

**UNIVERSIDADE FEDERAL DE UBERLÂNDIA
FACULDADE DE EDUCAÇÃO
CURSO DE JORNALISMO**

BEATRIZ ABEL EVARISTO

**SANDRO DO NASCIMENTO: QUEM É O SUJEITO REPRESENTADO NO
DOCUMENTÁRIO *ÔNIBUS 174?***

**UBERLÂNDIA
2022**

BEATRIZ ABEL EVARISTO

**SANDRO DO NASCIMENTO: QUEM É O SUJEITO REPRESENTADO NO
DOCUMENTÁRIO ÔNIBUS 174?**

Monografia apresentada ao curso de Jornalismo da Universidade Federal de Uberlândia (UFU), como exigência parcial para obtenção do título de bacharel em Jornalismo.

Orientadora: Prof^a. Dra. Vanessa Matos dos Santos

UBERLÂNDIA
2022

BEATRIZ ABEL EVARISTO

**SANDRO DO NASCIMENTO: QUEM É O SUJEITO REPRESENTADO NO
DOCUMENTÁRIO ÔNIBUS 174?**

Monografia apresentada ao curso de Jornalismo da Universidade Federal de Uberlândia (UFU), como exigência parcial para obtenção do título de bacharel em Jornalismo.

Uberlândia, 24 de julho de 2022

BANCA EXAMINADORA

Prof^a. Dra. Vanessa Matos dos Santos - UFU
Orientadora

Prof. Dr. Gerson de Souza - UFU
Examinador

Prof. Dr. Reinaldo Maximiano Pereira - PUC MG
Examinador

À minha família que, acima de tudo, priorizou
minha formação e me auxiliou a transformar esse
sonho em realidade.

AGRADECIMENTOS

Ser a primeira pessoa da família a ingressar em uma Universidade Federal traz responsabilidades imensas. Relembrar as dificuldades que passei estando em outro estado e longe daqueles que me amam para realizar um sonho que não era apenas meu, faz com que a lista de agradecimentos seja, no mínimo, extensa.

Em primeiro lugar, agradeço a minha mãe Danielle que me criou da melhor forma possível, me mostrando, mesmo que indiretamente, as injustiças da vida. Foi ela que me ensinou a ter a ambição de ser minha melhor versão e lutar por tudo o que eu quisesse e acreditasse. Você é meu exemplo de vida.

Agradeço minha vó Tita, a mulher mais honesta e batalhadora que já conheci. Aquela que se dedica em tudo o que faz, sempre buscando se aperfeiçoar e mostrar ao mundo que ela é capaz. Espero um dia poder ser um terço do que a senhora é.

Agradeço ao meu irmão Henrique, que é uma das melhores coisas que já aconteceu comigo. Meu presente de Deus. É por ele que me dedico incansavelmente todos os dias. Espero poder te orgulhar e servir como sua inspiração.

Agradeço ao meu pai, André, pela oportunidade de vivenciar a faculdade. Por me apoiar e sempre me acudir quando precisei. É graças a você que esse sonho pode acontecer de fato.

Ao Guilherme, agradeço pelos momentos mais incríveis de minha vida. Por estar ao meu lado e me apoiar durante todo esse percurso. Obrigada por ser meu ponto de paz. Você me orgulha todos os dias.

Agradeço a minha melhor amiga Beatriz Tereza por me apoiar desde o começo e compartilhar essa trajetória comigo. Crescemos juntas ao longo desses anos e espero poder viver mais momentos inesquecíveis com você.

Ao Josias, sou grata por ter vivido essa etapa da vida comigo. Meu melhor amigo desde o começo e que, mesmo com todas as diferenças, esteve do meu lado, me incentivando e apoiando. Espero que os nossos caminhos se cruzem mais vezes.

As meninas do 106K, Isabella e Thamires, que fizeram a minha jornada ser mais leve e divertida. Obrigada pelo apoio de vocês. Vocês são mulheres incríveis e inspiradoras.

A todos do curso de jornalismo, essencialmente a décima turma, que fizeram dessa experiência a mais divertida possível.

Agradeço a minha eterna professora de Sociologia, Thaise, que me mostrou as diferenças da sociedade e que plantou em mim a semente da justiça.

E por fim, agradeço com todo meu coração àquela que me auxiliou a tornar o presente trabalho uma realidade. Por confiar em mim e me instigar a buscar sempre o melhor. À minha orientadora Vanessa Matos, uma mulher extraordinária.

Sou grata a todos por fazerem parte da minha história.

*“Ele ouve a verdade e fica revoltado
Mas naquela foto você é a criança perto do urubu
Ou Sebastião Salgado?
É melhor desistir ou viver humilhado?
Coisas que passam na mente de gente que vem de onde vem”
(DJONGA, 2021)*

EVARISTO, Beatriz Abel. **Sandro do Nascimento: Quem é o sujeito representado no documentário *Ônibus 174*?**. 76 p. Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação em Jornalismo) - Universidade Federal de Uberlândia, Uberlândia, 2022.

RESUMO

Esta monografia tem como finalidade analisar como o documentário 'Ônibus 174', lançado em 2002, representou o sujeito Sandro do Nascimento. Diferentemente das representações até então veiculadas pela grande mídia, 'Ônibus 174' apresentou um novo viés do acontecimento, deslocando a importância do fato em si para o Sujeito em questão e as condições objetivas anteriores que o levaram até àquele contexto que culminou em um dos crimes mais noticiados do Brasil. A metodologia empregada, estudada pelos autores Vanoye e Goliot-Lété (1994) – a análise fílmica – parte da concepção de fragmentar os elementos audiovisuais presentes na produção para que, assim, seja possível reinterpretar cada bloco temático do material audiovisual para observar de forma mais aprofundada todos os aspectos. Sendo assim, a presente pesquisa visa problematizar as estratégias presentes na produção audiovisual, identificando e analisando de quais formas a narrativa do documentário é utilizada para a construção do caso em questão e discutir as novas nuances do sujeito Sandro do Nascimento a partir do documentário.

Palavras-chave: Análise fílmica, comunicação, documentário, ônibus 174, representação social, Sandro do Nascimento e sujeito.

EVARISTO, Beatriz Abel. **Sandro do Nascimento**: Quem é o sujeito representado no documentário *Ônibus 174*. 76 p. Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação em Jornalismo) - Universidade Federal de Uberlândia, Uberlândia, 2022.

ABSTRACT

This monograph aims to analyze how the documentary 'Ônibus 174', released in 2002, represented the subject Sandro do Nascimento. Differently from the representations until then broadcast by the mainstream media, 'Ônibus 174' presented a new bias of the event, shifting the importance of the fact itself to the Subject in question and the previous objective conditions that led him to that context that culminated in one of the most reported crimes in Brazil. The methodology used – Vanoye e Goliot-Lété's (1994) film analysis – starts from the concept of fragmenting the audiovisual elements present in the production so that it is possible to reinterpret each thematic block of the audiovisual material to observe all aspects in a deeper way. Therefore, the present research aims to problematize the strategies present in audiovisual production, identifying and analyzing in which ways the documentary narrative is used to build the case in question and discuss the new nuances of the subject Sandro do Nascimento from the documentary.

Keywords: Bus 174, communication, documentary, film analysis, Sandro do Nascimento, social representation, subject.

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO	11
2 DOCUMENTÁRIO	14
2.1 Os modos do documentário.....	18
2.2 O documentário jornalístico	21
3 REPRESENTAÇÃO SOCIAL	26
3.1 Contextualizando a colonização	26
3.2 A representação social na psicologia	29
3.4 A representação Social no audiovisual	35
3.5 A marginalização	37
4 METODOLOGIA	44
4.1 O universo: caso do ônibus 174	45
4.2 A amostra: documentário 'Ônibus 174'	51
4.3 Protocolo de análise	53
5 ANÁLISE	58
5.1 Bloco 1: a marginalização	58
5.2 Bloco 2: atuação da polícia.....	61
5.3 Bloco 3: o jornalismo e a espetacularização da notícia.....	64
5.4 Bloco 4: quem era o sujeito Sandro do Nascimento	68
6 CONSIDERAÇÕES FINAIS	71
REFERÊNCIA	75

1 INTRODUÇÃO

No dia 12 de junho de 2000, o estado do Rio de Janeiro acompanhou pelos noticiários mais uma situação de sequestro. Dentro de um ônibus com alguns passageiros, Sandro do Nascimento Barbosa anunciou um assalto e, sob a mira de um revólver, manteve aquelas pessoas no local por aproximadamente cinco horas. Mesmo sendo recorrente os casos de sequestro ou de assalto no estado, a repercussão desse foi grandiosa e ficou conhecida como o crime que chocou o país.

Dois anos depois, o cineasta José Padilha, a partir de seu documentário 'Ônibus 174', apresenta o acontecimento sob a perspectiva do sujeito e do contexto, diferente do que foi abordado pelos meios de comunicação de massa. Dito isso, o objetivo geral desta monografia é analisar de que forma o documentário representou o sujeito Sandro do Nascimento, bem como os sentidos e juízos implicados. E, para além, problematizar as estratégias presentes na produção audiovisual; identificar e analisar de quais formas os sentidos da narrativa audiovisual são utilizados para a construção do caso em questão e discutir as representações sociais dadas ao sujeito Sandro a partir do documentário.

Na presente monografia, a pesquisadora utilizou como metodologia a análise fílmica. Logo, os elementos que compõem o documentário foram fragmentados e analisados para que assim fosse possível interpretar de forma aprofundada todas as questões que dialogam com a pergunta norteadora. Para isso, a pesquisadora dividiu a obra em quatro blocos temáticos não lineares e observou elementos como enquadramento, ângulo, tratamento da imagem, quais são as pessoas que permanecem em tela, a utilização do *offs* e outros aspectos que são pertinentes para a pesquisa.

A narrativa do documentário exhibe, para além do ocorrido no ônibus, quem era o sujeito Sandro e qual contexto ele estava inserido, utilizando imagens de banco de dados, documentos oficiais e entrevistas, Padilha mostra aos espectadores uma nova perspectiva que não tinha sido abordada pela grande mídia da época.

Sandro nasceu em São Gonçalo, no Rio de Janeiro, cresceu sem a presença do pai e aos oito anos viu sua mãe ser assassinada na comunidade onde morava. Logo em seguida, se tornou um garoto de rua, onde ficou conhecido como Mancha. Foi aos nove anos de idade que seu histórico com roubos e drogas começou, movido pela necessidade de ter o que comer e de suportar todas as dores que passava.

No dia 23 de julho de 1993, Sandro se tornou um sobrevivente do massacre da Candelária. Nesse crime, oito jovens, de 11 a 19 anos, que dormiam na escadaria da igreja da Candelária, foram assassinados brutalmente. Sandro já tinha 15 anos quando perdeu alguns de seus amigos próximos. Esse era um dos contextos que a imprensa poderia ter levado em consideração enquanto fazia a cobertura do sequestro, mas que só foi mostrado ao público a partir do documentário. Portanto, desse objeto para a presente pesquisa se dá pela profundidade que a produção audiovisual se propõe a fazer em relação ao sujeito Sandro, evidenciando, essencialmente, como ele foi deixado às margens da sociedade.

No momento em que o caso aconteceu, as pessoas estavam motivadas pelo fato, estavam curiosas para saber os desdobramentos que poderiam ter aquele ocorrido, sendo assim, a mídia não se preocupou em considerar o sujeito e o contexto dele. Porém, a função do jornalista é dar informação ao seu público da forma mais esclarecedora possível, indicando de onde fala e sob qual perspectiva, sempre respeitando a ética moral e a objetividade. Pesquisar, entrevistar, apurar e ouvir todos os lados envolvidos são formas fundamentais de fazer jornalismo.

Além disso, as declarações que diversas emissoras, como Globo e Record, fizeram foram restritas, os reféns, a polícia, os especialistas, todas essas escolhas evidenciam uma intencionalidade de reproduzir uma única visão do caso, em que Sandro era apenas mais um bandido que estava interferindo na vida de inocentes. Trazer conhecidos de Sandro para contar fragmentos da vida dele poderia abarcar novas questões ao episódio e ampliaria o debate social, bem como o documentário fez. Portanto, os caminhos que a grande mídia segue e as linguagens utilizadas por elas podem ser vistas como uma forma de criar uma imagem de Sandro.

Quando ele se identifica como sobrevivente da chacina da Candelária, filia-se à formação discursiva da exclusão, da violência, da opressão, do vitimado, mas quando dá voz de assalto e negocia com os policiais e reféns, fala do lugar de opressor. Já articulando com a presença da mídia, Sandro identifica-se ao personagem principal de sua própria história que briga por visibilidade e passa a ocupar a posição sujeito de ator, com a ilusão de que o total controle daquele filme 'real', que ele mesmo produzia e dirigia movimentando o interdiscurso da mídia. (GARCIA, 2007, p. 1587).

O presente trabalho surgiu a partir de um contato da autora com o documentário em uma aula de Sociologia no segundo ano do ensino médio. Desde então,

manifestou-se uma curiosidade e vontade de entender melhor sobre o caso. Mesmo sem saber que cursaria Jornalismo, a pesquisadora se questionava sobre a atuação desses profissionais durante a cobertura do caso e como isso influenciou o desfecho da história.

Ao realizar um levantamento em arquivos acadêmicos, é possível observar uma grande variedade de projetos, sendo eles monografias ou artigos, que tratam esse assunto por diferentes perspectivas, todas complementando ainda mais o tema. Nesse sentido, esta monografia é, para além de um trabalho de conclusão de curso, uma análise das inquietações levantadas pela pesquisadora que auxiliará a desenvolver novos questionamentos sobre a marginalização, a representação de grupos sociais na grande mídia e em produções audiovisuais, a função do jornalista e do documentário na sociedade.

Espera-se que a presente pesquisa mostre a importância de enxergar com novas lentes aqueles considerados invisíveis. Na perspectiva social, essa pesquisa visa compreender como são dadas as representações sociais de determinados grupos tidos como minoritários e influência da mídia sobre a criação e repetição de estigmas.

A presente monografia está estruturada da seguinte forma: capítulo de introdução, que conta com a apresentação dos objetivos gerais e específicos, das questões que originaram o tema e da justificativa diante de sua relevância acadêmica e social; dois capítulos teóricos-conceituais, que tem como objetivo compreender, a partir de uma revisão bibliográfica, o que é documentário e representação social, respectivamente; capítulo de metodologia, que visa esmiuçar e explicar qual é o percurso utilizado para realizar a investigação; capítulo de análise, no qual será feito o estudo, com base nos capítulos teóricos e nos objetivos estipulados, e, por fim, as considerações finais, que traz, de forma sucinta, as principais conclusões atingidas pela pesquisa, de modo a elucidar aos elementos utilizados no documentário para representar o sujeito Sandro, mostrando as possíveis problemáticas e apontando as contribuições do trabalho para o estudo em comunicação.

2 DOCUMENTÁRIO

O presente capítulo traçará os conceitos já estudados por teóricos e pesquisadores sobre o documentário a fim de entender as características dessa produção audiovisual e mostrar luz ao que de fato ela é. Para isso, é necessário entender algumas características gerais.

Há diversos estilos de produções audiovisuais, uns bem delimitados e que são possíveis de serem categorizados, outros que transitam entre as características e, conseqüentemente, causam dificuldade ao tentar tipificar.

Basicamente, as produções audiovisuais podem ser classificadas como ficção e não ficção. Na semântica, por exemplo, a ficção é uma criação imaginária, uma fantasia e a não ficção é o exato oposto.

Nas ficções, segundo Penafria (2001), as pessoas são atores com dever de encenar, ou seja, ser alguém que, provavelmente, não está associado a quem de fato ele é. Já nas não ficções, as pessoas são atores sociais que podem agir da mesma forma que agiriam se não tivesse uma câmera filmando.

Ainda, para o teórico americano Nichols (2016), os produtos de não ficção carregam o poder de gerar a impressão de autenticidade, fazendo com que o público associe as imagens capturadas à realidade.

Certas tecnologias e estilos nos estimulam a acreditar numa correspondência estreita, senão exata, entre imagem e realidade, mas efeitos de lentes, foco, contraste, profundidade de campo, cor, meios de alta resolução, parecem garantir a autenticidade do que vemos. No entanto, tudo isso pode ser usado para dar impressão de autenticidade ao que, na verdade, foi fabricado ou construído. (NICHOLS, 2016, p.19).

Em sua obra, Nichols (2016) defende que tudo aquilo que se distancia da realidade, pode ser considerado ficção, assim como tudo aquilo que de fato é concreto, pode ser uma produção de não ficção. De acordo com essa ideia, ele relaciona os documentários às produções não ficcionais e os filmes às ficções.

Os documentários falam de situações ou acontecimentos reais e honram os fatos conhecidos; não introduzem fatos novos, não comprováveis. Falam sobre o mundo histórico diretamente, não alegoricamente. Narrativas fictícias são fundamentalmente alegorias.

Eles criam um mundo para substituir outro, o mundo histórico. (NICHOLS, 2016, p. 31).

A partir dessa característica dada pelo autor, é possível fazer algumas reflexões que dialogam com os pensamentos que Ramos (2013) traz em sua obra. Para ele, os documentários são asserções, uma forma de olhar sobre tais acontecimentos com uma narrativa própria e não uma verdade absoluta. Sendo assim, o documentário se torna uma forma de expressão, que prioriza não só o assunto, mas a forma de contar.

Dentro deste eixo comum, podemos afirmar que o documentário é uma narrativa basicamente composta por imagens-câmera, acompanhada muitas vezes de imagens de animação, carregadas de ruídos, música e fala (mas, no início de sua história, mudas), para as quais olhamos (nós espectadores) em busca de asserções sobre o mundo que nos é exterior, seja esse mundo coisa ou pessoas. Em poucas palavras, 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 narrativa sobre asserção sobre o mundo. (RAMOS, 2013, p. 22).

Ainda, na perspectiva de Penafria (2001) o documentário é uma produção criativa do cinema e que toda a construção dele parte de um ponto de vista do documentarista, mesmo que não seja consciente. A utilização das ferramentas disponíveis para o cineasta é o ponto de partida que auxilia - e por vezes define - o que será transmitido e como isso se dará, conectando a produção com a recepção. A autora afirma que “É através do uso da câmera de filmar e da montagem que o documentarista define qual o ponto de vista a transmitir e, conseqüentemente, qual o nível de envolvimento do espectador.” (PENAFRIA, 2001, p. 2).

Para tanto, fica evidente o quanto essa produção - o documentário - pode ser classificada de diferentes formas. Mesmo utilizando a perspectiva mais fácil, separando tudo o que é uma criação irreal em ficção e tudo o que representa a realidade em não ficção, há brechas que podem ser repensadas e que não garantem distinção entre um e outro. Consoante com o que Nichols (2016) apresenta, as práticas adotadas na produção de ambos podem ser as mesmas, como por exemplo o uso do roteiro, da encenação, das filmagens externas e das câmeras portáteis, fazendo delas representações de uma verdade e influenciando na forma como aquele produto é recebido pelo espectador.

Por se tratar de uma área que lida com a liberdade criativa dos seres humanos, não é possível afirmar que essas definições sejam fixas e claras, o universo que separa a ficção da não ficção não é da mesma natureza que separa répteis e mamíferos, por exemplo.

Nesse ângulo, Ramos (2013) sintetiza uma definição para o documentário, colocando o fato a ser contado, o ponto de vista do diretor, a construção do produto e, principalmente, a recepção do espectador como elementos chaves.

Em poucas palavras, 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. A natureza das imagens-câmera e, principalmente, a dimensão da tomada através da qual as imagens são constituídas determinam a singularidade da narrativa documentária em meio a outros enunciados assertivos, escritos ou falados. (RAMOS, 2013, p. 22).

Indo além das reflexões abordadas pelos autores citados acima, Ramos (2013) acrescenta a essa discussão sobre o vínculo entre o real e o documentário. Por mais que o debate sobre a realidade, verdade, fatos e acontecimentos históricos tenha relevância para o universo acadêmico, pormenoriza-las no presente trabalho não se faz necessário, uma vez que a ideia é entender como as representações sociais ocupam espaços dentro do documentário. O autor acrescenta em sua obra que um documentário não deixa de ser um documentário se mostra algo que não é real, posto que realidade é um conceito que abre espaço para diversas interpretações e respostas.

Um documentário pode certamente mostrar algo que não é real e continuar a ser documentário. Não é difícil imaginarmos um documentário sobre mulas sem cabeça. Há dezenas de documentários sobre seres de outros planetas, alguns defendendo sua existência. Não importa se, efetivamente, existem, dentro do que definimos como realidade, mulas sem cabeça, óvnis ou experiências de transferência de corpo com extraterrestres. Um documentário que enuncie categoricamente a existência de mulas sem cabeça pode ser um documentário pouco ético, manipulador, supersticioso, não objetivo, etc., mas não deixa de ser um documentário por isso. (RAMOS, 2013, p. 30).

Certamente, tentar decifrar se uma produção audiovisual é ou não um documentário se aplica de forma mais fácil no campo prático. Se torna mais claro diferenciar o que é um documentário pela construção do produto, a forma como é

dada os jogos de câmeras, a utilização de fontes/personagens, enquadramentos¹ e a utilização dos *offs*².

Como exemplo, o documentário do diretor José Padilha, 'Ônibus 174', e a diferença dessa produção para o filme de Bruno Barreto, 'Última Parada 174'. Ambos tratam de um mesmo acontecimento histórico, do mesmo fato, porém, quando assistidos, fica evidente qual produção pode ser compreendida como um documentário e qual pode ser recepcionada como um filme. Isso acontece devido às escolhas que cada diretor tomou ao dirigir as gravações. Um mostra evidentemente uma encenação com atores que têm a designação de interpretar alguém que não são, o outro apresenta imagens reais que ilustram o que está sendo dito.

Para além, Ramos (2013) aborda o olhar do espectador e a forma como esse produto chegará (recepção) a ele, o tornando uma grande influência na hora de assimilar o que pode ser tido como documentário e filme.

Distinguimos antes o telespectador da ficção do espectador do documentário. Centramos a diferenciação no conhecimento prévio do espectador sobre o estatuto documentário ou ficcional da narrativa, determinado por mecanismos sociais de indexação. O espectador sabe, portanto, de antemão, que olha e ouve uma narrativa documentária e percebe seus enunciados como asserções sobre o mundo, lidando dessa forma com elas. Fazer de conta é pressuposto pelo qual o espectador da ficção entretém em sua imaginação o universo dietético. Já as consequências implicadas em fruir asserções sobre o mundo compõem o saber espectral do espectador do documentário. (RAMOS, 2013, p. 90).

A necessidade de relatar a vida de Sandro do Nascimento a partir de atores, foi uma escolha utilizada por Bruno Barreto, diretor do filme. Os recortes de reportagens, a reconstrução dos acontecimentos a partir de falas de atores sociais que eram de fato envolvidos com o Sandro e a ambientação de todo acontecimento por meio de imagens gerais e trilhas dramáticas dão outra perspectiva para o documentário de José Padilha.

Mesmo que a premissa do filme seja sobre um acontecimento histórico, Bruno Barreto utiliza meios ficcionais para expor essa realidade, podendo ou não trazer

¹ Enquadramento é a ação de selecionar determinada porção do cenário para figurar na tela. Assim, a depender do enquadramento, uma paisagem pode aparecer com mais céu, mais árvores, mais água.

² *Off*, ou voz *off*, é aquele registro sonoro que faz parte da cena, mas que não aparece no quadro/enquadramento quando o público a escuta.

novos enredos, perspectivas e detalhes que não são reais. Já o documentário, para aquela realidade, o acontecimento histórico é real, mesmo que esse fato seja uma mentira para outras realidades.

É sob esse ângulo que os autores dialogam. Por mais que não haja classificações fixas sobre o que é documentário, a narrativa dessa produção é particular. Para Nichols (2016), é necessário entender que há uma instabilidade dos documentários por não se encaixarem de forma fixa em uma definição e a incapacidade das definições de não englobar todos os tipos de documentários.

Ainda, o autor lista em sua obra algumas formas de classificar os documentários. Inicialmente, Nichols (2016) divide essas produções de duas maneiras: os modos e os modelos.

Os modos são classificações de como organizam os sons e as imagens utilizadas a partir de técnicas diferentes. Já os modelos, estão relacionados aos modelos de não ficção preexistentes, como diário, biografia ou o ensaio.

A primeira maneira – ou seja, os modos - é a que tem mais relevância para o presente trabalho, pois aborda as formas técnicas que são possíveis de serem utilizadas na produção de um documentário. A seguir, os modos serão abordados de forma mais intensa a partir de Nichols (2016).

2.1 Os modos do documentário

Ao todo, são seis modos estudados e discutidos por Nichols (2016) que podem determinar uma estrutura para a produção não ficcional. Cada documentário tem seu tipo de voz - tida como modo pelo autor - que, conseqüentemente, é uma forma de ver o mundo histórico. É essa voz que atesta o poder do cineasta de construir o documentário a partir do ponto de vista que acredita ser o melhor. Os seis modos de vozes do documentário são: poético, expositivo, observativo, participativo, reflexivo e performático.

Com grande influência da vanguarda modernista, o documentário poético tira a matéria-prima do acontecimento histórico e a aborda sob um novo ponto de vista. Utilizando um ritmo encantador e músicas com o objetivo de cativar o espectador ao mostrar tal fato. Nichols (2016) defende que o mundo poético tem diversas facetas e que todas ressaltam as maneiras como a voz do diretor dá aos fragmentos dos

acontecimentos históricos uma integridade formal e estética diferente do documentário.

O modo poético sacrifica as convenções da montagem em continuidade e a sensação de localização específica no tempo e no espaço derivado dela. O envolvimento do cineasta é com a forma cinematográfica tanto com os atores sociais, ou maior. Esse modo explora associações e padrões que envolvem ritmos temporais e justaposições espaciais. Os atores sociais raramente assumem a forma vigorosa de personagens com complexidade psicológica e visão específica do mundo. As pessoas funcionam, mais caracteristicamente, em igualdade de condições com outros objetos, como matéria-prima que os cineastas selecionam e organizam em associações e padrões escolhidos por eles. (NICHOLS, 2016, p. 170).

O segundo modo a ser apresentado é o modo expositivo. Seguindo a linha de estudo de Nichols (2016), este modo fala diretamente com o espectador, seja por meio da locução ou de legendas. O objetivo desse modo é expor uma argumentação, se tornando dependentes de uma lógica informativa. Além disso, o papel das imagens é desenvolvido de forma secundária, estando presentes para ilustrar ou contrapor o que está sendo dito.

Ainda, este modo se assemelha ao poético no sentido da construção fragmentada que não estabelece uma linha ritmada. A produção de um documentário expositivo pode sacrificar essa ideia de continuidade espacial e temporal para expor um argumento e sustentar uma proposta.

O modo expositivo realça a impressão de objetividade e uma perspectiva bem embasada. O comentário em voz *over* parece literalmente 'acima' da disputa; ele tem a capacidade de julgar ações do mundo histórico sem se envolver nelas. O tom oficial do narrador profissional com o estilo peremptório dos âncoras e repórteres de noticiários, empenha-se na construção de uma sensação de credibilidade, usando características como distância, neutralidade, indiferença ou onisciência. Essas características podem ser adaptadas a um ponto de vista irônico [...] (NICHOLS, 2016, p. 176-177).

O próximo modo a ser exposto é o observativo. Como o nome sugere, esse estilo de documentário se dá com base na observação, no qual o cineasta age como transmissor de um fato, ou seja, o documentário é composto apenas pelas imagens capturadas com câmeras portáteis e os áudios gravados com equipamentos que se

movem livremente. Neste modo não tem voz *over*³, efeitos sonoros, músicas ou reconstruções históricas.

Os filmes observativos mostram uma força especial para dar ideia da duração de acontecimentos reais. Eles quebram o ritmo dramático dos filmes de ficção convencionais e da montagem, às vezes apressada, das imagens que sustentam os documentários expositivos ou poéticos. (NICHOLS, 2016, p. 187).

De acordo com os apontamentos de Nichols (2016), este modo tem como proposta não interferir naquilo que está sendo gravado. Logo, os questionamentos sobre o comportamento humano diante de gravações fazem refletir se esse estilo de documentário interfere ou não na ação que está sendo mostrada.

Já no modo participativo, o exato oposto acontece. O cineasta sai da posição de observador, como no modo passado, e agora participa, junto ao ator social, do documentário. Esse tipo de montagem transforma toda a produção em uma entrevista guiada, uma conversa com envolvimento da equipe e do personagem.

A participação, assim como aponta Nichols (2016), está presente em diversas áreas para além do cinema. O estudo das ciências sociais, por exemplo, cultiva a pesquisa de grupos sociais por meio de interação e investigação do pesquisador para com o grupo. Outro exemplo que também vale ressaltar é o radiojornalismo, ele transmite ao vivo as interações entre os jornalistas e apresentadores com seus entrevistados - uma prática utilizada atualmente em todas as áreas jornalísticas, inclusive a televisão.

Quando assistimos a documentários participativos, esperamos testemunhar o mundo histórico da maneira como é representado por alguém que se engaje ativamente com os outros, e não por alguém que se observe discretamente, reconfigure poeticamente ou monte argumentativamente o que os outros dizem ou fazem. O cineasta desce o manto do comentário em voz *over*, afasta-se da meditação poética, desce do lugar onde pousou a mosca na parede e torna-se um ator social (quase) como qualquer outro. (NICHOLS, 2016, p. 190).

³ O narrador conta a sequência dos fatos sem estar ligado à cena. É conhecido também como a voz de Deus.

Seguindo a linha de estar envolvido, participando de algo, assim como foi descrito no modo acima, a voz reflexiva é estruturada a partir do envolvimento do cineasta com o espectador.

Seguindo o raciocínio de Nichols (2016), o modo reflexivo não fala apenas do mundo histórico, mas também das questões e problemas de representação desse mundo. Justamente com o objetivo de atingir um nível mais intenso de reflexão.

O modo reflexivo é o modo de representação mais consciente de si mesmo e aquele que mais se questiona. O acesso realista ao mundo, a capacidade de oferecer indícios convincentes, a possibilidade de comparação incontestável, o vínculo indicial e solene entre linguagem indicial e aquilo que ela representa. (NICHOLS, 2016, p. 203-204).

Por fim, o último modo descrito pelo autor em sua obra, o modo performático. Inspirados no modo poético, os documentários que são configurados nesse estilo carregam o objetivo de envolver o espectador de forma emocional e intensa para uma situação ou papel.

Sendo assim, os documentários performáticos tentam, por meio de imagens em primeiro plano e as misturas de técnicas - flashbacks, músicas e afins -, fazer o espectador sentir como seria determinada experiência, ajudando a criar emoções acerca da situação em níveis profundos.

As intensidades emocionais e a subjetividade social enfatizadas no documentário performático são, muitas vezes, as do sub-representados ou mal representados, das mulheres, da minoria étnica, dos gays, das lésbicas, o documentário performático pode agir como correção para os filmes em que 'nós falamos deles para nós'. Em vez disso, eles proclamam 'nós falamos de nós para você' ou 'eu falo de mim para você'. (NICHOLS, 2016, p. 212).

Estes modos representam formas de fazer documentários, eles englobam muitas produções e é um ponto de partida que facilita a compreensão sobre as obras, contudo, ainda assim é possível transcender tudo o que foi descrito acima e criar uma nova forma de representar um acontecimento - seja ele histórico ou não.

2.2 O documentário jornalístico

A troca de informações é um processo muito importante da comunicação. Logo, o jornalismo é um serviço que atua a partir do medo da ignorância que a própria humanidade tem, como Pena (2012) descreve em sua obra. Os seres humanos temem o desconhecido e o processo de comunicação auxilia na descoberta daquilo que antes era inexplorado.

O temor acerca do desconhecido leva o homem a querer exatamente o contrário, ou seja, conhecer. Com informações sobre o outro e sobre o mundo, ele acredita que pode administrar sua vida de forma mais estável e coerente, sentindo-se um pouco mais seguro para enfrentar o cotidiano de seu meio ambiente. (PENA, 2012, p. 1).

Diante disso, o jornalismo possibilita que os seres humanos tenham informações sobre o que acontece no mundo, aliviando a angústia do incógnito. Essa produção de saberes se dá de diversas formas na atualidade, o que antes era feito oralmente, hoje é realizado através da instantaneidade das redes sociais.

Assim como seus direitos, o jornalismo possui alguns deveres e compromissos, um deles está em noticiar a realidade com objetividade e não com o imaginário. Comunicar o absoluto é uma tentativa humanamente impossível, como Traquina (2012) aponta, os jornalistas devem ter o compromisso com a objetividade uma vez que ela traça os métodos que esse profissional deve seguir. No entanto, assim como o próprio documentário, existem alguns casos em que as produções jornalísticas não cumprem com a premissa e são baseadas em fantasias.

Ou seja, seguindo a lógica empregada por Nichols (2016), a produção de um documentário não tem nenhum compromisso com a objetividade e a clareza, já que o próprio documentarista quer impactar o mundo histórico através do espectador, o que em tese seria o exato oposto do jornalismo. Entretanto, os meios utilizados para produzir o documentário podem ser os mesmos utilizados em uma reportagem - um produto jornalístico -, o que traz uma neblina para a barreira que separa o jornalismo da ficção.

Definir de forma clara e objetiva as características do documentário é uma tarefa que pode não ter fim. Quando se assiste a um documentário, na maioria das vezes, é quase instantâneo identificá-lo e o diferenciá-lo de outros produtos audiovisuais. No entanto, ele não é puro e transita entre as diversas características audiovisuais, podendo ser confundida com uma ficção ou reportagem jornalística, por exemplo.

A relação entre os conteúdos audiovisuais jornalísticos e o documentário pode ser muito parecida, ambos têm como intuito, na grande maioria das vezes, representar o factual, a realidade, se distanciando do ficcional. No entanto, o ponto primordial para a Melo (2002) é que no documentário a parcialidade é bem-vinda.

Enquanto o jornalismo busca um efeito de objetividade ao transmitir as informações, no documentário predomina um efeito de subjetividade, evidenciado por uma maneira particular do autor/diretor contar a sua história. Este gênero é fortemente marcado pelo 'olhar' do diretor sobre seu objeto. O documentarista não precisa camuflar a sua própria subjetividade ao narrar um fato. Ele pode opinar, tomar partido, se expor, deixando claro para o espectador qual o ponto de vista que defende. Esse privilégio não é concedido ao repórter sob pena de ser considerado parcial, tendencioso e, em última instância, de manipular a notícia. (MELO, 2002, p. 7).

Na perspectiva de Penafria (2001), o documentário é criado a partir de pontos de vista do documentarista para envolver o espectador, influenciando na interpretação do produto, mesmo que essas escolhas sejam feitas de forma inconsciente. Para ela, existem duas maneiras de obter esse nível de identificação: o controle de gráfico e o controle narrativo.

O primeiro se refere às escolhas dos planos, como o documentário será construído, quando deve-se utilizar o primeiro ou o segundo plano, por exemplo, já que trazem sensações diferentes. O segundo está relacionado ao produto como um todo, a construção narrativa, qual é a sucessão de planos que aquele documentário mostrará.

Com base nessa visão, é possível imaginar que pela padronização do jornalismo em relação aos planos, enquadramentos, linhas editoriais e pela - suposta - imparcialidade, as matérias jornalísticas não se assemelham ao documentário. Contudo, o agrupamento da notícia, desde a escolha do que é noticioso ou não, as fontes que estarão presentes na matéria e outros fatores, tornam a reportagem um ponto de vista do veículo ou do próprio jornalista. Mesmo que essa construção seja dada de forma velada, o que a difere de um documentário.

[...] pode haver emolduramento da notícia em determinada direção, decorrente das inúmeras mediações e jogos de interesses que envolvem o fazer jornalístico, mas, na maior parte das vezes, isso não é feito de maneira marcada. Já no documentário, a costura de vozes caminha para que, ao final, o espectador chegue a um entendimento

claro de qual é o posicionamento do documentarista sobre o tema retratado. (MELO, 2002, p. 11).

Portanto, o documentário e o jornalismo, mesmo que possuam relações próximas, essencialmente no processo de criação do produto, eles se divergem na perspectiva do compromisso. O jornalismo deve ser pautado na objetividade, como pontua Traquina (2012) e o documentário está baseado na subjetividade, como Rocha (2016) afirma.

O documentário resulta de um olhar pessoal sobre determinado fato, acontecimento, assunto ou tema, baseado no ponto de vista do documentarista. É uma obra de autor, com premissas e estética particulares. A reportagem, por sua vez, busca a formulação de um 'retrato completo' sobre determinado fato, valendo-se de procedimentos como a apresentação de diferentes pontos de vista e a utilização criteriosa das citações para criar o status de imparcialidade. (ROCHA, 2016, p. 28).

Para além do que os autores enfatizam acima, o documentário e o jornalismo são produzidos a partir de um ponto diferente. Com o intuito de gerar conhecimento, os produtos do jornalismo vêm da atualidade, as atualidades são tomadas pelas câmeras e transformadas em realidade, como define Ramos (2013). Já o documentário é arte, possibilitando um espaço mais denso para a liberdade artística e opinião do cineasta.

Essa perspectiva de Ramos (2013) dialoga com as ideias apresentadas já que ele defende em sua obra que o jornalismo nada têm em comum com o documentário, uma vez que o primeiro está ligado a acontecimentos do cotidiano em uma dimensão social, diferentemente do segundo. Mas, o que ele expõe de forma clara é que em alguns casos a reportagem e o documentário podem estar na mesma linha de construção.

A narrativa filme documentário pode ser veiculada, e mesmo produzida, por um programa televisivo de reportagem como o Globo Repórter. Há, no entanto, formas narrativas particulares a programas jornalísticos (os telejornais), às quais chamamos de reportagens, que possuem vínculos mais tênues com a forma narrativa documentária. (RAMOS, 2013, p. 61).

Por conseguinte, o documentário é uma produção única, que se difere em diversos aspectos das outras produções audiovisuais, mas que ao mesmo tempo,

dialoga com elas por usufruírem dos mesmos modos de criação e cumprirem o mesmo objetivo com a sociedade.

3 REPRESENTAÇÃO SOCIAL

A representação social pode ser entendida e estudada por diversas áreas e perspectivas. A discussão para entender o que é esse conceito tem sido feita por pensadores da sociologia, psicologia, filosofia e de outras áreas.

Trazendo como referência Stuart Hall (2016) para estabelecer a relação entre a representação social e a produção de sentido no processo cultural, podemos indicar:

Nós começamos com uma definição bem simples de representação. Trata-se do processo pelo qual membros de uma cultura usam a linguagem [...] para produzir sentido. Desde já, essa definição carrega a importante premissa de que coisas - objetos, pessoas, eventos do mundo - não possuem, neles mesmos, nenhum sentido fixo, final ou verdadeiro. Somos nós - na sociedade, dentro das culturas humanas - que fazemos as coisas terem sentido, que lhe damos significado. Sentidos, conseqüentemente, sempre mudarão, de uma cultura ou período ao outro. (HALL, 2016, p. 108).

Isto posto, para alcançar o objetivo de entender o que é representação social e a profundidade do tema é necessário voltar no tempo e analisar os acontecimentos históricos da sociedade.

3.1 Contextualizando a colonização

A história de todo o processo de colonização, conquista de territórios e criação de civilizações é marcada pela exploração econômica e territorial e extermínio humano. O movimento de ‘descobrir’ uma terra já habitada por povos nativos e os dominar com o argumento de que eles precisavam daquilo é um problema que tem consequências graves mesmo depois de quinhentos anos (BERNADINO-COSTA; MALDONADO-TORRES; GROSGOUEL, 2020). A falta de respeito com esses povos gerou problemáticas que estão enraizadas no cerne da humanidade, “Enquanto historicamente a assimilação do ‘nativo’ pela cultura europeia foi celebrada como parte de uma missão civilizatória, a assimilação na direção oposta foi ridicularizada como uma reversão à selvageria.” (SHOHAT; STAM, 2006, p. 81).

A colonização das Américas foi - e ainda é - ‘palco’ de disputas pelo poder, contribuindo diretamente para a consolidação do atual sistema capitalista como poder

hegemônico e, para além, tem como elemento chave a ideia de superioridade de uma raça em relação à outra.

O vasto genocídio dos índios nas primeiras décadas da colonização não foi causado principalmente pela violência da conquista, nem pelas enfermidades que os conquistadores trouxeram em seu corpo, mas porque tais índios foram usados como mão de obra descartável, forçados a trabalhar até morrer. A eliminação dessa prática colonial não termina, de fato, senão com a derrota dos encomenderos, em meados do século XVI. A reorganização política do colonialismo ibérico que se seguiu implicou uma nova política de reorganização populacional dos índios e de suas relações com os colonizadores. Mas nem por isso os índios foram daí em diante trabalhadores livres e assalariados. Daí em diante foram adscritos à servidão não remunerada. (QUIJUANO, 2005, p. 120).

De acordo com Quijano (2005), a colonização da América foi protagonista na consolidação do novo padrão de poder mundial e a classificação racial da população como elemento fundamental à dominação colonial, tendo como discurso a valorização da arquitetura, literatura, melodias e vestimentas da cultura eurocêntrica. O mesmo aconteceu com a África, de acordo com Shohat e Stam (2006), foi utilizado o mesmo argumento para a degradação sistêmica do país, mesmo ele possuindo uma cultura rica e diversificada. Nessa perspectiva, o colonizado é colocado em uma esfera da sociedade na qual deve aceitar, de forma passiva, tudo o que é imposto a ele, sendo apenas um receptor de pensamentos, culturas, atitudes e formas de agir.

Os povos nativos que habitavam as Américas e foram mortos durante a colonização eram vistos como ‘seres bizarros e selvagens’⁴. Segundo os autores, “[...] estimativas contemporâneas calculam que entre 75 a 100 milhões de pessoas que viviam nas Américas em 1492.” (SHOHAT; STAM, 2006, p. 95) eram organizados por sistemas sociais, falavam diversas línguas e tinham capacidade de sobreviverem e se governarem em inúmeros contextos.

A ideia de que os povos colonizados eram inferiores é uma invenção ideológica, por parte dos colonizadores, que implica no apagamento da consciência histórica daquela civilização, fazendo com que a verdade dita por eles seja considerada como única e verdadeira.

A conquista do ‘Novo Mundo’ articulou-se ideologicamente com discursos preconceituosos criados durante a reconquista da Península

⁴ Grifo da autora.

Ibérica. O ano de 1492 marca, nesse sentido, uma data crucial, pois naquele ano a conquista do Novo Mundo 'coincidiu' com a expulsão de três milhões de muçumanos e 300 mil judeus da Espanha. (SHOHAT; STAM, 2006, p. 95).

Contudo, Shohat e Stam (2006) afirmam que não só os colonizados foram tocados por essa experiência, mas os colonizadores também, uma vez que existe um processo de trocas culturais que, conseqüentemente, produziu uma nova cultura sintética. Segundo os autores, essa cultura sintética é resultado de uma estratégia para manter hierarquias sociais, raciais e de gênero. Sendo assim, o poder colonial não foi recebido pelos colonizados de forma passiva, eles estavam se adaptando e se resignificando e assim criando uma identidade cultural. Logo, esse subalterno modificou essa cultura que estava sendo imposta para ele. A partir disso, é possível compreender o que o sociólogo Stuart Hall (2013) apontou em seu texto.

Multicultural é um termo qualificativo. Descreve as características sociais e os problemas de governabilidade apresentados por qualquer sociedade na qual diferentes comunidades culturais convivem e tentam construir uma vida em comum, ao mesmo tempo em que retêm algo de sua 'identidade original...' – 'multiculturalismo' é substantivo. Refere-se às estratégias e políticas adotadas para governar ou administrar problemas e multiplicidade gerados pelas sociedades múltiplas. (HALL, 2013, p. 52).

A identidade cultural é um processo que se altera conforme o local. Não tem a ver com genes ou a natureza e sim a influência de onde essa pessoa se encontra, das variações de oportunidades e desigualdades. Ela não está reduzida em uma coisa ou outra, a identidade cultural pode ser uma coisa e outra.

A identidade cultural de um ser humano na pós-modernidade tem raízes profundas da interação entre colonizador e o colonizado. Há uma troca de experiências e culturas devido a colonização - mesmo que esse processo tenha se dado a partir de mortes, dominação de um povo e escravidão - difundidos pela mídia, como afirmam os autores Shohat e Stam (2006), o papel da imagem é emitir mensagens impregnadas pelos conceitos eurocêntricos. Essa criação de identidade cultural está sempre sendo atravessada pelos diversos discursos - uma estrutura de poder. Ela não pode ser pura, já que "A distinção de nossa cultura é manifestamente o resultado do maior entrelaçamento e fusão, na fornalha da sociedade colonial, de diferentes elementos culturais africanos, asiáticos e europeus." (HALL, 2013, p. 34).

Foi a partir do advento do colonialismo que a escravidão se tornou moderna, com uma ideologia sistemática de superioridade racial e ligada a economia, o que tornou inevitável utilizar essa relação como forma de resistência. Em concordância com Shohat e Stam (2006), a República Palmares - que antigamente tinha habitantes espalhados pelo nordeste do Brasil - é a prova de que os afro-brasileiros eram capazes de se revoltar contra a escravidão e imaginar uma alternativa de vida com autonomia econômica.

A histórica eurocêntrica também subestima a extensão da resistência negra à escravidão, mas houve de fato diversos movimentos de resistência por toda parte, inclusive contra o 'espólio da África' durante o século XIX: a guerra dos matabele, a guerra dos ashanti, a revolta zulu e a revolta dos ulemas na Somália. (SHOHAT; STAM, 2006, p. 120).

3.2 A representação social na psicologia

Na psicologia social, todo o conhecimento é criado a partir das relações vividas cotidianamente, seja pelas conversas, leituras, ações no social. Para que seja possível compreender essas informações recebidas pelos meios de comunicação ou pelas relações interpessoais, o indivíduo recorre a entidades que correspondem a essas informações, conhecidas pela maioria por causa da sua representatividade em determinados nichos sociais. São essas entidades que são chamadas de representações sociais, de acordo com os estudos de Serge Moscovici.

Para Moscovici (1978), a representação social é a forma como o sujeito compreende o mundo e se comunica com ele, "[...] é uma modalidade de conhecimento particular que tem por função a elaboração de comportamentos e a comunicação entre indivíduos." (MOSCOVICI, 1978, p. 26). Ou seja, é uma inter-relação entre o sujeito e o objeto e como se dá o processo de criação desse conhecimento. Ademais, o autor reafirma a representação social como "[...] uma das atividades psíquicas graças às quais os homens tornam inteligível a realidade física e social." (MOSCOVICI, 1978, p. 28).

Portanto, com base nos conceitos estudados e expostos pelo autor, é possível assimilar a representação social a uma teia que contém as diferenças do mundo social e individual de um indivíduo, fazendo com que todas as informações que são recebidas por ele, passem por um processo de assimilação e, inclusive,

ressignificação. É um senso comum de um conhecimento, situado em uma série de conceitos psicológicos e sociológicos. O senso comum, com todas suas técnicas e ilusões, conduz diversas informações e impressões carregadas de significados para um tipo de conhecimento, o limitando às noções já concebidas e criadas.

[...] a fim de penetrar no universo de um indivíduo ou de um grupo, o objeto entra numa série de relacionamentos e de articulações com outros objetos que aí já se encontram, dos quais toma as propriedades e aos quais acrescenta as dele. Ao tornar-se próprio e familiar, o objeto é transformado e transforma [...]. A bem dizer, ele deixa de existir como tal para se converter num equivalente dos objetos (ou das noções) a que se sujeitou pelas relações e os vínculos estabelecidos. [...] em suma, observa-se que representar um objeto é, ao mesmo tempo, conferir-lhe o status de um signo, é conhecê-lo, tornando-o significante. (MOSCOVICI, 1978, p. 63).

Não obstante, Moscovici (1978, p. 52-53) defende que para transformar o conhecimento indireto em direto, é preciso que ele adentre no “[...] mundo da conversação [...]”. Consequentemente, a comunicação é uma ferramenta de extrema importância para as representações sociais e para a relação da sociedade. Todos os dias, de todas as formas, a informação atinge os indivíduos e, de alguma maneira, tenta criar, mudar ou lapidar as atitudes e opiniões deles. Isso acontece devido aos meios de comunicação que têm um papel fundamental na construção das representações sociais, já que sob essa perspectiva, tem o poder de influenciar.

Por fim, Moscovici (1978) explicita que a construção das representações sociais depende de alguns fatores, como: a qualidade e o tipo de informações estabelecidas sobre o objeto social que o indivíduo possui, o interesse individual sobre o objeto e a pressão social depositada no indivíduo para utilizar essas informações. Ele acredita que as representações sociais se modificam ou se atualizam a partir das diferentes relações de comunicação.

Isso significa que nós nunca conseguimos nenhuma informação que não tenha sido distorcida por representações ‘super impostas’ aos objetos e às pessoas que lhes dão certa vacuidade e as fazem parcialmente inacessíveis. Quando contemplamos esses indivíduos e objetos, nossa predisposição genética herdada, as imagens e hábitos que nós já aprendemos, as suas recordações que nós preservamos e nossas categorias culturais, tudo isso se junta para fazê-las tais como as vemos. (MOSCOVICI, 1978, p. 33).

Indo além da noção de representação social na perspectiva da psicologia, as conotações desse conceito podem estar em diversos níveis, um deles é o político.

Para essa esfera, de acordo com Shohat e Stam (2006), a representação social parte do princípio de representativo. Como é possível ver em muitos partidos políticos do Brasil a discussão de um governo mais 'representativo', representando as 'minorias'. O princípio semiótico para esse nível é parecido com 'estar no lugar' de uma outra coisa, alguém ou até mesmo grupo.

Unindo os pensamentos da psicologia social, estudadas por Moscovici (1978) e em conformidade com o que Shohat e Stam (2006), a imagem - aqui tida como o significado, o entendimento de algo - pode ser pré-estabelecida através dos meios de comunicação, ou seja, a partir da veiculação de informações de um determinado grupo social ou de um indivíduo, a mídia consegue criar uma 'representação'.

Essa representação dada por Shohat e Stam (2006) adentra em uma questão crucial em torno dos estereótipos e distorções, uma vez que os meios de comunicação são o ponto principal para fixar uma imagem, essa veiculação de informações pode ser opressiva e carregada de preconceitos, bem como foi utilizado durante a colonização. A ideia dada pelos autores se assemelha a de Moscovici (1978, p. 47) de que a imagem é o "[...] reflexo interno de uma realidade externa [...]" e ela é capaz de criar paradigmas que quando ajustados geram representações e realidades que convém para aqueles que a criaram.

Podemos supor que essas imagens são espécies de "sensações mentais", de impressões que os objetos e as pessoas deixam em nosso cérebro. Ao mesmo tempo, elas mantêm vivos os traços do passado, ocupam os espaços de nossa memória para protegê-los contra a barafunda da mudança e reforçam o sentimento de continuidade do meio ambiente e das experiências individuais e coletivas. [...] elas efetuam sempre uma filtragem e resultam de uma filtragem de informações possuídas ou recebidas pelo sujeito a respeito do prazer que ele busca ou da coerência que lhe é necessária. (MOSCOVICI, 1978, p. 47-48).

Essa influência incisiva dos meios de comunicação na formação de representações sociais trabalhada através da influência do imaginário coletivo, traz preocupações em relação ao que está sendo vinculado e o tipo de estereótipo impregnado, uma vez que eles podem abordar um fato sob a perspectiva deles e limitar os receptores a acreditar que aquilo é um retrato absoluto da realidade,

podendo ou não colocar um grupo de indivíduos às margens da sociedade, o tornando um subalterno.

Isso posto, a identidade e a representação fazem parte de um sistema de produção cultural. Nesse processo, é a representação que estabelece identidades individuais e coletivas e os sistemas simbólicos - textos ou imagens visuais - que podem fornecer respostas para questões relacionadas com a identidade do indivíduo. Como exemplo, “A narrativa das telenovelas e a semiótica da publicidade ajudam a construir certas identidades de gênero.” (SILVA, 2000, p. 18).

Essa relação é necessária uma vez que só é possível “Compreender os significados envolvidos nesses sistemas se tivermos alguma ideia sobre quais posições-de-sujeito eles produzem e como nós, como sujeitos, podemos ser posicionados em seu interior.” (SILVA, 2000, p. 10).

Sendo assim, a identidade é configurada como um resultado entre as relações do indivíduo e do social, logo, ela está sempre em construção, já que o contexto social passa por inúmeras transformações. Dessa forma, podemos observar que a representação social é criada por conceitos, imagens e percepções associadas e externadas por um número significativo de pessoas.

Representações, obviamente, não são criadas por um indivíduo isoladamente. Uma vez criadas, contudo, elas adquirem uma vida própria, circulam, se encontram, se atraem e se repelem e dão oportunidade ao nascimento de novas representações, enquanto velhas morrem. (MOSCOVICI, 1978, p. 41).

O rap é um gênero musical cujo os versos são criados para sensibilizar, uma vez que eles descrevem realidades e experiências pessoais de indivíduos pertencentes a grupos sociais marginalizados, vocalizando a dor e explicitando as percepções acerca dos problemas sociais. É com base nisso que o artista mineiro, Gustavo Pereira Marques, mais conhecido como Djonga, cria suas melodias. Um dos artistas mais influentes do rap nacional, nascido na favela do Índio em Belo Horizonte, carrega em seu cerne a luta contra as desigualdades raciais e sociais.

Djonga ganhou reconhecimento no cenário após participar em músicas de artistas já conceituados, como exemplo, Baco Exu do Blues⁵. Desde seu primeiro

⁵ Natural de Salvador - Bahia, Diogo Álvaro Ferreira Moncorvo, mais conhecido como Baco Exu do Blues, é um rapper, cantor e compositor brasileiro que ficou conhecido no cenário da música após lançar o single ‘Sulicídio’, em 2016, no qual fazia críticas ao universo do

álbum, lançado em 2017, intitulado como 'Heresias', o intuito do artista é fazer crítica ao atual sistema e os preconceitos raciais e sociais enraizados na sociedade. Foi em 2019 que o rapper lançou seu terceiro disco, 'Ladrão'. A escolha para a criação do mesmo surgiu a partir das vivências dele ainda quando criança. Em uma publicação feita nas redes sociais, o cantor explicita o significado do álbum:

Eu andava na rua e me sentia ladrão. Mesmo quando nunca tinha roubado nada, as pessoas olhavam com medo. O tempo passou e eu entendi que tipo de ladrão eu devia ser, esse que busca e traz de volta para as minhas e para os meus. Aí eu fui lá e fiz o que eu sempre fiz: roubei, roubei e trouxe de volta. (DJONGA, 2019).

O roubo que ele se refere é o de tomar o poder por meio da música para devolver às suas origens, vislumbrando formas dos negros se levantarem, se unirem para se apoderarem do que foi tirado deles durante a história do país. As dez faixas que compõe o álbum visam discutir o rótulo de ladrão que artista viu impregnado nele desde criança pelo racismo, uma realidade que, segundo ele, os homens negros passam cotidianamente.

O dedo, desde pequeno geral te aponta o dedo. No olhar da madame eu consigo sentir o medo. Cê cresce achando que cê é pior que eles, irmão, quem te roubou te chama de ladrão desde cedo. Ladrão. Então peguemos de volta o que nos foi tirado. Mano, ou você faz isso ou seria em vão o que os nossos ancestrais teriam sangrado. De onde eu vim, quase todos dependem de mim, todos temendo meu não, todos esperam meu sim. Do alto do morro, rezam pela minha vida. Do alto do prédio, pelo meu fim. Ladrão. No olhar de uma mãe eu consigo entender o que pega com o irmão. Tia, vou resolver seu problema, eu faço isso da forma mais honesta e ainda assim vão me chamar de ladrão. Ladrão. (DJONGA, 2019).

Para além, Djonga deixa claro que utiliza a própria mídia, que privilegia artistas brancos, para trazer representatividade para o povo negro que é colocado às margens da sociedade, "Antigamente eu só queria derrubar o sistema, hoje o sistema me paga pra cantar, irmão." (DJONGA, 2018). O sistema a que o artista se refere é o mesmo que favorece a imagem eurocêntrica, tendo como estrutura a ideia de superioridade de uma raça em relação à outra, conseqüentemente, ele faz com que o ouvinte

rap nacional, que estava concentrado apenas na região Sudeste, principalmente nos estados de Rio de Janeiro e São Paulo, reivindicando mais visibilidade para a produção musical das regiões Nordeste e Norte.

repense esse paradigma civilizatório sob o qual o país foi desenvolvido, provocando reflexões sobre a conjuntura política.

Figura 1 - Capa do álbum 'Ladrão' (frente)⁶



Fonte: Spotify (2019).

O rap é utilizado para lapidar sujeitos políticos, uma vez que ele pode retratar experiências compartilhadas entre grupos sociais em condições e posições

⁶ A capa do disco 'Ladrão', expressa o sentido de seu álbum, que é de reapropriação, luta e recuperação de algo que foi perdido. Djonga aparece ensanguentado e sorrindo, segurando um capuz da *Ku Klux Klan* com a mão esquerda, como se tivesse acabado de matar um integrante desse movimento supremacista branco e, na mão direita, notas de cem reais e cordões de ouro, como de uma pessoa que acaba de roubar. No álbum, seguem presentes alguns temas que o acompanham desde o primeiro trabalho, como a posição antirracista, a religiosidade e a paternidade. O resgate às origens é a mensagem principal.

semelhantes, produzindo representações e identidades a partir de novos pontos de vista.

A possibilidades que o rap traz aos grupos marginalizados, dialoga com o que Hall (2013) defende em sua obra.

O movimento que vai da colonização aos tempos pós-coloniais não implica que os problemas do colonialismo foram resolvidos ou sucedidos por uma época livre de conflitos. Ao contrário, o 'pós-colonial' marca a passagem de uma configuração ou conjuntura histórica de poder para outra. Problemas de dependência, subdesenvolvimento e marginalização, típicos do 'alto' período colonial, persistem no pós-colonial. Contudo, essas relações estão resumidas em uma nova configuração. No passado, eram articuladas como relações desiguais de poder e exploração entre as sociedades colonizadoras e as colonizadas. Atualmente, essas relações são deslocadas e reencenadas como lutas entre forças sociais nativas, como contradições internas e fontes de desestabilização no interior da sociedade descolonizada, ou entre ela e o sistema global como um todo. (HALL, 2013, p. 28).

Dessa maneira, é possível perceber a força e a potência que a comunicação tem para criar conhecimentos. Sem ela, não seria possível disseminar os padrões eurocêntricos, bem como resistir a eles.

3.4 A representação Social no audiovisual

Para além da discussão traçada anteriormente sobre o que é representação social, como ela se dá e qual é a influência dos meios de comunicação na criação da mesma, se faz necessário discutir e abordar como esse conceito é empregado dentro de uma produção audiovisual.

O legado do eurocentrismo carrega, até no audiovisual, uma ideia de que tudo que vem dessa cultura é superior. Os povos colonizados por essa imagem eurocêntrica são vistos como seguidores que se pautam nessa produção, criando a sensação de que apenas assim fazem cultura.

Porém, a verdade é que o real produtor - em termos numéricos - dessa história são os países que não pertencem ao eixo eurocêntrico. Justamente por causa dessa 'dominação' dos meios de comunicação, a imagem eurocêntrica consegue se sobressair e se tornar a mais prestigiada. Em concordância ao que os autores Shohat e Stam (2006) afirmam, o 'hollywoodianismo' se transformou numa produção de saber

que propagou a Europa e os Estados Unidos como um paradigma de cultura, influenciando não só as produções audiovisuais, mas o estilo de vida.

A colonização estabeleceu, nos valores e crenças, a ideia de supremacia em relação à imagem eurocêntrica, impondo aos povos colonizados, através da violência e apagamento histórico, os aspectos econômicos, políticos, culturais e sociais. Para ilustrar essa ideia, basta observar o papel do negro nas produções ficcionais, como na trilogia '*High School Musical*'⁷ que propaga a ideia de que sempre haverá o ator bonito branco que passa por problemas e que seu amigo coadjuvante negro o ajudará a enfrenta-los. Essa premissa, empregada em um filme infanto-juvenil, reforça o papel dos negros na sociedade, o colocando como uma figura auxiliar.

Por tanto, as representações sociais instauradas no audiovisual carregam um grande peso, uma vez que a repercussão de filmes, séries, documentários e outros formatos atinge uma parcela da população muito grande. De acordo com Agência Nacional do Cinema (ANCINE) e Sistema de Acompanhamento da Distribuição em Salas de Exibição (SADIS) (2022), entre os anos de 2015 a 2019, o público total em bilheteria atingiu a marca de mais de 800 mil espectadores.

O cinema em *Hollywood* é muito conhecido e falado no mundo todo, se tornou uma das maiores potências da indústria cinematográfica. Os estúdios *Paramount*, *Warner Bros*, *Universal Pictures* e *Columbia*, são conhecidos por suas particularidades, mas acima de tudo, por pertencer a esse nicho 'hollywoodiano'.

A hegemonia da imagem do eurocêntrico pode ser percebida no Oscar, uma das maiores premiações cinematográficas mundiais. Os problemas que carregam essa premiação começam desde a escolha dos votantes, são aproximadamente cinco mil jurados que ajudam a escolher os vencedores de cada categoria e desse total, cerca de 94% são pessoas brancas.

Quando o assunto vai em direção dos vencedores desse prêmio, a situação piora. O Oscar chegou à sua 93ª edição em 2021, e, segundo a Academia de Artes e Ciências Cinematográficas (2022), 3.140 estatuetas foram entregues desde a primeira cerimônia em 1929 e desse total, apenas 44 foram entregues para pessoas não-

⁷ '*High School Musical*' é um filme americano do gênero musical. O primeiro filme da trilogia foi lançado em 2006, dirigido por *Kenny Ortega*. Após seu lançamento, tornou-se o mais bem-sucedido filme original do *Disney Channel* já produzido, com uma sequência, *High School Musical 2* e *3*, lançado em 2007 e 2008, respectivamente.

brancas, sendo que a categoria que mais premiou artistas negros foi a Melhor Atriz Coadjuvante, com oito.

Em contrapartida, a indústria cinematográfica indiana é uma grande 'concorrente' de *Hollywood*, já que seu número de produções, de acordo com Shohat e Stam (2006), é maior, mas esses produtos não têm força o suficiente para alcançar o mesmo público que as produções de *Hollywood* atingem.

Enquanto o Terceiro Mundo é inundado por filmes, séries de tv, música popular e programas de notícia norte-americanos, o Primeiro Mundo recebe muito pouco da vasta produção cultural do Terceiro, e quando recebe é através da mediação de corporações transnacionais. (SHOHAT; STAM, 2006, p. 63).

Por conseguinte, se faz necessário esmiuçar qual é a representação social empregada nas produções audiovisuais de *Hollywood*, observando a figura do negro. Para Shohat e Stam (2006), essa representação é óbvia, o não-branco está sempre sendo colocado como subalterno, o 'amigo do protagonista' e dificilmente ganha papéis principais. A imagem eurocêntrica está completamente enraizada na sociedade que é incomum ver um negro como protagonista ou como um vencedor de Melhor Diretor no Oscar.

As representações sociais no cinema partem de estereótipos construídos desde a colonialidade e que, mesmo no pós-colonial, permeiam pela sociedade através de atitudes.

3.5 A marginalização

Ampliando este debate, uma das consequências desse processo de colonização é ter a concepção de que existe uma relação vertical entre os indivíduos, colocando um como superior ao outro na sociedade. A estrutura utilizada para designar quem fica acima de quem se dá de diversas formas, uma delas - a que é relevante para o presente trabalho - se dá a partir da negação de direitos humanos a povos sem privilégios e negros, que nessa perspectiva são colocados como marginalizados.

O conceito de marginalização é estudado por diversas áreas acadêmicas, no entanto, para contemplar os conceitos que já foram abordados anteriormente, será utilizado os trabalhos de ciências sociais.

Colocar um grupo social ou indivíduos às margens da sociedade é negá-los como seres integrados ao corpo social, excluindo os direitos humanos e os privilégios em todos os âmbitos: econômico, social e político. A socióloga Foracchi (1982) defendeu em sua obra que esse conceito é colocado em prática na sociedade a partir da esfera econômica, da renda.

O emprego, por exemplo, é um expediente de controle face a esse sistema de carências que cotidianamente se renova para o agente. A renda mínima familiar garante a perpetuidade desse sistema de carências e a preservação da homogeneidade do seu estoque simbólico. Por essa razão, o privilegiamento do indicador renda implica na opção metodológica de presumir a imutabilidade e o poder de determinação desse sistema de carências, presunção esta compartilhada, aliás, no nível das representações dos agentes humanos que o vivenciam como sendo 'imutável'. (FORACCHI, 1982, p. 14).

Dialogando a ideia apresentada pela autora com o que foi exposto sobre a colonização, é possível assimilar que esse processo originou a marginalização de um povo, ou seja, os colonizadores tomaram - de forma incisiva e violenta - todas as formas de coletividade dos povos nativos e os negaram como cidadãos. Mesmo que eles estivessem naquela comunidade, eles não pertenciam a ela. É justamente essa ambiguidade que, na visão de Foracchi (1982), define a marginalidade.

Este conceito, tal como é proposto, refere-se à existência de contingente populacional não-integrado, não-participante do sistema produtivo e, a este título, excluído, externo à sociedade como um todo. O caráter de não-participativo, de exclusão, estaria referido a uma determinação básica - ou seja, o mercado de trabalho - espécie de calibrador do dinamismo da economia e ipso facto da sociedade. (FORACCHI, 1982, p. 12).

Estar às margens da sociedade, nessa perspectiva, é negar os direitos humanos que o cidadão tem. O que define esses direitos só foi descrito e publicado, com suas primeiras matrizes, em 1948, que foi A carta de Direito da Organização das Nações Unidas (ONU). Este documento defendia "[...] que todos os homens são iguais ainda que perante a lei, sem discriminação de raça, credo ou cor." (COVRE, 2001, p. 9). Depois de 40 anos, foi elaborada a Constituição que fixava leis relativas aos direitos e deveres de todos os cidadãos.

A autora Covre (2001) traça uma linha de discussão em sua obra para tentar entender a quem pertence esses direitos, uma vez que a cidadania é feita por diversos grupos sociais, nos quais uns possuem acesso a quase todos bens e direitos e outros não. Para isso, a autora divide a cidadania em termos de direitos, sendo eles: civis, sociais e políticos.

Os direitos civis, como a autora apresenta, diz respeito ao direito de dispor do próprio corpo, locomoção e segurança. Logo, o cidadão tem a livre escolha de optar por quais são as condições que o próprio corpo deve passar ou não. Um exemplo de não-cidadania é a existência de trabalho escravo forçado a partir do capitalismo.

Já os direitos sociais falam sobre as necessidades humanas básicas. Segundo Covre (2001), os direitos sociais são todos aqueles que sustentam o corpo humano, como alimentação, habitação, saúde e educação. De acordo com o Rede Brasileira de Pesquisa em Soberania e Segurança Alimentar e Nutricional (2022), o Brasil, até o presente momento, registra mais de 33 milhões de pessoas passando fome, o que resume mais de 58,7% da população brasileira, este é um exemplo de não-cidadania.

Por fim, a autora define os direitos políticos como “[...] respeito à deliberação do homem sobre sua vida, ao direito de ter livre expressão de pensamento e prática política, religiosa etc.” (COVRE, 2001, p. 15). Além disso, esse direito também emprega as diversas possibilidades de vivência em sociedade, ou seja, da relação entre os indivíduos. Um dos maiores marcos de não-cidadania no Brasil foi a Ditadura Militar instaurada em 1964.

A relação entre esses três direitos é recíproca, ambas devem funcionar em conjunto, sendo que uma assegura a possibilidade e efetividade da outra.

Em suma, esses três conjuntos de direitos, que comporiam os direitos do cidadão, não podem ser desvinculados, pois sua efetiva realização depende de sua relação recíproca. Esses direitos, por sua vez, são dependentes da correlação de forças econômicas e políticas para se efetivar. Nesse contexto está a difícil reflexão: os direitos de uns precisam condizer com os direitos dos outros, permitindo a todos à vida no sentido pleno - traço básico da cidadania. (COVRE, 2001, p. 15).

Diante disso, a concepção instaurada pela colonização de que um indivíduo é superior ao outro trouxe o preconceito como um elemento presente na sociedade até os dias atuais. O conceito de preconceito, estudado pela Psicologia Social, se refere

a pré-avaliações pejorativas a um determinado grupo, única e exclusivamente por serem daquele grupo.

O preconceito é transmitido culturalmente e assimilado pelos indivíduos, muitas das vezes, de forma automática, produzindo um ciclo vicioso de hábitos culturais preconceituosos.

O autor Huxley (1979) descreve em sua obra uma distopia de controle social conduzido por diversos procedimentos de condicionamento e de drogas psicoativas. Uma das técnicas retratadas é a hipnopédia que consiste em ensinar as máximas do controle social enquanto um indivíduo dorme, por repetições intensivas de mensagens: “[...] sessenta e duas mil repetições fazem uma verdade.” (HUXLEY, 1979, p. 32). A cultura, criada na obra, é muito semelhante à realidade, basta imaginar que a hipnopédia do mundo não-ficcional são os meios de comunicação e o que eles dizem e escrevem são as máximas de controle social, tendo o poder então de reforçar preconceitos que estão no cerne da humanidade e contribuindo para que esse ciclo não seja quebrado.

Além disso, há diversas formas e níveis de manifestação desse preconceito, bem como inúmeros grupos sociais que são afetados. Contudo, para o presente trabalho, a discussão será voltada para o preconceito racial, ou como também é chamado, racismo.

As raízes racistas da sociedade colonizada preveem espaços sociais específicos e representações predeterminadas para o negro. Sendo assim, é necessário desconstruir o discurso e as representações sociais que são fundamentadas pela imagem eurocêntrica, pelo colonizador, para assim dar voz ao ‘outro’, o que foi colonizado e esquecido, o que só recebe, o ‘produto’.

Em consoante com o que os autores Shohat e Stam (2006) empregam na obra, o racismo é resultado de opressões concretas feitas pelo acusador para mostrar as diferenças, reais ou imaginárias, entre ele e a vítima.

O racismo, que não é exclusividade do Ocidente ou da situação colonial (o caso do antissemitismo é um exemplo), é, de um ponto de vista histórico, um aliado e um produto parcial do colonialismo. As vítimas mais óbvias do racismo são aquelas cujas identidades foram forjadas no caldeirão colonial: os africanos, os asiáticos e os povos nativos das Américas, assim como é o caso dos asiáticos e os caribenhos na Grã-Bretanha ou os árabes na França. [...] O racismo envolve um duplo movimento de agressão e narcisismo; o insulto ao acusado é acompanhado por um elogio ao acusador. O pensamento racista é

tautológico e circular: somos poderosos porque estamos certos, estamos certos porque somos poderosos. Também é essencialista, a-histórico, e metafísico, pois projeta a diferença através da temporalidade histórica: 'Eles são todos assim, e assim continuarão sendo'. (SHOHAT; STAM, 2006, p. 45).

O que move o racismo é a hierarquia de poder, portanto, ao longo de toda a trajetória histórica, diversos grupos ocuparam essa posição de oprimido, principalmente pelo fato de que esse conceito não se move de forma ordenada e imutável. Sendo assim, em uma sociedade que carrega em suas raízes um sistema racista, ninguém está isento desse discurso hegemônico, nem mesmo o próprio oprimido, como apronta os autores, "O racismo é um discurso assim como uma prática, um membro de uma comunidade oprimida também pode adotar um discurso racista: o negro antinegro, o judeu que odeia a si mesmo." (SHOHAT; STAM, 2006, p. 47).

À vista disso, o preconceito racial vai além de querer exterminar um grupo por ser negros, esse conceito é empregado também das formas mais sutis, através da privação de direitos, da humilhação, da arrogância e tudo o que acompanha a falta de privilégios inquestionáveis.

O racismo é a tentativa de estigmatizar a diferença com o propósito de justificar vantagens injustas ou abusos de poder, sejam eles de natureza econômica, política, cultural ou psicológica. Embora membros de todos os grupos possam ter opiniões racistas [...] não é todo grupo que detém o poder necessário para praticar o racismo, ou seja, para traduzir uma atitude preconceituosa em opressão social. (SHOHAT; STAM, 2006, p. 51).

O preconceito racial pode ser pautado nas diferenças físicas, mas também se basear na ideia da inferioridade cultural do grupo oprimido, criando duas lógicas defendidas por Monsma (2016): o racismo de exploração e o de exclusão.

Na primeira ideia, o propósito do racismo é a exploração humana, a dominação de uma raça; já a outra é a dominação com a intenção de excluir um grupo do corpo social, retirá-los da competição por recursos, privilégios ou poder. Mesmo que essas duas visões pareçam ser opostas, elas dialogam e podem também agir em conjunto.

Muitas vezes, o racismo de exclusão reforça o racismo de exploração, porque deixa um povo vulnerável à exploração, produzindo o que Bonacich caracteriza como um 'mercado de trabalho cindido' (split labor market) e exacerbando o racismo entre os trabalhadores do grupo

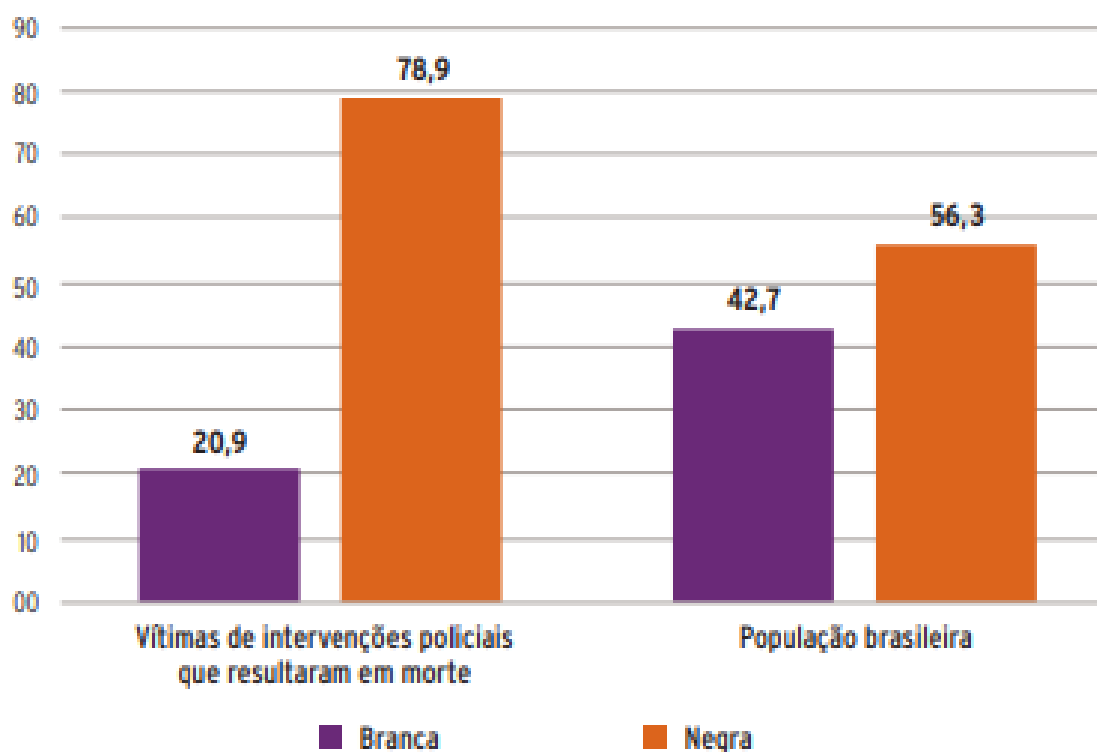
social dominante. [...] os negros do Brasil hoje sofrem desses complexos interligados de exclusão e de exploração. A exclusão de oportunidades educacionais e dos melhores empregos reforça a exploração dos negros que são forçados a aceitarem empregos precários com salários baixos. (MONSMA, 2016, p. 56).

Diante disto, o racismo, assim como outras formas de sistemas, não se perpetua sozinho, ele precisa das ações dos agentes sociais para acontecer. Dia a dia, de geração para geração, as instituições, as redes sociais, os meios de comunicação, a interação social, o Estado e outros, são objetos que ajudam a reforçar e perpetuar o preconceito racial na sociedade.

A abordagem policial é considerada uma forma de controlar os delitos sociais e promover a harmonia. Os agentes do Estado realizam o trabalho ao qual foram designados a fazer. Contudo, essa prática não possui uma fiscalização incisiva, dando a esses agentes a sensação de poder absoluto.

Os dados lançados sobre as vítimas de intervenção policial no país, presente no documento disponibilizado pelo FBSP (2020), mostram que 78,9% dessas vítimas são negras e para dimensionar essa estatística, há uma comparação com o perfil do total da população brasileira, no qual 56,3% representam as pessoas não-brancas, como mostra no gráfico abaixo.

Gráfico 1 - Raça/cor das vítimas de intervenções policiais com resultado morte e população brasileira em 2020



Fonte: FBSP (2020).

Analisando esse dado é possível perceber que há uma problemática acerca desse tema. Há uma diferença de 58% entre as etnias das vítimas que são mortas por policiais, essa estatística pode ser uma expressão do racismo institucional, da discriminação racial por parte de agentes que deveriam promover o bem-estar social. A atuação policial violenta ou discriminatória é expressamente problemática, já que representa o excesso de poder do Estado contra seus cidadãos, mas que não é impedida, uma vez que a polícia ainda se dirige a territórios específicos de grupos marginalizados.

4 METODOLOGIA

Para realizar o estudo proposto no presente trabalho, é necessário levar em consideração a questão norteadora e os objetivos apresentados que buscam compreender quem é o sujeito Sandro do Nascimento e como ele é representado no documentário 'Ônibus 174'. Em vista disso, esta pesquisa tem natureza qualitativa e busca trazer reflexões acerca dos aspectos sociais e comunicacionais.

De acordo com Laville e Dionne (1999), deve-se utilizar o espírito qualitativo em uma pesquisa quando não se quer afastar os inúmeros aspectos essenciais à compreensão, uma vez que esse tipo de pesquisa trabalha com as interpretações das realidades sociais, visando “[...] conhecer as motivações, as representações, consideremos os valores, mesmo se dificilmente quantificáveis; deixemos falar o real a seu modo e o escutemos.” (LAVILLE; DIONNE, 1999, p. 85).

Portanto, a pesquisa qualitativa busca examinar as evidências baseadas em dados, sendo eles verbais ou não, para entender toda a profundidade de um fenômeno. Logo, os seus resultados surgem de dados empíricos, coletados de forma sistemática. Para isso, o presente trabalho está disposto a compreender as teorias que circundam o tema proposto e mostrar como elas se aplicam no fato.

Trata-se, então, de uma pesquisa que tendo como característica principal a aplicação de conhecimentos já disponíveis para a solução de problemas, denomina-se pesquisa aplicada. Este tipo de pesquisa pode, no entanto, contribuir para ampliar a compreensão do problema, como sugerir novas questões a serem investigadas. (LAVILLE; DIONNE, 1999, p. 86).

A partir do documentário 'Ônibus 174', serão observadas e analisadas as estratégias discursivas, os sentidos das narrativas, os elementos cinematográficos e, por fim, de que forma essas construções repercutem nas representações sociais atribuídas ao sujeito Sandro. Para além, se faz necessário também observar o contexto em que a amostra - o documentário - estava inserido e como isso se reverberou, evidenciando possíveis mudanças no cenário após sua veiculação.

Tendo em vista que o caso do ônibus 174 será utilizado para análise, é necessário que haja uma descrição do fato. Dessa forma, será preciso elucidar o que aconteceu, com base nos dados da realidade e na perspectiva da pesquisadora, e

relacioná-los com a teoria. Portanto, a pesquisa também terá características descritivas e explicativas.

Para compreender qual o percurso que será desenvolvido, é necessário apresentar o universo e a amostra da pesquisa.

4.1 O universo: caso do ônibus 174

De acordo com dados coletados em reportagens, informações da internet e telejornais da época, o caso do ônibus 174 se deu da seguinte forma: No dia 12 de junho de 2000, na tarde de segunda-feira, Sandro Barbosa do Nascimento, 22 anos, embarcou no ônibus da linha 174, rota Gávea-Central, no Rio de Janeiro, portando um revólver calibre 38 nas mãos e fez os passageiros presentes de reféns. Por volta das 14 h 20 min, uma patrulha da Polícia Militar interceptou o transporte, que seguia na rua Jardim Botânico, zona sul da capital carioca. O fato só ocorreu devido ao alerta que um dos passageiros deu.

Observando que não haveria por onde fugir, Sandro age rapidamente e utiliza os passageiros para negociar sua vida. Os policiais do Batalhão de Operações Especiais (BOPE) são os encarregados do caso, tendo como prioridade remover Sandro dali sem que haja vítimas. Com toda a movimentação, em questão de minutos, a imprensa se desloca para o local a fim de exibir o drama ao vivo, para todo o Brasil e o mundo.

Sandro solicita armas, dinheiro e outras coisas diversas, em troca da vida dos reféns. De acordo com as informações dadas pela emissora Globo TV durante a cobertura do caso, se os policiais não atendessem o pedido dele até às 18 h daquele dia, ele mataria todos. Utilizando a estudante Janaína Lopes Neves, 23 anos, como porta-voz e escudo dentro do ônibus, Sandro faz ela escrever, com batom vermelho, no vidro frontal do veículo a frase: 'Ele vai matar geral'.

O ocorrido se arrasta por mais de quatro horas. Ao longo desse período, Sandro exhibe diversos sinais controversos que podem ser percebidos a partir de seu comportamento dentro do veículo, ora age determinado em cumprir com a sua palavra, mostrando sinais de agitação, colocando reféns sob a mira de sua arma, gritando com os policiais e com a mídia frases carregadas de ódio; ora arrependido de tudo o que estava acontecendo, sentado no banco do ônibus, mostrando sua vulnerabilidade ao reféns, conversando com eles e contando fragmentos da sua vida.

Sandro desafia os policiais de muitas formas, inclusive simulando a execução de Janaína. Mas, também libera reféns e tenta estabelecer conexão com os que ainda estavam dentro do veículo. Após perceber que não receberia nenhum dos seus pedidos, às 18 h 50 min, ele decide descer do ônibus. Os sinais de cansaço e menor agitação estão aparentes. Para assegurar que nada ocorreria com ele, carrega à sua frente, como escudo, a professora Geísa Firmo Gonçalves, 20 anos.

Em questão de segundos, o comandante da Polícia Militar, o Coronel Sérgio da Cruz decide agir, de forma precipitada, e encerra a situação. Armado com uma submetralhadora, ele tenta alvejar Sandro no momento em que ele descia do ônibus com a refém. Tiros são disparados em direção ao sequestrador, que cai no chão junto à professora. Sandro é imobilizado pelos policiais e levado para o camburão, e Geísa, inconsciente, é carregada até uma ambulância. Instantes depois, ambos estão mortos.

Inicialmente, foi divulgado que Sandro teria sido morto pelos tiros do policial e que por reflexo, teria disparado contra a refém. No dia seguinte, após as imagens do momento serem analisadas e os laudos do Instituto Médico Legal concluídos, outra versão é apresentada. Geísa foi morta pelos disparos feitos pelo policial e Sandro por asfixia mecânica, quando cinco policiais militares tentaram imobilizá-lo no camburão que seguia rumo ao Hospital Souza Aguiar.

Durante todo o caso, os jornalistas, apresentadores e a mídia acompanharam de perto cada passo dos policiais e do Sandro. A emissora brasileira de televisão Globo, fez plantões ao vivo atualizando os telespectadores frequentemente. No dia 12 à noite, após o desfecho do caso, o Jornal Nacional apresentou uma reportagem sobre o ocorrido. Fátima Bernardes e William Bonner, que conduziam o jornal e trouxeram ao público as notícias do sequestro do ônibus 174, que resultou na morte de duas pessoas. O assunto era notícia em todos os canais de televisão e, no dia seguinte, matéria de capa para os jornais.

A repercussão do caso foi tida por muitos como um espetáculo. O autor De Grande (2004) acredita que embora a história tenha sido transmitida ao vivo, o enfoque dado pelos jornais foi o confronto, se sobressaindo da contextualização, uma vez que não importava o porquê Sandro estava fazendo aquilo e sim quando o vilão seria combatido pela polícia, que, segundo o autor, interpretavam o papel de heróis.

Em geral, os telejornais disponibilizam aos espectadores apenas o desfecho de alguns atos violentos propriamente ditos, como homicídios

e violência física, assaltos, seqüestros, tiroteios, tráfico de drogas, captura de bandidos, etc. Ou seja, a violência é tratada apenas em uma de suas faces mais evidentes, e talvez assustadoras também, que é a do confronto entre os infratores, cidadãos e a polícia. (DE GRANDE, 2004, p. 23).

A partir de amostras de jornais impressos e do que se tem disponível hoje dos telejornais, é possível perceber o pré-julgamento por parte da imprensa, além da preocupação em apenas relatar o caso, o desenvolvimento, o desfecho e as consequências posteriores do caso, como mostram as figuras a seguir.

Figura 2 - Jornal O POVO de 13 de junho de 2000 digitalizado

RECORDE

O casal Cláudio Debeck e Alécia Pereira Martins pode figurar no Guinness Book, o Livro dos Recordes, como protagonistas do beijo mais longo da história. Eles começaram a se beijar às 13 horas de domingo em um shopping de Curitiba e somente desgrudaram os lábios às 1805min de ontem.

Congresso de Jornais abre com homenagem a jornalista preso

A situação dos jornalistas colombianos, ameaçados pelos guerrilheiros, narcotraficantes e paramilitares, também foi denunciada na abertura ■

A presidente do 7º Fórum Mundial de Editores e do 53º Congresso Mundial de Jornais, aberto ontem no Rio, Ruth Aquino, disse que o momento é ideal para a discussão da liberdade de exercício da profissão no mundo. A jornalista, diretora de jornalismo do jornal carioca O Dia, anunciou a entrega do prêmio Pena de Ouro da Liberdade 2000 para o jornalista Nisar Nayef, preso na Síria desde 1992.

Na hora do prêmio onde está. No bilhete, ele reza que tenha sido selado — informação que teria sido veiculada pelo serviço secreto sírio com a intenção de fazê-lo desaparecer. "Ajudem-me antes que seja tarde", diz Nayef. Na semana passada, o irmão de Nayef, Salah, foi preso quando se preparava para vir ao Brasil receber o prêmio em nome do irmão. Depois alguns dias depois, desistiu da viagem.

vereador do Rio, Antônio Gaudinher (PDT), o prefeito Luiz Paulo Cordeiro (PSL) e o governador da WAN, Bengi Busan, o presidente da ANJ, Paulo Cabral, e o diretor-geral da WAN, Timothy Balding. O jornalista colombiano Francisco Santos Calderón pediu que entidades internacionais criem uma maneira de ajudar os jornalistas colombianos, ameaçados por grupos paramilitares, guerrilheiros de esquerda e narcotraficantes. Em 1998, ele foi sequestrado à mando do traficante Fabio Escobar e passou oito meses acorrentado a uma cama. Sua história foi transformada por Gabriel García Márquez no livro *Notícia de um sequestrado*. Há três meses sabe-se que havia um plano das Faj (Forças Armadas Revolucionárias da Colômbia) para matá-lo.

Frases

"Os casos que vêm sendo citados de mortes e torturas de jornalistas são extremos, mas não, editores de jornais, sabem que muitas vezes, durante matérias investigativas sobre corrupção, temas de tirar o repórter do Estado ou de causa por causa de ameaças"

Ruth de Aquino, diretora do jornalismo do jornal O Dia

"Ajudem-me antes que seja tarde"

Nisar Nayef, jornalista sírio

"A imprensa está muito longe do fim. Eu diria que ela está vivendo sua renascença"

Timothy Balding, diretor geral da Associação Mundial de Jornais

"Como foi feito no Balcãs, no Têxas e em Ruanda, onde entidades fizeram um esforço para proteger jornalistas e a liberdade de informação, a Colômbia também precisa desse esforço"

Francisco Calderón, editor do jornal El Tiempo

Internet beneficia mídia impressa, revela pesquisa

Uma pesquisa divulgada ontem, no Rio, pela Associação Mundial de Jornais (WAN, World Association of Newspapers) mostra que Bill Gates, o fundador da Microsoft, errou ao prognosticar, há dois anos, em Davos, na Suíça, o fim dos jornais. Eles não apenas sobreviveram ao advento da Internet — com tiragens crescentes em vários países — como vêm tirando proveito dela. A receita publicitária cresce, na média mundial, 18,8% no ano passado e a previsão é de que esse crescimento ultrapasse o índice de 20% neste ano.

afetada pela Internet. 78% dos usuários da rede mundial disseram ter reduzido o tempo que passavam diante da TV, ao passo que apenas 12% dos entrevistados diminuiram o tempo dedicado à leitura de jornais.

Segundo a pesquisa, os jornais norte-americanos faturaram US\$ 46,289 bilhões com anúncios no ano passado, embora a venda de exemplares tenha caído 3,8%. Os jornais europeus faturaram US\$ 22,86 bilhões com publicidade e os japoneses, US\$ 6,5 bilhões. No Brasil, por causa da desvalorização cambial, a receita publicitária caiu 28% em dólares, embora tenha crescido em reais.

No ano passado, a venda de jornais cresceu em 7 dos 15 países da União Europeia, com índices que variaram de 0,1% (França) a 8,5% (Alemanha). Já na China e na Rússia houve crescimento. A venda diária de exemplares na Rússia cresceu 12,7% na China e bateu a casa dos 50 milhões. O primeiro em tiragem de jornais e o maior (172,2 milhões de exemplares).



■ Momento em que o assaltante deixava ônibus com refém. Logo depois, a tragédia

TERROR

Seqüestro termina com duas mortes após quatro horas

O criminoso levou cerca de dez tiros da Polícia e quase foi incluído pela multidão ■

Um homem armado com um revólver calibre 38 foi morto por menos de 10 minutos e prisioneiro antes de quatro horas de terror, ontem, dentro de um ônibus da linha 174 (Gávea-Comarca do Brasil) no Jardim Botânico, Zona Sul do Rio. Uma refém de 20 anos e o criminoso, identificado apenas como Sérgio, morreram baleados.

O seqüestro começou às 14h20min. A refém, Geni Fátima Gonçalves, foi baleada já fora do ônibus, para onde foi levada como escravo pelo seqüestrador, às 18h05min. Ela levou três tiros — no torso, no abdômen e no pescoço — mas só as 11h não estava clari se as balas haviam partido

do assaltante ou da Polícia. Geni está empregada doméstica e morava na localidade de Rocinha.

O criminoso levou vários tiros da Polícia e quase foi incluído por uma parte da multidão que acompanhava as negociações entre ele e a Polícia. Mas ainda assim viveu do local do seqüestro e foi levado para o hospital Miguel Couto num caminhão da Polícia Militar. O hospital afirma que ele já chegou morto.

O drama começou quando o homem armado embarcou no ponto de ônibus em frente ao hospital da Lagoa, na rua Jardim Botânico. Quando o motorista, por ordem dos policiais, parou o ônibus, em frente ao pagar Lago, o criminoso fez pelo menos 10 passageiros como refém. O motorista José Fernandes do Nascimento, 51, aproveitou a

confusão e fugiu por uma janela. O cobrador e mais alguns passageiros ficaram a salvo.

Foram chamados reforços, com policiais do Batalhão de Operações Especiais, 23 Batalhão de Polícia Militar, Grupamento Especial Tático-Móvel, 2º BPM, policiais civis e guardas municipais. Quatro policiais do Batalhão de Operações Especiais, tropa de elite da Polícia Militar cortica, posicionaram-se atrás de uma viatura da PM.

O ônibus mostrou que uma das portas não estava com baterias e a saída da frente do ônibus: "Ele veio matar gente lá sair da tarde". Uma das refém era levada de um lado para outro do ônibus, sendo passada pelos cobradores. Depois, ela escreveu: "Ele tem pacto com o diabo".

Leia mais na página 18

Figura 3 - Jornal O POVO de 14 de junho de 2000 digitalizado

**PALMEIRAS DISPUTA
BI DA LIBERTADORES**

O Palmeiras começa hoje a luta para conquistar o bicampeonato da Libertadores da América. A equipe enfrenta o Boca Juniors, às 21h30min, no primeiro jogo de final ■ 20A

<http://www.opovo.com.br>

Esportes está encartado no 1º Caderno

O POVO

Fortaleza-CE, quarta-feira, 14 de junho de 2000 ANO LXXXII Nº 24.743 R\$ 1,00

**CELSO PITTA VOLTA
À PREFEITURA**

O Superior Tribunal de Justiça determinou, ontem, a recondução de Celso Pitta (PTSD) à Prefeitura de São Paulo ■ 16A




SOS

SEGURANÇA

- Família da cearense Geysa Gonçalves vai processar o governo carioca ■ 5A
- Seqüestrador era um sobrevivente da chacina da Candelária ocorrida em 1993 ■ 14A
- Governador Anthony Garotinho demitiu o comandante da PM, coronel Sérgio da Cruz ■ 14A
- Faturamento de empresas na área de vigilância no Ceará cresce até 200% ao ano ■ 10
- Enterro de Geysa Gonçalves será hoje às 10 horas no cemitério do Bom Jardim ■ 4A



Leia mais nas páginas 2A, 6A, 7A e 11A ■ Geysa Gonçalves

Fonte: O POVO.DOC (2020)

Figura 4 - Jornal O POVO de 15 de junho de 2000 digitalizado

Policiais vão alegar morte acidental de seqüestrador

A família de Geysa

Gonçalves receberá uma pensão do Estado. A medida foi aprovada ontem pela Assembleia Legislativa do Rio ■

Com base no primeiro depoimento do capitão Ricardo de Souza, do Batalhão de Operações Especiais (Bope) da Polícia Militar, a Polícia Civil acredita que os policiais militares acusados de matar por asfixia o seqüestrador Sandro do Nascimento, na segunda-feira, sustentarão hoje a versão de morte acidental. O capitão afirma que Nascimento estava transtornado e precisou ser imobilizado.

O capitão Souza e os soldados Luiz Antônio Silva, Márcio de Araújo David, Paulo Roberto Alves e Flávio Dias, que estão presos

no quartel do Bope, serão ouvidos pela manhã pela promotora Luciana Silveira, da 1ª Central de Inquéritos do Ministério Público do Estado, e pela delegada Marta Rocha, titular da 15ª Delegacia de Polícia. Os policiais podem ser indiciados por homicídio doloso. O Ministério Público também vai ouvir os médicos do Hospital Souza Aguiar, no centro do Rio, para apurar se os policiais teriam tentado pressionar os médicos para encobrir a morte de Nascimento.

A família de Geysa Gonçalves, morta durante o seqüestro, deverá receber uma pensão do Estado. A medida foi aprovada ontem na Assembleia Legislativa do Rio, como adendo do projeto de lei que garantiu o pagamento de indenização às famílias das vítimas das chacinas da Candelária e Vigário Geral.

Para além da mídia, a repercussão se estendeu no Rio de Janeiro com ações civis e governamentais em prol de culminar com a violência da cidade, que já era conhecida pelos índices de pesquisa da época. Como aponta Rocha (2016), essa mobilização tinha a finalidade de evitar que outro episódio como o do 174 ocorresse novamente e não apontar o problema enraizado, colocando novamente o sujeito Sandro como o estereótipo do jovem drogado, favelado, violento e criminoso que os policiais devem combater.

O caso do ônibus 174 desencadeia uma série de ações, iniciativas, eventos e mobilizações por parte da sociedade civil e dos governos estadual e federal. Pressionado pela opinião pública, o Governador do Estado do Rio de Janeiro, Anthony Garotinho, pede a exoneração do comandante da Polícia Militar, o Coronel Sérgio da Cruz. Várias operações também são implementadas pela polícia, como blitz em ônibus e ruas para apreensão de armas e drogas, acirramento dos confrontos com traficantes e divulgação de listas com os nomes de policiais corruptos e envolvidos em crimes. O Governo Federal, por sua vez, elabora o Plano Nacional de Segurança Pública, divulgado pelo Ministro da Justiça, José Gregori, e pelo Chefe da Casa Civil, Pedro Parente, no dia 20 de junho de 2000, uma semana após o episódio do ônibus 174. A sociedade civil também se mobiliza em duas passeatas, uma realizada por associações de moradores da Zona Sul e outra pela organização não-governamental (ONG) Viva Rio, que ainda promoveria um calendário de manifestações a partir do slogan 'Basta! Eu quero paz!'. (ROCHA, 2016, p. 5-6).

Foi em 2002, com a criação do documentário 'Ônibus 174' do diretor José Padilha, que esse cenário começou a mudar. A perspectiva abordada na produção, proporcionou um novo ponto de vista sob o fato, fazendo com que tudo o que foi vinculado sobre ele tivesse profundidade na contextualização desse fato e apontasse a natureza desse fato.

4.2 A amostra: documentário 'Ônibus 174'

No dia seis de dezembro de 2002, no Rio de Janeiro, o diretor e roteirista, José Padilha, compartilhou com o mundo uma de suas produções audiovisuais: o documentário 'Ônibus 174'. Utilizando filmagens veiculadas pelas próprias emissoras de televisão, falas de atores sociais que conviveram com Sandro e que estavam envolvidos no caso, imagens ilustrativas da cidade do Rio de Janeiro e outras ferramentas, o cineasta proporcionou ao país um novo ângulo dessa história.

Contendo informações inéditas, o documentário trouxe aos espectadores duas histórias que são contadas ao mesmo tempo, a partir do uso de imagens intercaladas do caso e da trajetória de vida de Sandro. De acordo com Rocha (2016), a perspectiva colocada dentro dessa produção trouxe à tona um problema muito vivenciado no estado, a violência urbana.

Além disso, na construção do documentário, o diretor reuniu um investigador e um delegado para criar o mapa da vida do Sandro, agrupando cerca de 187 páginas de documentos oficiais.

Todas as informações elucidadas dentro do documentário e as argumentações construídas conseguem exibir um novo aspecto sobre o caso que, de acordo com o que Rocha (2016), não são imediatistas e superficiais iguais aos apresentados pelos veículos de comunicação.

O diretor José Padilha explora essa possibilidade permitida ao gênero, de significação e entendimento da realidade empírica, distanciando o conteúdo do filme dos padrões herméticos e objetivos da cobertura jornalística e aproximando-o do viés documentarista. Esta abordagem fica clara ao longo do filme, em que a história de vida de Sandro conduz a linha narrativa da película e, de certa forma, explica a sua própria existência. O filme *Ônibus 174* é, também, um produto oriundo da trajetória de vida do seqüestrador. Esse olhar diferenciado do diretor sobre o episódio, o protagonista e o contexto que os envolve, proporciona ao documentário a condição de criar significados e promover argumentos que ajudam a entender a própria realidade social brasileira. (ROCHA, 2016, p. 13).

De acordo com Rocha (2016) e informações disponíveis na internet, o documentário '*Ônibus 174*' foi a primeira produção a trazer opiniões da família de Sandro para conhecimento público. Para realizar esse trabalho de pesquisa, apuração, entrevista e construir todo o produto, José Padilha e Marcos Prado, os produtores, investiram cerca de 800 mil reais. Foram aproximadamente de 70 horas de gravações, na versão bruta e todo o processo levou cerca de 18 meses, que se reduziram a quase duas horas de documentário.

O diretor apresentou a produção audiovisual em diversos festivais de cinema em todo o mundo. Em 2015, recebeu o reconhecimento da Associação Brasileira de Críticos de Cinema (Abraccine) e entrou para lista dos 100 melhores filmes brasileiros de todos os tempos. Ele também venceu o Emmy Awards de 2005 como melhor documentário, foi premiado no Festival de Havana de 2003 como o melhor

documentário, no Festival Internacional de Cinema do Rio de Janeiro de 2002 como o melhor filme brasileiro e melhor documentário, no Mostra Internacional de Cinema São Paulo de 2002 como o melhor documentário e recebeu quatro indicações ao Grande Prêmio Cinema Brasil de 2003, sendo eles, melhor roteiro original, melhor documentário, melhor som e melhor montagem, além de ser um dos 12 filmes pré-selecionados para concorrer ao Oscar de Melhor Documentário em 2004.

Por conseguinte, a amostra da presente pesquisa se dará por meio da análise do documentário 'Ônibus 174'. Os critérios adotados para a escolha foram: a) o documentário visa se aprofundar na imagem de Sandro e tenta mostrar quem de fato era o sujeito; b) é uma produção não ficcional que se respalda no uso de imagens reais da cobertura e de agentes sociais; c) por representar toda a repercussão do caso, desde a ação de jornalistas até a problematização acerca de como o Estado trabalha com essas problemáticas.

4.3 Protocolo de análise

A metodologia a ser empregada partirá de uma base conceitual - que está presente nos capítulos anteriores - seguida de uma análise que utiliza como objeto de estudo o documentário 'Ônibus 174', que expõe alguns debates, como por exemplo quem era o sujeito Sandro do Nascimento e o caso do ônibus 174. A escolha desse objeto, como apontado anteriormente, se dá também pela repercussão que a produção audiovisual obteve e os debates sobre o contexto histórico e social que ele aborda. Sendo assim, a análise proposta para o presente trabalho será desenvolvida com uma visão crítica e tomando como base a desconstrução para que seja possível a compreensão do quanto um meio pode influenciar a sociedade. Para além, utilizar o processo de desconstrução é necessário realizar a descrição do objeto e, em consonância, a reconstrução, que equivale a interpretação.

Nessa perspectiva, o documentário será fragmentado em blocos temáticos não-lineares para que a análise contemple os três critérios apontados anteriormente. Dentro da produção audiovisual, serão observadas questões como: a infância do sujeito Sandro, a chacina da candelária, a figura do marginalizado no caso do ônibus 174 e a representação dos policiais que estavam envolvidos no caso e do sujeito Sandro nos veículos de comunicação.

O material será analisado de forma fragmentada e abaixo estão as tabelas que representam quais são os blocos escolhidos pela autora, com base no que ela acredita ser relevante para a presente discussão, o tempo deles, ou seja, os trechos temporais que o documentário aborda determinado assunto e quais são os entrevistados que aparecem em cena. Para realizá-los, a pesquisadora assistiu o documentário, disponível na *Globoplay premium*, de forma livre para identificar cada bloco e registrá-los.

Para analisar o documentário é necessário entender a especificidade da análise de audiovisual. Desse modo, como Vanoye e Goliot-Lété (1994) defendem, a análise fílmica só consegue explicar aquilo que pertence ao sonoro e audiovisual, ou seja, decompor todos os elementos que constroem o filme para que seja possível descrevê-los e assim criar um conjunto de elementos distintos que são estudados.

Analisar um filme ou um fragmento é, antes de mais nada, no sentido científico do termo, assim como se analisa, por exemplo, a composição química da água, decompô-lo em seus elementos constitutivos. É despedaçar, descosturar, desunir, extrair, separar, destacar e denominar materiais que não se percebem isoladamente 'a olho nu' pois se é tomado pela totalidade. (VONNOYE; GOLIOT-LÉTÉ, 1994, p. 15).

De acordo com Mombelli e Tomaim (2014), essa linha de análise deve ser construída a partir de dois aspectos: os internos e externos. O primeiro, diz respeito aos elementos da linguagem audiovisual que dão forma ao produto, logo, dialogando com os estudos de Vanoye e Goliot-Lété (1994), é necessário decompor todos os elementos que constroem o filme para que seja possível realizar uma descrição minuciosa de tudo o que envolve a produção audiovisual.

O filme deve ser desconstruído, o que equivale à descrição dos planos, das sequências, dos enquadramentos, das cenas, dos ângulos, dos sons, da composição de quadro, para depois ser reconstituído por meio da compreensão dos elementos decompostos – isto é, a interpretação. Esse processo permite uma visão das partes em relação ao todo, o que faz a diferença na hora de analisar e interpretar; no entanto, é preciso ter cuidado para que não se construa outro filme. (MOMBELLI; TOMAIM, 2014, p. 3).

Por conseguinte, ao utilizar essa estratégia de análise em documentários, se faz necessário observar em conjunto os pontos de vista, que, de acordo com Mombelli

e Tomaim (2014, p. 3-4) existem três fatores que podem ser trabalhados: visual/sonoro, sentido narrativo e sentido ideológico.

O aspecto visual/sonoro representa tudo o que pode ser observado e ouvido na composição da produção audiovisual, ou seja, a posição da câmera em relação ao objeto que está sendo filmado e qual é o som que o acompanha. O segundo fator tem relação com quem conta a história, qual a característica do narrador: onisciente, narrador-personagem ou um narrador-observador. E por fim, o aspecto ideológico refere-se a mensagem do realizador em relação ao que é abordado no documentário.

Sendo assim, o material escolhido para o presente trabalho possui características que podem ser empregadas na análise fílmica devido ao seu contexto sociocultural e, portanto, não se faz necessário realizar o processo de decupagem.

No total, serão quatro blocos temáticos que abordam diferentes assuntos, mas que estão ligados diretamente com as representações de Sandro do Nascimento. No primeiro bloco, há momentos em que o documentário expõe a situação do marginalizado de forma geral, essencialmente no Rio de Janeiro, trazendo a perspectiva de vida deles e como a sociedade lida com essa situação. O segundo, aborda como os policiais são vistos, tanto para a própria construção do documentário como para o caso, mostrando as principais ações e qual papel possivelmente esses agentes representaram durante todo o caso. O terceiro bloco fala sobre a espetacularização do caso e como o jornalismo se comportou diante de tudo o que estava acontecendo. E, por fim, o quarto tem a junção de momentos em que o documentário retrata a trajetória de vida de Sandro no Nascimento, com familiares e pessoas que fizeram falas significativas para a vida dele. Nesse bloco, é possível conhecer quem foi o sujeito Sandro e, talvez, entender o que o levou a realizar o sequestro do ônibus 174.

A seguir, estão as tabelas que definem os trechos temporais e os atores sociais que aparecem em cada um deles, com base no que é mostrado durante todo o documentário.

Quadro 1 - Bloco temático dois: a marginalização

Bloco 1	Este bloco tem como objetivo analisar a relação de marginalização empregada no documentário e qual sua relação na representação do Sandro do Nascimento.
Intervalos	17:54 - 21:10; 28:50 - 29:42; 36:11 - 36:41; 01:01:23 -

temporais	01:02:58; 01:23:25 - 01:26:25 e 01:54:05 - 01:55:05.
Entrevistados (nome e profissão de acordo com a indicação feita pelo documentarista)	Yvone Bezerra (assistente social); Luis Eduardo (sociólogo); Claudete Beltrana (antiga criança de rua) e Mendonça (carcereiro).

Fonte: Elaborado pela autora com base na documentário de Padilha (2002)

Quadro 2 - Bloco temático três: atuação da polícia

Bloco 2	Este bloco tem como objetivo analisar como os policiais são representados dentro do documentário.
Intervalos temporais	08:40 - 10:51; 15:29 - 17:53; 21:15 - 22:25; 50:23 - 52:20; 54:10 - 58:08; 01:14:40 - 01:18:42 e 01:40:47 - 01:49:00.
Entrevistados (nome e profissão de acordo com a indicação feita pelo documentarista)	Capitão Pimentel (ex-instrutor do BOPE do Rio); Oficial da Equipe do BOPE (não identificou); Capitão Batista (negociador do BOPE); Luciana Carvalho (secretária); Willians Moura (universitário); José Henrique (cinegráfico de TV); Maria Aparecida (filha e intérprete de Damiana); Yvone Bezerra (assistente social) e Luanna Belmont (universitária).

Fonte: Elaborado pela autora com base na documentário de Padilha (2002)

Quadro 3 - Bloco temático três: o jornalismo e a espetacularização da notícia

Bloco 3	Este bloco tem como objetivo analisar a influência dos meios de comunicação em massa no caso e como representaram a polícia e o sujeito Sandro.
Intervalos temporais	14:00 - 15:23; 22:52 - 26:34 e 01:48:10 - 01:54:00.
Entrevistados (nome e profissão de acordo com a indicação feita pelo documentarista)	Fábio Seixo (fotógrafo de jornal); Yvone Bezerra (assistente social); José Henrique (cinegráfico de TV) e Luis Eduardo (sociólogo).

Fonte: Elaborado pela autora com base na documentário de Padilha (2002)

Tabela 4 - Bloco temático um: quem era o sujeito Sandro do Nascimento

Bloco 4	Este bloco tem como objetivo analisar como o documentário constrói o personagem Sandro do Nascimento.
Intervalos temporais	05:57 - 08:35; 28:10 - 36:10; 36:42 - 50:20; 58:09 - 01:01:22; 01:03:00 - 01:10:13; 01:34:25 - 01:36:46 e 01:37:42 - 01:38:25.
Entrevistados (nome e profissão de acordo com a indicação feita pelo documentarista)	Yvone Bezerra (assistente social); Claudia Macumbinha (moradora de rua); Claudete Beltrana (antiga criança de rua); Rogerinho (antiga criança de rua); Gil Velho (professor de capoeira); Coelho (antiga criança de rua); Luis Eduardo (sociólogo); Julieta do Nascimento (tia de Sandro); Traficante de drogas (assaltante profissional); Maria Aparecida (filha e intérprete de Damiana); Luciana Carvalho (secretária); Mendonça (carcereiro); Antônio Werneck (repórter de jornal); Dona Elza (mãe adotiva de Sandro) e Luanna Belmont (universitária).

Fonte: Elaborado pela autora com base na documentário de Padilha (2002)

5 ANÁLISE

Neste capítulo, será realizada a análise da monografia com o objetivo de compreender como a identidade de Sandro do Nascimento se constituiu no documentário 'Ônibus 174' para responder à pergunta problema, já apresentada no presente trabalho, utilizando os blocos temáticos, definidos no capítulo metodológico, como objeto de estudo.

Ao assistir ao documentário do 'Ônibus 174' de forma linear e não analítica, é possível perceber que o objetivo dele é mostrar que a falta de acessos de um grupo social é uma das grandes influências para a violência urbana. Indo na direção oposta da cobertura midiática da época, que mostrou apenas um novo confronto entre meliante e policiais. Ou seja, na teoria, a narrativa trabalhada por Padilha, ele desenvolve a justificativa de que Sandro agiu daquela forma por ser vítima de um sistema social excludente que negou a ele todos os tipos de acessos sociais, deixando-o às margens da sociedade. Contudo, ao reduzir o documentário e assisti-lo de forma analítica e unindo trechos temporais, os sentidos revelados podem não ser tão explícitos.

5.1 Bloco 1: a marginalização

Com os intervalos temporais analisados no bloco 1 (a marginalização), é possível observar alguns fatores que constroem a ideia do documentarista - e do documentário - sobre o que é marginalização.

De forma explícita, o documentário traz atores sociais que podem ilustrar a mesma história que Sandro viveu, servindo como personagens de identificação e, assim, podendo comprovar os argumentos evidenciados ao longo da narrativa. É a partir dessa estrutura de assimilação que a produção desenvolve o tópico da marginalização, ele mostra casos reais que comprovam a ideia de um povo deixado às margens da sociedade e que não possuem perspectiva de vida porque sabem que não serão aceitos em sociedade, como evidencia, aos 20 min 48 s, uma moradora em situação de rua: "Ninguém dá oportunidade, todo mundo quer ficar aí ó fechando as

porta pra gente, a tendência mano, se ficar nessa, a tendência é só piorar, nada de melhorar.” (ÔNIBUS 174, 2002)⁸

Para além, a construção das cenas em que são abordadas as questões sobre marginalização contam com uma estética mais alaranjada, que segundo Heller (2000) desempenha um papel de subvalorizado na mente de quem observa, uma vez que a cor laranja está associada aos operários que trabalham nas vias públicas, lixeiros, perigos de segurança no trânsito e venenos.

Outros elementos de produção de sentidos são os usos de enquadramentos e planos da câmera. Durante essa narrativa, as imagens são mais próximas, utilizando variações entre plano americano⁹ e *big close-up*¹⁰, dando uma sensação de estar próximo aos atores sociais mostrados. Em alguns momentos também é possível observar a ideia inversão social, no qual a primeira pessoa - que detém o foco - é a marginalizada e as que estão no fundo desfocadas são pessoas vestidas com ternos e roupas que aparentam ser caras, vivenciando momentos de lazer e em seus carros.

Figura 5 - Print do documentário 'Ônibus 174' - A Invisibilidade



Fonte: Padilha (2002)

⁸ Devido a falta de uma norma específica para esses tipos de citação, foi tomada a liberdade de fazê-la dessa forma.

⁹ A figura humana é enquadrada do joelho para cima.

¹⁰ A figura humana é enquadrada dos ombros para cima.

A construção da narrativa que o diretor traça para evidenciar a marginalização e construir para o espectador o conceito parte do princípio de colocar falas de um sociólogo para definir o que é estar às margens. Em alguns momentos, as imagens contextualizam os *offs* do entrevistado, mostrando crianças e jovens em situação de rua. Fica evidente que a narrativa busca criticar o sistema e a sociedade que auxiliam essa realidade.

A partir dos 17 min 54 s é feita a primeira fala desse bloco temático dada pelo sociólogo, Luis Eduardo. Com ela é possível compreender a visão do entrevistado - e consequentemente do documentário, uma vez que a escolha de deixar esse material dentro da produção é um posicionamento - sobre o Sandro. Ele relaciona esse sujeito à crianças e pessoas marginalizadas, “Esse Sandro é um exemplo dos meninos invisíveis que eventualmente emergem, tomam a cena e nos confrontam com sua violência, que é um grito desesperado, um grito impotente.” (ÔNIBUS 174, 2002)

Outra narrativa que é construída dentro do documentário é a retomada do caso da Igreja da Candelária. Utilizando personagens que vivenciaram o ocorrido e imagens de arquivos das noites que antecederam o massacre, o diretor consegue reconstruir o caso e mostrar como ele pode ter afetado o sujeito Sandro. Apesar das dificuldades vividas pelas crianças - e pelo Sandro - nessa época, o documentário consegue evidenciar um laço afetivo muito forte entre eles: o laço parental. Esse sentimento é mostrado, principalmente, durante a fala da Claudete Beltrana que relembra os momentos que viviam juntos:

[...] aqui assim no meio era onde a gente fazia nossa rodinha de amigos, sentava todo mundo, ficava aqui contando história. A gente ia até o bob's, comprava aquelas promoções de batata frita, refrigerante, sundae. [...] Era o maior barato, a gente colocava assim, tudo no chão, em cima de um papelão, abria os sacos, os refrigerantes e todo mundo se servia, comia. Um queria batatinha, outro queria hambúrguer, deixava o sorvete sempre por último, cada um dava uma colherada de sorvete e a gente fazia aquela zona. (ÔNIBUS 174, 2002).

Assim como o sociólogo, a entrevistada Yvone Bezerra é uma figura de extrema importância neste bloco temático por ser uma assistente social, exercendo um papel de autoridade, e por fazer falas importantes sobre o sujeito Sandro que expõem uma proximidade entre eles, além de ter presenciado a trajetória de outras crianças em situação de rua. Mesmo que o documentarista tenha mostrado um recorte da realidade

das pessoas abandonadas pela sociedade a partir das perspectivas delas, Padilha não expôs todo o contexto social, o que salienta a ideia de que ele utilizou essas pessoas como uma estratégia para comprovar aquilo que ele queria defender. Ainda, concentrou o maior peso nas falas de pessoas que não passaram por isso - como o Luis Eduardo e a Yvone Bezerra -, dando a elas mais visibilidade e espaço de discurso. Para a pesquisadora, essa opção feita pelo cineasta pode revelar a concepção de que esses são os indivíduos que devem ser escutados e que sempre poderão falar de assuntos dos quais se colocam como especialistas. Essa análise ocorre a partir do fato de que a assistente social aparece em todos os blocos temáticos escolhidos, sem exceções, e o sociólogo, tem o maior tempo de fala do bloco um.

Para além, as escolhas do diretor para a narrativa do documentário, presentes essencialmente neste bloco, expressam a concepção da legitimação do discurso que pode estar relacionada aos estudos de Pollak (1989). De acordo com o autor, as memórias produzidas por grupos marginalizados emergem do silêncio e do trauma, sendo possível de serem superadas apenas quando existe a possibilidade de escuta. Logo, este documentário tenta se colocar dentro desse papel de 'dar voz' ao marginalizado e legitimar seu argumento narrativo: o sujeito deixado às margens da sociedade se revolta e tenta recuperar aquilo que é dele com violência.

A fronteira entre o dizível e o indizível, o confessável e o inconfessável, separa, em nossos exemplos, uma memória coletiva subterrânea da sociedade civil dominada ou de grupos específicos, de uma memória coletiva organizada que resume a imagem que uma sociedade majoritária ou o Estado desejam passar e impor. (POLLAK, 1989, p. 8).

Por conseguinte, neste bloco o diretor utilizou dos recursos de identificação, ambientação e comoção para mostrar que marginalizar um povo é deixá-lo sem acesso a qualquer tipo de direito básico, negar toda dignidade humana e expectativa de vida. Ao mesmo tempo, ele mostra que isso acontece de forma recorrente, que existem inúmeros Sandros espalhados pelo país, mas que só serão enxergados quando mostrarem o lado violento, assim como Sandro fez.

5.2 Bloco 2: atuação da polícia

Além de Sandro do Nascimento, o documentário também tem como protagonista a figura do policial. A primeira fala desse bloco é dada pelo Capitão

Pimentel, introduzindo o caso do sequestro sob a perspectiva dos policiais. De acordo com ele, ser policial no estado do Rio de Janeiro é o equivalente a estar desempregado e não ter algo melhor para fazer. São pessoas que não tem ambição e estão despreparadas para atuar como defensores públicos.

Até determinado ponto, é possível ter a ideia de que o documentário coloca os policiais como culpados pelo desfecho do caso. No entanto, observando os elementos que constituem a produção audiovisual e as seleções do que está nessa narrativa montam a ideia de que o cineasta observa esses atores sociais também como vítimas de um sistema, isentando-os dessa culpa.

É possível observar essa análise durante a fala do Capitão Pimentel a partir dos 9 min 58 s, no qual ele compara os policiais do BOPE e a polícia militar, realizando diversos apontamentos que demonstram a superioridade do primeiro grupo e a falta de oportunidades do segundo:

A diferença do policial do BOPE para o policial convencional é justamente a vocação. Quando ele recebe um treinamento intenso, um treinamento na parte de resgate de reféns, na parte de combate em favelas, na parte de negociação de conflitos, é um policial selecionado psicologicamente e fisicamente para atender aquela unidade. (ÔNIBUS 174, 2002).

Além disso, as atitudes que os policiais tiveram durante todo o caso são explicadas ao longo da trajetória da produção audiovisual, possivelmente com o objetivo de aliviar os próprios agentes das ações que tiveram.

No final do documentário é possível vivenciar o desfecho do sequestro. Com a morte de Geísa Firmino e de Sandro a produção audiovisual acaba, levantando preocupações. Ao escolher a alternativa de finalizar o documentário dessa forma, José Padilha coloca sob análise o fato de não ter abordado as questões posteriores ao ocorrido, como por exemplo, o desenrolar do julgamento dos policiais que foram presos pela morte de Sandro e Geísa. São apenas duas telas pretas com frases escritas em inglês que abordam, superficialmente, o desfecho do caso, assim como nas figuras 6 e 7.

Figura 6 - Print do documentário 'Ônibus 174' - O desfecho de Geísa¹¹

**According to the official records Geísa was shot four times:
one in the face by the police officer and three in the back by Sandro.**

Fonte: Padilha (2002)

Figura 7 - Print do documentário 'Ônibus 174' - O desfecho dos policiais¹²

**The officers who took Sandro into the police van were charged
for murder and considered not guilty by a popular jury.
They still work for the Rio de Janeiro police.**

Fonte: Padilha (2002)

Durante esse bloco temático, o cineasta deixou de utilizar os tons alaranjados e utilizou os tons capturados das filmagens, sem edição. Além disso, ele utiliza as gravações realizadas por cinegrafistas e veiculados nos telejornais para ilustrar esses espaços temporais e, em sua grande maioria, são cenas que retratam o Sandro como um personagem violento, reforçando a ideia de existir um pária a ser combatido.

As entrevistas com os atores sociais também foram um dos recursos que o diretor utilizou para montar esse bloco temático, que, inclusive, é um dos blocos que possui mais entrevistados em tela - no total foram nove, variando, majoritariamente, entre policiais e vítimas.

¹¹ Segundo os registros oficiais, Geísa foi baleada quatro vezes: uma no rosto pelo policial e três nas costas por Sandro.

¹² Os policiais que levaram Sandro para a van da polícia foram autuados por homicídio e considerados inocentes por um júri popular. Eles ainda trabalham para a polícia do Rio de Janeiro.

5.3 Bloco 3: o jornalismo e a espetacularização da notícia

A televisão, a mídia e jornalistas estiveram presentes do começo ao fim no dia do caso. A emissora Globo TV realizou a cobertura do caso para o canal aberto de forma ininterrupta, entrando ao vivo durante a programação para atualizar os telespectadores. O Brasil acompanhou todo o desenvolvimento do sequestro da mesma forma que acompanhou uma final de copa do mundo.

A movimentação dos policiais para interceptar o ônibus gerou alarde em quem estava próximo e, conseqüentemente, pela agilidade que um jornalista deveria ter, o local, em poucos instantes, estava rodeado por câmeras curiosas.

Essa movimentação dos jornalistas no local do ocorrido ajudou a enfatizar a narrativa do confronto, que se sobressai pela contextualização. O gancho¹³ jornalístico era o sequestro e como isso seria desenvolvido ao longo do tempo, não importava as motivações que levaram Sandro até aquele ônibus. Acima de tudo, Sandro era uma pessoa e deveria ser tratado como sujeito e não como um personagem de uma história a ser contada. O jornalista, ao trazer aspas¹⁴, acrescenta em sua matéria a humanização. Entretanto, o tratamento dado às pessoas que são veiculadas nas páginas de jornal ou nas matérias de telejornais pode criar vícios, costumes e representações que perpetuam pela vida toda.

Mesmo depois da notícia ficar fria¹⁵ e perder aquilo que era inédito, os jornais se preocuparam em relatar o desfecho, quem teria matado quem e como estava a família da vítima, ignorando, novamente, a contextualização e os motivos que culminaram em morte, talvez esse teria sido o momento de dar aos espectadores uma perspectiva geral do que aconteceu. Do começo ao fim. Dessa forma, os meios de comunicação, assim como Pollak (1989) defende, estruturaram com os elementos constitutivos da memória de Sandro, criando uma memória coletiva e identidades.

Se podemos dizer que, em todos os níveis, a memória é um fenômeno construído social e individualmente, quando se trata da memória herdada, podemos também dizer que há uma ligação fenomenológica muito estreita entre a memória e o sentimento de identidade. Aqui o sentimento de identidade está sendo tomado no seu sentido mais superficial, mas que nos basta no momento, que é o sentido da imagem

¹³ Estratégia utilizada para linkar as matérias jornalísticas com os acontecimentos do dia a dia.

¹⁴ Falas de fontes, ou seja, entrevistados que podem falar sobre o assunto a ser tratado.

¹⁵ Pautas que não são inéditas.

de si, para si e para os outros. É a imagem que uma pessoa adquire ao longo da vida referente a ela própria, a imagem que ela constrói e apresenta aos outros e a si própria, para acreditar na sua própria representação, mas também para ser percebida da maneira como quer ser percebida pelos outros. [...] podemos, portanto dizer que a memória é um elemento constituinte do sentimento de identidade, tanto individual como coletiva, na medida em que ela é também um fator extremamente importante do sentimento de continuidade e de coerência de uma pessoa ou de um grupo em sua reconstrução de si. (POLLAK, 1989, p. 5).

Traquina (2013) apresenta em sua obra diversos valores-notícias, que são basicamente as justificativas dadas pelos jornalistas para que uma notícia de fato tenha o valor de uma notícia, para o presente trabalho serão destacados dois: o insólito e a noticiabilidade do ator principal. O primeiro diz respeito a todas as notícias que causam espanto, ou seja, dentro da perspectiva do ônibus 174, o fato de uma condução pública ser interceptada no meio da rua, com diversos passageiros, um sequestrador armado e o acesso livre para a circulação das câmeras traz essa noção de insólito. No entanto, por não se tratar de um sujeito de relevância social, a priori a noticiabilidade do ator principal não se fez considerável, anulando o segundo valor-notícia destacado.

Para além, os veículos de comunicação tiveram a oportunidade de expor quem foi Sandro do Nascimento e contextualizar o telespectador, uma vez que a repercussão do caso se estendeu durante toda a semana, como mostram as figuras 3, 4 e 5 exibidas no capítulo anterior.

Foi o documentário que realizou o papel de contextualizar o ocorrido, dois anos depois, trazendo a história do sujeito Sandro. Dando uma nova perspectiva para o que aconteceu com um viés retrospectivo.

Dentro da produção, as atitudes dos jornalistas são apresentadas de forma breve, sem se aprofundar na questão. Porém, ainda sim, a partir dos trechos temporais, é possível perceber a influência desses profissionais para o desfecho do caso.

Figura 8 - Print do documentário 'Ônibus 174' - A cobertura jornalística



Fonte: Padilha (2002)

Assim como em outros casos de repercussão internacional, o jornalismo foi um dos fatores que influenciou o percurso e o desenrolar do acontecimento. A presença de câmeras, multidões curiosas com o que estava acontecendo e com ansiedade de chegar cada vez mais perto para obter mais informações, pode ter contribuído com a agitação de Sandro dentro do ônibus e toda as atitudes que ele realizou, junto com os reféns, como apontou Seixo, em *off*, aos 23 min 30 s: “O grau de violência dele está associado diretamente à presença das câmeras. Ele em si estava preocupado em aparecer e representar a peça dele.” (ÔNIBUS 174, 2002). Ainda, é possível que toda a transmissão feita pelos jornalistas possa ter ocasionado nos espectadores a sensação de fazer justiça com as próprias mãos, como é perceptível no tempo 1 h 49 min 28 s, no qual todos os cidadãos que estavam presentes no local se jogaram para cima de Sandro quando ele resolveu descer do ônibus.

Figura 9 - Print do documentário 'Ônibus 174' - A saída de Sandro e Geísa



Fonte: Padilha (2002)

Utilizando também de imagens gravadas por cineastas e pelos veículos de comunicação, Padilha opta por imagens claras, que retratam muita movimentação e agitação, com enquadramentos que variam entre médio e americano. A presença de entrevistados é menor, contudo, é utilizado de forma mais recorrente os *offs* para cobrirem as imagens, que, na concepção da pesquisadora indica a intenção de chocar o espectador.

De acordo com Medina (1988), o jornalismo possui algumas estratégias de apelo que colaboram para a mensagem jornalística se tornar um produto de consumo da indústria cultural. É a partir da escolha do título, do *lead* e de recursos não verbais, que o jornalismo consegue fazer isso. Embora o documentário não seja uma produção jornalística e ainda faça crítica a ele, as formas utilizadas para a produção do documentário e as opções escolhidas no processo de edição tornam essa produção um produto da indústria cultural.

O uso frequente de *offs* que mostram uma imagens chocantes e são complementados por falas que intensificam esse olhar, criando um valor-notícia insólito e apelativo, como exemplo é possível citar os últimos minutos do documentário que mostram o desfecho do caso - presente a partir de 1 h 48 min 10 s. Sandro desce do ônibus segurando a Geísa em sua frente e a velocidade dos *frames* são reduzidas, é possível acompanhar o desfecho, o momento exato do tiro e todos os outros

acontecimentos, como Sandro e Geísa passando carregados, tudo em câmera lenta, estendendo ainda mais o momento e dando a oportunidade para que seja possível enxergar todo o espetáculo com calma e de forma analítica.

5.4 Bloco 4: quem era o sujeito Sandro do Nascimento

O documentário tem como objetivo apontar um culpado para a violência urbana do estado. Como objeto de estudo ele esmiúça o caso do ônibus 174 e observa as diversas perspectivas que podem indicar um denominador em comum. Sandro do Nascimento é representado como um sujeito marginalizado que buscava, de alguma forma, ser enxergado como pertencente à sociedade.

Ao mostrar suas diversas facetas, o cineasta consegue moldar uma imagem de quem poderia ser esse sujeito Sandro. Vivenciando momentos traumatizantes desde sempre, como a morte da mãe e, posteriormente de seus colegas de rua, Sandro era um jovem que cresceu sozinho, acreditando que não tinha apoio de ninguém e que estava fadado a viver tudo aquilo.

Quando o documentário se preocupa em trazer questões da trajetória da vida de Sandro, como seu batizado na capoeira, a forma como ele gostava de dormir ou a comida preferida dele, é possível perceber o empenho da produção em humanizá-lo e tirar o aspecto de um personagem agressivo que a mídia estampou em sua face.

Apesar de capturar diversos momentos em que Sandro agiu de forma agressiva e agitada, a inserção de cenas humanizadas mostra aquilo que Hall (2013) defende em sua obra. Sandro do Nascimento não era apenas um sequestrador violento ou um meliante, ele possuía outras personalidades que dialogam e se atravessam, formando de fato quem foi o sujeito Sandro do Nascimento Barbosa. Um ser único, que vivenciou momentos inenarráveis e que implorava por socorro.

Ao optar por produzir o documentário sob essa perspectiva, Padilha cria a estratégia de dar aos espectadores respostas para questionamentos que, até então, ninguém havia respondido e, ainda, apresentou uma nova visão do sujeito Sandro.

Para contar a história de Sandro, o documentário utiliza o sistema de assimilações. São imagens de crianças pretas em condições de rua que criam a imagem de como aquele sujeito passou a sua infância e, para auxiliar na construção da narrativa, o cineasta utiliza muitas falas, que contam o trajeto da vida dele, em off.

Esse é o maior bloco temporal, em relação aos trechos escolhidos pela autora, e possui o maior número de entrevistados, que em sua grande maioria fizeram falas importantes sobre a vida e a convivência com Sandro.

A reconstrução da trajetória da vida de Sandro é feita de forma linear, desde quando nasceu até o momento de sua morte. Ela acontece dentro da produção como história principal e, a partir dela, são construídas ramificações utilizadas para comprovar a ideia do documentário e até apresentar ao espectador sobre o universo que está sendo abordado.

Os enquadramentos, em sua grande maioria, parte do plano americano para o primeiro plano, sempre atentos em mostrar detalhes da vida dele, inserindo aquele mundo aos espectadores. A trilha também é um recurso que é utilizado durante todo o documentário, mas essencialmente neste bloco, trabalhando a fundo a ambientação. O uso de arquivos, tanto imagens quanto documentos oficiais, auxilia o caminho a ser seguido.

Para além, a produção desse trecho também trabalha com o tratamento das imagens em preto e branco, enfatizando os fortes contrastes, detalhes e expressões, criando sentimento de mistério e tornando aquelas imagens atemporais.

Figura 9 - Print do documentário 'Ônibus 174' – Rosto de Sandro



Fonte: Padilha (2002)

6 CONSIDERAÇÕES FINAIS

O acontecimento do ônibus 174 mostrou ao país inúmeras problemáticas vividas pela sociedade, como a atuação sensacionalista das grandes mídias da época, a conduta questionável da polícia e a desigualdade social vivida no país por grupos tidos como minoritários. Contudo, ele abre espaço para as diversas interpretações e pontos de vista.

A pauta da grande mídia sobre o caso teve o recorte no desenvolvimento do sequestro, o país queria acompanhar o que estava acontecendo com os passageiros do ônibus e como aquele caso terminaria.

Depois do ocorrido ser televisionado e pautado em diversos jornais do país, José Padilha, após dois anos, lança para os espectadores uma perspectiva diferente sobre esse mesmo fato.

Um dos conceitos apresentados na presente pesquisa foi sobre o que seria um documentário. Com base nos autores Nichols (2016), Ramos (2013) e Penafria (2001) foi levantada a reflexão sobre quais são as características desse produto audiovisual, o que ele representa, qual o objetivo dele na sociedade e outras questões que auxiliam a traçar a definição de documentário. A partir disso, é possível perceber com clareza que existem particularidades e modos de produzir um documentário, que, de maneira superficial, se distingue, por exemplo, de um produto jornalístico. A produção de Padilha, é tida como um documentário, justamente por ser uma forma de olhar para um acontecimento com a própria narrativa, utilizando desse meio como forma de expressão. Entretanto, essa produção audiovisual é um grande exemplo de como as barreiras entre o documentário e o jornalismo, quando são esmiuçadas, não possuem fixações e delimitações fortes, uma vez que o diretor utiliza de forma numerosa os recursos jornalísticos em sua obra e ainda sim sua produção é classificada como um documentário.

Sendo assim, ao trazer uma nova perspectiva para o fato, Padilha distingue sua obra das feitas pelos grandes veículos de comunicação por observar além do acontecimento. No documentário 'Ônibus 174' o sujeito e o contexto são mais relevantes que o desenvolvimento do ocorrido. Na obra, o diretor trata o que aconteceu como uma consequência das situações e condições vividas pelo sujeito, tornando Sandro no Nascimento o protagonista de sua produção. Essa escolha de Padilha oferece ao espectador interpretações outras para além daquelas que a grande

mídia veiculou na época do fato, possibilitando também o questionamento que a presente monografia traz como norteadora: quem é o sujeito Sandro do Nascimento representado pelo documentário 'Ônibus 174'?

A proposta do presente trabalho era identificar como foi realizada a construção de identidade de sujeito com base no aprofundamento dos conceitos que entrelaçam o tema. Para isso, foi necessário utilizar as concepções de representação social de Moscovici (1978), a ideia de identidade estudada por Hall (2013) e as influências da imagem eurocêntrica da na formação da sociedade colonizada por Shohat e Stam (2006), além de outros conceitos como a marginalização.

Para responder à questão norteadora se faz necessário partir de um tipo de análise. Nesta monografia foi utilizada a análise fílmica estudada pelos autores Vanoye e Goliot-Lété (1994), que apontam a importância de decompor os elementos audiovisuais presentes e fragmentá-los para que assim seja possível observar as partículas que não se perceptíveis quando estudadas de forma integral. Sendo assim, o documentário 'Ônibus 174' foi dividido em quatro blocos temáticos pela pesquisadora com base nas percepções obtidas por ela. Os temas estabelecidos (a marginalização, a atuação da polícia, o jornalismo e a espetacularização da notícia e quem era o sujeito Sandro do Nascimento, respectivamente) entrecruzam os conceitos estudados nos capítulos teóricos e auxiliam a olhar o documentário de forma isolada e ter ponderações sobre eles. A análise fílmica é uma metodologia baseada na interpretação, sendo assim, existem diversos caminhos que podem ser seguidos.

Dentro dos blocos temáticos foram analisados os elementos audiovisuais (duração, ângulo, enquadramento, cenário, presença de sons, uso dos *offs* e tratamentos de imagens) que, quando decompostos, permitem a compreender os motivos de suas escolhas.

O primeiro bloco mostra que o diretor abordou o contexto do marginalizado como uma forma de comprovar sua argumentação, mostrar ao espectador que aquela realidade existe e que inúmeras pessoas vivem aquilo, assim como Sandro.

No segundo bloco é perceptível a forma como o documentário coloca a polícia como vítima de um sistema que não incentiva e nem dá amparo para esses profissionais, os tornando desqualificados para realizar as atividades que são designados.

O terceiro bloco critica a atuação sensacionalista do jornalismo da época, mostrando a forma inadequada dos jornalistas diante da situação. No entanto, esse

bloco também mostra a contradição do próprio documentarista que julga as atitudes da grande mídia e faz a mesma coisa que elas ao transformar o documentário em um produto da indústria cultural que tem a finalidade de vender a lástima dos outros.

Por fim, o último bloco mostra a construção de Padilha para com a identidade e representação de Sandro do Nascimento. O bloco deixa evidente que o sujeito Sandro é a somatória de um contexto que escancara a marginalização, a atuação despreparada da polícia brasileira e a prática degradante do jornalismo. Sandro do Nascimento é tão vítima quanto aqueles passageiros dentro do ônibus. Ele estava abandonado, deixado às margens da sociedade e seu grito de socorro deixou de ser inaudível no dia de sua morte. Além disso, Padilha também revela que o sujeito Sandro, apesar do contexto em que estava inserido, não é traduzido exclusivamente por ele. Acima de tudo, Sandro é um ser humano, uma pessoa como qualquer outra, com sentimentos, manias e preferências, o diretor confronta os espectadores e mostra que os marginalizados estão expostos 'a olho nu'.

Por conseguinte, a presente monografia não teve como objetivo destrinchar todo o documentário 'Ônibus 174', mesmo que ele possua diversos momentos relevantes. Foi a partir dos blocos temáticos que a pesquisadora encontrou uma forma de garantir a compreensão de todos os elementos e, ao longo dessas páginas, conseguir concatenar com mais profundidade e dedicação possível. Possibilita, entretanto, ao universo acadêmico que existam diversos outros trabalhos que partem de pontos de vistas diferentes, ainda há brechas para novas inquietações que poderão auxiliar nos estudos da sociedade, da comunicação e de outras áreas de conhecimento.

Além disso, não foi explorado, em específico, as diferenças entre as produções de Padilha e de Barreto, abordando as particularidades de cada produção e o que as caracterizam como documentário e filme, e tampouco sobre quais sentidos estavam presentes na cobertura do ocorrido e como isso se reverberou ao longo do tempo. A pesquisa dedicou-se, unicamente, a compreender como o sujeito Sandro foi representado no documentário e, conseqüentemente, os sentidos empregados a ele. Ainda assim, esses desdobramentos poderiam ser essenciais, futuramente, para ampliar os significados e potencialidades da investigação em curso.

Esse não foi o primeiro Sandro implorando por voz e ajuda, nem foi o último. Existem inúmeros Sandros que estão despercebidos pelas ruas de todo o Brasil. Esses só são enxergados quando afloram o lado violento e delinquente. Diante desse

contexto, esta pesquisa tem a intenção de ressaltar a importância de remover as lentes que tornam diferentes grupos sociais marginais em relação à sociedade. Quebrar esse ciclo que perpetua hábitos que colaboram e ressaltam a diferença social.

REFERÊNCIA

ACADEMIA DE ARTES E CIÊNCIAS CINEMATOGRAFICAS. **Base de dados de Prêmios Acadêmicos**. Califórnia, 2022. Base de dados.

AGÊNCIA NACIONAL DO CINEMA. **Público, renda e número de lançamentos por tipo de distribuidora**. Brasília, 2020. Relatório de pesquisa.

BERNARDINO-COSTA, J.; MALDONADO-TORRES, N.; GROSGOUEL, R. **Decolonialidade e pensamento afrodiaspórico**. São Paulo: Autêntica. 2018.

COVRE, M. **O que é cidadania**. São Paulo: Brasiliense, 1995.

DE GRANDE, A. **Sujeitos barrados: a voz do infrator em dez documentários brasileiros**. 2004. Dissertação (Mestrado em Multimeios), Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2004.

DJONGA. **Hat-trick**. In: Ladrão. Belo Horizonte: Ceia, 2019.

DJONGA. **Junho de 94**. In: O Menino Que Queria Ser Deus. Belo Horizonte: Ceia, 2018.

DJONGA. **Ladrão**. In: Ladrão. Belo Horizonte: Ceia, 2019.

FORACCHI, M. **A participação social dos excluídos**. São Paulo: Hucitec, 1982.

FÓRUM BRASILEIRO DE SEGURANÇA PÚBLICA. **Atlas da violência 2020**. São Paulo, 2020. Relatório de pesquisa.

GARCIA, L. **Caso ônibus 174: posição sujeito, memória e produção de sentido**. 2007, Artigo (Pós-graduação em letras), In: celli – Terceiro Colóquio de Estudos Linguísticos e Literários. Maringá: 2009, p. 1582-1587.

HALL, S. **Cultura e Representação**. Rio de Janeiro: Apicuri, PUCRio, 2016.

HALL, S. **Da diáspora: identidades e mediações culturais**. 2 ed. Belo Horizonte: Universidade Federal de Minas Gerais, 2013.

HELLER, E. **A psicologia das cores: como as cores afetam a emoção e a razão**. São Paulo: Gustavo Gili, 2000.

HUXLEY, A. **Admirável Mundo Novo**. São Paulo: Globo. 1979.

LAVILLE, C.; DIONNE, J. **A construção do saber: manual de metodologia da pesquisa em ciências humanas**. Belo Horizonte: Universidade Federal de Minas Gerais, 1999.

MEDINA, C. **Notícia, um produto à venda: jornalismo na sociedade urbana e industrial**. São Paulo: Summus Editorial, 1988.

MELO, C. **O documentário como Gênero Audiovisual**. Salvador: Universidade Federal de Pernambuco, 2002.

MOMBELLI, N.; TOMAIM, C. **Análise fílmica de documentários**: apontamentos metodológicos. 2014, Artigo (Pós-graduação em Comunicação), Universidade Federal de Juiz de Fora, Juiz de Fora, 2014.

MOSCOVICI, S. **A representação social da psicanálise**. Rio de Janeiro: Zahar, 1978.

MOSMA, K. **A reprodução do racismo**: fazendeiros, negros e imigrantes no oeste paulista. São Carlos: EdUFSCar, 2016.

NICHOLS, B. **Introdução ao documentário**. 6 ed. Campinas: Papyrus, 2016.

PENA, F. **1000 perguntas de jornalismo**. Rio de Janeiro: LTC, 2012, 1 recurso online.

PENAFRIA, Manuela. **O ponto de vista no filme documentário**. Universidade da Beira Interior, Covilhã: 2001.

POLLAK, M. Memória, esquecimento, silêncio. **Revista Estudos Históricos**. Rio de Janeiro: Vértice, p. 3-15, 1989.

QUIJANO, A. **Colonialidade do poder, Eurocentrismo e América Latina**. Buenos Aires: CLACSO, 2005.

RAMOS, F. **Mas afinal - o que é mesmo documentário?** 2 ed. São Paulo: SENAC São Paulo, 2013.

REDE BRASILEIRA DE PESQUISA EM SOBERANIA E SEGURANÇA ALIMENTAR E NUTRICIONAL. **Insegurança alimentar e Covid-19 no Brasil**. Distrito Federal: 2022. Relatório de pesquisa.

ROCHA, L. **O caso Ônibus 174**: Entre o documentário e o telejornal. Belo Horizonte: Centro Universitário de Belo Horizonte UNI-BH, 2016.

SHOHAT, E.; STAM, R. **Crítica da imagem eurocêntrica**: multiculturalismo representação. São Paulo: CosacNaify, 2006.

SILVA, T. **Identidade e diferença**: a perspectiva dos estudos culturais Petrópolis: Vozes, 2000.

TRAQUINA, N. **Teorias do jornalismo**. 3 ed. v.1, Florianópolis: Insular, 2012.

TRAQUINA, N. **Teorias do jornalismo**. 3 ed. v.2, Florianópolis: Insular, 2013.

VANOYE, F.; GOLIOT-LÉTÉ, A. **Ensaio sobre a análise fílmica**. Campinas: Papyrus, 1994.