

## ROTAS DO ÔNIBUS 174: UMA ANÁLISE SOBRE A REPRESENTAÇÃO FICCIONAL E NÃO FICCIONAL DA TRAGÉDIA CARIOCA.

Allan Fernando Oliveira<sup>1</sup>  
Fabio Luciano Francener Pinheiro<sup>2</sup>

Universidade Estadual do Paraná/Faculdade de Artes do Paraná

### RESUMO

Repousa sobre o cinema documentário uma consciência de que o gênero representa a verdade dos fatos. Mas como essa afirmação seria possível, quando o próprio conceito de verdade se apresenta de forma tão complexa em nossa humanidade? Se o cinema documentário representa a verdade, o que representa o cinema ficcional? Nesse sentido, a teoria versada por Noël Carroll, de asserção pressuposta, parece fundamentar a ótica do ponto de vista na construção audiovisual, independentemente da forma e ou gênero escolhido. Partimos desse ponto inicial para realizar uma análise entre Ônibus 174, de José Padilha, e Última Parada 174, de Bruno Barreto: duas produções que contam a mesma história, mas sob diferentes formas.

**PALAVRAS-CHAVE:** Cinema; Documentário; Ficção; Representação; Noël Carroll.

### ABSTRACT

Rests on documentary filmmaking an awareness that the genre is the truth of the facts. But how this statement would be possible, when the very concept of truth presents itself in such a complex way in our humanity? If the documentary film is the truth, what is the fictional movie? In this sense, the theory versed by Noël Carroll, of the alleged assertion, would support the conception of “point of view” in visual construction, and regardless of the form or genre chosen. We take this to perform an initial analysis of Bus 174, by José Padilha, and Last Stop 174, by Bruno Barreto: two productions that tell the same story, but in different forms.

**KEYWORDS:** Cinema; Documentary; Fiction; Representation; Noël Carroll.

---

<sup>1</sup> Allan Fernando Oliveira é graduado em Jornalismo pela Universidade Estadual de Londrina e pós-graduando em Cinema pela Universidade Estadual do Paraná.

<sup>2</sup> Mestre em Ciências da Comunicação pela Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo. Professor da Graduação em Cinema e Vídeo da Universidade Estadual do Paraná/Faculdade de Artes do Paraná.

## INTRODUÇÃO

Em 1868, um caçador chamado Modesto Cubillas encontrou acidentalmente a caverna de Altamira, no município de Santillana del Mar, na Espanha. Martín Basch (1969) diz que a história ficou conhecida pela região até chegar aos ouvidos de Marcelino Sáez de Sautuola, que visitou a caverna, mas somente em 1875 iniciou uma exploração científica do local. Com o resultado das pesquisas, Sautuola publicou em 1880 um documento intitulado de *Breves apontes sobre alguns objetos pré-históricos da província de Santander*, que posteriormente se tornaria uma das maiores descobertas sobre arte rupestre e, conseqüentemente, sobre as origens do homem.

Com o achado das pinturas e gravuras na caverna espanhola de Altamira, pode-se considerar que a necessidade humana pela própria representação está na gênese de sua história. As figuras descobertas, algumas das quais com idade superior a trinta e cinco mil anos, evidenciam o caráter realístico daquelas representações, sem deixar de reservar espaço também para a transformação daquilo que é visto gravado em pedra. Parece oportuno estabelecer um paralelo, portanto, com os primórdios do cinema, o qual se afirma convencionalmente ter sido inventado pelos irmãos Lumière. O cinema surge ao final do século XIX analogamente ligado a uma tradição realista, o que Jacques Aumont (2004) conceitua como o extraordinário no ordinário, oferecendo, da mesma forma que Altamira, um primeiro impacto de efeito de realidade.

Mas até que ponto essa realidade retratada nas telas do cinema é mesmo real? Para (MERTEN, 2005), mesmo os filmes de Lumière podem caracterizar um paradoxo, uma vez que em uma obra como *O Regador Regado* (1896) há o princípio do que viria a ser categorizado como o gênero cinematográfico da comédia. Christian Metz (*apud* RAMOS, 2005) reforça o ponto ao afirmar que todo filme é um filme de ficção, enquanto Aumont contrapõe que as ficções de Lumière não são ficcionalizadas o bastante. A questão torna-se ainda mais complexa quando adicionamos ao debate o gênero do cinema documentário,

também comumente chamado de não-ficção, termo essencialmente criado para combater a ideia de que o cinema serviria somente para reproduzir de forma mecânica um registro de fluxo do real. (CARROLL *apud* RAMOS, 2005).

Para realizar um estudo inicial acerca das indagações propostas, este artigo procura realizar um breve levante teórico em relação ao cinema de ficção e não-ficção, com o objetivo de fundamentar a análise cinematográfica de duas obras que discorrem sobre a mesma história: o documentário (asserção pressuposta) *Ônibus 174*, de José Padilha (2002), e a obra de ficção *Última Parada 174*, de Bruno Barreto (2008). Pretende-se, assim, uma tentativa de entendimento sobre como as imagens projetadas em nossas cavernas modernas – as salas escuras dos cinemas – são moldadas através de diferentes prismas de representação.

## FICÇÃO, NÃO-FICÇÃO E A ASSERÇÃO PRESSUPOSTA

É praticamente senso comum, ao falar da invenção do cinema pelos irmãos Lumière, citar a famosa reação dos espectadores de *A chegada de um trem à estação*, obra exibida na primeira sessão pública do cinematógrafo, em 28 de dezembro de 1895, no subsolo do Grand Café, em Paris. Para Aumont (2004, p. 31), contemporâneo dos irmãos franceses, a “[...] história é perfeita (impressionante e exemplar), mas não passa de uma lenda, cujo vestígio real não encontramos em parte alguma. [...] Ora, foi de modo um pouco mais sutil, por efeitos de realidade que eles foram tocados.” Segundo o autor, os filmes de Lumière salientam a presença daquele que filma e do filmado em um mundo referenciado como real. Da mesma forma que o embarque em um trem proporciona a visão do real através de um quadro, de um único ponto de vista construído pela imobilidade a partir de uma mobilidade. Uma visão realista, mas nunca completa. E que abre janelas, tal qual o cinema, para transportar “[...] o sujeito para a ficção, para o imaginário, para o sonho [...]”. (AUMONT, 2004, p. 53). Curioso, portanto, que uma das primeiras obras de Lumière tenha sido exatamente a representação de um veículo ferroviário. Outra analogia possível para a criação do cinema, diz Luiz Carlos Merten (2005), é citada por Bernardo Bertolucci em *O Conformista* (1970) e remonta à caverna de Platão,

onde se viam, por meio de sombras, apenas representações do mundo real. Isso porque o cinema nasce com vínculos ao realismo integral, que persegue a, segundo Bazin (*apud* MERTEN, 2005, p. 16): “Recriação do mundo à sua imagem, uma imagem sobre a qual não pesaria a hipoteca da liberdade de interpretação do artista nem a irreversibilidade do tempo.”.

Essa visão cuja única função do cinematógrafo seria a de registrar a realidade, porém, logo seria transcendida por realizadores como Georges Méliès e David Griffith, que, ao viajarem à Lua e gerarem nações, perceberam no invento dos irmãos Lumière o que Aumont (2004) teoriza como a primeira grande guinada do cinema: a ficção, isto é, o ordinário no extraordinário. Mas, se dessas novas narrativas surge o conceito de ficção cinematográfica, parece bastante lógico imaginarmos que o seu oposto conceitual também é possível: a não-ficção cinematográfica. Contudo, de que forma se diferenciariam tais narrativas? Os filmetes de Lumière seriam, afinal, ficções ou não-ficções?

De acordo com Carroll (*apud* RAMOS, 2005), alguns teóricos opõem-se completamente à possibilidade de realizar essa distinção, uma vez que tanto a ficção quanto a não-ficção são, em um espectro teórico mais amplo, representações.

As representações não são idênticas àquilo que representam. É por isso que construímos as representações, e essa é uma das razões por que nos são tão úteis. Se um mapa tivesse de ser o próprio território do qual é um mapa, não teria nenhum valor pragmático caso estivéssemos perdidos no território em questão. As representações, por definição, não são o que representam. (CARROLL *apud* RAMOS, 2005, p.75).

De forma semelhante, Aumont (2004) diz que para além da importância do que é visto na tela, é inerente a importância do que não é visto. “O fora-de-campo como um lugar do potencial, do virtual, mas também do desaparecimento e do esvaecimento: lugar do futuro e do passado, bem antes de ser o do presente.” (AUMONT, 2004, p. 40). O cinema seria, como na analogia do trem, uma máquina de fabricação de diferentes pontos de vista, de diferentes formas de representações. O que não impede a existência de nomenclaturas, indexações para referenciar essas diferentes formas de enxergar o mundo. O que vemos é um verdadeiro veículo representacional, que pode se apresentar sob a forma tanto da

ficção quanto da não-ficção. Para Carroll (*apud* RAMOS, 2005), diversas estruturas do cinema ficcional são de fato compartilhadas pelo cinema não-ficcional. “E é verdade que muitos realizadores de filmes não-ficcionais assimilam procedimentos narrativos originários do cinema ficcional. E que os diretores de filmes ficcionais apropriam-se da estilística da não-ficção. [...]” (CARROLL *apud* RAMOS, 2005, p. 76). Mas outra conclusão possível para esse questionamento é a de que a distinção entre ficção e não-ficção não se baseia em uma diferença fundamental entre as propriedades estilísticas dos filmes ficcionais e não ficcionais.

Evocando uma analogia com a literatura, o autor afirma ser impossível ter certeza sobre a (não) ficcionalidade de um texto com base numa simples leitura descontextualizada, em que o leitor tenha às mãos como únicas informações disponíveis as propriedades linguísticas e textuais de determinada obra, embora estas possam fornecer evidências ou pistas para hipóteses. “Assim como os leitores de obras literárias, os espectadores cinematográficos, geralmente, sabem se o filme a que irão assistir foi etiquetado de uma ou outra maneira”, (CARROLL *apud* RAMOS, 2005, p. 78), por meio de fontes como jornais, revistas, divulgação publicitária etc.

Com base em um modelo cartesiano que fundamenta a imaginação como a faculdade que unifica percepções, Carroll parte para o conceito próprio de imaginação supositiva, que permite a criação de um modelo teórico que distingue a ficção da não-ficção.

[...] podemos iniciar uma demonstração matemática dizendo “suponha x”. Ambos são exemplos do que designo como imaginação supositiva. Nesses casos, apreciamos um dado pensamento ou conteúdo proposicional – ou seja, aquele “x” – sem nos comprometer com ele sob a forma de uma crença. Entretemos “x” em nossas mentes como, digamos, uma hipótese, e não uma asserção. (CARROLL *apud* RAMOS, 2005, p. 85).

Assim, a imaginação proposta ao público em uma obra de ficção é uma imaginação controlada. Nesse sentido, ficções são as produções cujos autores pretendem que sejam imaginadas pelo público, com base no reconhecimento por parte deste de que é isso que o autor pretende que esse público faça, sendo possível em conjunto à contextualização de indexações pelas quais essa mesma obra é categorizada e apresentada previamente ao seu público-alvo. “Ou seja, ao

elaborar ficções, os autores intencionalmente apresentam ao público situações (ou situações-tipo) concebidas para serem entretidas no pensamento por esses públicos.” (CARROLL *apud* RAMOS, 2005, p. 85). Matematicamente falando, uma ficção o é quando uma estrutura “x” de signos com sentido, produzida pelo emissor “s”, se “s” apresentar “x” ao público “a” com a intenção de que “a” imagine supositivamente o conteúdo proposicional de ‘x’. Enquanto que o seu contrário, a não-ficção, é tal quando apresentada por um autor ao público com a intenção de que este presuma que não está obrigado a entreter o conteúdo proposicional da estrutura de signos como não-assertivo. Significa que se não obrigatoriamente implica em um conteúdo não-assertivo, tampouco implica em um conteúdo assertivo, o que essencialmente indicaria um paradoxo para um dos gêneros aqui abordados, o cinema documentário. A teoria de Carroll parece ser uma espécie de “Vida do autor”, à medida que representa um paradoxo para o clássico conceito literário de Roland Barthes.

Carroll afirma que o termo “documentário” deriva de John Grierson, ícone dos anos 1930 do documentarismo britânico, em combate justamente à ideia do cinema como mero reprodutor de fluxos da realidade. Mas neste modelo teórico concebido, o documentário não seria meramente uma obra de não-ficção, devido à amplitude de significados do termo. O autor propõe, portanto, a teoria da asserção pressuposta. Assim, da mesma forma que o público é capaz de identificar previamente uma intenção ficcional de uma obra, é também capaz de identificar uma pressuposição de conteúdo assertivo, o que de fato caracterizaria o gênero pelo qual usualmente chamamos de cinema documentário.

Reconhecendo a intenção assertiva do realizador, o público entretém o conteúdo proposicional do filme como um pensamento assertivo. Isso significa que o público considera o conteúdo proposicional do filme como algo que o autor acredita ser verdade, ou, em determinadas circunstâncias, que o autor acredita ser plausível, e como algo comprometido com os padrões de evidência e argumentação relevantes para o tipo de assunto que está sendo comunicado. (CARROLL *apud* RAMOS, 2005, p. 90).

Dentro desse modelo de teoria, os filmetes de Lumière, por exemplo, seriam obras não-ficcionais mas não assertivas pressupostas, dado que não existe uma intenção ficcional, bem como também não pressupõem obrigatoriamente uma

assertiva que imagine-se ser verdadeira, implícito pelo fato de o próprio “[...] Lumière vê nele (*o cinematógrafo*) apenas mais uma “invenção sem futuro”. (AUMONT, 2004, p. 26). As diferentes narrativas e seus diferentes prismas de representações nos mostram o caráter do cinema, conforme dito, de produzir pontos de vistas. Segundo Aumont (2004, p. 111), “O quadro fílmico, por si só, é centrífugo, ele leva a olhar para longe do centro, para além de suas bordas.” Fica emergente, portanto, que conforme dito e defendido pelos teóricos versados neste breve levante, a representação, embora calcada na realidade, não é o que representa, mas uma versão dela, podendo se apresentar sob diferentes formas e molduras.

### **PRIMEIRA PARADA E UMA VERSÃO NÃO-FICCIONAL DO CASO ÔNIBUS 174**

No dia 12 de junho de 2000, um evento viria atrair a atenção de toda a comunicação midiática brasileira. Às 14h20, Sandro Barbosa do Nascimento, um sobrevivente de outro marco da violência carioca – a Chacina da Candelária –, entrou armado no ônibus 174, itinerário da região Central-Gávea no Rio de Janeiro, e fez 11 reféns por mais de quatro horas de tensão, de acordo com recortes jornalísticos da época e com o próprio documentário aqui abordado. (G1, 10/11 /2006). O sequestro do ônibus foi transmitido ao vivo por canais televisivos e gerou repercussão internacional. No desfecho do caso, encontra-se o típico DNA da tragédia: ao descer do veículo, utilizando uma refém como escudo humano e sob a mira de seu revólver, Sandro foi surpreendido pela reação de um dos policiais do Batalhão de Operações Policiais Especiais e assassinou a professora Geisa Gonçalves, sendo imediatamente preso e morto por asfixia minutos mais tarde. Todos os eventos se deram em frente às câmeras e transformaram o que deveria ser uma ocorrência policial numa espécie de “grande espetáculo” de mídia.

Ao assistir o documentário *Ônibus 174*, de José Padilha (2002), sabe-se de antemão sobre tais detalhes. E ainda que hipoteticamente não se soubesse, a primeira tela do filme faz questão de ressaltar o que será visto a seguir. Conclui-se, portanto, que se trata de uma asserção pressuposta, em que aquilo que é visto está embasado de acordo com o que o cineasta acredita ser real, supondo que o espectador acredite também ser real. Passada a primeira apresentação,

entretanto, não há nenhum vestígio de que *Ônibus 174* trata-se de um documentário em seus minutos iniciais, uma vez que a obra é iniciada com um elegante *travelling* panorâmico da cidade do Rio de Janeiro em conjunto a uma trilha sonora que fornece bases dramáticas para a história que se pretende contar. Uma sequência que poderia ser facilmente inserida em qualquer produção ficcional. Isso parece confirmar a teoria versada por Carroll (*apud* RAMOS, 2005) sobre o intercâmbio de elementos visuais, narrativos e sonoros possíveis entre obras de ficção e não-ficção e sua impossibilidade, em termos meramente linguísticos, de diferenciação entre uma e outra. Somente quando se ouve a primeira entrevista com voz em off, elemento comumente atribuído ao gênero de cinema documentário, é possível fazer a distinção. O discurso textual de *Ônibus 174* é construído a partir de relatos dos personagens envolvidos no fatídico caso. Não há, em nenhum momento, intervenção explícita por parte do documentarista, mas uma sequência linear de fatos, informações e depoimentos que inevitavelmente constroem um ponto de vista. A fatura de imagens captadas à época por veículos jornalísticos favorece essa construção, e por isso em muitos momentos vemos cenas *in loco* do que realmente aconteceu, reforçando o conceito de asserção pressuposta. O autor intenciona que o público acredite no que está se vendo, e para isso utiliza-se inclusive de imagens reais do acontecimento. Em entrevista citada por Leonardo Coelho Rocha (2004), José Padilha afirma que “Quis fazer o filme por acreditar que a história do Sandro era importante, por pensar que ela escancara a forma como o Estado brasileiro lida com os meninos de rua e os delinquentes juvenis, um processo que, a meu ver, gera violência”, ou seja, uma intenção explícita. É o oposto, portanto, da imaginação supositiva atribuída por Carroll ao conceito de ficção. Dessa forma, podemos caracterizar *Ônibus 174* como uma obra, em um espectro teórico amplo, de não-ficção, e em um espectro reduzido, de asserção pressuposta. Mas não tão somente de ficção.

### ÚLTIMA PARADA, A VERSÃO FICCIONAL DO CASO ÔNIBUS 174

*Última Parada 174*, de Bruno Barreto (2008), é a versão ficcionalizada da mesma história de Sandro Barbosa do Nascimento, retratada,



como dito, de forma não-ficcional em *Ônibus 174*. Existe aqui a intenção ficcional do autor, que é de conhecimento do público antes do acesso à obra. Isso se valida até pelo fato do filme ter estreado nos cinemas do Brasil sob a alcunha de ter sido o título escolhido pelo país para concorrer a uma indicação ao Oscar 2009 de Melhor Filme Estrangeiro. (G1, 16/09/2008).

O primeiro plano de *Última Parada 174* deixa claro: Baseado em uma história real. Estão lá os fatos que marcaram a vida de Sandro, como a morte da mãe biológica, a chacina da Candelária, a mãe adotiva, sua passagem por ONGs de apoio social e diálogos que realmente foram ditos. No entanto, o filme se permite uma série de liberdades criativas para construir uma história, e para tanto adiciona novos personagens e eventos, compondo um arco dramático ficcional que tem como principal função a contação da história de Sandro.

Em entrevista ao portal de notícias G1, o diretor Bruno Barreto afirma que: “O filme é história, a construção e a trajetória de como um menino meigo, comum se torna o inimigo público número 1. É também a história de uma mãe que o adotou como filho. O que me interessou mais foi o drama humano e não o episódio violento que ele se torna no final”. (G1, 17/09/2008). Retornamos assim para a lógica matemática de Noël Carroll (*apud* RAMOS, 2005) que possibilita a classificação de *Última Parada 174* como uma obra de ficção. Isso porque uma ficção o é quando uma estrutura “x” de signos com sentido, produzida pelo emissor “s”, se “s” apresentar “x” ao público “a” com a intenção de que “a” imagine supositivamente o conteúdo proposicional de ‘x’. Em *Última Parada 174*, a intenção é supositiva. O filme nos pede que imaginemos como deve ter sido a vida de Sandro, e não que assumamos aquela versão como a realidade do que realmente foi (ou que se acredite como verdadeira), cabendo esta ao documentário *Ônibus 174*. *Última Parada 174* é, portanto, um novo ponto de vista sobre a mesma história, desta vez apresentado sob a moldura da ficção.

Parece oportuno pensar que, se as obras contam histórias parecidas, é porque os pontos de vista também o são. Tanto *Ônibus 174* quanto *Última Parada 174* retratam a vida de Sandro por meio de um viés humanista, tornando-o vítima de um sistema opressor que não assiste com eficácia seus cidadãos. Mas, embora assim seja, não necessariamente assim poderia ter sido.

Fosse por meio da ficção ou da não-ficção, a história de Sandro poderia ser contada de diferentes formas, sob outros vieses ideológicos e, isto é, novos pontos de vista. Em que Sandro, por exemplo, não fosse vítima, mas um mero homicida. Tal qual como Griffith, segundo Merten (2005), validou a ideologia da Ku Klux Klan em seu *O Nascimento de uma Nação*, em 1915, transformada em uma heroína de valores pelo diretor, algo sabidamente inimaginável para os dias de hoje.

Longe de querer incorrer em uma discussão ideológico-filosófica, entretanto, parece claro, com esta breve análise, que assim como Aumont (2004) classifica o cinema como uma máquina simbólica criadora de pontos de vista, esta constitui-se de maneira intrinsecamente ligada à intenção de seu(s) realizador(es), que para além de uma moldura, ficcional, não-ficcional ou de assertiva pressuposta, invariavelmente representa, assim como nos propõe o modelo teórico de Noël Carroll, também sua forma de pensar sobre aquilo que se quer contar.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Formulou-se neste artigo uma breve análise – oriunda de igualmente breve levante teórico – sobre as produções cinematográficas *Ônibus 174* e *Última Parada 174* e a possibilidade de distinção entre ambas nos âmbitos da ficção, não-ficção e na subcategoria da assertiva pressuposta, conforme teorizada por Noël Carroll. Viu-se que, se em termos práticos parece quase impossível realizar um distanciamento entre uma e outra, isso se torna possível quando analisamos conjuntamente também a intenção do autor. É o reforço da ideia, assim como diz Merten (2005) de que o cinema, por mais real que possa parecer, nunca o é, mas sempre uma representação, que por definição difere daquilo que representa. Argumento corroborado por Aumont (2004) que conceitua o cinema como uma máquina simbólica de produção de pontos de vista. O que significaria dizer que toda obra cinematográfica, para além de um recorte da realidade, contém essencialmente em si uma intenção pressuposta por aquele que a produziu. E embora essa observação possa ser extraída do levante teórico visto até aqui, não cabe a esse artigo afirmá-la sem que antes se faça um estudo ainda mais aprofundado desse tema em questão. Fica a indagação para novos objetivos de pesquisa, portanto. Mas

como em nosso paralelo de partida, a caverna de Altamira também traz diversas pinturas e gravuras dos mais variados tipos e técnicas. Todas, porém, com uma significação em comum: a representação da natureza. Isto é: da realidade.

## REFERÊNCIAS

AUMONT, Jacques. **O olho interminável [cinema e pintura]**. São Paulo: Cosac Naify, 2004.

\_\_\_\_\_. Cinema e Narração. In: **A Estética do Filme**. Campinas: Papyrus, pp.60-75, 1995.

BASCH, Martín Almagro. **En el aniversario del descubrimiento de la Cueva de Altamira**. Gabinete de Antigüedades de la Real Academia de la Historia, 1969.

CARROLL, Noël. Ficção, não-ficção e o cinema de asserção pressuposta: uma análise conceitual. In: **Teoria Contemporânea do Cinema**. Documentário e narrativa ficcional. São Paulo: Senac, vol.II, pp.74-179, 2005.

G1. **Última Parada – 174 vai disputar o Oscar**. 16/09/2008. Disponível em: < <http://g1.globo.com/Noticias/Brasil/0,,MUL761947-5598,00-ULTIMA+PARADA+VAI+DISPUTAR+INDICACAO+AO+OSCAR.html>> Acessado em 20 de setembro de 2013.

G1. **‘O ônibus 174 é o nosso 11 de setembro’ diz Bruno Barreto**. 17/09/2008. Disponível em: < <http://g1.globo.com/Noticias/Cinema/0,,MUL762005-7086,00-O+ONIBUS+E+O+NOSSO+DE+SETEMBRO+DIZ+BRUNO+BARRETO.html>> Acessado em 20 de setembro de 2013.

G1. **Ônibus 174 – uma tragédia com repercussão internacional**. 10/11/2006. Disponível em: < <http://g1.globo.com/Noticias/Brasil/0,,AA1345876-5598,00-ONIBUS+UMA+TRAGEDIA+COM+REPERCUSSAO+INTERNACIONAL.html>> Acessado em 20 de setembro de 2013.

NIETZSCHE, Friedrich. **Humano, demasiado humano**. eBooksBrasil.org. 2002.

MERTEN, Luiz Carlos. **Cinema. Entre a realidade e o artifício**. Porto Alegre: Artes e Ofícios, 2005.

**Ônibus 174**, Brasil, Direção: José Padilha, LK-Tel, 2002.

**O Conformista**, Estados Unidos-Itália, Direção: Bernardo Bertolucci, Lume Filmes, 1970.

RAMOS, Fernão Pessoa (org.). **Teoria Contemporânea do Cinema**. São Paulo: Senac São Paulo, vol. II, 2005.

ROCHA, Leonardo Coelho. **O caso ônibus 174**: *Entre o documentário e telejornal*. Belo Horizonte: Centro Universitário de Belo Horizonte, 2004.

**Última Parada 174**, Brasil, 2008, Direção: Bruno Barreto, Paramount Brasil, 2008.

WALTER, Richard. **Screenwriting**. Nova Iorque: Penguin Books, 1988.