

O espetáculo e a vida infame em *Ônibus 174*

Carlos de Brito e Mello

DA POTÊNCIA AO ATO

Tomemos um instrumento de desenho ou escrita. No suporte utilizado, uma folha de papel, delineamos um retrato, tornando manifesto o conjunto de atributos que o modelo à nossa frente apresenta: a juventude, a serenidade ou o vigor, a raça e a cor. Na extremidade oposta à ponta do lápis – afastado, portanto, do suporte no qual o retrato se inscreve – esboça-se não um desenho, mas um *desenhar*, puro movimento sem fixação que nossa mão produz. A ação pura de desenhar, em que a gestualidade não resulta imediatamente em imagem, configura um espaço em que o traço *ainda não é*: uma reserva, uma espera que nos retira da posição de observador ou *voyeur*, e nos torna videntes (Deleuze, 1992:198). Ao mesmo tempo em que ocorre concomitante à fabricação do retrato na folha de papel, o estoque infinito e indecifrável de traços possíveis apresenta-se como uma abertura ao futuro, à virtualidade, a uma escuridão noturna ainda não aclarada pela atualização em formas reconhecíveis. Ao devir, ao acontecimento: “O devir-ilimitado torna-se o próprio acontecimento, ideal, incorporal, com todas as reviravoltas que lhe são próprias, do futuro e do passado, do ativo e do passivo, da causa e do efeito”(Deleuze, 2000:9).

O gesto que nossa mão realiza, seja no desenho, seja na escrita, pode ser compreendido, em maior ou menos grau,¹ como uma “passagem da potência ao ato” (Agamben, 1993:23). Esta passagem não ocorre a partir de uma oposição entre o comum ou universal, como nos alerta Agamben, mas de uma oscilação, ou “uma série infinita de oscilações modais”(*ibidem*), em que a potência e o ato deslizam um pelo outro, interpenetram-se, imiscuem-se, indiferem-se. A investida do lápis no papel não resulta, portanto, nem na generalização de certas particularidades daquele que é retratado, nem na redução do genérico: “É o rosto qualquer, no qual o que pertence à natureza comum e o que é próprio são absolutamente indiferentes” (*ibidem*).

Acreditamos que essa articulação entre potência e ato, o comum e o singular, reconfigura a relação entre o objeto representado e sua representação. O retrato que desenhamos em nosso exemplo é, assim, desalojado de um lugar definido exclusivamente pela semelhança em relação ao modelo, pela referência direta às suas particularidades – e *extravia-se*. Ele não pode ser definido por ou reduzido àquilo que o constitui, nem mesmo encontrar pertencimento. Torna-se qualquer: “Qualquer é a coisa com todas as suas propriedades, mas nenhuma delas constitui diferença”(*ibidem*).

Na qualqueridade, a abertura ao devir e às possibilidades realiza-se na própria atualização da imagem no suporte. Uma representação na qual é possível flagrar a singularidade² é, portanto, aquela em que o traço de desenho ou escrita está a arder: a potência não dissipada na ação permanece voltada para si mesma, e o impossível da virtualidade fica a vibrar no realizável da forma. “Esse acontecimento presente real e irrealizável, nem querido nem repellido, mas próximo, de uma proximidade ardente a que a realidade não basta e que abre o domínio do imaginário, dá ao impossível uma forma quase corporal...” (Blanchot, 2005:154)

Neste ensaio, entretanto, o retrato que analisamos não é feito de grafite ou tinta, mas de blocos de imagens-movimento. Se há traço aí, ele é feito da relação entre som e imagem, e, organizado discursivamente, emerge em uma rua de cidade grande, em um acontecimento marcado pela violência. Trata-se do relato do seqüestro do ônibus linha 174 Gávea-Central do Brasil por Sandro Rosa do Nascimento, o Mancha, que ocorreu em junho de 2000 no bairro Jardim Botânico, zona sul do Rio de Janeiro, envolvendo reféns, policiais, transeuntes, jornalistas e cinegrafistas. A cobertura da mídia, que transmitiu o evento ao vivo pela TV, potencializou a audiência,³ e o evento pôde ser testemunhado por um público sem laço espacial com o local.

Que representação pode ser construída de um homem que, pela janela de um ônibus por ele mesmo seqüestrado, age como os “supliciados que são queimados e fazem sinais sobre suas fogueiras”? (Artaud, 1999:8) Diante dessa questão, o documentário *Ônibus 174* (Brasil, 2002), de José Padilha parece encontrar-se.

O que aqui chamamos retrato nada mais é do que a representação que o documentário construiu sobre o caso do Ônibus 174, tal como ficou conhecido. Nele, destaca-se certa tentativa de reconstituir a vida do seqüestrador por meio de entrevistas com seus amigos, conhecidos e familiares, recuperando experiências diversas espalhadas na vida social. Esse trabalho de elaboração do que chamamos retrato de Sandro parte, por sua vez, de outra representação feita acerca do seqüestro: a cobertura jornalística televisiva realizada por canais de TV que transmitiram o evento ao vivo durante a tarde de segunda-feira.

Diante da articulação que o documentário estabelece entre a instância de atualização do seqüestro – a saber, a parte efetuada do acontecimento – e seus componentes vetoriais⁴ – entre a erupção em um dia, hora e lugar e a trama de forças que a sustenta e dá origem – dedicamo-nos especialmente a perceber de que maneira a singularidade nos aparece na representação que faz do seqüestro do Ônibus 174.

Atentos à oscilação que se verifica entre potência e ato, nos termos de Agamben, pretendemos perceber como o campo de indeterminação do sujeito mantém-se como parte de sua própria constituição na imagem – ou, de outra forma, como

uma zona de indefinição, de imprescritibilidade, de potência e de abertura à possibilidade e ao futuro, mantida em relação contínua com traços constituintes do retrato, *passa para o campo imagético* como turvação, sombra, noite, mancha. Interessa-nos acompanhar a feitura do retrato de Sandro do Nascimento que o documentário realiza a fim de, em determinado momento, sermos surpreendidos pela noite que baixou em plena claridade das imagens: “Na noite que precede o livro, o signo ainda não está separado da força” (Derrida, 1971:139).

Começamos pelo ponto em que começa o documentário, que revê, seleciona e reorganiza as imagens da cobertura da TV, desconstruindo um discurso e elaborando outro. Devemos, no caso do Ônibus 174, observar as condições de aparição do qualquer na figura do *homem infame* – estudado por Foucault – e, em seguida, de que maneira ele se torna um problema para o domínio que deseja capturá-lo, as imagens.

EXISTÊNCIA RELÂMPAGO

Dentro do ônibus, envolvido em uma tensa negociação que dura cerca de cinco horas, Sandro do Nascimento recorre a uma combinação complexa e alternada de variados recursos dramáticos. São signos que, produzidos num fluxo de gestos e posturas, “*continuum* técnico de gesticulações e manipulações” (France, 1998:27)), configuram, no conjunto, uma encenação.

A encenação de Sandro dirige-se àqueles envolvidos na relação face a face no palco do seqüestro mas também, em grande medida, ao “olho negro e redondo da câmera” (Comolli, 2001a:109)). Uma vez que parte do acontecimento é transportado para o domínio imagético, podemos dizer que Sandro atua para a imagem, mas também *na* imagem. O domínio das imagens, dirigindo suas lentes para Sandro e sua encenação, vê-se às voltas com um corpo encenado de difícil apreensão.

A emergência de Sandro do Nascimento como protagonista de um seqüestro apreendido pelo domínio imagético assemelha-se, em grande medida, à que Michel Foucault constatou ao analisar os arquivos de internamento do Hospital Geral e da Bastilha, referentes aos séculos XVII e XVIII, no texto intitulado *A vida dos homens infames*. Seu material de estudo, que se compõe ainda de arquivos da polícia, das petições do rei e das cartas régias com pedido de prisão, menciona indivíduos comuns e resgata, em poucas e breves linhas, vidas obscuras, cinzentas, miseráveis, “singulares, tornadas, por não sei quais acasos, estranhos poemas” (Foucault, 1992). Que condição Foucault aponta para que os homens infames ganhem fugazes brilhos de existência, “*estranhas fulgurações*” (*ibidem*:219) nessas formas discursivas escavadas nos arquivos? A condição, tal como ocorre com Sandro do Nascimento, acuado dentro do ônibus, é o choque com o poder.

O insignificante cessa de pertencer ao silêncio, ao rumor que passa ou à confissão fugidia. Todas essas coisas que compõem o comum, o detalhe sem importância, a obscuridade, os dias sem glória, a vida comum, podem e devem ser ditas, ou melhor, escritas. Elas se tornaram descritíveis e passíveis de transcrição, na própria medida em que foram atravessadas pelos mecanismos de um poder político (*ibidem*:216).

Menos ambiciosos que o autor, entretanto, que pretende realizar uma antologia de existências, buscamos fazer aqui a antologia de apenas uma existência que irrompe na imagem. Investigamos não os textos curtos das *lettres de cachet* (ordens de prisão) mas a aparição do qualquer flagrada pela câmera de TV – condição para que nós, iluminados pela fugaz cintilação de Sandro, por sua “existência relâmpago” (*ibidem*:205), sua vida em cena, consigamos apanhar a singularidade, o ser tal que é, nos termos de Agamben.

Sandro do Nascimento encaixa-se bem nas condições determinadas por Foucault para encontrar, em seu estudo, a figura que aqui aproximamos à do *qualquer*. Era preciso, em primeiro lugar, que os personagens em questão nas ordens de prisão não fossem resultado de criação ficcional, mas que tivessem de fato existido e pudessem ter sua presença datada. Era ainda necessário que, por detrás de sua aparição fortuita iluminado pelo poder, “houvesse homens que viveram e estão mortos; sofrimentos, malvadezas, ciúmes, vociferações”, (*ibidem*:206) elementos que, também no caso do Ônibus 174, configuram uma “dramaturgia do real” (*ibidem*) na qual as imagens – como os textos analisados por Foucault – vieram interferir. Embora as cartas de internação, ao contrário da cobertura da TV, não se comprometam com o relato fiel da realidade, ambas atravessam e são por ela atravessados, “fragmentos de discurso carregando fragmentos de uma realidade da qual fazem parte” (*ibidem*).

Além disso, tais existências reais deveriam ser caracterizadas pela obscuridade e pelo infortúnio, despossuídas de fama, notoriedade ou nobreza, distantes de alguma posição social de destaque conferida pela família, por ato heróico, feito célebre, façanha profissional ou conquista.

Que pertencessem a esses milhares de existências destinadas a passar sem deixar rastro; que houvesse em suas desgraças, em suas paixões, em seus amores e em seus ódios alguma coisa de cinza e de comum em relação ao que se considera, em geral, digno de ser contado; que, no entanto, tivessem sido atravessadas por um certo ardor, que tivessem sido animadas por uma violência, uma energia... (*ibidem*:207)

Percorrendo o caminho que vai do efêmero e brutal momento de aparição na cena imagética a formas vulgares, comuns e dispersas da vida social, do ardor

dos signos aos modos de existência espalhados em outras cenas, *Ônibus 174* tematiza o pertencimento de Sandro ao universo das vidas cinzentas, dos homens invisíveis – dos meninos de rua que, de acordo com o depoimento do sociólogo Luiz Eduardo Soares no documentário, “estão famintos de existência social. Este Sandro é um exemplo desses meninos invisíveis que eventualmente emergem e tomam a cena e nos confrontam com a sua violência. O menino de rua transita invisível”, afirma.

Podemos dizer, com Blanchot, que os homens infames – Sandro incluído – seriam feitos de uma “apropriação da impropriedade”, (Agamben, 1993:19) privação de uma identidade estável caracterizada por origem, essência, concernência a determinado grupo de pertencimento e delegação de papéis sociais: são quaisquer, que se comportam como “cartas sem destinatário”, (*ibidem*:14) vidas extraviadas que, na sua errância, trombam eventualmente com o poder.

Trata-se de Sandro do Nascimento, o Mancha, que parece portar no lugar da identidade um borrão irreconhecível ou, quando muito, indesejável, repellido. Ganhar visibilidade exige dessas “vidas invisíveis” que “um feixe de luz, ao menos por um instante, viesse iluminá-las”. (Foucault, 1992:207) A cobertura televisiva vem, assim, cumprir a função que, nos textos analisados por Michel Foucault, era de responsabilidade de instituições penais e médicas. Ela lança sobre as vidas quaisquer uma luz que “as arranca da noite em que elas teriam podido, e talvez sempre devido, permanecer” (*ibidem*). Sem o choque com o poder, a existência infame de Sandro estaria sempre relegada à zona de sombra onde perambulam os “outros sandros”. “Todas essas vidas destinadas a passar por baixo de qualquer discurso e a desaparecer sem nunca terem sido faladas só puderam deixar rastros – breves, incisivos, com frequência enigmáticos – a partir do momento de seu contato instantâneo com o poder” (*ibidem*:207-208).

Foi preciso que Sandro sofresse a ação desse estímulo que busca controlá-lo – como a própria claridade provocada pelos holofotes e *flashes* das câmeras – para ganhar uma existência que resistisse ao seu desaparecimento, à sua morte: existência imagética. Não são mais as cartas de internação, portanto, que vêm dar notícia da vida deste nosso personagem pequeno, mas as imagens.

É nesse mesmo domínio que Sandro ainda gesticula, grita, ameaça, encena, escreve. Verifica-se ali uma atividade de resistência, de recusa às denominações, de embate entre uma forma que produz enquadramentos para apreender o acontecimento e forças que a ela não se submetem – e na qual a singularidade manifesta-se sob a forma do qualquer.

Interessada em dar visibilidade a esse caos que eclode, ao “frêmito insubstituível do eventual” (Debray, 1992:309), em promover o acesso supostamente

direto do telespectador àquela “realidade ao vivo” do seqüestro, a TV promove enquadramentos. Estes enquadramentos procuram atender a critérios de noticiabilidade e tornar a experiência passível de ser transportada. A experiência, como nos lembra Mouillaud (2002:61), está ancorada em um local e tempo, não podendo ser reproduzida.

As formas determinadas pelas janelas do ônibus servem de metáfora para o que queremos apontar sobre a maneira como a TV realiza a cobertura jornalística. Acreditamos que ela exhibe apenas uma face do acontecimento. A fragmentação, determinada pelo enquadramento, estanca a “hemorragia do sentido para além da moldura, intensifica a relação entre os objetos e indivíduos que estão dentro do campo e os reverbera para um centro” (*ibidem*). Assim, a câmera passa a definir uma forma e eleger um foco, reduzindo o acontecimento à notícia. É preciso, parece dizer-nos a cobertura televisiva, frear o acontecimento, estacioná-lo, sectionar certas linhas de determinação e emoldurá-las em um fato passível de transportar a experiência.

A TV, embora tente avizinhar-se ao acontecimento, não consegue apreendê-lo – ela parece não ter tempo para compreender. É em função do tempo característico do acontecimento, desprovido de início e de fim, reunindo passado e futuro, “furtando-se ao presente” (Deleuze, 2000:1), que os devires, afirma Dias, “escapam sempre às actualidades mediáticas, ou que os media são em essência incapazes de captar os acontecimentos” (Dias, 1995:96).

Deleuze também indica razões dessa limitação. Há, mesmo, um contraste entre temporalidades. Enquanto a mídia tenta definir começo e fim, o acontecimento, devir ilimitado, infinito, começa antes de sua cristalização e se prolonga. Além disso, existe a preocupação com o espetáculo, o espetacular. Incapaz de seguir um tempo que se afirma em dois sentidos simultaneamente, a veiculação midiática separa passagens específicas da atualização do acontecimento, rearranja-as num discurso coerente e linear e o repete.

Restrita às ocorrências que se manifestam no núcleo eleito do seqüestro, mobilizada em torno de um centro, circunscrita temporal e espacialmente ao presente imediato e a um lugar fixo, submetida à fonte quase exclusiva de conhecimento – o visual – a cobertura jornalística torna-se, ironicamente, refém da aparência do fenômeno. Incapaz de penetrá-lo, de conhecê-lo para além daquilo que dele se dá a ver, de investigar as forças que se materializaram naquela manifestação, de percorrer as linhas de determinação atualizadas do acontecimento, a TV gasta a palavra na pedra da repetição sem, no entanto, obter o fio.

A eleição de uma voz privilegiada – a da repórter ou dos apresentadores no estúdio – limita a entrada dos atores no domínio das imagens do acontecimento – não apenas Sandro do Nascimento, mas também policiais, transeuntes, curiosos e os

próprios profissionais da imprensa – por si mesmos. Na relação que estabelecem com a produção do discurso televisivo, os atores são ou não incluídos. Se é da natureza de todo o acontecimento a polifonia, a TV organiza-a, portanto, em função de uma voz única. Ela opera uma modelagem do múltiplo, encadeando, amarrando, ordenando tudo aquilo que irrompe ao mesmo tempo.

Por meio do uso de termos como “assaltante”, “marginal”, “bandido” – a TV forja, para Sandro, uma representação. Confere-lhe, ainda que de maneira precária, identidade, associando-o “a uma propriedade comum”(Agamben, 1993:11) ou a um grupo. No esarteamento que faz do acontecimento, a TV empresta a Sandro particularidades, procura distingui-lo dos demais, tornando-o reconhecível para os telespectadores.

Construindo representações e delegando vozes, a TV restringe a autonomia, a independência e a singularidade de um outro que, capturado pelo domínio da imagem, venha dizer, venha falar em seu nome. Estabelecer uma moldura implica fornecer uma concessão prévia às vozes do outro e prever forma e momento adequados para sua aparição. Procede-se, para utilizar os termos de Mouillaud (2002:51), à domesticação do real, e evidencia-se uma tentativa de vincular os sujeitos a determinados grupos de pertencimento, de qualificá-los. As representações que a cobertura televisiva do seqüestro do Ônibus 174 cria estão, portanto, bem distantes daquelas definidas

(...)independentemente de suas propriedades, que identificam a sua inclusão em determinado conjunto, em determinada classe (os vermelhos, os franceses, os muçulmanos) – e considera-se que ele não remete para uma outra classe ou para a simples ausência genérica de pertença, seja ela qual for, mas o seu ser-tal, para a própria pertença (Agamben, 1993:12).

O Sandro que ali vemos nos aparece muitas vezes descrito pela instância que o coage, que busca meios de caracterizá-lo, defini-lo, situá-lo. Sabemos, entretanto, que a encenação realizada por Sandro contra as forças que lhe foram lançadas borra a representação que dele se tenta fazer. Se considerarmos que a cobertura midiática busca retratar Sandro como parte da estratégia da apreensão do acontecimento – seja como bandido, assaltante, seqüestrador, torturador, protagonista do seqüestro – constatamos no delineamento que faz um tracejar enquadrado, limitado, hesitante, condicionado pela repetição, incapaz de contornar o conjunto de forças que ali se atualizam.

Os recursos de que dispõe o aparato midiático são, de fato, insuficientes ou inapropriados. Quem é o que pretende o seqüestrador são incógnitas diante dos quais a cobertura televisiva silencia. Ora, é a linguagem – imagem e discurso verbal –

empregada pela TV que parece, ela mesma, exaurida do trabalho de dar conta do seu referente, manifestando certo “estado de esgotamento da língua”³⁸. À encenação imprevisível de Sandro as representações não aderem facilmente. Denominações como “bandido”, “assaltante”, a descrição dos atos e a reprodução do que diz o seqüestrador não elu(z)cidam: uma zona de sombra permanece a ocupar o centro do domínio imagético e impede a linguagem empregada pela TV de exercer com sucesso seu trabalho de nomeação. A singularidade nos aparece, sob a forma do qualquer, como essa força impessoal que resiste no domínio imagético:

É o homem qualquer e, mais profundamente, o homem sem essência, o homem que não aceita deixar-se cristalizar num caráter ou congelar numa personalidade estável: homem certamente privado de si, mas porque não quer acolher como algo que lhe seja particular esse conjunto de particularidades que lhe vem de fora e que quase todos os homens identificam ingenuamente com a sua pura alma secreta, em vez de verem nele uma herança alheia, acidental e opressiva.³⁹

É sofrendo a ação de forças – midiáticas e policiais – que Sandro “pode se deslocar e, no limite, escapar”(Rabinow e Dreyfus, 1995:244): “eu tinha em mente que ele queria só fugir, não queria machucar ninguém”, diz Carvalho, uma das refêns entrevistadas em *Ônibus 174*. Fugir à captura pela polícia no palco do seqüestro, furtar-se à moldura construída pela TV na cena imagética: dois domínios, embates semelhantes. Para nós, escapar ao enquadramento televisivo corresponde exatamente aos momentos em que as estratégias de apropriação do acontecimento feitas pela TV são confrontadas por essa encenação violenta e enigmática de Sandro. E fracassam. Sandro já está dentro do domínio imagético mas, insubordinado, assusta-nos com uma alteridade desafiadora, um lapso, um grito.

Talvez, na fronteira extrema dessas escrituras incansáveis, ou furando-as com lapsos, exista somente o grito: ele escapa, escapa-lhes. Do primeiro grito até o último, alguma coisa de outro irrompe com ele, que seria sua diferença em face do corpo, uma diferença ora *in-fans* e mal educada, intolerável na criança, a pessoa possessa, o louco ou o doente...(Certeau, 1994:240)

Evidencia-se, assim, uma atividade de resistência de Sandro contra a moldura televisiva construída para capturá-lo. Assistimos ao embate entre uma forma que procura capturá-lo e uma atuação que a confronta, que do conjunto de estratégias implementado pela cobertura televisiva busca escapar. A imagem é a arena desse confronto.

O domínio imagético surge-nos como condição de aparecimento desse sujeito desprovido de qualidades, cuja particularidade “é não ter nada de particular”

(Blanchot, 2005:148). O *qualquer* aproxima-se do homem infame de Foucault, entretanto, encontrando nele uma potência, abrindo-o ao futuro, campo de indeterminação que se verifica no rosto com que Sandro nos confronta: um retrato feito de mancha.

Indicar a emergência do qualquer num domínio que apanha um homem infame tende a fraturar a representação emoldurada, limitadora, circunscrita que dele é feita, “substituindo-a pela possibilidade” (*ibidem*:151). Significa reencontrar a força do acontecimento no centro da imagem, significa deparar-se, num domínio feito de luz, com a “presença da meia-noite” à qual se refere Blanchot (1987:38) ao ler Mallarmé.

O *qualquer* que surge para as câmeras de TV realiza um movimento contrário ao das encarnações, quando uma idéia corporifica-se em um objeto. Ele é, no corpo, aquilo que escoia em direção ao pensamento, “uma realidade que se torna utopia” (Blanchot, 2005:150), feixe de devir a que falta estabilidade e fixação e que nos empurra para fora dos limites da representação, estendendo os traços componentes do retrato para além do domínio da imagem:

O homem sem particularidades é precisamente o homem do ‘ainda não’, aquele que não considera nada como firme, faz deter todo o sistema, impede toda a fixação, ‘que não diz não à vida, mas ainda não’ e que enfim age como se o mundo – o mundo da verdade – só devesse começar amanhã. (*ibidem*:159)

Sobre um homem sem particularidades não se pode afirmar completamente algo. As designações sucumbem ou esbarram em uma face que, imprevisível, não as confirma. Ao escapar das qualificações, de ser reconhecido assim ou daquele modo, de ser isto ou aquilo, ele se torna assim *e* daquele modo, ele se abre a isto *e* aquilo simultaneamente, “deixa finalmente de ser para ser automaticamente o que é: um ser somente possível, mas aberto a todos os possíveis” (*ibidem*:151), e afirma o seu ser-assim.

TRAÇO DO ACONTECIMENTO

No trabalho que faz de desconstrução do discurso televisivo e de recontar o seqüestro do Ônibus 174, o documentário promove a rachadura da moldura construída pela cobertura jornalística. O retrato de Sandro do Nascimento que tenta esboçar nasce dos furos que faz na representação elaborada pela TV, da picotagem e rearranjo das imagens televisivas em outro discurso, o cinematográfico. Deve-se ter em mente, entretanto, que, nesse novo discurso, a elaboração de um retrato para Sandro não significou limpar a imagem das marcas do acontecimento. Pelo contrário, *Ônibus 174* reencontra o

vigor da “matéria indócil” (Deleuze, 2000:2) do devir ao percorrer as linhas de determinação acontecimentais sobre as quais o seqüestro se assentou.

No documentário, imaginamos as passagens de Sandro, ao longo da vida, pelas marquises, pela praça da Candelária, pelos institutos reformatórios para menores, pelas rodas de capoeira – reconstituídas pelas imagens e pelos relatos de pessoas que o conheceram. Referências distintas e móveis remontam-nas. Saímos, assim, do lugar estático exibido pela TV para o espaço, “um lugar praticado” (Certeau, 1994:202) do filme. Nesse percurso somos guiados, entretanto, por aquilo que na imagem não é visível: fora do seqüestro, Sandro do Nascimento é exibido em *Ônibus 174* apenas por meio de uma fotografia de família, quando ele ainda é criança de colo, em outra, tirada na adolescência, e em uma gravação de vídeo que data de 1993. Vejamos, então, que Mancha se desenha mesmo impossibilitado de ascender completamente a uma forma reconhecível, identificável, deixando restar na imagem o “vazio de ser sem particularidades” (Blanchot, 2005:160).

A abertura de *Ônibus 174*, feita por um mergulho que vem do ar, serve-nos bem como exemplo de imagem que, desobrigada de carregar conteúdo específico, traz a si mesma, como acontecimento puro que vem forjar seu cristal em uma rua de cidade. As imagens iniciais do filme, como os fluxos, parecem desacelerar, escolher pouso e, inclinando-se ao encontro de formas de atualização, encarnar-se em depoimentos e rostos, reunindo-se na matéria densa do ônibus. Essa atualização, também demonstra o documentário, não é capaz de conter em si todo o acontecimento, nem de esgotá-lo. Representar o caso do *Ônibus 174* exige das imagens decolar e alcançar velocidade em direção a outros lugares, tempos, experiências e sujeitos, e aterrissar onde o acontecimento lançou suas determinações, em meio a outros cristais, outras matérias, outros corpos.

Da mesma forma que *Ônibus 174* abre espaços onde antes enxergávamos um lugar, abre – ou abre-se a – temporalidades diversas. Enquanto a mídia privilegia o instantâneo, a transmissão “ao vivo”, o documentário inicia-se *já em curso*, sem a delimitação de um início, conduzido pela temporalidade feita simultaneamente do antes e do depois, seguindo vetores diversos e multidirecionais, como as ruas de um traçado urbano. Em *Ônibus 174*, certas imagens da cidade parecem não ter hora, apenas velocidade. O espaço revigado, os relatos impregnados de experiência e de memória, fotografias e imagens de vídeo antigas utilizadas no documentário ajudam a contar uma história de Sandro para além daquela tarde de junho. Promovendo o deslizamento desse “acervo móvel” para a cena do seqüestro, a montagem de *Ônibus 174* faz do seqüestro um eixo em torno do qual se organizam linhas de tempo, conjugando durações. A linearidade da narrativa televisiva não resiste ao atravessamento de

diferentes temporalidades vindas de várias fontes. É o acontecimento, mostra-nos *Ônibus 174*, desprendido de início e fim fixos, lançando suas determinações em tempos, espaços e sujeitos múltiplos.

Os depoimentos de reféns, policiais, jornalistas, cinegrafistas e fotógrafos atuam no documentário como comentadores do seqüestro, informando sobre o que se passava no interior do ônibus. Sem dúvida opera-se aí uma modalidade de uso orientado e fortemente determinado da linguagem ainda relacionado à informação, ao esclarecimento, à tradução. Entretanto, esta se dá por diversas falas, a partir de diferentes pontos de vista capazes de recuperar certas experiências de vida cotidiana. A língua é reconduzida de uma fonte privilegiada de saber, a cobertura jornalística televisiva, para “seu país de origem, a *everyday life*, a vida cotidiana” (Certeau, 1994:64). A incumbência de relatar o evento é distribuída entre atores que, em vez de serem incluídos na imagem por uma força que os dirige, incluem-se com seus rostos e vozes.

Estes homens ou estas mulheres que nós filmamos, que nesta relação aceitaram entrar, nela irão interferir e para ela transferir, com singularidade, tudo o que carregam de determinações e de dificuldades, de pesado e de graça, de sua sombra – que, com eles, não será reduzida –, tudo o que a experiência de vida neles terá modelado... (Comolli, 2001:105)

Claudia Macumbinha, Claudete Beltrana, Rogerinho, Coelho, tia Ju e os reféns entrevistados ao longo do documentário, também parte do acontecimento, integram no domínio da imagem uma insólita comunidade formada por *singularidades quaisquer*. São outras vidas cinzentas e extraviadas, outros homens infames que, ao introduzirem-se no relato feito pelo documentário e discorrerem sobre o encontro e convívio fortuito e casual com Sandro, dão conta de um mundo “em que os factos particulares estão sempre prestes a perder-se no conjunto impessoal das relações, de que só marcam a intersecção momentânea” (Blanchot, 2005:149).

Estamos no terreno oposto ao das biografias dos grandes líderes e do culto das celebridades. Nosso herói carece de poder e, mesmo que *Ônibus 174* faça do seqüestrador o protagonista do acontecimento, devemos constatar que nessa representação Sandro *falta a si mesmo*. Se o relato realizado pelo documentário não pode ser feito em primeira pessoa, a partir de um “Eu”, é porque veio ocupar seu lugar o “(...) homem qualquer das grandes cidades, o homem intermutável, que não é nada e passa pelo que não é, o “Se” quotidiano, o indivíduo que já não é um particular, mas se confunde com a verdade enregelante da existência impessoal” (*ibidem*:151).

O corpo acuado de Sandro é, em *Ônibus 174*, aberto à linha de determinação do acontecimento, o mesmo acontecimento que atravessa os outros

rostos e vozes que surgem na imagem. O uso de procedimentos de seleção e montagem de passagens do registro televisivo não tornou o retrato de Sandro menos opaco, menos resistente à nossa capacidade de apreendê-lo. Ali a mancha se manteve como traço do acontecimento, zona de indeterminação do sujeito presente na própria imagem que o representa. No entanto, é por essa mesma mancha que o sujeito se inscreve no domínio que o apreende. Muitas vezes, no rosto mais enquadrado pela TV, quando a multiplicidade do acontecimento é menos privilegiada, é que os traços singulares – e indomáveis – do seqüestrador tornam-se mais visíveis e afrontam-nos. O que resiste na imagem é a potência do qualquer.

Os olhos de Sandro estão vivos, vivos demais. Olhos, boca, sobrelha, nariz, testa, dentes, cuspe... As passagens feitas pelo documentário *Ônibus 174* reconduzem a força às formas – signos – que compuseram aquela encenação. A imagem devolve Sandro ao devir – ou o devir a Sandro – e instaura em seu domínio um sujeito acontecimental.

Essa geografia acidentada do corpo do seqüestrador atravessada pelo acontecimento faz do retrato de Sandro um conjunto ruidoso de traços abertos à potência, “realização total dessa irrealidade” (Blanchot, 1987:39), espaço aberto ao possível. Apreender um acontecimento, mostra-nos *Ônibus 174*, significa manter no próprio domínio da imagem uma atmosfera indefinível, móvel, obscura, errante – no limite, inapreensível,

(...) onde a coisa se torna imagem, onde a imagem, de alusão a uma figura se converte em alusão ao que é sem figura e, de forma desenhada sobre a ausência torna-se presença informe dessa ausência, a abertura opaca e vazia sobre o que é quando não há mais ninguém, quando ainda não há ninguém (*ibidem*:24).

CARLOS DE BRITO E MELLO é mestre em Comunicação Social pela Universidade Federal de Minas Gerais e integrante do Grupo de Pesquisa em Imagem e Sociabilidade (Departamento de Comunicação Social/UFMG). Atualmente, é professor do Centro Universitário UNA e atua como pesquisador nas áreas de Experiência Estética e Teorias da Imagem.

NOTAS

* Parte deste trabalho foi apresentada na XIII Conferência Internacional Visible Evidence (agosto de 2006) e no X Encontro Socine (outubro de 2006). O texto retoma discussões realizadas durante a pesquisa de mestrado (defendido em 2004 no Departamento de Comunicação Social da Universidade Federal de Minas Gerais) que podem ser encontradas na dissertação intitulada “Mancha no acontecimento: imagem e sociabilidade no caso do Ônibus 174”.

1 Sabemos que existem grandes diferenças entre o retrato do patriarca que vigia da parede a sala da jantar, o retrato falado dos inquéritos policiais e *O retrato do dr. Gachet*, de Van Gogh, por exemplo. Não queremos aqui fazê-los equivaler, mas demonstrar de que maneira certas representações se relacionam com a dimensão não atualizada das imagens.

2 Diz Agamben (1993:21) “Qualquer é o matema da singularidade, sem o qual não é possível pensar nem o seu ser nem a sua individuação”.

3 Segundo dados da revista *Veja* (n. 1.736, 2002), calcula-se em 35 milhões o número de pessoas que acompanharam o seqüestro pela TV.

4 Associar o seqüestro à atualização de um acontecimento permite-nos partir da erupção para seus constituintes, agarrando-os, como sugere Deleuze, para cartografarmos seus fluxos, suas linhas múltiplas, seus devires.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AGAMBEN, Giorgio (1993). *A comunidade que vem*. Lisboa: Editorial Presença.
- ARTAUD, Antonin (1999). *O teatro e seu duplo*. 2ª ed. São Paulo: Martins Fontes.
- BLANCHOT, Maurice (1987). *O espaço literário*. Rio de Janeiro: Rocco.
- _____ (2005). *O livro por vir*. São Paulo: Martins Fontes.
- CERTEAU, Michel de (1994). *A invenção do cotidiano I*. Artes de fazer. Petrópolis: Vozes.
- COMOLLI, Jean-Louis (2001a). Carta de Marselha sobre a auto-mise en scène. In: *Forumdoc.bh.2001*. Publicação do 5º Festival do filme documentário e etnográfico, fórum de antropologia. cinema e vídeo. Belo Horizonte, 9 a 18/11/2001.
- _____ (2001b). Sob o risco do real. In: *Forumdoc.bh.2001*. Publicação do 5º Festival do filme documentário e etnográfico, fórum de antropologia. cinema e vídeo. Belo Horizonte, 9 a 18/11/2001.
- DEBRAY, Régis (1992). *Vida e morte da imagem*. Petrópolis: Vozes.
- DELEUZE, Gilles (1987). *Foucault*. Lisboa: Vega.
- _____ (1992). *Conversações*. Rio de Janeiro: Ed. 34.
- _____ (2000). *A lógica do sentido*. São Paulo: Perspectiva.
- DERRIDA, Jaques (1971). *A escritura e a diferença*. São Paulo: Perspectiva.
- DIAS, Souza (1995). *Lógica do acontecimento*. Deleuze e a Filosofia. Porto: Edições Afrontamento.
- FOUCAULT, Michel. *Estratégia, poder-saber*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2003. v. IV.
- _____ (1992). A vida dos homens infames, in: *O que é um autor?* Lisboa: Vega, pp.89-128.
- FRANCE, Claudine de(1998). *Cinema e antropologia*. Campinas: Editora da Unicamp.

LINS, Daniel (org.) (2001). *Nietzsche e Deleuze: pensamento nômade*. Rio de Janeiro: Relume Dumará.

MOUILLAUD, Maurice (org.) (2002). *O jornal: da forma ao sentido*. Brasília: UnB.

RABINOW, Paul e DREYFUS, Hubert (orgs.) (1995). *Foucault: uma trajetória filosófica*. Rio de Janeiro: Forense.