

## **Mancha no acontecimento: imagem e subjetividade no caso do Ônibus**

**174**

Carlos de Brito e Mello

Universidade Salgado de Oliveira – Belo Horizonte

### **Resumo**

Como as imagens, ao capturar um acontecimento, dão a ver uma subjetividade? Em torno dessa questão foi construída nossa pesquisa, intitulada “Mancha no acontecimento: imagem e subjetividade no caso do Ônibus 174”, que parte do estudo de um evento midiático: a transmissão ao vivo feita pela TV do seqüestro de um ônibus, no Rio de Janeiro, em 12 de junho de 2000, por Sandro Rosa do Nascimento, o Mancha.

Por meio do trabalho comparativo entre a cobertura jornalística televisiva do seqüestro e o documentário *Ônibus 174*, produzido em 2002 por José Padilha, pretendemos demonstrar de que maneira os discursos televisivo e cinematográfico presentificaram um sujeito na cena imagética, emerso dentre as linhas de força que configuraram o evento.

### **Introdução**

Ocorrido em 12 de junho de 2000, na cidade do Rio de Janeiro, o seqüestro do ônibus linha 174 Gávea-Central do Brasil reuniu na rua Jardim Botânico, zona sul da cidade, durante cerca de cinco horas, o seqüestrador Sandro do Nascimento, onze reféns, policiais militares, transeuntes, curiosos, além de jornalistas, cinegrafistas e fotógrafos, responsáveis por realizar a cobertura jornalística e transmitir o evento ao vivo pela TV.

A cobertura da mídia potencializou a audiência, estimada em 35 milhões de espectadores, e o evento pode ser testemunhado por um público sem laço espacial com o local. O episódio acionou instâncias variadas de recepção e ação e mobilizou múltiplos atores, além daqueles envolvidos diretamente nas interações face a face.

O seqüestro do Ônibus 174 reuniu, na rua Jardim Botânico, a mídia e indivíduos produtores de sentido em um terreno conflituoso, em uma “arena móvel das

enunciações” (França et al, 2002), em práticas comunicativas encarnadas em vozes, rostos e gestos. A junção complexa de interações promovidas por diversos atores fez erguer um *lugar comum* – embora precário, instável, ameaçado, coagido todo o tempo pela violência.

De todos os interlocutores que o episódio do seqüestro manteve em diálogo, nossa análise privilegiou Sandro do Nascimento. Envolvido em uma tensa negociação que dura cerca de cinco horas, Sandro recorre a uma combinação complexa e alternada de variados recursos dramáticos dotados de força discursiva: proferimentos, gestos, poses, expressões faciais, paramentos, mensagens grafadas em batom no vidro das janelas. São signos moldados no ou com o próprio corpo. No conjunto, configuram uma encenação. Essa ação performativa de um indivíduo sobre quem incide um olhar, o olhar do outro, pode ser compreendida como uma *auto-mise en scène*. A *auto-mise en scène* reúne uma experiência corporal do indivíduo trazida da vida social – uma maneira de andar, olhar, assentar, sorrir, forjada nas relações que ele estabelece com os grupos sociais onde transita ou aos quais pertence - reorganizada por uma atuação, em seu sentido mais teatral, diante de um olhar que o flagra e o filma. Parte da encenação capturada pelo domínio da imagem, o gesto, a fala e o rosto coberto aparecem-nos como um dos meios pelos quais a subjetividade, como componente do acontecimento, pode ser apreendida pela cena imagética.

## **Pesquisa**

Como o acontecimento, uma das noções que delineiam o campo teórico onde nossa pesquisa se assenta, favorece uma melhor compreensão do seqüestro? A noção de acontecimento, na acepção dada por Gilles Deleuze, possibilita uma expansão do fenômeno analisado para além de sua instância de atualização. 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:

Eles (os acontecimentos) se elevam por um instante, e é este momento que é importante, é a oportunidade que é preciso agarrar. (Deleuze, 1992)

É o próprio Sandro do Nascimento quem nos alerta, nas referências que faz à favela de Vigário Geral, à prisão, ao “esculacho” promovido pela polícia, à tia Yvone, à mãe, ao pai, aos irmãozinhos da praça da Candelária e à chacina lá ocorrida, em 1993, para dimensões que, embora distantes daquela rua e daquela tarde, integravam o evento. A noção de acontecimento abre o seqüestro às suas linhas de determinação ligadas a forças sociais, políticas, econômicas, ligadas aos afetos, e, sobretudo, à subjetividade. Permite-nos perceber sua extensão para além do lugar de atualização e possibilita-nos relacionar a cena do seqüestro a outras instâncias de enunciação, a outras encenações dispersas na vida social, espalhadas pelas experiências de outros sujeitos, tempos e espaços.

Quando dizemos que a subjetividade, como parte constituinte do acontecimento, atualiza-se no seqüestro, que estatuto damos a ela? A subjetividade é um composto heterogêneo, plurideterminado, dinâmico, polifônico. Ela é produzida processualmente a partir das relações que o indivíduo mantém com forças da vida social e a partir de um trabalho sobre si mesmo:

trata-se da vida, mais precisamente, das *formas de vida*, das maneiras de sentir, de amar, de perceber, de imaginar, de sonhar, de fazer, mas também de habitar, de vestir-se, de se embelezar, de fruir, etc. (Pelbart, 2000)

Peter Pál Pelbart, lendo Deleuze, lembra que o autor usa a expressão *dobra do Fora* para se referir à subjetividade. Atravessado por fluxos e forças em velocidade infinita, o Fora inflecte-se, produzindo uma dobra subjetiva:

Imaginemos o conjunto de fluxos que aí [*no Fora*] deslizam – por exemplo, fluxos de partículas, de som, de imagem, de merda, de esperma, de informação, de signos, de dinheiro, de palavras, etc – e uma inflexão subjetiva, tal como uma dobra num lençol estendido. A subjetividade como uma ondulação do campo, como um encurvamento desacelerado, como uma dobra das forças do Fora, invaginação através da qual se cria um interior. (Pelbart, 2000)

Não há, portanto, uma diferença da natureza das forças que perpassam o Fora e a dobra, mas diminuição de velocidade, concentração, cristalização, uma atualização parcial, temporária, mutável, “como se o navio fosse uma rugosidade do mar” (Deleuze, 1987). O seqüestro do Ônibus 174 foi capturado por algo que o leu, compreendeu, transformou, processou, armazenou, difundiu: as imagens. A TV e o documentário aproximaram-se de maneira distinta do evento e estabeleceram formas divergentes de apreendê-lo. Isso resultou em discursos diferenciados sobre o acontecimento. No trabalho comparativo que caracterizou nossa metodologia de análise, procuramos evidenciar como o documentário *Ônibus 174*, em oposição à cobertura televisiva, organiza outra abordagem do evento. Por meio de uma análise espelhada, em que um discurso fosse lido em função do outro, atravessado pelo outro, procuramos evidenciar como os modos de existência, as formas de vida – ou seja, a subjetividade – emergiu nas imagens. Com base nessas imagens, como podemos dizer, então, que a TV representa o acontecimento? Construindo, por meio de recursos técnico-discursivos, uma moldura, um enquadramento. Essa moldura procura atender a critérios de noticiabilidade e tornar a experiência passível de ser transportada. A TV exhibe apenas uma face do acontecimento. A fragmentação, determinada pelo enquadramento, estanca, como diz Mouillaud, 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.  
(Mouillaud, 2002)

Assim, a câmera passa a definir uma forma e eleger um foco, reduzindo o acontecimento à notícia. O tempo e o espaço do seqüestro foram, pela TV, rigidamente circunscritos a um lugar – a rua Jardim Botânico – e a um tempo – o “ao vivo”, o agora, o instante. Sandro é vigiado pelas câmeras e pela locução da repórter. Estão em jogo, para a TV, a imediatidade e a evidência:

A imediatidade ou o cúmulo da ilusão midiática: acreditar que se pode ter acesso diretamente a uma experiência vivenciada sem ilusões conscientemente pensadas e interpostas. (Debray, 1992)

Denominações como “o seqüestrador”, “o assaltante”, “o bandido”, “a refém”, “a mulher” – aderem facilmente aos atores que aparecem na cena. Ora, trata-se também da construção de uma moldura, que limita o universo de atributos da pessoa a uma representação. As menções não dão conta – de fato, nem tem tempo para isso – de refletir a singularidade do ator, mas sim de localizá-lo facilmente no palco, em função do papel que desempenha. Emprestando representações e delegando vozes, a TV restringe a autonomia, e a independência 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 uma forma e um momento adequados para sua aparição.

Ora, se aceitamos que a subjetividade apresenta-se como uma linha de força acontecimental, ela mesma composta de múltiplos vetores de determinação, resta a ela aparecer nas imagens da TV, quase sempre, esquartejada, enquadrada, descrita por uma instância de exercício de poder – midiático – que fala dela e por ela. Se é da natureza não só da subjetividade mas 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.

A cobertura televisiva, entretanto, não é bem sucedida em seu trabalho de capturar – e domar – o acontecimento. Ela falha ao acompanhar o seqüestrador em sua movimentação e gestualidade e ao escutar e entender o que ele diz. De fato, a TV parece não conseguir transpor uma certa opacidade de Sandro. Ele resiste ao enquadramento redutor em que é apanhado, não se rende às representações forçadas para ele, e se torna, por assim dizer, um enigma.

Fugir à captura pela polícia no palco do seqüestro, furtar-se à moldura construída pela TV na cena imagética: dois domínios, do palco e da cena, embates simultâneos vividos pelo seqüestrador. 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.

Enquadrada, mas irreduzível, intraduzível pelo funil discursivo da repórter, a subjetividade – como as demais linhas de determinação acontecimentais – permanece

nas imagens televisivas como lusco-fusco. Força que brota de um corpo-signo, a subjetividade surge nessa encenação de difícil leitura. Possui uma luminosidade turvada pela moldura televisiva, mas que resiste à domesticação pelo domínio que o absorve. Ao estorvar o discurso televisivo, o acontecimento imprime nele seus componentes. Às vezes brilha e nos cega.

Em contraposição à cobertura feita pela TV, o documentário *Ônibus 174* estabelece outra maneira de modular as imagens-movimento. Por meio da seleção de passagens do registro da TV, da montagem, ou ouvindo os rumores do acontecimento e trazendo à cena outros atores, o documentário articula o lugar e instante de ocorrência do seqüestro a espaços e tempos outros, seguindo vetores diversos e multidirecionais. Ali percorremos um espaço que é físico mas também simbólico, alinhavado ao contexto e à história da rua e da cidade, às experiências das pessoas que ali transitam, reconfigurado a partir de um evento específico. Ao contrário da transmissão pela TV, que fixa a localização do seqüestro, o filme tenta recuperar as instâncias de pré-existência do acontecimento e busca suas reverberações onde elas se espalham. Referências distintas e móveis remontam-nas. Saímos, assim, – e aqui nos inspiramos em Certeau – do lugar estático exibido pela TV para o espaço, “um lugar praticado” (Certeau, 1994) do filme:

Um lugar é portanto uma configuração instantânea de posições. Implica uma indicação instantânea de estabilidade. Existe *espaço* sempre que se tomam em conta vetores de direção, quantidades de velocidade e a variável tempo. O espaço é um cruzamento de móveis. (Certeau, 1994)

Da mesma forma que *Ônibus 174* abre espaços onde antes enxergávamos um lugar, abre – ou abre-se a – temporalidades diversas. 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 fixados, lançando suas determinações em tempos, espaços e sujeitos múltiplos.

O relato do evento é, por sua vez, distribuído entre atores que, em vez de serem incluídos na imagem por uma força que os conduz, 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)

Vozes e rostos resgatam experiências, recuperam embates entre poderes, apontam focos de resistência, lembram escolhas, roubos, fugas, deambulações, encontros, comunhões, assassinatos, danças, drogas, condenações, torturas e levantes. Dão a ver modos de subjetivação e subjetividades em revolta, modos de existência e formas de vida construídas por Sandro em seu confronto com forças sociais e em seu trabalho de dobrar a força, de constituição de um *si* - de uma *escrita de si*, nos termos de Michel Foucault.

No documentário *Ônibus 174*, a articulação entre o visual e o sonoro faz de dizeres, gestos, simulações e mensagens em batom extremidades de linhas de determinação do acontecimento, pontas de devir. A leitura dessa encenação empreendida por Sandro, aberta aos distantes espaços, temporalidades e atores a que se referiam, conectou a face atualizada do seqüestro às instâncias onde foram lançadas suas determinações.

O documentário mostra, por meio da fala de um amigo de Sandro, que muito cedo ele teve que driblar poderes, fugir de ameaças e escolher os estímulos aqueles que pudessem lhe dar uma “potência superior” (Pelbart, 2003). A sobrevivência apresenta-se como o limite da luta do sujeito em resistir às forças que o afetam, que procuram governar suas possibilidades de ação. Imersas em relações de poder, aparecem-nos aí certas *formas de vida, modos de existência* – construídas por Sandro e recuperadas pelo documentário na cena ampliada do seqüestro - resultantes desse embate permanente com forças sociais.

Estamos diante, então, das formas como a subjetividade aparece no discurso cinematográfico. É curioso notar, entretanto, que as formas de vida em que se cristalizaram os vetores de subjetivação não surgem a partir da imagem enquadrada de Sandro, de sua focagem sob o farol das câmeras. Sandro encontra-se recuperado *nas* falas, vidas, experiências, tempos e lugares outros, alhures. Brota da matéria como vapor incorporal, insubmisso à hegemonia do visível produzida pela TV. Imaginado, pensado, sentido.

Temas como a violência doméstica, a convivência com o pai, a mãe, o padrasto encadeiam-se a reflexões sobre os sonhos e a felicidade. A experiência é resgatada, muitas vezes, do “chão gelado, sem conforto”, onde “não tem um café para tomar”. O corpo, aí, mostra-se destinatário de certas forças de sujeição, “ele não agüenta mais tudo aquilo que o coage, por fora e por dentro” (Pelbart, 2003). Por isso deverá o corpo lutar contra as forças que o violentam, crescer e revoltar-se, “proteger-se das grandes feridas para acolher as feridas mais sutis” (Pelbart, 2003), nas afecções a que é exposto em seus encontros pelo mundo:

Para continuar a ser afetado, mais e melhor, o sujeito precisa ficar atento às excitações que o afetam, e filtrá-las, rejeitando aquelas que o ameaçam em demasia. A aptidão de um ser vivo de permanecer aberto às afecções e à alteridade, ao estrangeiro, também depende da sua capacidade em evitar a violência que o destruiria de vez. (Pelbart, 2003)

Em nossa análise, *Ônibus 174* atravessa as imagens da cobertura televisiva para promover essa extração das potencialidades acontecimentais dos estados de coisas, dos estados de corpos. Impactamo-nos, assim, com o rosto, a fala, o gesto e o que se passou entre eles. Escondido, borrado, obscuro – como Sandro do Nascimento – mas irreduzível.

O cinema, na sua versão documentária, acompanha o real de maneira tal que, filmado, não é completamente filmável, excesso ou falta, transbordamento ou limite – vazios ou bordas que de uma só vez nos são dados a sentir, a experimentar, a pensar. Sentir isso que, mesmo no mundo, ainda nos ultrapassa. As narrativas ainda não escritas, as ficções ainda não esgotadas. (Comolli, 2001)

No documentário, a imagem tornou-se múltipla como o próprio acontecimento, enriquecida de formas de vida – ou, como resume Pelbart, simplesmente vida. Polifônica como a subjetividade que ela deu a ver. O documentário *Ônibus 174* não revive o acontecimento. Alcança-o porque o remonta, o reconstrói em sua temporalidade, multiplicidade, espacialidade, polifonia e força: restaura-o, devolvendo-o ao seqüestro.



Ora, nem a calçada feita de cama pelos meninos de rua que habitavam a Candelária, nem a roda de capoeira, nem a marquise em Copacabana ou o quarto vazio em Nova Holanda – todas essas passagens do documentário - são a subjetividade. Também não é a simples menção a Sandro feita por todos os entrevistados no documentário que o delinea. A subjetividade não assume um corpo nem uma voz, mas brota - como vapor incorporal, como acontecimento - dos corpos, vozes e palavras. Como diz Jean-Louis Comolli:

Isto quer dizer que nós filmamos também algo que não é visível, filmável, não é feito para o filme, não está ao nosso alcance, mas que se encontra lá com o resto, dissimulado pela própria luz ou cegado por ela, ao lado do visível, sob ele, fora do campo, fora da imagem, mas presente nos corpos e entre eles, nas palavras e entre elas, em todo o tecido que trama a máquina cinematográfica”. (Comolli, 2001)

A rachadura da moldura televisiva dá lugar, portanto, menos a uma identidade passível de ser localizada e definida e mais a um Sandro-acontecimento, devir-Mancha instaurado no domínio da imagem – como se os elementos que na TV apenas se insinuavam num fundo de cena assaltassem a frente do palco e ali fizessem valer sua heterogeneidade, tumulto e vertigem. Foi preciso ler audaciosamente toda a encenação como se pontas de devir ali tivessem deixado sua marca, compreendê-la como a do ator que “fica no instante, enquanto o personagem que ele desempenha espera ou teme no futuro, rememora-se ou se arrepende no passado” (Deleuze, 2000). Se o documentário *Ônibus 174* consegue remontar o acontecimento em sua temporalidade e multiplicidade e trazer a subjetividade à tona como uma de suas linhas de determinação, podemos concluir então que o sujeito flagrado nas imagens possui natureza acontecimental.

Observando o palco do seqüestro, podemos nos perguntar: é possível fazer dentro de uma arena agonística, encantado e coagido, um lugar para se constituir um si, para se construir um modo de existência? Ora, a subjetividade e seus diversos componentes que emergiram nas imagens de *Ônibus 174* comprovam uma prática levada a cabo por Sandro durante toda a vida. O seqüestro apresenta-se, assim, como o capítulo mais recente e último de uma história de embates, resistências, invenções – de formas de vida, de si mesmo. Trata-se, mais uma vez, do esforço de Sandro em lidar com a linha de força que vem do Fora. “Sim”, diz Deleuze, “essa linha é mortal, violenta demais e

demasiado rápida, arrastando-nos para uma atmosfera irrespirável” (Deleuze, 1992). Dobrar a linha torna-se, segundo Deleuze, condição para que se consiga fazer dela uma “arte de viver” (Deleuze, 1992).

Como se salvar, como se conservar enquanto se enfrenta a linha? É então que aparece um tema freqüente em Foucault: é preciso conseguir dobrar a linha, para constituir uma zona vivível onde seja possível alojar-se, enfrentar, apoiar-se, respirar – em suma, pensar. Curvar a linha para conseguir viver sobre ela, com ela: questão de vida ou de morte. (Deleuze, 1002)

## **Bibliografia**

- CERTEAU, Michel de. *A invenção do cotidiano I. Artes de fazer*. Petrópolis: Vozes, 1994. 352 p.
- COMOLLI, Jean-Louis. 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. 127 p.
- DEBRAY, Regis. *Vida e morte da imagem*. Petrópolis: Vozes, 1992. 376 p.
- DELEUZE, Gilles. *Conversações*. Rio de Janeiro, Ed. 34, 1992. 232 p.
- DELEUZE, Gilles. *Foucault*. Lisboa: Vega, 1987. 184 p.
- DELEUZE, Gilles. *A lógica do sentido*. São Paulo: Perspectiva, 2000. 349 p.
- FRANÇA, Vera (org.) et al. *Imagens do Brasil: modos de ver, modos de conviver*. Belo Horizonte: Autêntica, 2002. 248 p.
- GUATTARI, Felix. *Caosmose*. São Paulo: Ed. 34, 1992. 208 p.
- MOUILLAUD, Maurice (org.). *O jornal: da forma ao sentido*. Brasília – DF: UnB, 2002. 588 p.
- PELBART, Peter Pál. *A vertigem por um fio: políticas da subjetividade contemporânea*. São Paulo: Iluminuras, 2000. 224 p.
- PELBART, Peter Pál. *Vida capital: ensaios de biopolítica*. São Paulo: Iluminuras, 2003. 256 p.