

Ele Tinha que Morrer. Análise do Significado e Espetáculo da Morte de Sandro no Documentário Ônibus 174¹

Milena ALBUQUERQUE²
Otoniel OLIVEIRA³

Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro - PUC-Rio
Universidade Federal do Pará - UFPA

Resumo:

Este artigo não pretende analisar psicologicamente ou socialmente a figura do personagem principal Sandro, mas sim a manifestação de suas intenções comunicativas a partir do que ele demonstra nos recortes e montagens observados no filme *Ônibus 174* de José Padilha (2002). Discutir-se-á a invisibilidade de Sandro, seu desejo de ser “visível”, os quadros sociais que assumem seus interlocutores, bem como a presença e significado da morte como a solução final para seu papel, o de um ator social. Por meio dessas questões, procura-se relacionar alguns pontos das obras de Irving Goffman em sua representação dos quadros sociais. Da obra de Philippe Ariès se discutirá o simbolismo da História da Morte no Ocidente.

Palavras-chave: Morte; Quadros Sociais; Exclusão Social

Abstract:

This article is not intended to examine psychologically or socially the figure of the main character Sandro, but the manifestation of their communicative intentions from what he shows us as cutouts and assemblies observed in the film *Bus 174* by José Padilha (2002). It will discuss the invisibility of Sandro, his desire to be "visible", the social frameworks that he assume and as well as his interlocutors and the presence and meaning of death as the ultimate solution to his role, a social actor. Through these issues, we seeks to relate some points of the works of Irving Goffman in his representation of social frame. The work of Philippe Aries will discuss the symbolism of the History of Death in the West.

Keywords: Death; Social Frameworks; Social Exclusion

¹ Trabalho apresentado no GT6 – GP Comunicação e Culturas Urbanas, XIV Encontro dos Grupos de Pesquisas em Comunicação, evento componente do XXXVII Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação.

² Doutoranda em Comunicação Social pela Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro. Orientador: José Carlos Rodrigues. Mestre em Letras pela Universidade Federal do Pará. Email: milla.albuq@hotmail.com

³ Mestrando em Comunicação Linguagem e Cultura pelo programa de pós graduação em Comunicação da UFPA. Orientadora Ivânia Neves. otoniel@iluminuras.ppg.br

1 - Montando o palco:

Em 12 de junho de 2000, no bairro Jardim Botânico da cidade do Rio de Janeiro, uma tragédia foi transmitida ao vivo pelas emissoras de televisão. Todo o Brasil assistiu, por volta da hora da Sessão da Tarde, ao assalto a mão armada que se transformou no sequestro do Ônibus 174, com trágicas repercussões que mostraram a realidade problemática de vários setores da sociedade brasileira.

Em 22 de outubro de 2002, no Festival Internacional de Filmes de São Paulo é lançado o documentário *Ônibus 174*, do diretor José Padilha, composto por depoimentos e relatos de pessoas que participaram direta e indiretamente do sequestro, amigos, parentes, sociólogos e outros que tiveram relação ou estudaram o evento em que Sandro Barbosa do Nascimento foi o criminoso, o personagem principal e o vilão da trama. O documentário apresentou reflexões importantes sobre questões sociais, considerando pontos referentes à “invisibilidade” social, a atuação do Estado e ao despreparo de policiais envolvidos no caso.

Maia (2004, p. 553) retira o excerto de um depoimento para o Jornal Folha: “E eis que, de um instante para outro, ao chegar a minha casa depois de mais um dia cansativo de trabalho, me vi ajoelhada no meio de minha sala, rezando, implorando a Deus por misericórdia, suplicando para que aquela ‘estória’ tivesse um final feliz!”. O depoimento da telespectadora traz o indício de como, desde o início, a representação do incidente do ônibus 174 teve características ficcionais em sua percepção, como um filme dramático de ação policial, de bandido e ladrão, quando visto pela ótica tanto dos espectadores, quanto dos participantes.

Por meio do documentário, podemos traçar um perfil do personagem principal. Sandro Barbosa do Nascimento aos seis anos de idade vê a sua mãe ser assassinada brutalmente. Traumatizado, ele se torna um menino de rua e sobrevivente do evento conhecido como *Chacina da Candelária*⁴ ocorrido sete anos antes do sequestro ao ônibus 174. Sandro era um jovem de 21 anos no momento do incidente, não estudou e cresceu nas ruas da Cidade Maravilhosa, passou por várias instituições para menores infratores e aprendeu a roubar para sustentar o vício em cola e se alimentar.

⁴ Chacina da Candelária foi o ataque contra dezenas de meninos de rua e o efetivo assassinato de oito jovens de rua, destes, seis menores de idade, na frente da igreja da Candelária no Rio de Janeiro em 1993. Posteriormente as investigações criminais apontaram para um grupo de extermínio formado por policiais militares.

O documentário também mostra que ele guardava o desejo, o sonho de “mudar” de “ser reconhecido”, ser alguém “aceito pela sociedade”. O depoimento da mãe de criação de Sandro, Dona Elza (ÔNIBUS...2002: 1h09min), aborda esses sonhos. “Ele falava que eu ainda ia ver ele na televisão fazendo sucesso [...] Eu falei pra ele 'meu filho eu espero [...] ver você fazendo sucesso, e você também vendendo', [ele disse] a senhora vai ver, mas se eu não ver, a senhora vai ver”. O prenúncio da exibição pública e até a percepção do inevitável final trágico se concretizou na tentativa de assalto ao ônibus, uma ação que apresentou indícios de previsibilidade até mesmo para Sandro desde o início. O documentário deixa claro isso quando nem mesmo o seu ex-companheiro de crime consegue entender as motivações do assalto e subsequente sequestro ao ônibus: “Se ele foi roubar o ônibus ele tava mais é de vacilação, que nós não rouba ônibus, nós gosta de roubar é rico [SIC] (ÔNIBUS...2002: 0h48min)”.

Durante o evento, Sandro se torna o foco da atenção de um país inteiro, e o tão sonhado desejo da visibilidade aconteceu em função da cobertura midiática, que narrou por mais de quatro horas, cenas de uma realidade social problemática.

Tanto para Sandro, quanto para os espectadores, o palco montado estabeleceu o que Goffman (2012) define como Quadros da experiência social. Sandro interpretou a figura do vilão, assumiu esse quadro tanto pra si quanto para a os espectadores. Goffman (2002, p. 25) afirma que “quando seu público está também convencido deste modo a respeito do espetáculo que o ator encena – e esta parece ser a regra geral – então, pelo menos no momento, somente o sociólogo ou uma pessoa socialmente descontente terá dúvidas sobre a ‘realidade’ do que é apresentado”. Essa desconfiança da realidade apresentada não se deu pelas pessoas comuns. Todos aceitaram de imediato Sandro no papel de vilão que ele mesmo se impôs. Seguindo o raciocínio de Goffman, estava-se, de forma geral, muito satisfeito com o espetáculo.

Aos 0h23min, o Capitão Batista, (ÔNIBUS...2002: 0h23min) responsável pela negociação, afirma: “O grau de violência dele [Sandro], tá associado diretamente à presença das câmeras. Ele sim tava preocupado ali em aparecer e em representar a peça dele [SIC].” Luanna Belmon, (ÔNIBUS...2002: 0h24min) uma das vítimas sequestradas, analisa pouco depois “Eu acho que a televisão permitiu que ele se sentisse poderoso, na medida em que sabia que estava sendo filmado e queria ser filmado”.

Na visão de Barros (2010), o fato de o sequestro ao ônibus ser transmitido “ao vivo” conferiu a ele um desdobramento inédito. Se não fosse a presença das câmeras, é possível supor que o acontecimento viesse a ter um desfecho rápido, sendo eventualmente registrado nos prontuários da polícia local, seguindo os procedimentos rotineiros. Uma vez que assaltos a ônibus são práticas já banalizadas nas grandes metrópoles brasileiras, tal acontecimento afetaria as vítimas, constituindo-se numa grande experiência pessoal, mas não pública, e não teria maior valor de noticiabilidade.

O poder de que a mídia dispõe é responsável por afirmar e reafirmar determinados valores no mundo hoje e tem papel central na dinâmica do senso comum. Foucault (2012, p. 45) explica que a economia do poder significa procedimentos que permitem fazer circular os efeitos de poder de forma ao mesmo tempo contínua, ininterrupta, adaptada e “individualizada” em todo o corpo social. Sandro entrou em um espetáculo que lhe deu a visibilidade almejada antes, em uma situação em que precisava se redefinir.

Se Sandro assumiu o papel, ele também, da mesma forma, assume a forma como o papel deve ser interpretado e seus finais possíveis e socialmente aceitáveis. Goffman (2002, p. 41) afirma: “quando o indivíduo se apresenta diante dos outros, seu desempenho tenderá a incorporar e exemplificar os valores oficialmente reconhecidos pela sociedade e até realmente mais do que o comportamento do indivíduo como um todo”, só que os valores reconhecidos pela sociedade, ou por aqueles da sociedade que apreciavam e se convenciam do espetáculo que Sandro resolveu desempenhar, viam como a possibilidade mais apreciada para o final da trama, a morte do protagonista.

Este artigo não pretende analisar psicologicamente ou socialmente a figura do personagem principal, Sandro, mas sim as manifestações de suas intenções comunicativas a partir do que ele demonstra nos recortes e montagens observadas no filme *Ônibus 174* de José Padilha (2002). Discutir-se-á a invisibilidade de Sandro, seu desejo de ser “visível”, os quadros sociais que assumem seus interlocutores bem como a presença e significado da morte como a solução final para seu papel, o de um ator social (como chama Goffman).

Por meio dessas questões, procura-se relacionar alguns pontos das obras de Irving Goffman em sua representação dos quadros sociais. Da obra de Philippe Ariès se discutirá o simbolismo da História da Morte no Ocidente.

2- O palco, a performance e a trama

A leitura social e comunicativa de Goffman (2012) utiliza como base em suas obras referências fortes da linguagem teatral:

Reservemos o termo peça [*play*] para o texto escrito do autor, o termo representação [*playing*] para a execução do começo ao fim da peça diante da plateia determinada. O termo produção [*production*] pode referir-se ao esforço de um determinado elenco por ocasião de qualquer temporada da peça, definindo aqui temporadas como a série completa de representações apresentadas por um elenco com base num períodos contínuo de preparação, da interpretação de papéis (GOFFMAN, 2012, p. 169).

Para efeitos de análise e utilização de citações do filme, a analogia que se fará basear-se-á na similitude que tais termos têm na manifestação cultural popular dos filmes, mais notadamente, como é o caso dos depoimentos citados do documentário *Ônibus 174*, com as semelhanças do evento retratado com o dos filmes de cinema de ação norte-americanos.

Os esquemas primários [ou *primary framework* no original] são as interpretações desempenhadas pelos atores que não dependem ou retornam a alguma interpretação anterior ou “original”. Ele evidencia algo na cena que de outra forma seria desprovido de significação (Ibid., p. 45). Os Esquemas Primários se dividem em duas grandes classes, as naturais e sociais. Os naturais são os que acontecem sem a ingerência de nenhum ator. As ciências físicas e biológicas, bem como o boletim do tempo seriam bons exemplos deste tipo de esquema.

Os sociais, por outro lado, fornecem uma compreensão de fundo para os acontecimentos que incorporam a vontade, o objetivo e o esforço de controle de uma inteligência de um agente vivo, sendo o principal deles o ser humano. Esse agente é tudo menos implacável; ele pode ser seduzido, lisongeado, desafiado e ameaçado. Aquilo que ele faz pode ser descrito como ações guiadas [*guided doings*] (GOFFMAN, 2012, p. 46).

As ações guiadas de Sandro no episódio do ônibus 174 se pautaram pelo papel que ele deliberadamente desempenhou e quis desempenhar. Sua implacabilidade, no entanto era refletida na implacabilidade dos expectadores, das vítimas e dos policiais, estes últimos seus algozes, que ao desempenharem seus papéis no esquema, eram reforçados pela legitimidade social do que estavam fazendo.

Goffman (2012, p. 168), afirma que “a cobertura jornalística em tempo real mostra agora o mundo, inclusive suas batalhas, como atuações de trabalho, o que incidentalmente inclina os cidadãos a aceitarem o papel de plateia em relação a todo e qualquer acontecimento”. Tínhamos

desta forma os atores desempenhando seus papéis na trama, e no ambiente definido pela cobertura jornalística, a definição de um palco espetacular.

O documentário mostra que a rua estava fechada, o foco era um ônibus da linha 174 parado no meio do asfalto. Ao redor, a população de curiosos, os jornalistas e os policiais que não tinham sido competentes⁵ para fechar e isolar a área ao menos nos primeiros momentos da operação. O ônibus virara o palco do espetáculo, suas janelas, a tela. O espetáculo poderia ser visto quase a 360° tanto pelos presentes, quanto por todos ao alcance da cobertura televisiva que transmitia ao vivo o incidente inteiro. Essa característica inusitada do evento trouxe desfechos inesperados até para os policiais acostumados com esse tipo de crime. Aos 0h10min de filme, um oficial do BOPE não identificado afirma:

A minha visão daquilo ali, é que seria mais uma ocorrência que terminaria com a rendição do sequestrador como todas as outras terminaram, até porque as condições de seguranças que sequestrador tinha eram mínimas, ele tava dentro dum ônibus, cercado de vidro pelos quatro lados, sendo observado pelos quatro cantos, e não teria chance nenhuma de sair vivo dali ou então atendido suas exigências, até porque o BOPE nunca perdeu um refém em ocorrência nenhuma [SIC] (ÔNIBUS... 2002: 0h10min).

Dentro do ônibus, em movimento quase constante pra lá e pra cá, estava o sequestrador, visível através do enquadramento quase *widescreen* das janelas do veículo. Ele e suas ações eram o foco de toda a atenção, Sandro havia se redefinido como o protagonista da história, como afirma o antropólogo Luiz Eduardo Soares (ÔNIBUS... 2002: 0h25min):

Ali o Sandro nos despertou a todos nós em todas as salas de visita, 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. (...) Esse menino com essa arma pode produzir em nós, num outro qualquer, um sentimento, que é o sentimento do medo, um sentimento negativo, mas é um sentimento, através do qual ele recupera a visibilidade, reconquista a presença, reafirma a sua existência social e a sua resistência humana. Há um processo aí de autoconstituição, uma estética da autoinvenção, que se dá pela mediação da violência, da arma, de um modo perverso, uma espécie de pacto fãustico, em que o menino troca seu futuro, sua vida, sua alma, por assim dizer, por esse momento efêmero, fugaz de glória... a pequena glória de ser reconhecido de ter algum valor de prezar sua autoestima. Esse é o momento crucial, é o momento matricial da nossa problemática toda (2002: 0h25min).

Mas ao redefinir seu papel, Sandro ao mesmo tempo traça a sua sina. A partir do momento em que estava armado, com pessoas sob seu poder e no foco de toda a atenção ao redor, Sandro

⁵ Afirmações retiradas do próprio filme *Ônibus 174* (2002), nas vozes, por exemplo, do Capitão Batista.

passou a interpretar, a entrar no quadro do vilão violento e assustador, como ele mesmo fala aos 0h27min do filme enquanto segura uma refém com a arma apontada para sua cabeça e já sem a camisa cobrindo seu rosto.

Aí ó, aqui, (...) da mesma forma que vocês são perverso, eu não sou de bobeira não, tá ligado? Num quero saber desses tal de polícia aí não, aqui é papo reto mesmo, o bagulho vai ficar sério mesmo, pode olhar pra minha cara mesmo, marcar minha cara mesmo, é um crime mesmo, o bagulho é sério mesmo (...) eu vou explodir a cabeça dela às seis horas, se num der uma granada e um fuzil pra mim (...) às seis horas ela vai morrer, paga pra ver então (...) não tenho nada a perder, a primeira que vai morrer é ela aqui, tá ligado (...) aqui não é filme de ação não, heim, aqui o bagulho é sério, meu irmão (SIC).

Sandro entendeu os quadros, entendeu o que a plateia esperava dele, entendeu o papel que estava destinado a seguir e o seguiu da forma mais dedicada possível, apesar de que, como podemos ver a partir da afirmação aos 0h14min a ativista social Yvonne Bezerra de Mello, não de forma tão sincera. “O pessoal tava ali, na cara do ônibus, [quer dizer], se fosse um camarada violento mesmo, ele não tinha matado só os reféns não, ia ser bala pra tudo quanto é lado ali, ia matar um monte de gente tipo filme americano”. E Sandro não matou. Em um determinado momento (ÔNIBUS... 2002: 0h15min) até atira para a rua, mas aparentemente não mirava em ninguém, pois não acerta nenhum tiro. O personagem era bem construído, convenceu, mas não era sincero. Sandro manteve, mesmo que de forma tênue, o limite entre ficção e realidade. Quando se fala sobre a ação dos atores dentro da representação do espetáculo, Goffman (2012, p. 171) traz questões importantes:

[...] é bastante claro que um indivíduo dedicado à atuação cênica mostrará pelo menos um duplo eu: um ator cênico (que procura ajuda do ponto, cooperação de outros membros do elenco, resposta da plateia) e um personagem representado. Mas o que dizer do indivíduo que faz parte da "plateia teatral"? Que característica possui? (GOFFMAN, 2012, p. 171).

Dentro da referência do filme *Ônibus 174* (2002), essas questões podem servir como categorias para o entendimento do efeito comunicativo do evento. A primeira delas é o fato de que há um acordo entre os atores em cena, há uma cumplicidade entre quem estava no ônibus, entre Sandro e suas vítimas, e até com uma certa clareza do sentido do espetáculo, da performance. Como Janaina Neves (ÔNIBUS...2002: 1h20min) afirma:

No último segundo assim ele falou, com a arma apontada pra minha cabeça ele falou eu não vou atirar pra matá-la, mas eu vou atirar e eu quero que todo o mundo grite, e foi até

na hora que, deu pra ouvir na hora que abriu uma janela eu acho até que foi a Geíza que abriu, deu pra ver todo o mundo gritando inclusive eu estava gritando muito, né? Aí foi uma encenação, não deixou de ser uma encenação [SIC].

O segundo ponto do que foi levantado por Goffman é a relação dos atores dentro do ônibus [ou do palco principal] com a plateia. A plateia é, no outro lado, o equivalente ao ator cênico. Ele tem o seu papel, ele gasta seu tempo, gasta seu dinheiro, dá os aplausos e as vaias (GOFFMAN, 2012). No caso do evento do ônibus 174, temos a plateia composta pelos populares, as pessoas na rua, e os expectadores em casa. Todos da plateia deram seu tempo para aquele espetáculo, todos receberam de volta a emoção e a catarse de um drama humano com traços ficcionais. E como todos também viram a ação de Sandro simular a execução em frente às câmeras, no meio ao palco, uma refém, uma inocente, se sentiram no direito e até dever de pedirem pela morte do vilão. A obra tinha sido bem dirigida.

Luanna Belmon (ÔNIBUS... 2002: 1h 29min) confessa: "ele pediu pra gente chorar, ele pedia pra gente tornar a coisa mais dramática [...] do que poderia parecer, por que tinha uma relação de diálogo lá mas ele não queria transparecer [...] isso pra quem tava vendo." Goffman caracteriza isso como uma ação fora do quadro, já que era uma forma de comunicação de confiança paralela ao que o autor caracteriza como a trama principal. Para a plateia, para quem assistia a trama principal, Sandro queria mostrar-se um vilão sanguinário, um assassino que matou, deitada no chão do ônibus, fora do enquadramento da janela do palco, uma de suas reféns. Com esse ato ele poderia ter antecipado seu final trágico.

O Rodrigo Pimentel, (ÔNIBUS... 2002: 1h15min) ex-BOPE, descreve o que deveria ter sido a ação correta em resposta à encenação de Sandro: "[...] O marginal [...] vai ser alvejado pelo *sniper* e além disso uma equipe iria invadir o ônibus iria terminar de matar o marginal, e proporcionar a segurança pros reféns". Mas isso não aconteceu. Em justificativa, Capitão Batista (ÔNIBUS... 2002: 1h 17min) diz que "a policia militar [...] não acreditava e não gostaria de acreditar na hipótese de ela [a refém] ter realmente morrido". Ele justifica mais a frente que o fato de as outras reféns não terem se atirado pela janela seria um indício para ele não acreditar na performance de Sandro como o assassino. Havia a dúvida sobre a verdade do espetáculo.

Goffman (2012, p.179) afirma que "é perfeitamente óbvio para todos, dentro e fora do palco, que os personagens e suas ações são irreais, mas também é verdade que a plateia deixa de lado esse saber e, na qualidade de espectadores, permite que seu interesse e sua simpatia

respeitem a aparente ignorância dos personagens quanto àquilo que lhes advirá e esperem com vivo suspense para ver como as coisas se desenrolarão". Portanto, para nenhum dos atores da plateia a fronteira entre a ficção e realidade estava clara. Luanna Belmon (ÔNIBUS... 2002: 1h30min) continua:

Eu não tava acreditando muito [...] que ele ia atirar, aí, quando eu realmente acreditei, quando aquela fronteira entre fingimento e verdade [...] foi perdida [...] e eu realmente acreditei que ele pudesse me matar aí, [...] eu me amparei, debrucei em cima dele e segurei o braço dele [...] e pedi pra ele não me matar de verdade [...] E aí ele ficou irritado e falou 'cala a boca se não vou te matar mesmo' e aí eu olhei pra ele e falei assim 'ué mas você não quer que eu finja?' Aí ele olhou pra mim, acho que ele deve ter se dado conta de que realmente tinha uma [...] coisa dupla, uma coisa ambígua no que ele tava fazendo né, ou ele queria que a gente bem fingisse ou ele realmente ia matar. Aí de repente pareceu que ele se sentiu mal com aquilo, se sentiu mal com o fato de eu estar buscando consolo nele mesmo, nele que ia me matar, ou que tava encenando que ia me matar.

Mas a ação e o desfecho já estava definida. Sandro havia feito uma encenação tão competente que justificou, ao simular um assassinato, sua própria execução. Da mesma forma que a sua própria morte subsequente fora eclipsada pela morte da Geíza Gonçalves, a refém desta vez morrera de verdade por conta de uma malfadada ação de interceptação de um oficial do BOPE. Sandro, até então ileso, fora assassinado asfixiado por policiais na viatura que deveria levá-lo, contido, do local do evento para uma delegacia ou unidade prisional. O espetáculo cobrou seu preço.

3- Finitude de uma vida para a segurança dos demais

A presença da finitude humana é algo que sempre incomodou a sociedade desde sua existência. Na certeza de que “os homens nascem e os homens morrem!”, o antropólogo José Carlos Rodrigues (2006), explica que apesar de ser uma afirmação simples, aparentemente, não o é de fato. Posto que as filosofias, as mitologias, as práticas, os rituais sempre se colocaram como questões urgentes e fundamentais para discutir e fornecer várias soluções.

Para Rodrigues (2006), aceitar essa finitude, é o que define a diferença entre o ser não-pensante e o ser pensante. “Para um ser pensante, não é a morte, categoria geral e indefinida, que coloca um problema, mas o fato de que ele, sujeito pensante, morre – o fato de que “eu” morro”. Partindo desse pressuposto de Rodrigues (2006), e fazendo um paralelo com a morte do sequestrador do ônibus 174, percebe-se que para Sandro a morte foi algo aceito e desejado pela

sociedade que assistiu e acompanhou, por algumas horas de terror, cenas que marcaram e mostraram a realidade social.

No documentário do *Ônibus 174* (2002), a eminência da morte esteve presente o tempo todo, enfatizada de duas maneiras: uma como ameaça e a outra como julgamento/condenação. Ao apontar a arma na cabeça de Janaína Neves, Sandro demonstrou todo o seu poder e sua voz de comando ao obrigar sua vítima a escrever nas janelas do ônibus, com batom, frases como: "Ele vai matar geral às seis horas" (ÔNIBUS... 2002: 0h23min).

Nesse enquadramento, a morte aparece como estigma a que Goffman (2004) se refere sobre os sinais corporais com os quais se procurava evidenciar alguma coisa de extraordinário ou mau sobre o status moral de quem os apresentava (...) aplicado à própria desgraça do que à sua evidência corporal. Sandro, em tom de ameaça, com expressões de violência, gritava e ameaçava: "delegado, já morreu uma, vai morrer outra!" (ÔNIBUS... 2002: 1h19min), manifestação que reafirma sua revolta e seu desafeto de uma vida alimentada pela exclusão social.

No momento do sequestro, Sandro deixa de ser invisível e mostra as consequências de uma vida "morta", obscura, à margem do Estado. A mídia presente no local, o fez ser visível, mesmo não sendo reconhecido como parte da sociedade. O que fez justificar a sua morte, sendo aceita e desejada por muitos cidadãos. Daí a afirmação do cinegrafista José Henrique (ÔNIBUS... 2002: 1h49min) "eles queriam vingança, eles queriam levar pra casa um pedacinho do Sandro, de repente, como um souvenir."

Para o antropólogo Luiz Eduardo Soares (ÔNIBUS... 2002: 0h19min), a condição de Sandro é um retrato da invisibilidade social.

Esses meninos estão famintos de existência social, famintos de reconhecimento [...] Há duas maneiras de produzir a invisibilidade. Esse menino é invisível porque nós não o vemos, negligenciamos a sua presença, nós o desdenhamos, ou porque projetamos sobre ele um estigma, uma caricatura, um preconceito. Nós só vemos o que nós projetamos.

A cobertura também criou a ilusão de que a morte de Sandro representava o fim da insegurança da sociedade, personificando, de alguma forma, a violência em um indivíduo, exteriorizando o mal. Uma reflexão que se faz sobre essa exclusão social é se ela é a própria morte, a finitude de uma vida que segundo DaMatta (1995) é transferida para um outro lugar, um

outro mundo. É concebida como uma passagem de um mundo a outro, numa metáfora de subida – e descida – algo verticalizado, como a própria sociedade (DAMATTA, 1985, p.120).

Apesar de a morte ainda ser um tabu para grande parte da sociedade, seu significado se diferencia culturalmente, mas sua importância é a mesma. No caso do sequestrador ela foi uma sentença de morte, uma condenação sem julgamento legalizado pelo Estado. O documentário mostra que o Estado, com o dever de garantir a segurança à sociedade, foi omissivo em toda a vida de Sandro, mas se fez presente na hora de puni-lo, ou melhor, de matá-lo, para assim, mostrar seu poder dominador e proteger a segurança dos demais. “O Estado cria ladrões para depois puni-los” (MORUS, 2001).

Ao se referir à execução pública, Foucault (1999) diz que ela é vista, então, como uma fornalha em que se acende a violência.

A morte é então reduzida a um acontecimento visível, mas instantâneo. Entre a lei, ou aqueles que a executam, e o corpo do criminoso, o contacto é reduzido à duração de um raio. Já não ocorrem as afrontas físicas; o carrasco só tem que se comportar como um relojoeiro meticuloso (FOUCAULT, 1999).

Foucault (1987, p.195) cita Walhausen, que no início do século XVII, já falava da “correção disciplinar”, como uma arte do “bom adestramento”. O poder disciplinar é, com efeito, um poder que, em vez de se apropriar e de retirar, tem como função maior “adestrar”; ou sem dúvida adestrar para retirar e se apropriar ainda mais e melhor.

A disciplina “fabrica” indivíduos; ela é a técnica específica de um poder que toma os indivíduos ao mesmo tempo como objetos e como instrumentos de seu exercício. Não é um poder triunfante que, a partir de seu próprio excesso, pode-se fiar em seu superpoderio; é um poder modesto, desconfiado, que funciona a modo de uma economia calculada, mas permanente. Humildes modalidades, procedimentos menores, se os compararmos aos rituais majestosos da soberania ou aos grandes aparelhos do Estado. (FOUCAULT, 1998, p. 195).

E se em algumas dezenas de anos, como diz Foucault (1987), desapareceu o corpo supliciado, esquartejado, amputado, marcado simbolicamente no rosto ou no ombro, exposto vivo ou morto, dado como espetáculo, o episódio do Ônibus 174, reviveu através do espetáculo televisível um descontrole emocional e do despreparo da polícia diante de uma situação de risco. “O pessoal que estava ali tava querendo ver um espetáculo, e o espetáculo é a morte do bandido, isso é coisa comum na nossa sociedade” (ÔNIBUS... 2002: 1h53min).

Como se refere Ariès (1981), em algumas culturas, como a ocidental, a morte é vista de forma aterrorizante, estranha e distante. As pessoas evitavam qualquer aproximação com o moribundo, porque tinham medo de serem contagiadas. Era também a forma de exclusão e a própria invisibilidade que ele sofria.

Segundo as explicações de Ariès (1981, p. 7), a morte era regulamentada por um ritual costumeiro descrito de benevolência. “A morte comum, normal não se apoderava, traiçoeira, da pessoa, mesmo quando era acidental em consequência de ferimento, e mesmo quando era efeito de demasiada emoção, como acontecia”. A morte de Sandro foi uma morte pública sustentada pela negatividade e condenação, uma maneira de se resolver o problema social e a insegurança da sociedade.

O tema morte não é uma discussão atual, pois foram muitos os filósofos, historiadores, sociólogos, biólogos, antropólogos e psicólogos que discutiram o assunto no decorrer da história. Philippe Áries (1990) aponta que nós aprendemos na nossa cultura, evitar a dor, e a perda fugindo da morte, criando lacunas onde pensamos estar fugindo dela, deixando de crer na nossa própria finitude.

A postura do homem perante a morte nem sempre foi assim. Na Idade Média, a morte era uma cerimônia pública e organizada pelo próprio moribundo, que reunia seus familiares e amigos na simplicidade com que o rito era realizado. Na visão de Rodrigues (2006) era um fenômeno comum, costumeiro, que causava uma dor tolerável, posto que não fosse uma ruptura entre o aqui e o além e os ritos eram comunitários. Uma relação de proximidade entre vivos e mortos, um período que Ariès o chamou de “Morte Domada”.

Como explica Ariès (2012), “o homem das sociedades ocidentais tende a dar à morte um sentido novo. Exalta-a, dramatiza-a, deseja-a impressionante e arrebatadora”. Na concepção de Reis (1991) era a “morte romântica” em sua dimensão literária, mas que no cotidiano doméstico desejava-se privada, recôndita.

“Morte Selvagem” foi a expressão dada por Ariès (citado por REIS, 1991) para definir essa nova modalidade, que outros autores chamaram de individualismo. Velados e enterrados privadamente, pelo círculo íntimo da família, os mortos, nesse período, começaram a ser encarados como um tabu – tema sobre o qual não se deve falar e no qual as pessoas preferem não

pensar, tendo em vista que não há resposta definitiva e a capacidade de lidar com as incertezas não é uma característica da sociedade ocidental atual, explicam Bianchini e Oikawa (2013).

DaMatta relata que a morte era um problema filosófico e existencial moderno.

De fato, saber se a morte pode ser vencida, conhecer o significado da morte, ficar profundamente angustiado com o fato paradoxal de que a morte é a única experiência social que não pode ser transmitida, discutir a imortalidade, o tempo, a eternidade e, sobretudo, tomar a morte como algo isolado, é uma questão moderna certamente ligada ao individualismo como ética do nosso tempo e das nossas instituições sociais. (DAMATTA, 1985, p.145-146)

Feuerbach (citado por DAMATTA, 1985) faz uma reflexão sobre a morte e a imortalidade quando diz que o grande evento moderno foi a autonomização do indivíduo enquanto valor social e moral positivo, o que fez com que a antiga comunidade fosse, irremediavelmente, fraturada. Segundo DaMatta (1985), “a consciência da individualidade vai provocar o aparecimento da morte e vai fazer surgir a imortalidade como uma questão filosófica e religiosa fundamental debaixo do conceito de salvação”.

De um lado há sistemas que se preocupam com a morte. É claro que não se pode estabelecer um corte radical, mas há tendência para ver a morte como importante, descartando o morto; e uma outra que tende a ver o morto como básico, descartando obviamente a morte (DAMATTA, 1985, p. 147).

É o que Rodrigues (2006) afirma, sob o ângulo humano, que a morte não é apenas a destruição de um estado físico e biológico. Ela é também a de um ser em relação, de um ser que interage. O vazio da morte é sentido primeiro como um vazio interacional.

Antes, a morte não era uma ruptura entre o aqui e o além e os ritos eram comunais. Nas imediações do século XV há o lento desenvolvimento de um sentimento de individualidade, que questiona a salvação e a imortalidade. O medo do além começa a se manifestar em uma sociedade que vivia de maneira familiar com ela. As ações individuais são pesadas na balança do Bem e do Mal, visando ao Céu ou Inferno.

4- E o por fim

No clímax do filme *Robocop* (2014), também de José Padilha, há o encontro entre o personagem principal do filme interpretado por Joel Kinnaman, com seu principal antagonista, o

CEO da OMNI corp interpretado por Michael Keaton. Até então era retratado como alguém prático e inteligente, conhecedor de arte, o antagonista era um personagem plausível de se ter empatia. No embate final, no entanto, o filme de Padilha assume sua verve blockbuster⁶. Robocop precisa matar o vilão, mas o maniqueísmo, que geralmente não tão claro e fácil nas obras independentes de Padilha, também não fora estabelecido até então. Segue em uma sequência onde o personagem interpretado por Michael Keaton pega a arma de um segurança e além de ameaçar o personagem principal, ameaça a esposa e filho dele, desta forma justificando tanto para o personagem, quanto para a plateia, que a ação subsequente, o assassinato do vilão, era justa. É assim na linguagem dos filmes comerciais americanos, a história deve terminar com o vilão sendo punido com a morte. O final do evento do ônibus 174 já era prenunciado desde o instante em que Sandro assumiu o papel de antagonista do espetáculo. Ele tinha que morrer.

Maia (2004, p. 553) traz a voz de um comerciante: “Fiquei vidrado naquela televisão, como se adiantasse... Fiquei torcendo, aflito, angustiado, para que o canalha morresse logo e deixasse aquelas pessoas voltarem para suas casas, para suas famílias. Que pena que não era um filme, era realidade.” O papel foi desempenhado, e o destino traçado.

Conforme Rodrigues (1983), o poder, exercido como dominação, encontra uma fronteira: a morte. Segundo o autor, não é a capacidade de decretar a morte que faz do poder, poder, como historicamente é pensando. Mas é a estratégia de obrigar a viver que acaba por constituir-lo. Em resumo, “o risco de morte é um pressuposto absoluto de libertação”. A morte de Sandro também passou a ilusão que todos os problemas sociais seriam sanados e que o Estado, responsável pela manutenção da ordem, mesmo omissivo em muitas situações, age no momento em que a “sociedade” se vê vítima de sua própria criação.

Referências

AIRES, Philippe. **O homem diante da morte**. Rio de Janeiro: F. Alves, 1981.

⁶ Chama-se de Blockbuster os filmes produzidos com grandes orçamentos, Robocop (2014) custou U\$ 130 milhões de dólares, e desta forma preveem receber uma grande receita. Para tal esse tipo de filme usa geralmente concessões narrativas e de conteúdo, para serem mais "palatáveis comercialmente" para uma audiência maior.



BARROS, Sulivan. **Encenação para uma morte anunciada:** Sandro do Nascimento e as mulheres do Ônibus 174 - Um olhar a partir dos estudos de gênero e dos Direitos Humanos. In: Revista JF Processus, 2010. Disponível: http://institutoprocesso.com.br/2012/wp-content/uploads/2011/12/sumario_edicao4.pdf. Acesso: 08/06/2014.

BOURDIEU, Pierre. **Poder Simbólico.** Rio de Janeiro. Bertrand, Brasil, 2001.

DAMATTA, Roberto. Morte: A morte nas sociedades relacionais: reflexão a partir do caso brasileiro. In: **A casa e a rua.** São Paulo: Brasiliense, 1985.

FOUCAULT, Michel. **Microfísica do Poder.** São Paulo: Graal, 2012.

_____. **Vigiar e Punir: nascimento da prisão.** Petrópolis/RJ: Vozes, 1999.

GOFFMAN, Erving. **Os quadros da experiência social:** uma perspectiva de análise. Petrópolis: Editora Vozes, 2012.

_____. **A Representação do Eu Na Vida Cotidiana.** Petrópolis: Vozes, 2002.

MAIA, Rousiley CM. **Visibilidade e accountability:** o evento do ônibus 174. ENCONTRO ANUAL DA COMPÓS, XIII, 2004b. Anais... São Bernardo do Campo (2004).

MORIN, Edgar. **O Homem e a Morte.** Rio de Janeiro: Imago, 1997.

RODRIGUES, José Carlos. **Espetáculos Fúnebres e Personalização.** XXXV Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação – Intercom, 2012, Fortaleza. Anais do XXXV Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação. Fortaleza: Intercom, 2012.

_____. **Tabu da Morte.** Rio de Janeiro: Achiamé, 1983.

ÔNIBUS 174. Direção: José Padilha e Felipe Lacerda. Produção: José Padilha, Rodrigo Pimentel e Marcos Prado. Roteiro: Braulio Montavani e José Padilha. Rio de Janeiro: Warner Brothers, c 2002. 1 DVD (150 min), widescreen, color. Produzido por LKTELHome Video.

ROBOCOP. Direção: José Padilha. Produção: Marc Abraham Roteiro: Joshua Zetumer. Intérpretes: Joel Kinnaman, Gary Oldman; Michael Keaton e outros. MGM Productions, 2014. filme (117 min), son., color., 35 mm.