



Representação, estereótipo e hibridismo em *Ônibus 174*¹

Ana Luisa de Castro Coimbra²

Leonardo Assunção Bião Almeida³

Mirela Souto Alves⁴

Poliana Ribeiro Alves⁵

Universidade Estadual de Santa Cruz, Ilhéus, BA

Resumo: O presente artigo tem por finalidade analisar as diferentes formas de abordagens que tanto a TV quanto o cinema se utilizaram para tratar do mesmo assunto: o seqüestro de um ônibus no centro do Rio de Janeiro que foi transmitido ao vivo para todo o Brasil e virou tema do documentário *Ônibus 174* (2000) de José Padilha, traçando um paralelo entre elas, discutindo ainda como é trabalhada a questão da representação, do espetáculo, da desconstrução de estereótipos e do hibridismo dentro desse produto audiovisual.

Palavras-chave: representação, estereótipo, hibridismo, sociedade, mídia

Introdução

O discurso midiático sempre pertenceu a uma classe elitista – via de regra branca – que monopoliza o acesso às informações, as oportunidades de produção de conteúdos e as formas de como estes são transmitidas para a sociedade. O fato é que, na TV, durante o seu período de expansão nos anos 70 e 80, o que nos era passado, nos telejornais, era um conteúdo limitado, sempre referente à classe dominante ou ao governo e suas ações. “Bairros pobres e seus habitantes não tinham lugar na ficção ou em noticiários que se fixaram nos grandes acontecimentos protagonizados por personalidades notórias” (HAMBURGUER, 2005, p.198). Segundo Robert Stam, a superioridade branca dentro dessa hierarquia televisiva, não é afirmada, mas sim presumida, uma vez que “os brancos são os objetivos, os especialistas, os que não

¹Trabalho apresentado na Sessão Mediações e interfaces comunicacionais, da Intercom Júnior – Jornada de Iniciação Científica em Comunicação, evento componente do XXXI Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação.

² Estudante de Graduação 5º. semestre do Curso de Comunicação Social – Rádio e TV da UESC - BA, email: luisacoimbra@hotmail.com.

³ Estudante de Graduação 5º. semestre do Curso de Comunicação Social – Rádio e TV da UESC - BA, email: leonardobiao@gmail.com.

⁴ Estudante de Graduação 5º. semestre do Curso de Comunicação Social – Rádio e TV da UESC - BA, email: mirelasouto@yahoo.com.br.

⁵ Estudante de Graduação 5º. semestre do Curso de Comunicação Social – Rádio e TV da UESC - BA, email: polianaba@gmail.com.



causam problemas, aqueles que julgam, que estão em casa no mundo (...)” (STAM, 2003, p.232).

A invisibilidade desse segmento na mídia era um reflexo da discriminação por parte da sociedade. A favela era um lugar onde a TV e a sociedade, seja por meio desta ou seja por conta própria, não iam. Segundo Esther Hambúrguer, é nos anos 90 que esse quadro começa a ser mudado com o surgimento do programa *Aqui, Agora*, que introduz na televisão brasileira a favela e sua gente, alterando primariamente essa invisibilidade. Já no cinema, a favela sempre foi presente, seja como ambiente ou até mesmo como personagem. Mas a favela de *Rio 40 graus* (1955) e *Rio Zona norte* (1957) ou a favela idealizada de *Orfeu negro* (1959) de Marcel Camus, não é mais a mesma. Hoje, elas são comandadas por facções criminosas, ligadas ao tráfico de drogas e armas.

Devido à subordinação imposta pelos meios de comunicação a uma classe mais baixa da população, seja com a exclusão dessa dos meios ou ainda com o conteúdo que lhes é passado, essa tende a acreditar naquilo que recebem dos *mass media* como verdades absolutas. Tal credibilidade é produto de um discurso bem trabalhado que é apreendido pelo senso comum como um discurso de autoridade, que o induz a crer piamente naquilo que foi explicitado. O cinema e a TV, dentro do universo dos *mass media* são os que mais trabalham essa vertente do “quem sabe mais”, principalmente a TV, que utiliza do cotidiano para criar espetáculos cada vez mais repetitivos, a partir de problemas sociais que são enfrentados pela população, como a pobreza, a corrupção, a desigualdade e principalmente a violência. Tais representações sociais a partir desses meios de comunicação acabam por nos pressionar a enxergá-las como realidades sem soluções, sem chances de mudanças. E de fato, a sociedade está cada vez mais acostumada a ver e viver esses problemas. Com isso, há uma proporcionalidade entre o distanciamento dessas representações do que consideramos comum com a forma imutável que tais representações aparecem para nós.

Esther Hambúrguer diz que o florescimento do documentário no Brasil de hoje coincide com o rompimento da invisibilidade na grande mídia, esta que era, e continua sendo, expressão de discriminação. O primeiro documentário que lança sobre esse universo da favela um olhar mais profundo é o *Noticias de uma guerra particular* (1999) de João Moreira Sales, chamando atenção do público sobre o estado de guerra civil que este espaço urbano vivia e vive até hoje. Três anos depois, surge o documentário de José Padilha, *Ônibus 174* (2002), que emerge no contexto de uma outra guerra: a guerra por representação. Parte do seu conteúdo é produto do material extraído da cobertura ao



vivo que as diversas emissoras fizeram do seqüestro que ocorreu na tarde do dia 12 de junho de 2000, que culminou na morte de uma das refêns, a estudante Geisa Firmo Gonçalves e na do próprio autor do crime, Sandro Barbosa do Nascimento.

O filme já começa com um vôo panorâmico sobre o Rio de Janeiro denunciando as diferenças sociais inscritas na geografia urbana. Depois disso, varias imagens vão sendo postas intercaladas durante o filme. Imagens feitas no dia do seqüestro por câmeras de TV e de transito, depoimentos dos refêns, policiais, jornalistas, traficantes, família, amigos de rua, psicóloga, assistentes sociais, professor de capoeira (...), material de artigo, como documentos que compõe a sua ficha criminal, noticias sobre a morte de sua mãe e sobre a chacina da candelária. Essas imagens vão sendo linkadas com as intervenções de Sandro, que servem como fio condutor da narrativa. Esse artigo traz como foco principal a análise desse documentário, de como ele retrabalhou as imagens que a televisão usou para passar as informações à sua audiência de forma que, desta vez, o personagem Sandro fosse mais que o estereotipo de um criminoso, mas também traçar a sua personificação, contornando a recorrente posição de vítima da sociedade que o perseguiu por toda a sua curta vida, além de ressaltar o grande caráter híbrido que essa obra carrega.

Representação e espetáculo

O documentário *Ônibus 174* nada mais é que o cinema retrabalhando o material produzido pela cobertura televisiva de um seqüestro que parou o Brasil, oferecendo um produto que reflete sobre as relações entre os cidadãos de uma classe desfavorável e mecanismos de produção da representação na televisão pelo cinema. Dessa forma, a mídia no filme é um personagem tão importante quanto o próprio Sandro, pois ela o encoraja a encarnar um personagem estereotipado pela sociedade, cheio de agressividade e sem piedade por aquelas pessoas que estavam ali sob o seu domínio. A presença das câmeras transformou um assalto de pequenas dimensões em um acontecimento nacional com repercussão internacional. A mídia ali introduz uma variável que paralisa a polícia, impedindo que certas providências, que em outras situações menos “exposta”, fossem tomadas. Entra ai os comandos políticos, que jamais poderiam permitir que Sandro, ou qualquer outro em seu lugar, fosse alvejado em frente às câmeras. Há então, devido à mídia, uma mobilização da policia, que não poderia agir.



Logo, a performance de Sandro muda: ele tomou também a mídia como refém e dá o seu recado.

Aqui fica claro como as câmeras de TV estimulam condutas, pelo simples fato de levar imagens à milhões de telespectadores que assistem aflitos e ansiosos ao caso, como se fosse o ultimo capítulo da novela ou o desfecho de um filme. A sensação de romper com a invisibilidade que o perseguiu durante toda sua vida assim como a posição recorrente de vítima e testemunha de grandes tragédias, o estimula a desenvolver uma performance explosiva. Ele encarnou o estereotipo de “homem – mal” para qual o seu perfil era adequado naquele momento.

Sua condição de vítima recorrente justificaria o discurso ameaçador, adequado ao espetáculo midiático. E nos seus 15 minutos, algo mais prolongados, Sandro proferiu o discurso de homem mal, vítima feroz, inspirado no cinema americano. Esse auto-retrato contrasta com a impressão unânime entre os entrevistados no filme – das refêns aos parentes adotados ou sanguíneos, passando por assistentes sociais e demais profissionais que o conheceram – sobre sua boa índole. (HAMBURGUER, 2005, p.205)

Com as câmeras voltadas para ele, ele conta sua impressionante história dando ênfase para justificar seus atos. Quando ele vê que a situação não tem saída, mostra a cara e grita para todo mundo ouvir, ameaçando os refêns de morte. Contudo ele não está gritando para os policiais e curiosos que estão ali presentes. E sim para os milhões de telespectadores que assistem ao espetáculo ao vivo de casa. Ele compara seus atos a um filme de ação americano, mas enfatiza que ali é “pra valer”. Em contraponto a tal comportamento, o filme alterna essas interjeições com depoimentos dos refêns que confessam que eram ações combinadas. Atuação para chocar o público.

A relação de Sandro com a câmera exposta no filme tem ainda um outro objetivo: o de mostrar TV, policia e governo juntos, nas mãos de um só homem. *Ônibus 174* na verdade evidencia um espetáculo em que todos foram refêns de alguma forma: A policia e o governo do estado foram refêns do que imaginaram ser a repercussão de um possível ataque contra Sandro na opinião pública; os passageiros do ônibus foram refêns de Sandro que por sua vez foi refém do personagem que encarnou diante da mídia e que acabou por enfurecer a policia que se sentia humilhada pela impotência. E a mídia de certo modo também foi refém de Sandro, que a usou para dar seu recado e prolongar sua vida.



Para Esther Hambúrguer, filmes como *Ônibus 174* rompem com o que o cinema novo fazia, que é a representação alegórica da violência e com a visão externa que tem o Brasil como uma nação pautada na cordialidade e na tolerância. Não foi somente a forma de representar a favela que mudou, mas também “como as relações entre quem produz, que é representado e quem processa a representação também” (HAMBURGUER, 2005, p.209-210). Vale ressaltar que, enquanto nas décadas passadas a invisibilidade tomava conta dos segmentos mais pobres, hoje, há uma grande disputa pelo controle das representações da pobreza e da violência, sobretudo nesses segmentos.

Desde o pioneiro *Notícias de uma guerra particular*, inúmeros outros filmes, sejam documentais ou ficcionais foram feitos sobre essa vertente – vide *Cidade de Deus* (2002) de Fernando Meireles, *Carandiru* (2003) de Hector Babenco, *O prisioneiro da grade de ferro* (2004) de Paulo Sacramento, entre outros. Mas do que serem o foco das representações, as minorias, hoje, também participam ativamente da feitura dessas produções, sejam na atuação, na elaboração de roteiro, da trilha sonora, nas filmagens e etc.

***Ônibus 174* e hibridismo**

A história do seqüestro do ônibus é também um grande exemplo do que podemos chamar do hibridismo dentro dos meios audiovisuais. Segundo Miriam Rossini, esse fenômeno, que se intensificou devido à homogeneização dos processos de produção da TV e do cinema, é o grande indicio de que, esses dois meios, andam cada vez mais juntos. Não é novidade que grandes produtos que foram feitos para TV viraram filmes. *O auto da compadecida* (1999), *Caramuru* (2000) e *Cidade dos Homens* (2007) são grandes exemplos disso. Mas há também os exemplos do contrário. *Carandiru* (2002) e *Ó pai Ó* (2007), primeiro foram filmes, para depois ganharem um novo formato para televisão, ganhando outras histórias a partir das que foram contadas na tela grande, sendo que o segundo ainda não foi ao ar. Rossini fala ainda sobre o processo de tradução dentro dos meios audiovisuais. Segundo ela, ao traduzir as diferentes tradições audiovisuais, os meios se reinventam e criam as bases para a sua própria manutenção e existência. Toda essa convergência entre os meios só foi possível com o aprimoramento tecnológico das práticas de produção e finalização, sobretudo com a criação do videoteipe, que deu subsídios, primeiramente à TV e depois ao cinema, de fazer inovações e enriquecer os produtos audiovisuais.

A convergência tecnológica aproximou os fazeres. Afinal, como dizer que o cinema é diferente da TV se a tecnologia de captação e de finalização utilizada por ambos não é mais diferente? Como dizer que cinema e TV/vídeo se diferenciam por uma questão no nível genético? Mais do que pensar em cinema e TV, é preciso pensar em imagens audiovisuais. (ROSSINI, 2005, p.11)

Dentro desse contexto, encontra-se o a história do ônibus 174, como um grande exemplo de hibridismo nos meios em questão. Porém, em uma escala múltipla, por que, as imagens do seqüestro serviram de inspiração e base para vários produtos audiovisuais diferentes, tanto na TV quanto no cinema: primeiramente, o acontecimento foi transmitido ao vivo pela TV; depois, virou documentário e ganhou espaço nas telas de cinema; recentemente voltou aos televisores de todo o Brasil através de uma novela global que se inspirou no caso para traçar a história de um dos personagens da trama.

O autor de *Duas caras*, Agnaldo Silva, que trouxe entre outros pontos a luta entre as classes, inspirou-se em Sandro e sua trajetória para escrever o desfecho do personagem Romildo. Assim como Sandro, cresceu sem a mãe e a única figura paterna era a se um homem que comandava uma favela fictícia na trama. Revoltado com os rumos de sua vida e depois de varias tentativas frustradas de se dar bem, ele seqüestra um ônibus, tomando como refém a filha de um dos protagonistas e outras pessoas presentes ali. A grande diferença está na duração da sobrevivência desse personagem, que ainda consegue sair do ônibus e fugir em um carro, onde é morto pelo protagonista. Qualquer semelhança não é mera coincidência. Há ainda o quarto e ultimo exemplo, que fica a cargo do novo filme de Bruno Barreto, *Última parada 174* (2008), que também narra a história de Sandro, mas no formato ficcional. Vale ressaltar ainda que o documentário de José Padilha, já é por si só grande híbrido, por ser composto por materiais diferente, como imagens jornalísticas, imagens extraídas de câmeras de trânsito, fotos, depoimentos, documentos e recortes de jornal. Deparamos-nos então com varias peculiaridades, uma vez que, são quatro produtos audiovisuais distintos, com uma estética diferenciada, mas que tratam de um mesmo ponto o que nos faz entender que, veiculado na TV ou no cinema, estamos lidando com algo bastante próximo dos dois meios.



Desconstruindo o estereótipo

Cabe ainda aqui uma pequena explanação a respeito do perfil do personagem Sandro. Perfil esse que não justifica seus atos, mas dá suporte no entendimento dos motivos que o levou ao extremo: aos cinco anos presenciou o assassinato da mãe; nunca conheceu o pai; foi para as ruas, onde cresceu e caiu no mundo das drogas e da bandidagem; sobreviveu à chacina da Candelária no Rio de Janeiro; foi preso inúmeras vezes desde a infância. O personagem Sandro carrega o fardo de um dos estereótipos mais recorrentes da sociedade e na cultura brasileira e que a televisão adotou para si: o do negro bandido. E ele o encarna e desfruta de toda a capacidade que este tem de assustar, sobretudo na frente de tanta gente, entre curiosos e telespectadores.

Para Robert Stam, a abordagem nos estudos dos estereótipos, como o encarnado pelo personagem em questão, e a análise das constelações repetidas contribuem para três fatores cruciais: revelar padrões opressivos de preconceito; enfatizar a devastação psíquica infligida através das imagens negativas; e assinalar a funcionalidade social dos estereótipos como uma forma de controle social. A contribuição desse estudo é bastante relevante para essa análise, uma vez que, questiona duplamente a questão do estereótipo e da representação, tanto no que diz respeito a imagens positivas, quanto à imagens negativas. Para ele, muitos dos estudos que dizem respeito à representação étnica/racial nos meios de comunicação tem se preocupado em corrigir os “erros” históricos que certos filmes cometem, preocupando-se muito com o realismo, quando na verdade, tudo não passa de pontos de vistas, subjetividade.

Os debates sobre a representação étnica são muitas vezes paralisados quando esbarram na questão do realismo, às vezes chegando a um impasse no qual diversos espectadores ou críticos defendem apaixonadamente sua própria visão do “real” (STAM, 2003, p.261)

Para o autor, uma “obsessão com o realismo” emoldura a discussão que aponta a realidade de uma comunidade fosse simples, transparente e facilmente acessível que o simples ato de apontar erros e distorções resolveria os problemas e o histórico de opressão desta. Stam concorda que, devido ao papel recorrente que as minorias são subjugadas, há sim uma necessidade de haver imagens positivas, como uma forma de valorizá-las. Porém, deve-se haver um controle com o que diz respeito ao papel dessas imagens. A ênfase nos personagens bons e maus, na análise da imagem desafia o discurso racista justamente no seu campo favorito: o moralismo. Dessa forma, há uma



redução no que tange ao tratamento de questões políticas e o discurso perde o sentido, uma vez que, quando se era para tratar do realismo, tratou-se de delinear conceitos que viessem a melhorar as imagens, quando na verdade, o correto é retratá-las como elas são, sem maquiagem. Essa postura acaba por empobrecer o conteúdo e negligenciar qualquer tipo de discussão em torno daquela representação.

A preocupação exclusiva com imagens positivas ou negativas, pode levar a um certo tipo de essencialismo, em que críticos menos sutis reduzem uma variedade complexa de retratos a uma série limitada de fórmulas reificadas. Esse tipo de crítica força diversos personagens a se encaixarem em categorias preestabelecidas, levando a um tipo de simplificação reducionista que reproduz justamente o essencialismo racial que deveria ser combatido.

Essa a preocupação excessiva o uso de tais imagens, segundo o autor pode acabar gerando uma certa a-historicidade, pois a análise das imagens tende a ser estática, quando deveria ser considerada a instabilidade histórica dos estereótipos. Isso não é o que acontece no documentário *Ônibus 174*. O Sandro que apareceu na TV contrasta com o Sandro que o filme reconstitui, pois no calor da cobertura ao vivo do seqüestro, a figura dele era apresentada sem contextualização. O filme vai de encontro ao perfil que a televisão traçou de Sandro recuperando a trajetória do “vilão – vítima” e restituindo a sua identidade. Os depoimentos de diversas pessoas vão construindo o perfil social e psicológico de Sandro, como o do colega de rua Rogerinho, que falou sobre as atividades e o cotidiano conturbado, o do professor de capoeira, Coelho, que revela fatos sobre o tempo que Sandro participou de seu grupo ou ainda o das reféns, Luanna Belmont, Luciana Carvalho e Janaína Lopes Neves, que contam todos os detalhes do seqüestro e tentam traçar o estado dele naquele momento.

É verdade, porém, que o número de pessoas que assistiram a transmissão do seqüestro, ou ainda viram qualquer tipo de reportagem sobre o caso, é infinitamente menor do número de pessoas que tiveram acesso ao documentário de José Padilha, o que nos leva a crer que a grande maioria das pessoas não sabe a verdadeira história do Sandro que Padilha reconstituiu. O filme toma o discurso de Sandro como guia para recuperar sua história e desconstruir tal estereótipo sem se preocupar, porém em delinear nem imagens positivas nem negativas através dele, não justificando os atos de Sandro, mas sim norteando o porquê dele ter feito aquilo.



Considerações finais

Proponho através desse artigo, uma análise de como uma obra audiovisual, através de sua narrativa, contexto e repercussão, carrega em si alguns objetivos bastante pertinentes: discutir os direitos de representação e a crescente participação das minorias no processo de produção dessas obras; a quebra de imagens recorrentes, como o estereótipo do negro bandido que o personagem em questão carrega; a forma heterogênea de como ela é construída, sendo o resultado de diferentes materiais; e ainda, como essa história trágica, serviu de base para tantos produtos para a TV e para o cinema. *Ônibus 174* é tudo isso, um grande híbrido, seja pela sua montagem, seja pelo seu histórico. Ele propõe, através de uma inteligente associação entre jornalismo e documentarismo, uma abordagem analítica da exclusão social, da violência e da carência de visibilidade que envolve nossa sociedade, e mais precisamente o segmento ao qual Sandro pertencia. Assim como tantos outros já disseram, *Ônibus 174* é “um soco no estômago da sociedade” e procurou fazer o que televisão nunca tentou: explicar e contextualizar aquelas imagens de violência que vemos todos os dias noticiários, mas que rapidamente esquecemos. Além de reconstruir a imagem de Sandro, ele dá voz também aos seus colegas de rua, para que estes falem como é a vida na rua, como numa forma de explicar o que aconteceu naquela tarde do dia 12 de junho de 2000. Dentro daquele ônibus, o Sandro impôs a sua visibilidade, foi personagem de uma outra narrativa e redefiniu de alguma maneira o relato social, o relato que dava a ele sempre a posição subalterna. Com todas aquelas câmeras, olhos curiosos, e policiais apreensivos voltados para si, ele de repente é convertido no protagonista de uma história trágica e recorrente.

Para Esther Hambúrguer, o documentário, “permite levantar questões interessantes sobre a relação entre performance, mídia, violência e pobreza” (HAMBURGUER, 2005, p.208), trazendo para o centro da discussão a força influenciadora de condutas que a mídia possui. O quadro era como um filme de ação, com direito a bandido, mocinhas, “heróis”, mas sem o *happy end* característicos das películas hollywoodiana, por que uma das mocinhas, morreu, assim como o bandido. A diferença é que tudo isso foi ao vivo, sem cortes. Infelizmente, como já foi dito, as pessoas que tiveram acesso à essa produção é pequena e pra muitos o Sandro continua sendo apenas mais um bandido. Mas vale ressaltar que inúmeros “Sandros” em



potencial estão por aí, com a mesma trajetória, a mesma invisibilidade e a mesma falta de perspectiva.

Referências bibliográficas

HAMBURGER, Esther. **Políticas da representação: ficção e documentário em Ônibus 174**. In Maria Dora Mourão e Amir Labaki, O cinema do Real, São Paulo: Cosac Naify, 2005.

SHOHAT, Ella e STAM, Robert. **Crítica da imagem eurocêntrica_ Multiculturalismo e representação**. São Paulo: Cosac Naify, 2006,

ROSSINI, Miriam de Souza. **Televisão E Cinema: A Tradução, O Híbrido E A Convergência**. In: Congresso Brasileiro De Ciências Da Comunicação, 28., 2005. Rio De Janeiro. Anais... São Paulo: Intercom, 2005. Cd-Rom.