessoas que não vivem naquele contexto, não são vistas como realmente são. Esse fato pode ser explicado pelo objetivo de tornar o cinema brasileiro mais comercial, principalmente nos períodos de retomada e pós-retomada. Observa-se que em filmes voltados para essas temáticas produzidos em períodos mais antigos, não se enfeitava as realidades de pobreza e desigualdade que o país enfrentava. Mas, esse fato também pode ser explicado pelos baixos orçamentos e falta de recursos para as produções nesses períodos.

O último objetivo específico, foi alcançado no capítulo 4 VISÕES DO CINEMA BRASILEIRO PARA O CASO 174: DOCUMENTÁRIO E FICÇÃO, onde conseguimos analisar as representações de acontecimentos reais exibidos no documentário *Ônibus 174* e na ficção *Última Parada 174* e verificar de que forma esses filmes foram construídos utilizando a linguagem audiovisual para simular a realidade. De um modo geral, foi possível compreender que o documentário buscou utilizar recursos para reproduzir uma abordagem mais crítica e abrangente sobre o fato. Sem provocar um envolvimento mais íntimo com o espectador. Na ficção, os

recursos trazem uma perspectiva mais próxima dos acontecimentos, distanciando-se do olhar crítico provocado pelo documentário, mas trazendo o espectador muitas vezes para o lugar do protagonista.

Após alcançar os objetivos específicos propostos, foi possível atingir o objetivo geral, que buscava entender os contrastes na simulação da realidade com base nos elementos que envolvem a linguagem audiovisual em filmes de gêneros diferentes, em especial no filme documentário *Ônibus 174* e no filme de ficção *Última Parada 174*. O objetivo foi alcançado a partir das pesquisas bibliográficas, dando início no capítulo 3 LINGUAGEM AUDIOVISUAL: SOBRE REALIDADES E SIMULAÇÕES, onde pudemos compreender como a linguagem audiovisual é capaz de trazer diferentes interpretações, sentimentos e sensações para o espectador. Posteriormente, quando fizemos as relações dos conceitos levantados na pesquisa bibliográfica na análise fílmica, mais precisamente no capítulo 4 VISÕES DO CINEMA BRASILEIRO PARA O CASO 174: DOCUMENTÁRIO E FICÇÃO, foi possível visualizar na prática onde os recursos da linguagem audiovisual estavam atuando dentro dos filmes analisados e o que buscavam expressar.

Os autores utilizados como referência teórica ao longo do estudo foram de extrema importância para auxiliar na compreensão dos conceitos abordados, mesmo em alguns momentos com suas teorias se contrastando, foi possível ter um olhar amplo sobre as ideias e entender as diferentes visões. Sempre, claro, olhando para a questão norteadora e buscando respondê-la.

A partir desse estudo, notou-se a oportunidade de abrir uma pesquisa no futuro que envolvesse analisar a recepção do público diante de obras audiovisuais que abordassem fatos reais. O objetivo seria entender como os elementos da linguagem audiovisual de uma representação fílmica são recebidos pelo espectador, tratando o cinema como um objeto de estudo antropológico para compreender de que forma a narrativa de um filme é significada por públicos de diferentes posições sociais.

Enfim, a produção deste trabalho concebeu um significativo crescimento tanto profissional como pessoal para a autora. No âmbito pessoal, não há como se aprofundar em estudos sobre os reflexos da realidade em nossa sociedade, principalmente dos problemas sociais presentes na mesma, sem desenvolver certa sensibilidade e um olhar crítico ao observar as perspectivas que as obras audiovisuais trazem. No âmbito profissional, permitiu compreender como são

inúmeras as possibilidades de simular a realidade no cinema, e como são amplas as variedades de recursos presentes no audiovisual que se pode explorar para contar histórias.

Percorrer a história do cinema brasileiro permitiu conhecer de uma forma mais profunda seus períodos e influências históricas, até mesmo períodos em que a autora não possuía tanto conhecimento.

O conhecimento adquirido, também foi de extrema importância quando relacionado com a vontade pessoal da autora em produzir uma obra audiovisual, especificamente do gênero documental, no futuro. Os conceitos aprendidos aqui com certeza serão levados para tal produção.

Por fim, como contribuição para futuros pesquisadores do assunto, vejo que este estudo concede materiais e base teórica para abordagens de certos recortes e áreas que envolvam o cinema brasileiro e seu histórico, as possibilidades de simulação da realidade à partir da ótica da linguagem audiovisual, além de estudos sociológicos sobre o caso específico do sequestro do ônibus 174.

REFERÊNCIAS

ACADEMIA INTERNACIONAL DE CINEMA (AIC) **Glauber Rocha (de camisa aberta) dirigindo uma cena de *Deus e o Diabo na Terra do Sol***. Disponível em: <https://www.aicinema.com.br/cinema-novo/>. Acesso em: 15 ago. 2021.

ACADEMIA INTERNACIONAL DE CINEMA. **Os personagens Dona Flor (Sonia Braga), Vadinho (José Wilker) e Dr. Teodoro (Mauro Mendonça) em cena do filme *Dona Flor e Seus Dois Maridos* na versão de 1976**. Disponível em: <https://www.aicinema.com.br/a-historia-do-cinema-brasileiro/>. Acesso em: 15 ago. 2021.

ADOROCINEMA. **Posters dos filmes**. Disponível em: <https://www.adorocinema.com/filmes/filme-53545/> e <https://www.adorocinema.com/filmes/filme-143050/>. Acesso em: 16 out. 2021.

ARROIO, Agnaldo; GIORDAN, Marcelo. O vídeo educativo: Aspectos da organização do ensino. **Química Nova na Escola**, [S.L.], n. 24, p. 8-11, nov. 2006. Disponível em: https://www.researchgate.net/publication/324759123_O_video_educativo_aspectos_da_organizacao_do_ensino. Acesso em: 28 ago. 2021.

AUGUSTO, Isabel Regina. Neo-realismo e Cinema Novo: a influência do neo-realismo italiano na cinematografia brasileira dos anos 1960. **Intercom: Revista Brasileira de Ciências da Comunicação**, São Paulo, v. 31, n. 2, p. 139-163, jul. 2008. Quadrimestral. Disponível em: <http://www.portcom.intercom.org.br/revistas/index.php/revistaintercom/article/viewFile/173/166>. Acesso em: 19 maio 2021.

AUMONT, Jacques. **A Imagem**. 7. ed. Campinas: Papirus, 2002.

AUMONT, Jacques. **A estética do filme**. 7. ed. Campinas: Papirus, 2009.

AUMONT, Jacques; MARIE, Michel. **A análise do filme**. 3. ed. Lisboa: Texto & Grafia, 2004. 320 p. Disponível em: https://www.academia.edu/16173769/A_an%C3%A1lise_do_filme_Jacques_Aumont_Michel_Marie. Acesso em: 25 abr. 2021.

AUMONT, Jacques; MARIE, Michel. **Dicionário Teórico e Crítico do Cinema**. Campinas: Papirus Editora, 2006. Disponível em: <https://cineartesoamaro.files.wordpress.com/2011/05/dicionario-teorico-e-critico-d-e-cinema-jacques-aumont-michel-marie.pdf>. Acesso em: 01 ago. 2021.

BABENCO. **Pixote, A Lei Do Mais Fraco**. Canal Brasil. 2009. Son., color. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=7cEkQ6miF2E>. Acesso em: 22 set. 2021.

BABIN, Pierre; KOULOUMDJIAN, Marie-France. **Os novos modos de compreender: a geração do audiovisual e do computador**. São Paulo: Edições Paulinas, 1989. Disponível em: <https://pt.slideshare.net/clebermoura/os-novos-modos-de-compreender-a-gerao-do-audiovisual-e-do-computador>. Acesso em: 28 ago. 2021.

BAGIOTTO, Anny Liege Copetti. **A NATUREZA DA INTERFACE LINGUAGEM AUDIOVISUAL-LINGUAGEM VERBAL NO DISCURSO PUBLICITÁRIO: UMA ABORDAGEM COGNITIVISTA**. 2006. 272 f. Tese (Doutorado) - Curso de Comunicação Social, Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul., Porto Alegre, 2006. Disponível em: <http://tede2.pucrs.br/tede2/bitstream/tede/4613/1/390212.pdf>. Acesso em: 29 ago. 2021.

BARTHES, Roland. **O óbvio e o obtuso**. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 1990. Disponível em: <https://docero.com.br/doc/n5esess>. Acesso em: 29 ago. 2021.

BAUDRILLARD, Jean. **Para uma crítica da economia política do signo**. Lisboa: Martins Fontes, 1989.

BAUDRILLARD, Jean. **Simulacros e Simulação**. Lisboa: Relógio D'água, 1991.

BAUER, Martin W.; GASKELL, George. **Pesquisa qualitativa com texto: imagem e som: um manual prático**. 13. ed. Petrópolis: Editora Vozes, 2015. 518 p. Disponível em: <https://plataforma.bvirtual.com.br/Acervo/Publicacao/149417>. Acesso em: 24 abr. 2021.

BAZIN, André. **O Cinema - Ensaios**. São Paulo: Brasiliense, 1991. Disponível em: <https://cineartestoamaro.files.wordpress.com/2011/05/o-cinema-ensaios-andre-bazin.pdf>. Acesso em: 15 ago. 2021.

BAZIN, André. **O realismo impossível**. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2016. Disponível em: <https://plataforma.bvirtual.com.br/Acervo/Publicacao/192687>. Acesso em: 29 set. 2021.

BENTES, Ivana. **Bacurau e a síntese do Brasil brutal**. 2019. Disponível em: <https://revistacult.uol.com.br/home/bacurau-kleber-mendonca-filho/>. Acesso em: 03 out. 2021

BENTES, Ivana. Sertões e favelas no cinema brasileiro contemporâneo: estética e cosmética da fome. **Alceu**, Rio de Janeiro, v. 15, n. 8, p. 242-255, jul. 2007. Disponível em: <http://revistaalceu-acervo.com.puc-rio.br/cgi/cgilua.exe/sys/start.htm?from%5Finfo%5Findex=17&infolid=282&sid=27>. Acesso em: 15 ago. 2021.

BERGER, Peter L.; LUCKMANN, Thomas. **A Construção Social da Realidade**. 24. ed. Petrópolis: Editora Vozes, 2004.

BERNARDET, Jean-Claude. **Historiografia Clássica do Cinema Brasileiro**. 2. ed. São Paulo: Annablume, 2008. Disponível em: <https://www.passeidireto.com/arquivo/24023147/bernardet-jean-claude-historiografia-classica-do-cinema-brasileiro-2005-pdf>. Acesso em: 14 ago. 2021.

BERNADET, Jean-Claude. **O que é cinema**. São Paulo: Brasiliense, 2001.

BINKOWSKI, Gabriel Inticher. Ônibus 174: leitura sobre uma certa 'mancha'. **Psicologia & Sociedade**, [S.L.], v. 22, n. 1, p. 78-83, abr. 2010. FapUNIFESP (SciELO). <http://dx.doi.org/10.1590/s0102-71822010000100010>. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/psoc/a/GP6kqvjs7BSZZwPw6sJPjYw/?lang=pt>. Acesso em: 30 maio 2021.

BUNGARTEN, Vera. **A IMAGEM CINEMATOGRAFICA**: convergências entre design e cinema. 2013. 231 f. Tese (Doutorado) - Curso de Design, Puc-Rio, Rio de Janeiro, 2013. Disponível em: <https://www.maxwell.vrac.puc-rio.br/colecao.php?strSecao=resultado&nrSeq=22953@1>. Acesso em: 30 ago. 2021.

CAMPBELL, Joseph. **O herói de mil faces**. São Paulo: Editora Pensamento Ltda., 1997. Disponível em: <https://pt.scribd.com/document/190773827/Campbell-Joseph-Heroi-de-Mil-Faces>. Acesso em: 11 set. 2021.

CARVALHO, Brendo Francis; NABOZNY, Almir. PAISAGEM E LUGAR NA CONFIGURAÇÃO DO ESPAÇO FÍLMICO PÓS-APOCALÍPTICO DE “WALL•E”. **Geograficidade**, [S. L.], v. 9, n. 1, p. 29-42, jul. 2019. Disponível em: <https://periodicos.uff.br/geograficidade/article/view/13167/pdf>. Acesso em: 16 out. 2021.

CINÉDITO. Por que RIO, 40 GRAUS é tão importante. [S.L.], 2020. Son., color. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=8erev5ZaYj0>. Acesso em: 15 ago. 2021.

CINEMOVIMENTO. **Frame do filme A saída dos operários da fábrica Lumière em Lyon**. Disponível em: <https://cinemovimento.wordpress.com/2017/02/18/acabou-a-paz/>. Acesso em: 01 ago. 2021.

CONTINENTE. “**Ninguém nunca conseguiu definir o documentário**”. 2017. Disponível em: <https://revistacontinente.com.br/edicoes/199/rninguem-nunca-conseguiu-definir-o-documentarior>. Acesso em: 01 ago. 2021

COUTO, Ronan Cardozo. **A ESCOLARIZAÇÃO DA LINGUAGEM VISUAL**: uma leitura dos documentos ao professor. 2000. 160 f. Tese (Doutorado) - Curso de Educação, Faculdade de Educação da Universidade Federal, Belo Horizonte, 2000. Disponível em: <https://repositorio.ufmg.br/bitstream/1843/FAEC-85ZHTT/1/1000000329.pdf>. Acesso em: 29 ago. 2021.

DELEUZE, Gilles. **A imagem-tempo**. São Paulo: Brasiliense, 2005.

DONDIS, Donis A.. **Sintaxe da Linguagem Audiovisual**. São Paulo: Martins Fontes, 2003. Disponível em:
https://daisyaguilera.files.wordpress.com/2011/02/livro_sintaxe_da_linguagem_visual-dondis_donis_a.pdf. Acesso em: 18 set. 2021.

DUBOIS, Phillippe. **Cinema, vídeo, Godard**. São Paulo: Cosac Naify, 2004. Disponível em:
https://edisciplinas.usp.br/pluginfile.php/5008422/mod_resource/content/1/Dubois%20C%20Phillippe%20-%20Cinema%20%20video%20%20Godard%20%282004%29.pdf. Acesso em: 26 out. 2021.

DURAN, Érika Rodrigues Simões. **A linguagem da animação como Instrumental de ensino**. 2010. 159 f. Dissertação (Mestrado) - Curso de Pós-Graduação em Design, Puc-Rio, Rio de Janeiro, 2010. Disponível em:
http://bdtd.ibict.br/vufind/Record/PUC_RIO-1_147f6c4c5cc502a3632b3b4ae9aea25d. Acesso em: 04 set. 2021.

EISENSTEIN, Sergei. **A Forma do Filme**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2002.

EISENSTEIN, Sergei. **O Sentido do Filme**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2002.

ESTADÃO. **Cenas do filme *Limite***. Disponível em:
<https://cultura.estadao.com.br/noticias/cinema,cinemateca-brasileira-exibe-versao-re-staurada-de-limite,720438>. Acesso em: 14 ago. 2021.

ESTEVEES, Ana Camila. Espectatorialidade cinematográfica e a experiência ficcional nos filmes baseados em fatos reais. **Razón y Palabra**, Quito, v. 74, n. 1, p. 2-15, nov. 2010. Disponível em: redalyc.org/articulo.oa?id=199516111059. Acesso em: 19 maio 2021.

FACHIN, Odília. **Fundamentos da Metodologia**. São Paulo: Saraiva, 2005.

FANTINEL, Danilo; BARROS, Ana Taís Martins Portanova. Revelando o imaginário do filme “O dia que durou 21 anos”. **Revista Lumina**, Juiz de Fora, v. 8, n. 2, p. 1-22, dez. 2014. Disponível em:
<https://periodicos.ufjf.br/index.php/lumina/article/view/21139/11495>. Acesso em: 23 set. 2021.

FECÉ, José Luiz. Do realismo à visibilidade. Efeitos de realidade e ficção na representação audiovisual. **Revista Contracampo**, [S.L.], n. 02, p. 31-44, 18 dez. 2008. Pro Reitoria de Pesquisa, Pós Graduação e Inovação - UFF.
<http://dx.doi.org/10.22409/contracampo.v0i02.367>. Disponível em:
<https://periodicos.uff.br/contracampo/article/view/17286>. Acesso em: 04 abr. 2021.

FERREIRA, Érika Alves. **ÔNIBUS 174 E A REPRESENTAÇÃO DO REAL**. 2004. 105 f. Monografia (Especialização) - Curso de Comunicação Social, Uffj, Juiz de Fora, 2004. Disponível em: <https://www.uffj.br/facom/files/2013/04/EFerreira.pdf>. Acesso em: 12 out. 2021.

FREIRE, Marcius. **Documentário: estética e formas de representação**. São Paulo: Annablume, 2011.

G1. **'O ônibus 174 é o nosso 11 de setembro' diz Bruno Barreto**. 2008. Disponível em: <http://g1.globo.com/Noticias/Cinema/0,,MUL762005-7086,00-O+ONIBUS+E+O+NOS+SO+DE+SETEMBRO+DIZ+BRUNO+BARRETO.html>. Acesso em: 01 nov. 2021.

GLOBO FILMES. **Cartaz e cena do filme *Cidade de Deus***. Disponível em: <https://globofilmes.globo.com/filme/cidadedededeus/>. Acesso em: 15 ago. 2021.

GLOBO FILMES. **Cartaz do filme *Zuzu Angel* com Patrícia Pillar que interpreta Zuzu, e Daniel de Oliveira no papel de Stuart, seu filho**. Disponível em: <https://globofilmes.globo.com/filme/zuzuangel/>. Acesso em: 23 set. 2021.

GLOBO FILMES. **Cenas do filme *O Ano em que Meus Pais Saíram de Férias***. Disponível em: <https://globofilmes.globo.com/filme/oanoemquemeuspaissairamdeferias/>. Acesso em: 22 set. 2021.

GLOBOPLAY. **Babenco na tomada inicial do filme com a comunidade ao fundo**. Disponível em: <https://globoplay.globo.com/pixote-a-lei-do-mais-fraco/t/bnhzGMZKXQ/>. Acesso em: 24 set. 2021.

GLOBOPLAY. **Cartaz e cena do filme *Terra em Transe*, destaque da segunda fase do Cinema Novo**. Disponível em: <https://globoplay.globo.com/v/9209393/programa/?s=0s>. Acesso em: 15 ago. 2021.

GLOBOPLAY. **Cartaz e cenas do filme *Macunaíma***. Disponível em: <https://globoplay.globo.com/v/9376309/programa/?s=0s>. Acesso em: 15 ago. 2021.

GLOBOPLAY. **Cena inicial de *Vidas Secas* que apresenta a família protagonista e sua jornada pelo sertão**. Disponível em: <https://globoplay.globo.com/vidas-secas/t/R2sRMDWR1h/>. Acesso em: 23 set. 2021.

GLOBOPLAY. **Cenas de *Bacurau***. Disponível em: <https://globoplay.globo.com/bacurau/t/R6ymtCdFmc/>. Acesso em: 03 out. 2021.

GLOBOPLAY. **Cenas do documentário *Estamira***. Disponível em: <https://globoplay.globo.com/estamira/t/P8Lx68tx65/>. Acesso em: 24 set. 2021.

GLOBOPLAY. **Cenas do filme *Rio 40 Graus***. Disponível em: <https://globoplay.globo.com/v/9070034/programa/?s=0s>. Acesso em: 5 ago. 2021.

GLOBOPLAY. **Imagens do sequestro exibidas em reportagem do Jornal Nacional do dia 12 de junho de 2000.** Disponível em: <https://globoplay.globo.com/v/1057596/>. Acesso em: 12 out. 2021.

GLOBOPLAY. **Momento em que Babenco apresenta o ator que interpreta Pixote, Fernando Ramos da Silva, junto da família.** Disponível em: <https://globoplay.globo.com/pixote-a-lei-do-mais-fraco/t/bnhzGMZKXQ/>. Acesso em: 24 set. 2021.

GIL, Antonio Carlos. **Métodos e Técnicas de Pesquisa Social.** 6. ed. São Paulo: Atlas, 2008. 220 p. Disponível em: <https://ayanrafael.files.wordpress.com/2011/08/gil-a-c-mc3a9todos-e-tc3a9cnicas-de-pesquisa-social.pdf>. Acesso em: 24 abr. 2021.

GOMES, Cleber Fernando. **IMAGENS E POÉTICA EM SIMULACRO NO CINEMA DE FERNANDO MEIRELLES.** In: SEMINÁRIO INTERNACIONAL DE PÓS-GRADUAÇÃO EM CIÊNCIAS SOCIAIS, 2015, Marília. **Pesquisa.** Guarulhos: Seminário Internacional de Pós-Graduação em Ciências Sociais, 2015. p. 1-16. Disponível em: <https://www.marilia.unesp.br/Home/Eventos/2015/iseminariointernacionalpos-graduacaoemcienciasociais/1.-cleber-fernando-gomes.pdf>. Acesso em: 07 set. 2021.

GOMES, Logan. **Bacurau: O nascimento de um novo gênero, a Meta-Chanchada!** 2019. Disponível em: <https://freakmarket.com.br/tv-cinema/cinema-nacional/bacurau-o-nascimento-de-um-novo-genero-a-meta-chanchada/>. Acesso em: 03 out. 2021.

GOMES, Paulo Emílio Salles. **Cinema: trajetória no subdesenvolvimento.** 2. ed. São Paulo: Paz e Terra, 2001. Disponível em: <https://cineartesanotamaro.files.wordpress.com/2011/05/cinema-trajetoria-no-subdesenvolvimento-paulo-emilio-sales-gomes.pdf>. Acesso em: 15 ago. 2021.

GONÇALVES, Gustavo Soranz. **Panorama do documentário no Brasil. Doc On-Line,** [s. l], v. 1, n. 1, p. 79-91, dez. 2006. Disponível em: <https://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/4000394.pdf>. Acesso em: 15 ago. 2021.

GQ. **Al Pacino como Tony Montana em Scarface (1983).** Disponível em: <https://gq.globo.com/Cultura/Cinema/noticia/2015/11/arma-usada-por-al-pacino-em-cena-classica-de-scarface-vai-leilao.html>. Acesso em: 18 set. 2021.

GUEDES, Wallace Andrioli. **ANTROPOFAGIA E TROPICALISMO NO CINEMA BRASILEIRO: REFLEXÕES PROPOSTAS A PARTIR DO FILME MACUNAÍMA.** In: XXVI SIMPÓSIO NACIONAL DE HISTÓRIA – ANPUH, 26., 2011, São Paulo. **Anais [...]**. São Paulo: Simpósio Nacional de História, 2011. p. 1-16. Disponível em: http://www.snh2011.anpuh.org/resources/anais/14/1300642291_ARQUIVO_TrabalhoAnpuh2011.pdf. Acesso em: 15 ago. 2021.

GUTFREIND, Cristiane Freitas. **O filme e a representação do real. E-Compós,** Porto Alegre, v. 6, p. 1-12, ago. 2006. Disponível em: <https://www.e-compos.org.br/e-compos/article/view/90>. Acesso em: 30 ago. 2021.

GUTFREIND, Cristiane Freitas. O realismo e a catástrofe histórica nos filmes-testemunho. Significação: **Revista de Cultura Audiovisual**, [S.L.], v. 38, n. 36, p. 195-209, 22 dez. 2011. Universidade de Sao Paulo, Agencia USP de Gestao da Informacao Academica (AGUIA).
<http://dx.doi.org/10.11606/issn.2316-7114.sig.2011.70950>. Disponível em:
<https://www.revistas.usp.br/significacao/issue/view/5627/153>. Acesso em: 29 maio 2021.

GUTFREIND, Cristiane Freitas. Kracauer e os fantasmas da história: reflexões sobre o cinema brasileiro. **Revista Cmc - Comunicação, Mídia e Consumo**, São Paulo, v. 6, n. 15, p. 129-144, mar. 2009. Disponível em:
<http://revistacmc.espm.br/index.php/revistacmc/article/view/149/149>. Acesso em: 22 set. 2021.

HAGEMEYER, Rafael Rosa. **História e Audiovisual**. [S. L.]: Autêntica Editora, 2013. Disponível em: <https://pt.scribd.com/book/405830712/Historia-Audiovisual>. Acesso em: 11 set. 2021.

HEINZ, Renata. **Atmosfera em Amor à Flor da Pele de Wong Kar Wai: O filme com experiência**. 2013. 126 f. Dissertação (Mestrado) - Curso de Mídias e Processos Audiovisuais, Unisinos, São Leopoldo, 2013. Disponível em:
<http://biblioteca.asav.org.br/vinculos/000006/000006F9.pdf>. Acesso em: 26 out. 2021.

ITAÚ CULTURAL. **Cartaz e cena do filme Terra em Transe, destaque da segunda fase do Cinema Novo**. Disponível em:
<https://enciclopedia.itaucultural.org.br/obra67168/terra-em-transe-cartaz>. Acesso em: 15 ago. 2021.

JUNIOR, Nelson Silva. CONGRESSO INTERNACIONAL DE HISTÓRIA, 6., 2013, Maringá. Cinema Novo e Glauber Rocha: a identidade do cinema nacional. Maringá: Congresso Internacional de História, 2013. 12 p. Disponível em:
http://www.cih.uem.br/anais/2013/trabalhos/171_trabalho.pdf. Acesso em: 19 maio 2021.

KÖCHE, José Carlos. **Fundamentos de metodologia científica: teoria da ciência e iniciação à pesquisa**. 34. ed. Petrópolis: Editora Vozes, 2015. 184 p. Disponível em:
<https://plataforma.bvirtual.com.br/Acervo/Publicacao/54223>. Acesso em: 24 abr. 2021.

KREUTZ, Katia (ed.). **A História do Cinema Brasileiro**. 2019. Disponível em:
<https://www.aicinema.com.br/a-historia-do-cinema-brasileiro/>. Acesso em: 15 ago. 2021.

KREUTZ, Katia. **Qual a diferença entre filme de ficção e documentário?**. 2017. Disponível em:
<https://www.aicinema.com.br/qual-a-diferenca-entre-filme-de-ficcao-e-documentario/>. Acesso em: 15 maio 2021.

KUBO, A.T.V. **Simulacros e simulação em sites de pesquisa escolar**. In: Jornada de Linguagens, Tecnologia e Ensino, 2, 2019. Timóteo. Atas da [...]. Timóteo: CEFET-MG, 2019, p. 6- 18. Disponível em: <http://www.lite.cefetmg.br/publicacoes/atas-2a-lite>. Acesso em: 10 set. 2021.

LACERDA, Ingrid; FOLLIS, Rodrigo. O Cinema Como Forma de Compreender a Sociedade e os Simulacros de Baudrillard. In: CONGRESSO DE CIÊNCIAS DA COMUNICAÇÃO NA REGIÃO SUDESTE, 2016, São Paulo. **Anais [...]**. Salto: Congresso de Ciências da Comunicação na Região Sudeste, 2016. p. 1-14. Disponível em: <https://www.portalintercom.org.br/anais/sudeste2016/resumos/R53-0573-1.pdf>. Acesso em: 11 set. 2021.

LACERDA, Naziozênio Antonio; SILVA, Maria Thaís Monte da; SOUSA, Maria Araujo de. A LINGUAGEM AUDIOVISUAL EM AULAS DE LÍNGUA PORTUGUESA MEDIADAS PELA TECNOLOGIA DA VIDEOCONFERÊNCIA. In: JORNADA NACIONAL DO GELNE, 25., 2014, Natal. **Anais [...]**. Natal: Universidade Federal do Rio Grande do Norte, 2014. p. 1-8. Disponível em: http://www.gelne.com.br/arquivos/anais/gelne-2014/br_busca_js_buscando.htm?srchtxt=Nazioz%EAnioAntonio+Lacerda&srchlst=bd1.js&redirecionar=_top&sitesporpg=10&pagina=0. Acesso em: 29 ago. 2021.

LEITE, Sidney Ferreira. **Cinema brasileiro: das origens à retomada**. São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 2005.

LUCENA, Luiz Carlos. **Como fazer documentários: conceito, linguagem e prática de produção**. São Paulo: Summus Editorial, 2012. Disponível em: <https://plataforma.bvirtual.com.br/Acervo/Publicacao/42209>. Acesso em: 4 abr. 2021.

LYRA, Bernadette. A emergência de gêneros no cinema brasileiro: do primeiro cinema às chanchadas e pornochanchadas. **Conexão: Comunicação e Cultura**, Caxias do Sul, v. 6, n. 11, p. 141-159, jun. 2007. Disponível em: <http://www.ucs.br/etc/revistas/index.php/conexao/article/view/197>. Acesso em: 02 out. 2021.

MACEDO, Kárita Bernardo de. A imagem de Carmen Miranda como representação da brasilidade: questionamentos e interpretações a partir de seus filmes na Boa Vizinhança. **Modapalavra E-Periódico**, [S.L.], v. 13, n. 28, p. 1-1, maio 2019. Disponível em: <https://www.redalyc.org/journal/5140/514062903023/html/>. Acesso em: 16 nov. 2021.

MACHADO, Arlindo. **Pré-cinemas & pós-cinemas**. Campinas: Papirus Editora, 2014. Disponível em: https://www.google.com.br/books/edition/Pr%C3%A9_cinemas_p%C3%B3s_cinemas/yneADwAAQBAJ?hl=pt-BR&gbpv=1&printsec=frontcover. Acesso em: 04 set. 2021.

MACHADO JUNIOR, José Sérgio. RESENHA: Pixote, A lei do mais fraco 37 anos depois. **Revista Socioeducação**, Rio de Janeiro, v. 1, n. 1, p. 106-115, set. 2019. Disponível em: <https://publicacoes.degase.rj.gov.br/index.php/revistasocioeducacao/article/view/96>. Acesso em: 25 set. 2021.

MACHADO, Maria Clara Tomaz. ESTAMIRA: DESVARIOS E PROFECIAS DO ALÉM. **Fênix**: Revista de História e Estudos Culturais, Uberlândia, v. 10, n. 2, p. 1-9, jul. 2013. Disponível em: <https://revistafenix.emnuvens.com.br/revistafenix/article/view/519/491>. Acesso em: 24 set. 2021.

MAGNO, Maria Ignês Carlos. Sérgio Rezende. Zuzu Angel. Chico Buarque de Hollanda. Lamarca. Charles Dickens. Saberes interligados na narrativa cinematográfica. **Comunicação & Educação**, São Paulo, v. 12, n. 2, p. 119-130, maio 2007. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/comueduc/article/view/37647/40361>. Acesso em: 23 set. 2021.

MALAFAIA, Wolney Vianna. **Imagens do Brasil: O Cinema Novo e as metamorfoses da identidade nacional**. 2012. 318 f. Tese (Doutorado) - Curso de História, Política e Bens Culturais, O Centro de Pesquisa e Documentação de História Contemporânea do Brasil – Cpdoc, Rio de Janeiro, 2012. Disponível em: <https://bibliotecadigital.fgv.br/dspace/bitstream/handle/10438/10244/Introdu%C3%A7%C3%A3o.Cap.I.II.III.IV.Conclus%C3%A3o.2012-1.pdf>. Acesso em: 19 maio 2021.

MARSON, Melina Izar. **“O CINEMA DA RETOMADA: ESTADO E CINEMA NO BRASIL DA DISSOLUÇÃO DA EMBRAFILME À CRIAÇÃO DA ANCINE”**. 2006. 198 f. Dissertação (Mestrado) - Curso de Sociologia, Departamento de Sociologia do Instituto de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Estadual de Campinas, Unicamp, Campinas, 2006. Disponível em: <http://d3nv1jy4u7zmsc.cloudfront.net/wp-content/uploads/2012/02/O-Cinema-da-Retomada-Estado-e-Cinema-no-Brasil.pdf>. Acesso em: 15 ago. 2021.

MARTINS, Bárbara Isis *et al.* A Hiper-Realidade no Cinema: Da Produção ao Produzido. In: CONGRESSO DE CIÊNCIAS DA COMUNICAÇÃO NA REGIÃO NORDESTE, 2017, Fortaleza. **Anais [...]**. Maceió: Congresso de Ciências da Comunicação na Região Nordeste, 2017. p. 1-13. Disponível em: <https://www.portalintercom.org.br/anais/nordeste2017/resumos/R57-0752-1.pdf>. Acesso em: 07 set. 2021.

MARTIN, Marcel. **A Linguagem Cinematográfica**. Lisboa: Dinalivro, 2005. Disponível em: <https://pdfcoffee.com/qdownload/a-linguagem-cinematografica-marcel-martinpdf-3-pdf-free.html>. Acesso em: 27 out. 2021.

MEIMARIDIS, Melina; URBANO, Krystal Cortez Luz. A jornada do anti-herói: uma análise da complexidade narrativa em Breaking Bad: uma análise da complexidade narrativa em Breaking bad. **Fronteiras - Estudos Midiáticos**, [S.L.], v. 20, n. 3, p. 321-333, 30 dez. 2018. UNISINOS - Universidade do Vale do Rio Dos Sinos. <http://dx.doi.org/10.4013/fem.2018.203.05>. Disponível em: <http://revistas.unisinos.br/index.php/fronteiras/article/view/fem.2018.203.05/6074666>. Acesso em: 11 set. 2021.

MEMÓRIA GLOBO. **Sequestro do ônibus 174**. 2021. Disponível em: <https://memoriaglobo.globo.com/jornalismo/coberturas/sequestro-do-onibus-174/>. Acesso em: 30 maio 2021.

MUCCI, Latuf Isaias. Nascemos todos e vivemos sob o signo do simulacro. **Espéculo, Revista de Estudios Literarios**, Madrid, v. 35, n.p, mar-jun. 2007. Disponível em: <http://webs.ucm.es/info/especulo/numero35/index.html>. Acesso em: 07 set. 2021.

NASCIMENTO, Roberta Cristiane do. **A quasi-ciência da vida e o sentido de realidade no filme e de filme na realidade: o bandido e o documentário no Brasil**. 2010. 122 f. Dissertação (Mestrado) - Curso de Sociologia, Ufmg, Belo Horizonte, 2010. Disponível em: https://repositorio.ufmg.br/bitstream/1843/VCSA-87XQK6/1/disserta__o_roberta.pdf. Acesso em: 16 out. 2021.

NICHOLS, Bill. **Introdução ao documentário**. 3. ed. Campinas: Papyrus Editora, 2005. 270 p. Disponível em: https://books.google.com.br/books?id=cbXPfI5YGm0C&printsec=frontcover&hl=pt-BR&source=gbs_ge_summary_r&cad=0#v=onepage&q&f=false. Acesso em: 19 maio 2021.

NOGUEIRA, Luís. **Gêneros Cinematográficos**. Covilhã: Labcom Books, 2010. Disponível em: https://labcom.ubi.pt/ficheiros/nogueira-manual_II_generos_cinematograficos.pdf. Acesso em: 02 out. 2021.

O GLOBO. **José Padilha comenta os 20 anos do ônibus 174: 'A tese de meus filmes é que a violência carioca é causada pelo Estado'**. 2020. disponível em: <https://oglobo.globo.com/cultura/jose-padilha-comenta-os-20-anos-do-onibus-174-tese-de-meus-filmes-que-violencia-carioca-causada-pelo-estado-24472791>. Acesso em: 30 maio 2021.

OLIVEIRA, Rodrigo Campos de. **OLHAR EM PRIMEIRA PESSOA**: uso contemporâneo da câmera subjetiva no cinema de ficção. 2016. 96 f. Dissertação (Mestrado) - Curso de Meios e Processos Audiovisuais, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2016. Disponível em: <https://teses.usp.br/teses/disponiveis/27/27161/tde-06022017-100218/publico/RODRIGOCAMPOSDEOLIVEIRAVC.pdf>. Acesso em: 24 out. 2021.

ÔNIBUS 174. Direção de José Padilha. Rio de Janeiro: Globo Filmes, 2002.
Disponível em: <https://globoplay.globo.com/onibus-174/t/sxv88p96Vg/>. Acesso em: 30 maio 2021.

PEREIRA JUNIOR, Luiz Alberto. As representações da marginalidade infantil através da obra cinematográfica Pixote, a lei do mais fraco. **Opsis**, [S.L.], v. 9, n. 12, p. 23-43, abr. 2010. Universidade Federal de Goiás.
<http://dx.doi.org/10.5216/o.v9i12.9435>. Disponível em:
<http://revistas.ufg.br/index.php/Opsis/article/view/9435>. Acesso em: 24 set. 2021.

PEREIRA JUNIOR, Luis Alberto. O FILME PIXOTE:: um artefato pedagógico de controle e regulamentação das infâncias (1980-1985). In: SEMINÁRIO NACIONAL DO HISTEDBR, 10., 2016, Campinas. **Anais [...]**. Campinas: Seminário Nacional do Histedbr, 2016. p. 1-13. Disponível em:
<https://www.fe.unicamp.br/eventos/histedbr2016/anais/pdf/885-2659-1-pb.pdf>. Acesso em: 24 set. 2021.

PICCININ, Fabiana; MULLER, Vanessa. O real e a contundência: considerações sobre a estética realista em O homem do ano. **Revista Graphos**, Paraíba, v. 14, n. 1, p. 124-138, out. 2012. Disponível em:
<https://periodicos.ufpb.br/ojs2/index.php/graphos/article/view/13010/8082>. Acesso em: 18 set. 2021.

PIXOTE, a Lei do Mais Fraco. Direção de Héctor Babenco. São Paulo: Hb Filmes Unifilm, 1981. Son., color.

R7. Imagens do sequestro exibidas pelo Jornal da Record do dia 20 de agosto de 2019, em matéria que relembra o fato ocorrido em 2000. Disponível em:
<https://recordtv.r7.com/jornal-da-record/videos/ha-19-anos-sequestro-do-onibus-174-t-eve-fim-tragico-no-rio-20082019>. Acesso em: 12 out. 2021.

RAITER, Susane Tomelin; EVERLING, Marli Teresinha. DESIGN DE INTERIORES: A LINGUAGEM VISUAL COMO RECURSO DE EXPRESSÃO. **Educação Gráfica**, Bauru, v. 20, n. 3, p. 317-334, dez. 2016. Disponível em:
http://www.educacaografica.inf.br/wp-content/uploads/2017/02/21_DESIGN-DE-INTE-RIORES_-A-LINGUAGEM_317_334.pdf. Acesso em: 29 ago. 2021.

RAMOS, Fernão Pessoa. Breve Panorama do Cinema Novo. **Olhar**, São Paulo, v. 4, n. 2, p. 1-5, dez. 2000. Disponível em:
<http://www.ufscar.br/~revistaolhar/pdf/olhar4/olhar4.php>. Acesso em: 15 ago. 2021.

RAMOS, Fernão Pessoa. **Mas afinal... O que é mesmo documentário?** São Paulo: Senac, 2008.

REZENDE, Guilherme Jorge de. **Telejornalismo no Brasil: um perfil editorial.** São Paulo: Summus, 2000.

ROCHA, Leonardo Coelho. **O caso Ônibus 174: Entre o documentário e o telejornal**. 2004. 89 f. Tese (Doutorado) - Curso de Ciências da Comunicação, Centro Universitário de Belo Horizonte-Uni-Bh, Belo Horizonte, 2004. Disponível em: <http://www.bocc.ubi.pt/pag/rocha-leonardo-documentario-telejornal.pdf>. Acesso em: 30 maio 2021.

ROCHA, Glauber. **Uma Estética da Fome**. 2019. Disponível em: <https://vermelho.org.br/prosa-poesia-arte/leia-a-integra-do-manifesto-uma-estetica-d-a-fome-de-glauber-rocha/>. Acesso em: 20 abr. 2021.

ROCHA, Marcelo da Silva; COSTA, Luciano. SIMULAÇÃO E SIMULACRO: a realidade do big brother brasil. **Cadernos de Comunicação**, [S.L.], v. 16, n. 1, p. 1-17, jul. 2012. Universidade Federal de Santa Maria. <http://dx.doi.org/10.5902/2316882x5832>. Disponível em: <https://periodicos.ufsm.br/index.php/ccomunicacao/article/view/5832>. Acesso em: 07 set. 2021.

RODRIGUES, Maryana. **OS RECURSOS AUDIOVISUAIS DA TV FOLHA E A PRODUÇÃO DE SENTIDO**. 2015. 47 f. Monografia (Especialização) - Curso de Jornalismo, Universidade de Passo Fundo, Passo Fundo, 2015. Disponível em: <http://repositorio.upf.br/bitstream/riupf/934/1/PF2015Maryana%20Rodrigues.pdf>. Acesso em: 16 out. 2021.

RODRÍGUEZ, Angel. **A dimensão sonora da linguagem audiovisual**. São Paulo: Senac, 2006.

RODRIGUES, Flávia Lima. Uma breve história sobre o cinema documentário brasileiro. **Ces Revista**, Juiz de Fora, v. 54, n. 1, p. 60-74, jan. 2010. Anual. Disponível em: https://www.cesjf.br/revistas/cesrevista/edicoes/2010/04_COMUNICACAO_cinemadocumentario.pdf. Acesso em: 15 ago. 2021.

ROSENFELD, Anatol. **Cinema:: arte & indústria**. São Paulo: Perspectiva, 2013.

ROTTEN TOMATOES. **Cartazes dos filmes *Cinco Vezes Favela*, *Barravento* e *Deus e o Diabo na Terra do Sol*, produções da primeira fase do Cinema Novo**. Disponível em: <https://www.rottentomatoes.com/m/barravento-the-turning-wind> e <https://www.rottentomatoes.com/m/favela-five-times-cinco-vezes-favela>. Acesso em: 15 ago. 2021.

SANGION, Juliana. Realismo e realidade no cinema brasileiro de Rio, 40 Graus a Cidade de Deus. **Caligrama (São Paulo. Online)**, São Paulo, v. 1, n. 3, 27 dez. 2005. Universidade de São Paulo, Agência USP de Gestão da Informação Acadêmica (AGUIA). <http://dx.doi.org/10.11606/issn.1808-0820.cali.2005.56694>. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/caligrama/article/view/56694>. Acesso em: 18 set. 2021.

SANTOS, Moacir José dos; CARNIELLO, Monica Franchi. URBANIZAÇÃO E A CONSTRUÇÃO DO RURAL NO CINEMA DE MAZZAROPI. **Revista Internacional de Folkcomunicação**, Taubaté, v. 8, n. 15, p. 1-13, jul. 2010. Disponível em: <https://revistas.uepg.br/index.php/folkcom/article/view/18796>. Acesso em: 02 out. 2021.

SARMENTO, Rosemari. Construindo a poética da imagem: da caverna ao cinema. **Todas As Musas**, São Paulo, v. 4, n. 1, p. 177-189, jul. 2012. Disponível em: https://www.todasasmusas.com.br/07Rosemari_Sarmiento.pdf. Acesso em: 30 ago. 2021.

SCHORN, Mariana da Costa. **O EU E O ESPELHO (DO CINEMA): FICÇÃO E REALIDADE**. 2011. 105 f. Dissertação (Mestrado) - Curso de Psicologia Social, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2011. Disponível em: <https://www.lume.ufrgs.br/bitstream/handle/10183/33316/000790372.pdf?sequence=1&isAllowed=y>. Acesso em: 30 ago. 2021.

SILVA, Cleonice Elias da. O povo nas telas de cinema: de uma proposta estética e ideológica do Cinema Novo à criminalização e espetacularização do Cinema Contemporâneo. In: SIMPÓSIO NACIONAL DE HISTÓRIA, 27., 2013, Natal. **Anais [...]**. Natal: Simpósio Nacional de História, 2013. p. 1-18. Disponível em: http://snh2013.anpuh.org/resources/anais/27/1371268430_ARQUIVO_Opovonastela_sdecinema-Versaofinal.pdf. Acesso em: 22 set. 2021.

SILVA JUNIOR, Nelson. **Cinema Brasileiro primeiros anos: origens e história**. In: 6º ENCONTRO REGIONAL SUL DE HISTÓRIA DA MÍDIA – ALCAR SUL, 6., 2016, Florianópolis: 6º Encontro Regional Sul de História da Mídia – Alcar Sul, 2016. p. 1-12. Disponível em: <http://www.ufrgs.br>. Acesso em: 14 ago. 2021.

SOUTO, Mariana. Constelações fílmicas: um método comparatista no cinema. **Galáxia (São Paulo)**, [S.L.], v. , n. 45, p. 153-165, dez. 2020. FapUNIFESP (SciELO). <http://dx.doi.org/10.1590/1982-25532020344673>. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/gal/a/nxcZ4zNFT8KlK65z8VmkHKq/?lang=pt&format=pdf>. Acesso em: 23 out. 2021.

SOUZA, Bernardo Teodorico Costa. **A “DESORDEM” DO TEMPO; As relações entre Cinema e História a partir do filme Serras da Desordem**. 2010. 113 f. Tese (Doutorado) - Curso de Multimeios, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2010. Disponível em: http://repositorio.unicamp.br/bitstream/REPOSIP/284978/1/Souza_BernardoTeodoricoCosta_M.pdf. Acesso em: 30 ago. 2021.

SUPERINTERESSANTE. **Frame do filme A chegada do trem na estação de Ciotat**. Disponível em: <https://super.abril.com.br/tecnologia/filme-de-1896-tem-a-qualidade-melhorada-por-feramentas-digitais/>. Acesso em: 01 ago. 2021.

TELECINE. **Cartaz e cenas do filme Macunaíma**. Disponível em: https://www.telecine.com.br/filme/macunaima_24529. Acesso em: 15 ago. 2021.

TELES, Ângela Aparecida. Uma Estética da Precariedade: migrações e trocas interculturais no cinema de Ozualdo Candeias (1967-1992). **História São Paulo**, São Paulo, v. 26, p. 161-181, 2007. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/his/a/WBbBky5jdn36Wq93NCdS85H/?lang=pt&format=pdf>. Acesso em: 15 ago. 2021.

THE GUARDIAN. **Philip Marlowe (Humphrey Bogart) com Vivian Sternwood Rutledge (Lauren Bacall) em À Beira do Abismo (1946)**. Disponível em: <https://www.theguardian.com/books/2015/jan/30/writing-a-new-philip-marlowe-black-eye-d-blonde>. Acesso em: 18 set. 2021.

TURNER, Graeme. **Cinema como prática social**. São Paulo: Summus Editorial, 1993. Disponível em: https://books.google.com.br/books?id=llcvJgLPFYwC&printsec=copyright&hl=pt-BR&source=gbs_pub_info_r#v=onepage&q&f=false. Acesso em: 18 set. 2021.

ÚLTIMA Parada 174. Direção de Bruno Barreto. Rio de Janeiro: Globo Filmes, 2008. Son., color.

UOL. **Baseado em fatos reais**. 2018. Disponível em: <https://www.uol.com.br/entretenimento/especiais/licenca-poetica-vs-fatos-reais.htm#tematico-1>. Acesso em: 01 ago. 2021.

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

VARGAS, Letícia de Souza. **QUEM É O PARASITA? UMA ANÁLISE SOBRE A LINGUAGEM AUDIOVISUAL NO FILME PARASITA DE BONG JOON-HO**. 2021. 28 f. TCC (Graduação) - Curso de Jornalismo, Unisul, Tubarão, 2021. Disponível em: <https://repositorio.animaeducacao.com.br/handle/ANIMA/16755>. Acesso em: 30 ago. 2021.

VOGLER, Christopher. **A Jornada do Escritor: estruturas míticas para escritores**. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 2006. Disponível em: <https://notamanuscrita.files.wordpress.com/2016/02/visto-vogler-jornada-do-escritor.pdf>. Acesso em: 11 set. 2021.

XAVIER, Ismail. **O cinema brasileiro moderno**. São Paulo: Paz e Terra, 2001

YIN, Robert K.. **Estudo de caso: planejamento e métodos**. 2. ed. Porto Alegre: Bookman, 2001. 205 p.

YOUTUBE. **Carmen Miranda no filme estadunidense *Uma Noite no Rio* (1941)**. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=VvwnAp_HFmg. Acesso em: 16 nov. 2021.

YOUTUBE. **Cassiano Carneiro interpretando Fernando Ramos da Silva em *Quem Matou Pixote?*** Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=4hsKXMeM0tl>. Acesso em 22 set. 2021.

YOUTUBE. **Cenas do documentário *O Dia que Durou 21 Anos***. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=4ajnWz4d1P4>. Acesso em: 23 set. 2021.

YOUTUBE. **Cenas do filme *Guerra de Canudos***. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=P4OYhj7lo0E>. Acesso em: 23 set. 2021.

YOUTUBE. **Cenas do filme *Ladrões de Bicicleta***. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=yVBueyCH0Eg>. Acesso em: 15 ago. 2021

YOUTUBE. **Frames do filme *Nanook, o esquimó***. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=ts6O4VWMTQc>. Acesso em: 01 ago. 2021

YOUTUBE. **Humphrey Bogart como Richard Blane no filme *Casablanca (1942)***. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=IBJGHvt7I3c>. Acesso em: 18 set. 2021.

YOUTUBE. **Mazzaropi no papel de Isidoro, no filme *Sai da Frente de 1952***. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=laTaYhIhQaQ>. Acesso em: 02 out. 2021.

YOUTUBE. **Pixote (Fernando Ramos da Silva) em *Pixote, a Lei do Mais Fraco***. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=pNUc7_JWk5E. Acesso em: 22 set. 2021

ZAGO, Thaís. **Documentários Brasileiros**. 2018. Disponível em: <https://www.aicinema.com.br/documentarios-brasileiros/>. Acesso em: 15 ago. 2021.

APÉNDICE

UNIVERSIDADE DE CAXIAS DO SUL

SHARLINE GIRARDI

**COMO A ARTE IMITA A VIDA?
UMA ANÁLISE DA REPRESENTAÇÃO DE HISTÓRIAS REAIS NO CINEMA**

Caxias do Sul
2021

**UNIVERSIDADE DE CAXIAS DO SUL
ÁREA DO CONHECIMENTO DE CIÊNCIAS SOCIAIS
CURSO DE COMUNICAÇÃO SOCIAL
HABILITAÇÃO EM PUBLICIDADE E PROPAGANDA**

SHARLINE GIRARDI

**COMO A ARTE IMITA A VIDA?
UMA ANÁLISE DA REPRESENTAÇÃO DE HISTÓRIAS REAIS NO CINEMA**

Projeto de Trabalho de Conclusão de Curso apresentado como requisito para aprovação na disciplina de Trabalho de Conclusão de Curso I.

Orientador(a): Prof^ª. Dra. Ivana Almeida da Silva

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 - Posters dos filmes	9
Figura 2 - Igreja de Nossa Senhora da Candelária vista de cima.....	18
Figura 3 - Igreja de Nossa Senhora da Candelária na perspectiva do personagem.....	19

LISTA DE QUADROS

Quadro 1 - Cronograma.....	29
----------------------------	----

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO.....	6
2 TEMA.....	10
2.1 DELIMITAÇÃO DO TEMA.....	10
3 JUSTIFICATIVA.....	11
4 QUESTÃO NORTEADORA.....	13
5 OBJETIVOS.....	14
5.1 OBJETIVO GERAL.....	14
5.2 OBJETIVOS ESPECÍFICOS.....	14
6 METODOLOGIA.....	15
7 REVISÃO BIBLIOGRÁFICA.....	20
7.1 DOCUMENTÁRIO VERSUS FICÇÃO.....	20
7.2 UM BREVE OLHAR SOBRE O CINEMA BRASILEIRO.....	22
7.3 LINGUAGEM AUDIOVISUAL: SOBRE REALIDADE E SIMULAÇÕES.....	23
7.4 CASO 174.....	25
8 ROTEIRO DOS CAPÍTULOS.....	28
9 CRONOGRAMA.....	29
REFERÊNCIAS.....	30

1 INTRODUÇÃO

O cinema possibilita registrar a **realidade** e a reproduzir, transmitindo para a tela o universo pessoal do indivíduo, necessitando sua presença e participação como espectador. É nessa conexão entre espectador e realidade reproduzida que encontramos uma dimensão subjetiva onde nasce o imaginário. Essa dimensão pode ser dividida em dois lados: aquilo que estamos assistindo nos remete ao mundo real que vivemos, e isso por si só já torna o conteúdo do filme relevante. E por outro lado, a compreensão sobre as situações que serão apresentadas baseando-se nos nossos conhecimentos, suposições e expectativas. É isso que torna interessante entender como a estrutura da imagem fílmica e sua capacidade em despertar emoções funcionam. (GUTFREIND, 2006, p.5 apud MORIN, 1970).

Dentro do cinema, o gênero de filme **documentário** é o que supostamente se encarrega de retratar a **realidade**. Sua produção parte da ideia do diretor ter um conflito e um argumento, e utilizando recursos audiovisuais, tenta solucionar essa questão.

Segundo Ramos (2008, p.22) “documentário é uma narrativa com imagens-câmera que estabelece asserções sobre o mundo, na medida em que haja um espectador que receba essa narrativa como asserção sobre o mundo [...]”.

Porém, é importante ressaltar que todo **documentário** possui um caráter autoral do diretor, uma perspectiva particular do que é retratado. Além de que, todo material do filme, desde o momento da pré-produção, do que é captado pelas lentes da câmera, do enquadramento e da edição, não possui mais uma condição real, visto que já foi modificado e sofreu interferências. Então não se pode tomar como verdade pura tudo que está no **documentário**.

Já o filme de ficção é caracterizado por sua narrativa ficcional, ou seja, uma história inventada, imaginária, irreal, que geralmente tem a finalidade de entreter o espectador. Um novo mundo é criado com uma série de elementos como personagens, figurinos, cenários, que se formam para montar uma aparência universal, dando para a história um tom de verdade ou verossimilhança (na relação imagem e ideia, é intuitivamente verdadeiro).

É importante ressaltar que a ficção também pode trazer a questão da **realidade** em obras baseadas em fatos reais - o que a difere do gênero

documentário é que o filme de ficção não tem a obrigação de contar os fatos como eles realmente são.

Então, será que conseguimos separar o filme de ficção do **documentário**, considerando que apenas este último, a princípio, representa o real? Xavier (2005, p.14) afirma que “o cinema, como discurso composto de imagens e sons e, a rigor, sempre ficcional, em qualquer de suas modalidades; sempre um fato de linguagem, um discurso produzido e controlado, de diferentes formas, por uma fonte produtora”.

Nessa relação entre cinema e **realidade**, podemos ver o cinema como um agente que simula o real, o mundo real, pessoas reais, situações reais. O olhar do espectador se identifica com o que é mostrado. Os sistemas de comunicação acabam adotando esse recurso para transmitir credibilidade e atingir o sucesso entre o público. A partir dos anos 1980, aconteceram mudanças na forma de fazer cinema devido ao avanço da tecnologia, com o surgimento das câmeras digitais e das ilhas de edição. Essas mudanças possibilitaram a criação de “novas realidades” tanto no filme de **documentário** quanto no de ficção.

A ficção passou a utilizar cada vez mais os procedimentos de captação de imagem e a dramaturgia naturalista característicos dos filmes documentais, produzindo aquilo que a pesquisadora Beatriz Jaguaribe (2003) definiu como “choque do real”: um tipo específico de representação cuja intensidade dramática desestabiliza a noção da realidade. São “estéticas realistas que emergem no contexto da circulação de imaginários globais que compõem cotidianos midiáticos”. afirma Jaguaribe. Para a pesquisadora, há uma “saturação de imagem e narrativas, e certas produções do realismo contemporâneo exploram o “choque do real” como um recurso de impacto estético que realça a violência, a pobreza, a favela e o tráfico de drogas”. E continua: “Para que o “choque do real” seja produzido, ele deve gerar um efeito catártico e de estranhamento sobre o espectador/leitor” (LUCENA, 2012, p.56).

No futuro Trabalho de Conclusão de Curso iremos abordar a **simulação** do real em produções cinematográficas de dois gêneros diferentes, no documentário e na ficção, que retratam eventos reais que ficaram conhecidos na mídia, e por vezes fundem ficção e **realidade**. Podemos citar como exemplos de obras o filme de ficção Última Parada 174 (2008), que teve sua estreia em outubro de 2008, dirigido por Bruno Barreto, e o filme **documentário** Ônibus 174 (2002) de José Padilha, estreado em dezembro de 2002. Ambos os filmes, a sua maneira, retratam um dos episódios mais marcantes de violência urbana na história brasileira, o sequestro de um ônibus da linha 174, no Rio de Janeiro, em 2000. Toda a trama foi televisionada

na época em tempo real pela mídia. O desenrolar desse fato culminou na morte de uma refém e do sequestrador. As obras buscam retratar a trajetória do protagonista desse trágico episódio, Sandro do Nascimento, é um personagem que duas tragédias marcadas na história do país têm em comum: a chacina da Candelária e o sequestro do ônibus 174.

Figura 1 - Posters dos filmes



Fonte: Montagem elaborada a partir de imagens disponíveis em: <<https://www.adorocinema.com>>. Acesso em: 10 abr. 2021.

Outras obras que também retratam um mesmo fato da história do país em gêneros diferentes é Guerra de Canudos (1996) ficção de Sérgio Rezende e Paixão e Guerra no Sertão de Canudos (1993), **documentário** de Antonio Olavo, o filme de ficção Carandiru (2003) de Héctor Babenco e o **documentário** Deus e o Diabo em Cima da Muralha (2006) de Tocha Alves e Daniel Lieff. Entre outras obras.

E como teorizado por McLuhan (1974, p.23), “o meio é a mensagem porque é o meio que configura e controla a proporção e a forma das ações e associações humanas”. Nesse caso, o meio é o cinema, que irá construir um modo específico de se ver o mundo. A forma como o conteúdo será apresentado juntamente com sua

estética cinematográfica, desencadeia diferentes modos de compreensão e associação no comportamento humano, adquirindo novos significados na mensagem.

Dessa forma, o futuro Trabalho de Conclusão de Curso pretende estudar como o cinema representa fatos reais em gêneros diferentes de filmes, em especial no **documentário** e na ficção. Tendo como foco a linguagem verbal, visual e sonora, que juntas compõem a **linguagem audiovisual**, pretende-se analisar as obras Última Parada 174 e Ônibus 174.

1.1 **Palavras-chave:** Documentário. Ficção. Realidade. Simulação. Linguagem audiovisual.

2 TEMA

A simulação da realidade no cinema.

2.1 Delimitação do tema

Os contrastes na simulação da realidade com base nos elementos que envolvem a linguagem audiovisual do filme documentário *Ônibus 174* e da ficção *Última Parada 174*.

3 JUSTIFICATIVA

A autora deste trabalho possui uma forte relação com o universo audiovisual, e tem um desejo muito grande em trabalhar nessa área futuramente, especialmente em uma produção documental. A forma como alguns documentários abordam o “outro” e suas histórias de vida, dando voz e visibilidade àqueles que são invisíveis diante da sociedade, também é algo que desperta reflexões, encantamento e curiosidade. Esta aluna acredita que é um tema relevante a ser discutido, então, a vontade de se aprofundar e aprender mais sobre ele motivou a escolha de tal área.

Num primeiro momento foi realizado um estudo exploratório sobre o assunto com uma pesquisa on-line, em sites como o BDTD (Biblioteca Digital Brasileira de Teses e Dissertações) e Google Acadêmico. Foram encontrados algumas publicações e artigos que giram em torno deste tema, como análises discursivas, discussões sobre desigualdades sociais e a psicologia social no cinema. Porém, não tratam da mesma proposta de estudo, mas acabaram se tornando referências para a construção do projeto. Também foi investigado se haviam trabalhos semelhantes no repositório da Universidade, mas nenhum foi encontrado.

Outra razão pela qual se defende tal tema para este trabalho, é que ele ficará disponível na Universidade como objeto de estudo para outros alunos, que compreendem os cursos de Comunicação e também o de Produção Audiovisual – Cinema da Universidade.

O cinema contemporâneo brasileiro é bem caracterizado por suas produções baseadas no que acontece no “mundo real”, que revelam a realidade social do país, com narrativas baseadas em histórias do cotidiano dos indivíduos, retratando pobreza, violência, desigualdade e fome. Essas características são influências do que Glauber Rocha, em 1965, chamou de “estética da fome”¹ em manifesto publicado no terceiro número da *Revista Civilização Brasileira*, onde essa estética basicamente consistia em mostrar as desigualdades sociais do Brasil, afastando a imagem que o exterior tinha de um paraíso tropical.

Exemplos de filmes que abordam essas temáticas e tiveram uma visibilidade bastante significativa no cinema nacional e internacional são: Bacurau (2019), Tropa

¹ Transcrição do manifesto na íntegra disponível em: <<https://vermelho.org.br/prosa-poesia-arte/leia-a-integra-do-manifesto-uma-estetica-da-fome-de-glauber-rocha/>>. Acesso em: 20 abr. 2021.

de Elite (2007), Carandiru (2003), Cidade de Deus (2002) e Central do Brasil (1998). Pereira (2008) explica que:

Essa forte presença de narrativas cinematográficas que conjugam a representação imagética e sonora com o mundo real tem uma ligação bastante forte com o desenvolvimento do cinema documentário e todas as suas formas de produção. Esse fato diz respeito também às facilidades tecnológicas e ao telejornalismo. Por outro lado, no caso brasileiro, a teledramaturgia mais contemporânea vem se ancorando num processo de criação que busca uma representação mais naturalista do mundo. Assim, nas duas formas mais utilizadas pelo audiovisual no Brasil, parece haver um certa convergência para uma estética do real (PEREIRA, 2008, p. 5).

O grande fator que motiva a realização de tal estudo, é além de uma questão profissional, mas também pessoal. É um anseio por mergulhar nessas nuances do cinema nacional, de se aprofundar na sua história e na sua estética, na arte de contar histórias de vida, nos elementos representativos que serão utilizados para impactar quem assiste um filme. No qual o efeito “*hollywoodiano*” da fantasia, dos efeitos especiais e das grandes produções e orçamentos, é deixado um pouco de lado. Mesmo se tratando de um caráter ficcional, a dedicação em dar voz para quem não é visto e que quando questionado tem muito a dizer, é cativante para a autora, tanto na teledramaturgia, quanto nos filmes documentários e de ficção.

4 QUESTÃO NORTEADORA

Como a linguagem audiovisual representa fatos reais no cinema, em especial no filme documentário e no filme de ficção sobre o sequestro do ônibus 174?

5 OBJETIVOS

5.1 Objetivo geral

Entender o papel da linguagem audiovisual na representação de histórias reais no cinema, em especial no filme documentário *Ônibus 174* e no filme de ficção *Última Parada 174*.

5.2 Objetivos específicos

- a) Compreender a linguagem audiovisual.
- b) Discutir o conceito de representação da realidade no cinema, principalmente a partir da ótica das simulações dentro desse contexto.
- c) Entender o filme documentário e o filme de ficção, especialmente aproximações e diferenças nesses dois tipos de produção.
- d) Analisar estéticas presentes na linguagem audiovisual, especificamente nas obras *Última Parada 174* e *Ônibus 174*, a fim de entender como elas ilustram sentimentos, pensamentos e ideias nestes filmes.

6 METODOLOGIA

Um dos primeiros passos antes de iniciar o projeto de monografia, é determinar como o estudo será desenvolvido e quais serão os métodos científicos que irão guiar o trabalho. Segundo Köche (2015, p. 35), o método científico é “aquele conjunto de procedimentos não padronizados adotados pelo investigador, orientados por postura e atitudes críticas e adequados à natureza de cada problema investigado”.

Para o futuro Trabalho de Conclusão de Curso, a abordagem qualitativa será adotada, com o olhar sobre o audiovisual a partir de um estudo de caso, utilizando a pesquisa bibliográfica como apoio.

Bauer; Gaskell (2015) definem que a pesquisa qualitativa lida com interpretações das realidades sociais, deslocando a atenção da análise para questões referentes à qualidade e à coleta dos dados. Este estudo pretende explorar, especialmente, a linguagem audiovisual do filme documentário *Ônibus 174* (2002) e do filme de ficção *Última Parada 174* (2008), comparando os fatos expostos nas duas obras e observando as aproximações e diferenças na forma de cada uma simular a realidade.

A pesquisa bibliográfica é o momento no qual será feito um levantamento da bibliografia do assunto a ser pesquisado, tanto em livros como em artigos disponíveis na internet, trazendo pensamentos de diferentes autores da área que já estudaram esse mesmo assunto.

Pode-se utilizar a pesquisa bibliográfica com diferentes fins: a) para ampliar o grau de conhecimentos em uma determinada área, capacitando o investigador a compreender ou delimitar melhor um problema de pesquisa; b) para dominar o conhecimento disponível e utilizá-lo como base ou fundamentação na construção de um modelo teórico explicativo de um problema, isto é, como instrumento auxiliar para a construção e fundamentos das hipóteses; c) para descrever ou sistematizar o estado da arte, daquele momento, pertinente a um determinado tema ou problema (KOCHE, 2015, p. 122).

Para formar a base teórica referente aos temas como cinema, simulação, linguagem audiovisual, imaginário e realidade, os autores selecionados são: Pierre Francastel, Beatriz Jaguaribe, Gilles Deleuze, Jacques Aumont, Marcel Martin, Georges Didi-Huberman, Laurent Jullier, Michel Marie, Jean Baudrillard, Cristiane Freitas Gutfreind, Miguel Serpa Pereira, Ismail Xavier, entre outros que ainda serão

incluídos no decorrer do estudo.

A pesquisa com viés exploratório busca proporcionar uma visão geral e aproximada de determinado fato. Também procura desenvolver, esclarecer e modificar conceitos e ideias, para formular problemas e hipóteses mais precisas e pesquisáveis dentro do estudo. Geralmente, a pesquisa exploratória envolve levantamento bibliográfico e documental, entrevistas não padronizadas e estudos de caso. O intuito é que no final desse processo, possamos ter o problema de pesquisa mais esclarecido, compreendendo melhor quais os procedimentos mais adequados para sua investigação (GIL, 2008).

Para a realização do futuro estudo de viés exploratório, será utilizado o estudo de caso. Segundo Yin (2001, p.21), “a clara necessidade pelos estudos de caso surge do desejo de se compreender fenômenos sociais complexos”. O estudo de caso utilizado será o do tipo único, que definido por Yin (2001), é sustentado por três fundamentos lógicos: 1) quando ele representa o caso decisivo, ou seja, não é necessário observar outros casos para confirmar, contestar ou estender a teoria e as proposições; 2) quando o caso representa uma situação rara ou extrema; 3) quando o caso pode trazer revelações se o pesquisador tiver a oportunidade de observar e analisar o fenômeno de perto, se inserindo dentro do contexto, o que era antes inacessível à investigação científica.

A questão da simulação da realidade no cinema e a forma como essa realidade é exposta em gêneros diferentes de filmes, em especial o documentário e o ficcional, nos leva ao estudo de um caso único que é o sequestro do ônibus 174, retratado nas obras *Ônibus 174* (2002) e *Última Parada 174* (2008). Por ser um assunto pouco explorado, que aborda além das questões cinematográficas mas também fenômenos sociais que afetam a sociedade, esse tipo de pesquisa se torna ideal.

O filme documentário *Ônibus 174* e o filme de ficção *Última Parada 174* são obras que retratam um dos casos de sequestro mais famosos do país, o sequestro do ônibus da linha 174, que aconteceu na manhã do dia 12 de junho de 2000, no bairro Jardim Botânico do Rio de Janeiro. O assaltante Sandro do Nascimento, sobrevivente da Chacina da Candelária², manteve 10 passageiros como reféns dentro do ônibus por cerca de 4 horas. Diversas equipes de reportagens cercavam o

² Na noite de 23 de julho de 1993, oito jovens moradores de rua foram assassinados próximo à igreja da Candelária, no Rio de Janeiro. O episódio ficou conhecido como “Chacina da Candelária”.

local assim como populares curiosos e o caso foi amplamente televisionado em tempo real para todo o país. O sequestro teve um desfecho trágico, acarretando na morte de uma das reféns, Geiza Gonçalves e também do sequestrador Sandro do Nascimento.

A análise fílmica será realizada utilizando o método comparativo em cenas onde é possível traçar um paralelo entre o documentário e a ficção, com base no que Martin (2005, p.44) define como “fatores que criam e condicionam a expressividade da imagem”, sendo eles a cor, o som, os enquadramentos, os planos, os ângulos e os movimentos de câmera. O método comparativo procura investigar e explicar fatos conforme suas semelhanças e diferenças, geralmente abordando dois fatos da mesma natureza, para detectar o que é comum entre ambos (FACHIN, 2005).

Apesar de Aumont e Marie (2004) afirmarem que não existe um método universal para analisar filmes, Vanoye e Goliot-Lété (2002) definem que é possível analisar um filme fazendo uma decomposição de seus materiais que não são percebidos “a olho nu”. Assim, criaremos ligações entre esses elementos, buscando compreender como se associam e fazem surgir um todo que significará algo.

Como exemplo de análise a ser realizada temos a seguir duas sequências retiradas das obras a serem estudadas. Ambas apresentam pela primeira vez nas narrativas a igreja da Candelária, ponto importante na infância de Sandro, o protagonista da trama.

Sequência 1: Documentário Ônibus 174 – cena da Candelária (0:28:22)

A sequência a seguir apresenta pela primeira vez para o espectador do documentário a Igreja da Candelária, local importante na história de Sandro do Nascimento. A cena inicia com imagens aéreas, em um plano geral com ângulo *plongée*³. A câmera se aproxima da igreja, enquadrando o movimento urbano ao seu redor, sendo possível visualizar prédios, a praça em frente à igreja e o fluxo do trânsito nas proximidades. Uma voz em *off* com trilha dramática no fundo, explica a relação da igreja da Candelária com o personagem:

³ Filmado de cima para baixo, possui tendência de inferiorizar o objeto principal (MARTIN, 2005, p.51).

A Candelária, foi o seguinte, existiam grupos de meninos de rua que dormiam ali na praça da Candelária, debaixo da marquise ali, em frente à igreja. E o Sandro era um dos meninos que fazia parte daquele grupo. Comigo o nome dele sempre foi Sandro, Mancha era o apelido que realmente ele tinha, porque ele tinha uma mancha no corpo (ÔNIBUS 174, 2002, Yvonne Bezerra de Mello⁴).

Figura 2 - Igreja de Nossa Senhora da Candelária vista de cima



Fonte: imagens retiradas do documentário Ônibus 174 disponível no Vimeo⁵

Sequência 2: Filme de ficção Última Parada 174 – cena da Candelária (0:18:35)

A próxima sequência também apresenta a igreja da Candelária, pela primeira vez, só que no filme de ficção. A cena retrata o momento da infância de Sandro onde ele sai de casa e vai viver na rua. Sandro está caminhando no centro da cidade do Rio de Janeiro, sem camisa e suado, quando ouve um sino tocar, ele olha à sua direita e vê a igreja da Candelária. Observando o local por alguns segundos, ouve a voz de crianças, e seu olhar se direciona para um chafariz na praça em frente à igreja, onde as crianças estão brincando. É o primeiro contato de Sandro com os meninos de rua.

⁴ "Tia Yvonne", como era chamada por Sandro do Nascimento, é artista plástica e ativista social. Distribuía comida para jovens e crianças de rua. Construiu uma relação de confiança com Sandro e era uma das poucas pessoas com quem ele se abria.

⁵ Disponível em: <<https://vimeo.com/240313562>>. Acesso em: 25 abr. 2021.

Figura 3 - Igreja de Nossa Senhora da Candelária na perspectiva do personagem



Fonte: imagens retiradas do filme de ficção Última Parada 174 disponível no Superflix⁶

Observamos nessas duas sequências, que lugares pontuais na narrativa são apresentados de perspectivas diferentes nos filmes (essa situação também é observada quando a favela, a praia de Copacabana e o reformatório aparecem pela primeira vez na tela). No documentário, esses lugares são sempre mostrados em uma vista aérea, *em ângulo plongée*, como se levassem os olhos de quem assiste a um olhar crítico. Já no filme, esses lugares são apresentados em planos mais próximos do personagem, focados no seu olhar e no que ele vê. A sensação que temos é que o filme tenta fazer uma imersão do espectador dentro daquele ambiente, que ele sinta a proporção das coisas da mesma forma que o personagem sente.

⁶ Disponível em:

<<https://www.superflix.net/ultima-parada-174-assistir-filme-online-completo-em-full-hd/>>. Acesso em: 25 abr. 2021.

7 REVISÃO BIBLIOGRÁFICA

7.1 DOCUMENTÁRIO VERSUS FICÇÃO

Antes de discorrermos sobre as diferenças e semelhanças da ficção e do documentário, é importante partirmos do ponto de que o cinema nasceu como um documentário. Os primeiros registros dessa arte foram feitos pelos irmãos Lumière. Com uma câmera fotográfica revolucionária para a época, registraram em 24 quadros por segundo, imagens de um grupo de funcionários saindo do prédio onde funcionava a empresa da família. Esse filme ficou conhecido como “A saída da fábrica” e foi projetado pela primeira vez em 1895, no Café Paris. Esse exemplo ressalta a ideia que temos hoje sobre filme documentário, onde deixamos a realidade acontecer em frente a câmera, de forma natural, bruta. As produções e as equipes são menores, visto que, diferentemente do filme de ficção, não é necessário ter equipe para figurino, para cenografia, direção de cena e assim por diante.

Enquanto que na ficção boa parte do que se vê no filme já está previamente estabelecido no roteiro, partindo de alguma coisa que já existe no papel, o documentário é muito mais orgânico. Ele se constrói enquanto está sendo feito: a filmagem busca o imprevisto. Nesse contexto, a pesquisa e a montagem são processos longos e importantíssimos para essa construção (KREUTZ, 2017).

Aumont e Marie argumentam no livro “A estética do filme” (2004) que:

Todo filme é um filme de ficção (...) Porém, além do fato de qualquer filme ser um espetáculo e apresentar sempre o caráter um pouco fantástico de uma realidade que não poderia me atingir e diante da qual me encontro em posição de isenção, existem outros motivos pelos quais o filme científico ou documentário não pode escapar totalmente da ficção. Em primeiro lugar, qualquer objeto já é signo de outra coisa, já está preso a um imaginário social e oferece-se, então, como o suporte de uma pequena ficção (...). Ademais, a preocupação estética não está ausente do filme científico ou do documentário, e ela tende sempre a transformar o objeto bruto em estado de contemplação, em ‘visão’ que o aproxima mais do imaginário (AUMONT; MARIE, 2004, p. 101).

Nichols (2005) observa que a diferença de um filme de ficção para um filme de documentário também se dá na sua forma de montagem. Ele afirma que diferentemente da ficção, onde os cortes e a montagem das cenas são organizados em um processo chamado de “montagem de continuidade” para dar sensação de

tempo e espaço únicos, que nos levam a seguir as ações dos personagens principais, no documentário esse processo pode ser chamado de “montagem de evidência”, pois nessa forma de estruturação do filme, tudo se organiza dentro da própria cena, de modo a dar impressão de argumentos únicos e convincentes sustentados pela lógica.

Esses dois modelos de filmes que aqui tentamos encontrar diferenças e aproximações, podem se cruzar quando falamos dos filmes baseados em fatos reais. Basicamente, um filme ficcional baseado em fatos irá narrar casos de origem real, com utilização de atores, encenação e cenografia, dando liberdade ao diretor para não se prender em contar o fato como ele realmente aconteceu, introduzindo elementos ficcionais. Existem muitas discussões acerca do assunto, se há limites quando uma obra se compromete a adaptar um evento real.

Bráulio Mantovani, autor do roteiro do filme Cidade de Deus, afirma que:

Para conhecer a realidade, você lê notícias, assiste a telejornais, lê livros sobre filosofia, política, história e ciência. A experiência da ficção é outra. A ficção produz um sentido que a realidade raramente (ou nunca) tem (...). Se você escreve uma cinebiografia, obviamente você tem que lidar com muitas limitações. A biografia ficcionalizada vai sempre fundir personagens e situações. Como ouvi uma vez do Guel Arraes: 'A vida é uma excelente roteirista, mas só entrega o primeiro tratamento'. Porém, você precisa respeitar a pessoa que se torna o seu personagem. Não pode manipular fatos sem escrúpulos (UOL, 2018⁷).

Esteves (2010) observa que um filme de ficção baseado em fatos reais se diferencia e tem mais destaque que um documentário pois oferece uma liberdade de construção narrativa ficcional ao autor:

Se o documentário sempre tem de lidar com questões éticas relativas ao seu formato e objetivo, a ficção tem, em teoria, liberdade para tratar uma história de forma a construir efeitos emocionais e disposições afetivas no espectador sem se preocupar com fidelidade, objetividade ou problemas de “interferência” no real” (ESTEVES, 2010. p. 9).

Dessa forma, fica evidente compreendermos que essa discussão é complexa. Existem muitas diferenças entre um filme de ficção baseado em fatos reais e um filme de documentário com a realidade. Quando o fato é adaptado para o cinema, em qualquer um dos gêneros, o que irá prevalecer é a leitura particular do diretor

⁷ Entrevista disponível em:

<www.uol/entretenimento/especiais/licenca-poetica-vs-fatos-reais.htm#baseado-em-fatos-reais>

sobre os eventos a serem tratados, ou seja, uma interpretação subjetiva do acontecimento.

7.2 UM BREVE OLHAR SOBRE O CINEMA BRASILEIRO

O cinema nacional teve épocas muito distintas e não vamos nos aprofundar e estudar sobre cada uma delas nesse momento. Porém, diante do tema proposto no presente projeto, é necessário entendermos sobre como o Neo-realismo italiano influenciou o cinema nacional e posteriormente o surgimento do Cinema Novo.

De acordo com Parigi (2005, p.87 *apud* AUGUSTO, 2008, p. 144), “o Neo-realismo se apresenta como um novo humanismo, uma exploração da pessoa oprimida pelas ditaduras, que sofre em meio às misérias deixadas pela guerra”.

O Neo-realismo do cinema italiano tinha como características a escassez de recursos, era filmado fora de estúdios e como tema principal apresentava a vida de cidadãos comuns, trazendo uma mensagem humanista e dignificante. O homem e sua realidade eram o centro dos filmes. Essas condições serviram de inspiração para jovens aspirantes a cineastas no Brasil. (AUGUSTO, 2008).

Esse movimento foi o ponto de partida para o surgimento do Cinema Novo no Brasil, que revolucionou a estética, a temática e o modo de produzir filmes no país. Ia no caminho contrário de tudo que remetia ao estilo hollywoodiano e suas grandes produções, sucesso nas bilheterias brasileiras daquela época.

Essa expressão cultural e cinematográfica afirmou-se como uma linguagem própria e genuinamente brasileira, como seus próprios autores a definiam, justamente por se propor a retratar a realidade brasileira desenvolvendo artifícios de linguagem considerados adequados às nossas condições de produção e construção de imagens (MALAFAIA, 2012, p. 32).

Um cinema mais crítico se formava no Brasil. Nomes como Arnaldo Jabor, Cacá Diegues, Walter Lima Junior e Glauber Rocha faziam parte desse grupo de cineastas que estavam envolvidos com o movimento do Cinema Novo e dispostos a direcionar as lentes das câmeras para os problemas que a sociedade enfrentava.

Para Paulo Emílio Sales Gomes (2001), o Cinema Novo:

(...) Refletiu e criou uma imagem visual e sonora, contínua e coerente, da maioria absoluta do povo brasileiro (...) o Cinema Novo monta um universo uno e mítico integrado por sertão, favela, subúrbio, vilarejos do interior ou da praia, gafeira e estádio de futebol (GOMES, 2001, p. 103).

Esses elementos citados por Paulo Emílio estão presentes até os dias de hoje na filmografia do cinema nacional. A essência do Cinema Novo foi fazer um cinema mais voltado para questões coletivas do país, como as lutas de classe, a religião, a política, a desigualdade social, o anticolonialismo e a libertação de oprimidos. (JUNIOR, 2013).

Glauber Rocha foi o grande representante do Cinema Novo, tornando-se um dos mais importantes e respeitados cineastas do mundo. Deus e o Diabo na Terra do Sol (1963) e Terra em Transe (1967) são algumas de suas obras de destaque.

Xavier (2001, p. 127) define que Glauber “representa muito bem uma geração de intelectuais e artistas brasileiros marcados por uma aguda consciência histórica, sempre atenta com a ligação do cultural com o político” e seu cinema envolve temas como “da religião e da política, da luta de classes e do anticolonialismo: do sertão ao Brasil como um todo e deste à América Latina e o Terceiro Mundo”.

7.3 LINGUAGEM AUDIOVISUAL: SOBRE REALIDADE E SIMULAÇÕES

As imagens cinematográficas são feitas com o intuito de nos levar a crer que o que estamos assistindo é real. Não importando o gênero do filme. O imaginário trabalha para que até mesmo o filme mais fantasioso tenha sentido e nos faça esquecer seu aspecto irreal.

Bernardet (2001, p. 20) destaca que “a história do cinema é em grande parte a luta constante para manter ocultos os aspectos artificiais do cinema e para sustentar a impressão de realidade”.

Apesar de que toda imagem cinematográfica mostra uma realidade preexistente capturada pela câmara, a presença de um pensamento ou um significado também estão impressos nessas imagens. Filmes apoiados num realismo cinematográfico, revelam uma subjetividade que pode ser manifestada por meio de elementos técnicos como os enquadramentos, os planos, a decisão do que fica dentro do campo de filmagem e o que fica de fora (FECÉ, 2008).

Para entender melhor essa relação entre imagem e real, podemos nos aprofundar na temática das simulações e dos simulacros. Para o sociólogo Jean

Baudrillard, hoje vivemos a era das simulações e dos signos, sendo impossível reproduzir o real. Na verdade, não há mais como separar o mundo real e a simulação. O que estamos vivendo hoje é uma representação da realidade que foi disseminada pelos meios de informação de massa. Para o autor, o cinema é um dos meios responsáveis por essa disseminação (BAUDRILLARD, 1991).

Hoje, é possível observar essa relação de dualidade entre realidade e simulação em vários aspectos do nosso cotidiano além do cinema citado por Baudrillard, como por exemplo em jogos, aplicativos de celular e redes sociais. Esses aspectos cada vez mais constituem a sociedade e o mundo contemporâneo, tornando difícil distinguir o real do irreal.

Para atingir seus objetivos de simular a realidade, o cinema vai se apoiar nas estéticas realistas. A forma como o conjunto de elementos que compõem a imagem cinematográfica é organizado para contar uma história não é única, como podemos ver nos filmes Última Parada 174 e Ônibus 174 para representar o sequestro do ônibus 174. Gutfreind (2011) cita Kracauer e Bazin como teóricos que acreditam que “o realismo é uma evolução da linguagem cinematográfica e um aprimoramento do estilo” para elucidar sua visão sobre cinema e realidade:

Os teóricos do realismo partem do pressuposto de que um mesmo acontecimento histórico é passível de diferentes representações, e cada uma dessas formas de representação abandona ou salva qualidades que fazem que o acontecimento seja reconhecido na tela e introduz, com objetivos didáticos ou estéticos, as abstrações mais ou menos corrosivas que subsistem do original. Nesse sentido, o diretor tem sempre que reconquistar a realidade. Kracauer ainda avança com as suas ideias, em relação a Bazin, ao enfatizar que o cinema realista é um sintoma da realidade vivida, servindo como documento para construção e atualização da história (GUTFREIND, 2011, p. 200).

Eisenstein (2002, p.21) entende que “uma obra de arte, entendida dinamicamente, é apenas este processo de organizar imagens no sentimento e na mente do espectador”. Ou seja, as estéticas realistas se fazem presente nos filmes quando vemos as histórias sendo contadas e se transformando diante dos nossos olhos, mostrando o desenvolvimento de situações que aconteceram de fato, mas que não conseguimos enxergar até o fato se tornar público. O mesmo acontece na construção de personagens. O autor cita como exemplo a interpretação realista de um ator: “não por sua representação da cópia dos resultados de sentimentos, mas por sua capacidade de fazer estes sentimentos surgirem, se desenvolverem, se

transformarem em outros sentimentos - viverem diante do espectador.” (EISENSTEIN, 2002, p.21). É fazer com que o público acompanhe a trajetória do personagem, justificando suas ações com base no enredo criado desde o início do filme, como é no caso dos filmes sobre o sequestro do ônibus 174, onde o protagonista Sandro do Nascimento, ora representado por ele mesmo no documentário ora representado pelos atores Hyago Silva e Michel Gomes na ficção, se transforma diante dos olhos do espectador em meio a uma realidade que todos conhecemos, mesmo que empiricamente.

7.4 CASO 174

O sequestro do ônibus 174 aconteceu no dia 12 de junho de 2000, no bairro Jardim Botânico, localizado na zona sul da cidade do Rio de Janeiro. Sandro do Nascimento embarcou no ônibus da linha 174 com um revólver calibre 38. Um passageiro acena para uma patrulha da Polícia Militar que passava na rua e a mesma faz a interceptação do veículo. Sandro não tem como fugir e decide fazer os 10 passageiros que estavam no ônibus de reféns. O Batalhão de Operações Especiais (BOPE) fica encarregado de fazer a negociação com Sandro pela soltura dos reféns. Inúmeros curiosos, jornalistas e repórteres se amontoam ao redor do ônibus e a televisão exhibe toda a ação ao vivo para o país e o mundo.

Foram quase quatro horas de drama e durante esse período Sandro desafiava os policiais, andava de um lado para o outro dentro do ônibus segurando uma refém e ameaçando matá-la a todo momento, ditava mensagens para serem escritas nos vidros do ônibus, chegando até a disparar um tiro para simular a morte de uma das reféns. Em determinado momento, Sandro decide descer do ônibus e ali a situação foge do controle dos policiais, pois esse movimento não era esperado.

Só que nós não esperávamos que ele saísse do ônibus. Isso era o improvável. Porque vendo tantas armas em volta, há de se imaginar que uma tentativa de sair daquele ônibus poria em risco a vida dele (ÔNIBUS 174, 2002, Capitão Batista, negociador do BOPE).

Desceu do ônibus fazendo a professora Geisa Firmo Gonçalves de 20 anos como seu escudo. Um policial do Bope tem uma ação precipitada e armado com uma submetralhadora, tenta alvejar Sandro mas não tem sucesso. São disparados

tiros e o sequestrador cai no chão junto com a refém. Nesse momento, a população que ali assistia todo o desenrolar da história ao vivo, invade o cerco policial e tenta linchar Sandro. A situação fica totalmente fora de controle, mas os policiais conseguem imobilizar Sandro e o levam para um carro da polícia. Geisa é carregada até uma ambulância, inconsciente.

Muitas versões diferentes foram divulgadas naquela época sobre o que de fato aconteceu. Mas com análises feitas a partir de imagens da televisão e laudos do Instituto Médico Legal, a versão final foi de que:

As balas do policial, no entanto, atingiram apenas a refém, que levou ainda três tiros disparados pelo assaltante e morreu. Sandro morreu asfixiado, no interior do camburão em que era levado ao hospital Souza Aguiar. Os policiais militares – o capitão Ricardo de Souza Soares e os soldados Flávio Durval Dias e Márcio Araújo David – foram acusados de homicídio qualificado, mas, em dezembro de 2002, foram absolvidos, por quatro votos a três, pelo IV Tribunal do Júri do Rio (MEMÓRIA GLOBO, 2021⁸).

Essa história foi contada em dois filmes nacionais: no documentário *Ônibus 174* (2002), de José Padilha, e no filme de ficção *Última Parada 174* (2008), de Bruno Barreto.

Rocha (2004) relata que:

Após o término do filme, o semblante dos espectadores, inclusive o meu, trazia o peso do conhecimento de uma “realidade” que, pela mídia, não se teve acesso. No dia-a-dia, essa mesma “realidade” revela-se apenas como evidência, com a qual nos acostumamos a conviver e a ignorar. *Ônibus 174* trouxe tudo à tona e, de uma só vez, colocou à nossa frente parte da problemática social brasileira, sem que pudéssemos fugir ou virar o rosto. O resultado foi estarrecedor: depois da exibição, muitos permaneceram estáticos nas cadeiras, outros saíram pensativos, inúmeros caíram no choro e alguns olhavam o nada como se tivessem recebido uma notícia fúnebre. E, naquele momento, percebi o quão distorcida pode ser a visão fornecida pelos fatos a partir da mídia (ROCHA, 2004, p. 3).

Os dois filmes, cada um em uma abordagem diferente, apresentam ao espectador toda a trajetória do protagonista, com o objetivo de revelar que o que a mídia mostra é apenas “a ponta do iceberg”.

⁸ Disponível em: <<https://memoriaglobo.globo.com/jornalismo/coberturas/sequestro-do-onibus-174/>>. Acesso em: 30 maio 2021.

José Padilha, diretor do filme Última Parada 174 afirma em entrevista para O Globo (2020)⁹ que “o fato de Sandro falar para as câmeras de TV lhe chamou atenção” e o interesse de fazer um filme sobre o acontecimento surgiu daí. “Imaginei que, ao contar a história do sequestro, poderia falar sobre assuntos que iam muito além do ocorrido. Isso antes mesmo de pesquisar a vida do Sandro.”

Com base nas estéticas realistas que abordamos no capítulo 7.3 LINGUAGEM AUDIOVISUAL: SOBRE REALIDADE E SIMULAÇÕES, Ônibus 174 e Última Parada 174 representam o fato conhecido pelo público mas buscam também narrar os acontecimentos que precedem o sequestro para direcionar o olhar das pessoas para outra realidade.

Binkowski (2010) analisa o caso 174 revelando seu caráter de simulacro:

No caso do Ônibus 174, o modelo simulacral, exposto com tanta evidência através do fato de que o ocorrido se desencadeara daquela forma a partir da intervenção midiática, maquia uma forma de produção e leitura daqueles fenômenos sociais. Perguntou-se, por exemplo, pelas razões pessoais de Sandro para aquele assalto (como se pudéssemos medir uma "personalidade" preditora e também explicativa dos atos), ou pelas ligações entre a ocorrência daquela tarde e a Chacina da Candelária, ou mesmo pelas razões políticas daquela tarde de violência. (BINKOWSKI, 2010, p. 79).

A análise de Binkowski (2010) vai de encontro com os relatos do comportamento de Sandro durante o sequestro, que passou a simular ações dentro do ônibus, como a morte de uma refém. O sequestrador agia como se estivesse atuando para as câmeras, e as pessoas que cercavam o local eram a sua plateia.

⁹ Disponível em:

<<https://oglobo.globo.com/cultura/jose-padilha-comenta-os-20-anos-do-onibus-174-tese-de-meus-filmes-que-violencia-carioca-causada-pelo-estado-24472791>>. Acesso em: 30 maio 2021.

8 ROTEIRO DOS CAPÍTULOS

1. INTRODUÇÃO

2. DOCUMENTÁRIO VERSUS FICÇÃO, UM BREVE OLHAR SOBRE O CINEMA BRASILEIRO

2.1 Cinema e sua relação com o documentário e a ficção

2.2 Ficções baseadas em fatos reais

2.3 Cinema brasileiro

2.3.1 Cinema Novo como precursor de temas relacionados à realidade do país

2.3.2 Características do documentário brasileiro

3. LINGUAGEM AUDIOVISUAL: SOBRE REALIDADE E SIMULAÇÕES

3.1 O que é linguagem audiovisual

3.2 Realidade como imagem cinematográfica

3.3 Cinema como simulacro

3.3.1 Construção da mitologia, do herói ao anti-herói

3.4 Realismo estético e cinema nacional

4. CASO 174

4.1 Apresentando o fato: o sequestro do ônibus 174

4.2 Análise comparativa dos filmes de documentário e de ficção sobre o ônibus 174

4.4 Fechamento da análise

4.4.1 O protagonista e a construção de um mito

4.4.2 A espetacularização da violência (choque do real)

5. CONSIDERAÇÕES FINAIS

REFERÊNCIAS

9 CRONOGRAMA

A fim de organizar as fases de realização do projeto, foi elaborado um quadro com o cronograma de ações do semestre. A defesa do Trabalho de Conclusão de Curso ocorrerá em 2021/4.

	JUL	AGO	SET	OUT	NOV	DEZ
Organização de materiais, revisão bibliográfica e introdução - capítulo 1	X	X				
Escrita do capítulo 2		X				
Escrita do capítulo 3			X			
Escrita do capítulo 4			X	X	X	
Considerações finais - capítulo 5					X	
Formatação e revisão final					X	X
Preparação da apresentação						X
Apresentação do Trabalho de Conclusão de Curso						X

REFERÊNCIAS

AUGUSTO, Isabel Regina. Neo-realismo e Cinema Novo: a influência do neo-realismo italiano na cinematografia brasileira dos anos 1960. **Intercom: Revista Brasileira de Ciências da Comunicação**, São Paulo, v. 31, n. 2, p. 139-163, jul. 2008. Quadrimestral. Disponível em: <http://www.portcom.intercom.org.br/revistas/index.php/revistaintercom/article/viewFile/173/166>. Acesso em: 19 maio 2021.

AUMONT, Jacques; MARIE, Michel. **A análise do filme**. 3. ed. Lisboa: Texto & Grafia, 2004. 320 p. Disponível em: https://www.academia.edu/16173769/A_an%C3%A1lise_do_filme_Jacques_Aumont_Michel_Marie. Acesso em: 25 abr. 2021.

BAUDRILLARD, Jean. **Simulacros e Simulação**. Lisboa: Relógio D'água, 1991.

BAUER, Martin W.; GASKELL, George. **Pesquisa qualitativa com texto: imagem e som: um manual prático**. 13. ed. Petrópolis: Editora Vozes, 2015. 518 p. Disponível em: <https://plataforma.bvirtual.com.br/Acervo/Publicacao/149417>. Acesso em: 24 abr. 2021.

BERNADET, Jean-Claude. **O que é cinema**. São Paulo: Brasiliense, 2001.

BINKOWSKI, Gabriel Inticher. Ônibus 174: leitura sobre uma certa 'mancha'. **Psicologia & Sociedade**, [S.L.], v. 22, n. 1, p. 78-83, abr. 2010. FapUNIFESP (SciELO). <http://dx.doi.org/10.1590/s0102-71822010000100010>. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/psoc/a/GP6kqvjs7BSZZwPw6sJPjYw/?lang=pt>. Acesso em: 30 maio 2021.

EISENSTEIN, Sergei. **O Sentido do Filme**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2002. Disponível em: https://monoskop.org/File:Eisenstein_Sergei_O_sentido_do_filme.pdf. Acesso em: 29 maio 2021.

ESTEVES, Ana Camila. Espectatorialidade cinematográfica e a experiência ficcional nos filmes baseados em fatos reais. **Razón y Palabra**, Quito, v. 74, n. 1, p. 2-15, nov. 2010. Disponível em: <redalyc.org/articulo.oa?id=199516111059>. Acesso em: 19 maio 2021.

FACHIN, Odília. **Fundamentos da Metodologia**. São Paulo: Saraiva, 2005.

FECÉ, José Luiz. Do realismo à visibilidade. Efeitos de realidade e ficção na representação audiovisual. **Revista Contracampo**, [S.L.], v. 2, n. 02, p. 31-44, 18 dez. 2008. Pro Reitoria de Pesquisa, Pos Graduacao e Inovacao - UFF.

GIL, Antonio Carlos. **Métodos e Técnicas de Pesquisa Social**. 6. ed. São Paulo: Atlas, 2008. 220 p. Disponível em: <https://ayanrafael.files.wordpress.com/2011/08/gil-a-c-mc3a9todos-e-tc3a9nicas-de-pesquisa-social.pdf>. Acesso em: 24 abr. 2021.

GLOBO, O. **José Padilha comenta os 20 anos do Ônibus 174: 'A tese de meus filmes é que a violência carioca é causada pelo Estado'**. 2020. Disponível em: <https://oglobo.globo.com/cultura/jose-padilha-comenta-os-20-anos-do-onibus-174-tes-e-de-meus-filmes-que-violencia-carioca-causada-pelo-estado-24472791>. Acesso em: 30 maio 2021.

GOMES, Paulo Emílio Sales. **Cinema: trajetória no subdesenvolvimento**. 2. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2001. Disponível em: <https://cinemaeliteraturaufsc.files.wordpress.com/2012/03/cinema-trajetoria-no-subdesenvolvimento-paulo-emilio-sales-gomes.pdf>. Acesso em: 19 maio 2021.

GUTFREIND, Cristiane Freitas. O realismo e a catástrofe histórica nos filmes-testemunho. **Significação**: Revista de Cultura Audiovisual, [S.L.], v. 38, n. 36, p. 195-209, 22 dez. 2011. Universidade de Sao Paulo, Agencia USP de Gestao da Informacao Academica (AGUIA). <http://dx.doi.org/10.11606/issn.2316-7114.sig.2011.70950>. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/significacao/issue/view/5627/153>. Acesso em: 29 maio 2021.

GUTFREIND, Cristiane Freitas. O filme e a representação do real. **E-Compós**, Porto Alegre, v. 6, p. 1-12, ago. 2006. Disponível em: <https://www.e-compos.org.br/e-compos/article/view/90>. Acesso em: 04 abr. 2021.

JUNIOR, Nelson Silva. CONGRESSO INTERNACIONAL DE HISTÓRIA, 6., 2013, Maringá. **Cinema Novo e Glauber Rocha: a identidade do cinema nacional**. Maringá: Congresso Internacional de História, 2013. 12 p. Disponível em: http://www.cih.uem.br/anais/2013/trabalhos/171_trabalho.pdf. Acesso em: 19 maio 2021.

KREUTZ, Katia. **Quero Fazer Documentários**. 2017. Disponível em: <https://www.aicinema.com.br/quero-fazer-documentarios/#diferenca>. Acesso em: 15 maio 2021.

KÖCHE, José Carlos. **Fundamentos de metodologia científica: teoria da ciência e iniciação à pesquisa**. 34. ed. Petrópolis: Editora Vozes, 2015. 184 p. Disponível em: <https://plataforma.bvirtual.com.br/Acervo/Publicacao/54223>. Acesso em: 24 abr. 2021.

LUCENA, Luiz Carlos. **Como fazer documentários: conceito, linguagem e prática de produção**. São Paulo: Summus Editorial, 2012. Disponível em: <https://plataforma.bvirtual.com.br/Acervo/Publicacao/42209>. Acesso em: 4 abr. 2021.

MALAFIA, Wolney Vianna. **Imagens do Brasil: O Cinema Novo e as metamorfoses da identidade nacional**. 2012. 318 f. Tese (Doutorado) - Curso de História, Política e Bens Culturais, O Centro de Pesquisa e Documentação de História Contemporânea do Brasil – Cpdoc, Rio de Janeiro, 2012. Disponível em: <https://bibliotecadigital.fgv.br/dspace/bitstream/handle/10438/10244/Introdu%C3%A7%C3%A3o.Cap.I.II.III.IV.Conclus%C3%A3o.2012-1.pdf>. Acesso em: 19 maio 2021.

MANTOVANI, Bráulio. Baseado em fatos reais. Entrevista concedida a Beatriz Amendola. **Uol**. 30 mar. 2018. Disponível em: <https://www.uol/entretenimento/especiais/licenca-poetica-vs-fatos-reais.htm#baseado-em-fatos-reais>. Acesso em: 19 maio 2021.

MARTIN, Marcel. **A Linguagem Cinematográfica**. Lisboa: Dinalivro, 2005. 333 p. Disponível em: <http://home.fa.utl.pt/~cfig/Anima%E7%E3o%20e%20Cinema/Realiza%E7%E3o%20Cinematogr%E1fica/MARTIN,%20Marcel%20-%20A%20linguagem%20cinematogr%E1fica.pdf>. Acesso em: 06 maio 2021.

MCLUHAN, Marshall. **Os meios de comunicação como extensões do homem**. São Paulo: Cultrix, 1974. Disponível em: https://www.google.com.br/books/edition/Os_meios_de_comunica%C3%A7%C3%A3o_como_extens%C3%B5e/wFvBeU1jVwIC?hl=pt-BR&gbpv=1&pg=PP1&printsec=frontcover. Acesso em: 12 jun. 2021.

MEMÓRIAGLOBO. **Sequestro do ônibus 174**. Disponível em: <https://memoriaglobo.globo.com/jornalismo/coberturas/sequestro-do-onibus-174/>. Acesso em: 30 maio 2021.

NICHOLS, Bill. **Introdução ao documentário**. 3. ed. Campinas: Papyrus Editora, 2005. 270 p. Disponível em: https://books.google.com.br/books?id=cbXPfI5YGm0C&printsec=frontcover&hl=pt-BR&source=gbs_ge_summary_r&cad=0#v=onepage&q&f=false. Acesso em: 19 maio 2021.

ÔNIBUS 174. Direção de José Padilha. Rio de Janeiro: Globo Filmes, 2002. Disponível em: <https://globoplay.globo.com/onibus-174/t/sxv88p96Vg/>. Acesso em: 30 maio 2021.

PEREIRA, Miguel Serpa. ESTÉTICAS E MERCADO NO CINEMA BRASILEIRO INCENTIVADO. In: ENCONTRO DE ESTUDOS MULTIDISCIPLINARES EM CULTURA, 4., 2008, Salvador. **Anais [...]**. Salvador: Encontro de Estudos Multidisciplinares em Cultura, 2008. p. 1-14. Disponível em: <http://www.cult.ufba.br/enecult2008/14363-03.pdf>. Acesso em: 11 abr. 2021.

ROCHA, Leonardo Coelho. **O caso Ônibus 174: Entre o documentário e o telejornal**. 2004. 89 f. Tese (Doutorado) - Curso de Ciências da Comunicação, Centro Universitário de Belo Horizonte-Uni-Bh, Belo Horizonte, 2004. Disponível em: <http://www.bocc.ubi.pt/pag/rocha-leonardo-documentario-telejornal.pdf>. Acesso em: 30 maio 2021.

RAMOS, Fernão Pessoa. **Mas afinal... O que é mesmo documentário?** São Paulo: Senac, 2008

VANOYE, Francis; GOLIOT-LETÉ, Anne. **Ensaio sobre a análise fílmica**. Campinas: Papyrus, 2002.

XAVIER, Ismail. **O cinema brasileiro moderno**. São Paulo: Paz e Terra, 2001

XAVIER, Ismail. **O Discurso Cinematográfico**. São Paulo: Paz e Terra, 2005.

YIN, Robert K.. **Estudo de caso: planejamento e métodos**. 2. ed. Porto Alegre: Bookman, 2001. 205 p.