

“Ônibus 174” e “Cidade de Deus”: uma análise da representação do bandido no cinema brasileiro¹

Roberta Cristiane do Nascimento
Mestranda em Sociologia pela Universidade Federal de Minas Gerais

¹ Trabalho apresentado na 26ª. Reunião Brasileira de Antropologia, realizada entre os dias 01 e 04 de junho, Porto Seguro, Bahia, Brasil

Resumo ou Abstract

O trabalho que se pretende realizar consiste em uma investigação de um significativo e instigante campo da cultura: o cinema, em especial, o cinema brasileiro. E, pensando na linha de estudo antropologia do mal, objetivamos analisar como se efetiva a representação do bandido em dois filmes brasileiros da fase do chamado “Cinema de Retomada”. Procuraremos mostrar em que medida o bandido é representado em termos maniqueístas ou não.

Os dois filmes escolhidos são “Ônibus 174” e “Cidade de Deus”. Buscaremos investigar, através de dois filmes brasileiros recentes, figurações simbólicas e formas narrativas articuladas em torno da representação do bandido. Analisaremos, como as representações do bandido tornam-se escolhas de acordo com o que se deseja passar na produção cinematográfica. Como metodologia, escolhemos a forma de análise das chamadas formas simbólicas: a “hermenêutica de profundidade” proposta por John Thompson. Destarte, procuraremos dialogar com esses filmes e fazê-los dialogar entre si.

Palavras-chave

Cinema – bandido - Brasil

Introdução

Este trabalho busca investigar, através de dois filmes brasileiros recentes, figurações simbólicas e formas narrativas articuladas em torno da representação do bandido. Esperamos apontar como os discursos produzidos pelos filmes analisados são figurativizados (em relação à forma) e tematizados (como se articulam suas narrativas), especialmente no que se refere à imagem construída do bandido em tais filmes. Situamos nossa análise em torno das ideologias e atuação do trabalho coletivo articulados nessas figurações e narrativas.

Os dois filmes escolhidos, “Ônibus 174” e “Cidade de Deus”, fazem parte do chamado “Cinema da Retomada”, que corresponde aos “filmes brasileiros de hoje”, designando o processo de recuperação da produção cinematográfica no Brasil depois de uma de suas mais graves crises, no começo dos anos 90.

Perceberemos, em nossa análise, que o filme *Ônibus 174* apresenta uma visão parcial, apesar de declarações do diretor de que pretendia ter uma visão objetiva. Nesse documentário, apresenta-se um bandido fruto de desigualdades sociais, não consistindo, em sua representação, num bandido perigoso ou maligno. Em *Cidade de Deus*, podemos analisar o principal bandido, Zé Pequeno, a partir da contraposição entre o protagonista Buscapé e o antagonista bandido. Apresenta-se um bandido muito mau desde criança, que, ao contrário do protagonista Buscapé - que viveu nas mesmas circunstâncias, optou desde cedo por uma vida de criminalidade.

Como afirma Howard Becker, em “New Directions in Sociology of Art”, não se trata realmente de uma “nova direção” o que ele propõe em tal texto, mas o que deve ser novo no que ele diz é uma perspectiva analítica processual e que leva em consideração os atores do drama da arte. Processual refere-se, por exemplo, à idéia de escolha como expressado no termo editar. Destarte, nos filmes analisados, procuraremos observar as escolhas de quem participou do trabalho de confecção da película. Investigaremos, como as representações do bandido tornam-se escolhas de acordo com o que se deseja passar na produção cinematográfica. Procuraremos decodificar os códigos concernentes às representações do banditismo de forma a esclarecer como se efetiva, na atualidade, a imagem do bandido no Brasil.

Ônibus 174 e Cidade de Deus

Polêmicas surgem quando se pretende definir o que é o documentário. Alguns o consideram a consubstanciação da verdade, outros dizem que todo documentário é também uma ficção. Bill Nichols afirma que “o documentário sempre foi uma forma de representação, e nunca uma janela aberta para a “realidade”. O cineasta sempre foi testemunha participante e ativo fabricante de significados, sempre foi muito mais um produtor de discurso cinemático do que um repórter neutro ou onisciente da verdadeira realidade das coisas” (NICHOLS, p.49). Nichols define quatro modalidades de representação possíveis no documentário, de acordo com a utilização dos elementos narrativos. O filme *Ônibus 174*, de José Padilha, seria um documentário interativo, uma vez sendo fundamentado na realização de entrevistas para contar a história do ônibus 174 e do seu protagonista Sandro do Nascimento. Há também imagens de arquivo do episódio, não há voz em *off* (somente a leitura de documentos prisionais de Sandro) e as falas dos entrevistados praticamente constroem todo o fio narrativo, sendo umas encadeadas às outras.

Um ponto interessante - a ser considerado na comparação entre um documentário e uma ficção – centra-se na questão da “voz” utilizada no documentário. Por “voz” entende-se

aquilo que, no texto, nos transmite o ponto de vista social, a maneira como ele nos fala ou como organiza o material que nos apresenta. Nesse sentido, “voz” não se restringe a um código ou característica, como o diálogo ou o comentário narrado. “Voz” talvez seja algo semelhante àquele padrão intangível, formado pela interação de todos os códigos de um filme, e se aplica a todos os tipos de documentário (NICHOLS, p.50).

Bill Nichols afirma que muitos cineastas contemporâneos parecem ter perdido a voz. Acredita que tais cineastas renunciam à própria voz em favor da de outros. Considerando o filme “*Ônibus 174*”, se a intenção do diretor e outros responsáveis pela película foi a de mostrar uma nova “versão” para os fatos, acreditamos que a “voz” utilizada direciona unidimensionalmente a leitura. Em “*Cidade de Deus*”, a ficção abre-nos possibilidades de análise da maldade de Zé Pequeno: ele nasceu ruim ou é fruto das mazelas sociais.

Mesmo não levando em consideração a teoria da “morte do autor”, podemos afirmar que a intenção de objetividade do documentário “*Ônibus 174*” contempla uma escolha subjetiva. Fato que não é surpresa – uma vez que documentários não são somente reprodução do real. Mostrar Sandro através das entrevistas, como um indivíduo marcado por uma vida de

sofrimento, em conjunção com o tipo de imagens como as de abertura do filme e as das cadeias, permite-nos observarmos uma parcialidade eletiva ou inconsciente.

Nichols (1983) acredita que poucos estão preparados para admitir, através do tecido e da textura de sua obra, que todo filme é uma forma de discurso que fabrica seus próprios efeitos, impressões e pontos de vista. “Ônibus 174” caracteriza-se por um romantismo e uma estrutura dramática semelhante à da ficção, uma vez que utiliza um caso real juntamente com visões interpretativas desse caso. Não há somente filmagem dos fatos e análise documental. O filme transcende a postura revelada pelo diretor. Ficamos situados, no processo de análise, no decurso da descoberta da medida em que o pessoal torna-se político ou o político torna-se pessoal.

Em “Cidade de Deus”, a câmera como participante-observador e a “voz *over*” de Buscapé nos levam a uma visão próxima do documentário, fenômeno relacionado ao fato de uma ficção não ser somente reprodução imaginária. Daí as revoltas de moradores da cidade de Deus no que se refere a algumas “verdades” mostradas no filme.

A distância entre o realismo fabricado e a aparente captura da realidade mesma pode ser vista como a diferença entre evidência e argumento. Para Bill Nichols, um dos fascínios do filme é justamente a facilidade com que ele funde ambos. O que podemos perceber é que - a despeito dos elementos de ficção do filme “Ônibus 174” e dos elementos de documentário do filme “Cidade de Deus” – sons e imagens em ambos os filmes funcionam como signos que carregam significados que lhe são conferidos por sua função dentro do texto como um todo. Destarte, há documentários mais objetivos os quais mostram mais imparcialmente uma realidade. Não obstante, os signos utilizados em “Ônibus 174” revelam um documentário que mostra uma versão dos fatos. Em “Cidade de Deus”, os signos são apresentados de forma a possibilitar uma leitura mais aberta.

Em “Ônibus 174”, há utilização de entrevistas, enquanto em “Cidade de Deus” há narração fora-de-campo da personagem Buscapé, elemento utilizado em alguns documentários. “As entrevistas tornam a autoridade difusa” (NICHOLS, p.57). Evidencia-se, pois, que no filme “Ônibus 174” os fatos não falam por si mesmos, nem uma única voz pode falar com autoridade definitiva. E, no que se refere a esse filme, mostra-se que nem a autoridade jornalística nem a autoridade da ética cristã determinam a realidade referente ao assalto. Não há sinal, nesse filme, de que existe uma distância entre a voz dos entrevistados e a voz do texto como um todo. O texto (filme) parece ter voz e perspectivas próprias, elementos presentes em todas as instâncias da película e que desembocam num enfoque único. O filme torna-se um endosso. O discurso sobre a formação social dos sujeitos suprime o discurso sobre a responsabilidade individual.

Em “Cidade de Deus”, a voz do texto desaparece por trás dos personagens que falam ao espectador. Os dois filmes têm em comum o fato de serem um simulacro, um discurso sobre a realidade.

Devemos esclarecer que toda nossa análise refere-se ao modo como é representado o bandido em ambos os filmes. Estamos cientes de outros enfoques possíveis, como o papel da polícia por exemplo, apenas nossa escolha diz respeito ao banditismo. Destarte, há em “Cidade de Deus” – apesar da possibilidade de uma leitura mais aberta - uma sugestão à teoria do criminoso nato, embora possamos pensar em Zé Pequeno como fruto do seu ambiente, não obstante Buscapé seja diferente. E, em “Ônibus 174”, sugere-se a teoria do bandido como produto das condições sociais. Ambas são visões, ou melhor, representações do banditismo na cultura brasileira. Desta forma, sendo “Ônibus 174” e “Cidade de Deus” artefatos fundamentais no cenário cinematográfico brasileiro, consubstanciam-se tais filmes em representantes de aspectos culturais brasileiros. Parâmetros de reflexividade podem surgir a partir de determinados enfoques de leitura. A partir da análise formal e contextual de tais artefatos, como proposta na forma de análise da “hermenêutica de profundidade” de John Thompson, ocorrem respectivas operações produtoras de leituras que são interpretações, ou melhor, reinterpretações. A “análise cultural” considera os filmes (fenômenos culturais) como formas simbólicas em contextos estruturados e deve ser vista como o estudo da constituição significativa e da contextualização social das formas simbólicas. Destarte, devemos analisar suas condições de produção como produto de um trabalho coletivo e de escolhas ideológicas. É necessária também a análise da constituição significativa da película. Formas simbólicas são construções significativas que exigem interpretação e, por serem significativas, podem ser compreendidas. Uma consideração a se levar em conta na metodologia da “hermenêutica de profundidade” é a de que – na investigação social – o objeto de investigação é, ele mesmo, um território pré-interpretado, por isso, na análise, fala-se em reinterpretação.

A contraposição dialógica entre os dois filmes revela imaginários brasileiros. Em “Cidade de Deus”, Zé Pequeno é apresentado de forma heróica, viril. Forma essa que pode até encantar. Não podemos esquecer de seu lado “humano”, ou melhor, bom, evidenciado no sentimento que tem por seu amigo Bené. Em “Ônibus 174”, Sandro é apresentado como mártir. Em ambos os filmes não há somente uma visão negativa do bandido, e, em “Ônibus 174”, procura-se até a desvinculação de uma idéia negativa sobre o bandido.

Embora seja uma reinterpretação, deve-se notar que mais do que recepções idiossincráticas, a leitura aqui efetivada é balizada pela análise do discurso escolhido pelos forjadores das películas. Discurso que engloba tanto a estrutura interna do filme quanto o contexto do “cinema de Retomada”, que apresenta uma retomada dos mitos do passado.

... A ficção não se traduz diretamente em realidade imediata; que o filme inventa sua própria verdade imaginária por meio de procedimentos de linguagem e de construção, afastando-se do mero documento; e, finalmente, que essa verdade humana inventada é muito mais viva e reveladora da experiência histórica e de uma tremenda realidade, do que se ele se limitasse a reproduzir fatos da realidade aparente (ARRIGUCCI JR, p.12)

A feitura de um filme pressupõe escolhas e escolhas, muitas vezes, dizem mais que representações pragmáticas. Como afirma Arrigucci, uma deformação expressionista, por exemplo, ou outros recursos da linguagem fílmica, confere força simbólica e não constitui empecilho para a impressão de realidade verdadeira que o filme acaba dando através de elementos que atuam com poder metafórico e grande eficácia evocativa.

No filme “Ônibus 174”, a construção da representação do bandido Sandro efetiva-se através da montagem, das falas dos entrevistados, da música e de quatro correntes de construção discursiva para elaboração da imagem de Sandro escolhidas pelos produtores do filme: o trauma da infância; a situação precária dos presídios onde Sandro ficou; suas precárias condições de vida na rua e sua “bondade” como bandido.

No que se refere à montagem, o filme apresenta imagens de arquivo do assalto em montagem paralela com as entrevistas. Considerando que o diretor ou produtores do filme escolheram por mostrar uma imagem de Sandro diferente da mostrada pelos telejornais, podemos dizer que as falas dos entrevistados amenizam a visão do assalto no que concerne ao fato do espectador ficar com ódio de Sandro. A montagem, em conjunto com uma triste música de caráter apocalíptico, estabelece um discurso narrativo que constrói a impressão da imagem, desde sua infância, de um bandido vítima das condições sociais e mártir da sociedade.

No que diz respeito às quatro correntes de construção discursiva mencionadas, o filme forja a representação de Sandro por intermédio de tais vertentes. Quanto ao trauma de infância, é contado o fato de Sandro ver sua mãe morrer assassinada aos seis anos. Além disso, enfatiza-se o fato de ele ser um dos meninos da Candelária. No que se refere à situação dos presídios onde Sandro ficou, mostra-se tanto uma visão particularizada quanto uma visão generalizante. Na visão particularizada, um carcereiro mostra a cela em que Sandro ficou, seu pouco espaço e as precárias condições de uma prisão sem banho de sol. Numa visão generalizante, apresenta-se, em uma parte do filme com fotografia alterada como se fosse um negativo, presos falando de suas condições como dormir na pedra, comer comida azeda e “ser esculachado”. As precárias condições de vida de Sandro na rua também são elementos presentes de forma particularizante e generalizante. Vêm-se tanto uma colega de Sandro

contando como ele ficava na rua, sujeito a morrer com uma pedra na cabeça, quanto a representação de Sandro a partir de outros meninos, como os meninos fazendo malabarismo no semáforo, enquanto o sociólogo menciona os “meninos invisíveis” como Sandro. Além disso, de forma generalizante também, no início do filme, juntamente com o plano seqüência, aparecem vozes ao fundo narrando suas tristes condições - que nos remete ao nosso caso particular: o bandido Sandro. A “bondade” de Sandro como bandido também é linha de raciocínio no filme. Tanto a depoente Ivone quanto a tia de Sandro dizem em seus depoimentos que Sandro não iria matar ninguém, pois “se fosse um camarada violento mesmo ele não tinha matado só os reféns não, ia ser bala para tudo quanto é lado, ia ser tipo filme americano”. Outro aspecto que ressalta que Sandro não era perigoso refere-se ao fato de ele pedir, como foi falado em um dos depoimentos, para as reféns fingirem desespero.

A forma como é apresentado o bandido Sandro nos confronta com as imagens telejornalísticas da época e nos fazem perceber a diferença entre um filme e a televisão. A fotografia do filme adere tanto às imagens da televisão quanto a cores vivas, exceto no local das entrevistas em que aparece um fundo escuro. O filme começa com um plano seqüência, filmando-se o mar, favelas e casas nobres. Desde o início, mostram-se as desigualdades, que serão enfatizadas durante o filme. A música percorre toda a narrativa, trazendo um contraponto que vai de encontro à trajetória nefasta de Sandro e Geísa, a refém que morreu: a música é triste e, desde o começo do filme, preconiza um final infeliz.

A opção pela polifonia pode ser considerada uma adequada escolha dos produtores do filme, uma vez que “a emergência de tantos documentários construídos em torno de seqüências de entrevistas me parece uma resposta estratégica ao reconhecimento de quem nem os fatos falam por si mesmos, nem uma única voz pode falar com autoridade definitiva” (NICHOLS, p.57)

O depoimento do cientista social Luís Eduardo Soares é um traço marcante para visualizarmos a escolha feita pelos produtores do filme quanto à imagem a se construir de Sandro:

Esse Sandro é um exemplo dos meninos invisíveis que eventualmente emergem e tomam a cena e nos confrontam com a sua violência que é um grito desesperado, um grito impotente.

A nossa incapacidade de lidar com nossos dramas, com a exclusão social, com o racismo, com as estigmatizações todas, esses problemas todos nós convivemos, aprendemos a conviver tranqüilamente, com os Sandros, com as tragédias, com os filhos das tragédias, com as extensões das tragédias. Isso se converteu em parte do nosso cotidiano.

A grande luta desses meninos é contra a invisibilidade. Nós não somos ninguém nem nada se alguém não nos olha, não reconhece nosso valor, não preza a nossa existência, não diz a nós que nós temos algum valor,

não devolve a nós a nossa imagem ungida de algum brilho, de alguma vitalidade, de algum reconhecimento. Esses meninos estão famintos de existência social, famintos de reconhecimento. O menino negro, pobre, qualquer menino nas grandes cidades brasileiras transita pelas ruas invisível. Há duas maneiras de se produzir invisibilidade: esse menino é invisível porque nós não o vemos, nós negligenciamos sua presença, nós o desdenhamos; ou porque projetamos sobre ele um estigma, uma caricatura, um preconceito. Nós só vemos o que nós projetamos, a caricatura, que nós com nossos preconceitos projetamos.

Dessa maneira, é recorrente no documentário uma certa elaboração de “justificativas” para seu crime, tanto no que se refere à sua trajetória de vida quanto no que diz respeito às condições do mundo. Nesse círculo de idéias estabelecidas por Luís Eduardo Soares, há subentendida uma proposição de que Sandro não era culpado sozinho, sendo seus gestos de violência uma consequência de causas diversas disseminadas pela sociedade brasileira. “Um corolário para tais idéias suportaria a conjectura de que Sandro não era violento, nem mesmo um mau sujeito” (GRANDE, 2004, p.217).

Neste documentário, a câmera é personagem e participa da ação nas seqüências do assalto, mas a cada elipse, quando entram em cena os personagens que vão analisar o fato ocorrido, ela deixa de ser um personagem e passa a ter o papel de registrar os depoimentos, mas com preocupação com a composição estética.

É importante salientar que nem todos os entrevistados são personagens no mesmo sentido. Tudo muda conforme a posição de cada um no jogo e sua relação com o assunto (protagonista, observador teórico, testemunha). Todavia, todos contribuem para a construção da representação do bandido no filme. “Os entrevistados não são importantes por quem são apenas, mas pelo que têm a falar em relação ao episódio. A montagem do documentário resulta num texto polifônico pela possibilidade de ouvir várias vozes” (NODARI).

No final do filme, aparece a imagem de Sandro saindo do ônibus com Geísa em câmera lenta. A música – a mesma em todo o filme – é densa e reforça a tensão provocada pelas imagens apresentadas em lentidão. Ao mesmo tempo em que pleiteia uma postura de isenção, de objetividade, o filme apela para a emoção do espectador.

Em *Ônibus 174...* Ao invés de denotá-lo por “diabo”, como a mídia fez enquanto o caso rendeu notícias, o filme procura retratar o seqüestrador de forma mais humana, contextualizando sua vida pregressa, os principais acontecimentos da sua trajetória, as tentativas de mudança, as amizades, a família, o comportamento e outros aspectos (ROCHA, p. 39)

Uma das depoentes e reféns disse ter perguntado a Sandro: “Você sabe quem é a principal vítima dessa história? Você?”. Outra depoente diz que se questiona sobre “o que o

levou a ser o que ele era”. Destarte, o filme apresenta os acontecimentos e revela as entrevistas para explicar a presença do seqüestrador no ônibus 174 naquele dia.

Para analisarmos a representação do bandido no filme *Cidade de Deus* consideraremos o bandido Zé Pequeno, o antagonista do filme e bandido sem piedade. Zé Pequeno, apelidado de Dadinho quando pequeno, viveu nos anos 60 atrás de Trio Ternura – formado por Cabeleira, Alicate e Marreco. Ainda criança, Dadinho tem a idéia de assaltar um motel e o narrador Buscapé diz: “Para ser bandido mesmo, não basta ter uma arma na mão, tem que ter alguma idéia na cabeça. E isso Dadinho tinha.” Dadinho, que ficara encarregado de tomar conta do que acontecia do lado de fora enquanto eles assaltavam o motel, não cumpriu o acordo e exterminou várias pessoas no motel, rindo do fato além de tudo. Observa-se que, desde sua infância, Dadinho era cruel, sugerindo uma “essência” ruim, uma vez que Buscapé viveu no mesmo meio social e não conseguira assaltar um ônibus.

Buscapé conta que Zé Pequeno (Dadinho) sempre quis ser o dono da Cidade de Deus desde os tempos de moleque. Referindo ao fato do motel, Buscapé diz: “Naquela noite, Dadinho matou sua vontade de matar.”

Dadinho também mata Marreco, quando este o encontra depois que Dadinho esteve um tempo desaparecido após o evento do motel. No filme, mostram-se desde cedo elementos da crueldade de Zé Pequeno, ex-Dadinho. Quando fez 18 anos, Zé Pequeno era um dos assaltantes mais procurados do Rio de Janeiro e era o bandido mais respeitado da Cidade de Deus.

Zé Pequeno apresenta-se cruel e ambicioso, tomando todas as bocas da Cidade de Deus, exceto a boca do Cenoura, amigo de Bené, grande amigo de Zé Pequeno.

Um fato curioso é que Zé Pequeno, apesar de toda a sua maldade, apresenta um aspecto do bandido social, uma vez que não permite roubo nem estupro na favela sob seu comando. Buscapé narra que a Cidade de Deus virou o lugar mais seguro para os moradores. Quase que não tinha assalta nenhum. Era só falar com o Zé Pequeno, diz Buscapé.

Zé Pequeno fica muito contente ao ver a foto de sua turma no jornal, graças às fotos tiradas por Buscapé. Observa-se que Zé Pequeno prestigia seu poder e vê na posse de armas um fato adequado. A representação do bandido mostra-se, pois, diferente da de Sandro em *Ônibus 174*. Em *Cidade de Deus*, não há uma busca por mostrar Zé Pequeno menos cruel ou por justificar pelas condições do meio seus crimes. Em *Cidade de Deus*, Zé Pequeno mostra-se assumidamente cruel, apesar de ter uma “ética” própria e não permitir desordem em sua favela. No final do filme, Zé Pequeno é pego pela polícia, mas “acerta as contas com a mesma” pagando uma quantia em troca de sua liberdade. Há nessa passagem mais uma prova da corruptibilidade de Zé Pequeno.

O filme *Cidade de Deus* apresenta um grau de realismo. O filme foi feito com atores da comunidade, os quais foram bem preparados para a realização da película. O uso da gíria resulta numa linguagem expressiva e aumenta o grau de realismo do filme. “Mas, como não se trata de um documentário, e os atores não são e nem poderiam ser os bandidos que representam, fica desde logo descartado o puro e simples decalque do real como base do aspecto realista” (NAGIB, p.147).

A violência de Zé Pequeno também se mostra na forma, sobretudo da montagem, contudente. As músicas da danceteria em conjunto com os barulhos dos tiros e os gritos dos personagens mesclam-se numa montagem violenta. À maneira do “cinema comercial americano”, o ritmo alucinante traduz-se no corte rápido da montagem digital, como na publicidade e nos videocliques. Tal construção narrativa interfere na elaboração da representação do bandido, que no caso sendo Zé Pequeno, não apresenta o contraponto musical melancólico de Sandro. A agressividade é bem mais explícita e ritmada.

Umberto Eco em “Leitura de Steve Canyon” diz que, para realizar seu intento, o autor dispõe de determinados instrumentos expressivos. Sabe o autor, segundo Eco, que está em seu poder manipular uma linguagem muito articulada e de absoluta precisão. Destarte, de forma subliminar ou não, os produtores dos filmes manipulam a imagem de acordo com o conhecimento do espectador. E podemos falar de certos padrões de recepção que fazem, por exemplo, as pessoas terem pena de Sandro ou raiva de Zé Pequeno.

Colocando, dessa maneira, em contraposição os dois bandidos, há de um lado um bandido com sinalização de problemático, o qual sofreu muito na vida e busca, talvez, uma revanche; e um bandido sinal de “essência ruim”, uma vez que, criança, já rira de uma série de assassinatos que cometeu.

A construção de Zé Pequeno não se baseia numa simples virtude evocativa do fato plástico (suas roupas, armas, dentes), mas na qualidade de “signo” que nos reporta a uma série de tipos, de padrões (suas gírias, sua mordacidade).

Com efeito, o cinema mostra-se como uma fábrica de tipos e, nos dois filmes analisados, percebemos tipos diferentes, mas que têm em comum o banditismo, embora caracterizado de modos distintos nas duas películas. O cinema é um instrumento de descoberta e, através dos dois filmes analisados, foi possível investigar a representação do bandido no atual cinema brasileiro. O envolvimento afetivo com personagens dos filmes permite colocar-nos no ponto de vista desse personagem. Esse processo de recepção nos ajuda a entender as representações no cinema.

Referências bibliográficas

ARRIGUCCI JR Davi. Prefácio. In:
NAGIB, Lúcia. A utopia no cinema brasileiro: matrizes, nostalgia, distopias. São Paulo: Cosac Naify, 2006.

BECKER, Haward. *New Directions in Sociology of Art*.

BUTCHER, Pedro. Retomada. In: *Cinema Brasileiro Hoje*. São Paulo: Publifolha, 2005.

ECO, Umberto. Leitura de “Steve Canyon”. In: *Apocalípticos e Integrados*. 2ed. São Paulo: Editora Perspectiva.

GRANDE, Airton Miguel de. Ônibus 174. In: *Sujeitos barrados: A voz do infrator em dez documentários brasileiros*. 2004. Dissertação(Mestrado em Multimeios) – Instituto das Artes, Universidade Estadual de Campinas.

NAGIB, Lúcia. A utopia interrompida. In: *A utopia no Cinema Brasileiro*: matrizes, nostalgia, distopias. São Paulo: Cosac Naify, 2006.

NICHOLS, Bill. A voz do documentário. In:
RAMOS, Fernão Pessoa (organizador). *Teoria Contemporânea do cinema: Documentário e Narrativa ficcional*. Vol. 2. São Paulo: Editora Senac, 2005.

NODARI, Sandra. *Ônibus 174: a Intertextualidade entre cinema e televisão*.

ROCHA, Leonardo Coelho. *O caso Ônibus 174: Entre o documentário e o telejornal*. Centro Universitário de Belo Horizonte (UNI-BH).

THOMPSON, John B. A metodologia da interpretação. In:
_____. Ideologia e Cultura Moderna: teoria social crítica na era dos meios de comunicação de massa. 5.ed. Petrópolis: Vozes, 1995. cap.6, p.355-421.