

O EXEMPLAR E O CONTINGENTE NO TEATRO DAS EVIDÊNCIAS

ISMAIL XAVIER

Universidade de São Paulo

Resumo

O binômio indexalidade-íconicidade postula(va) a imagem e o som do cinema como evidências de um confronto com o real que, por enquadramento e montagem, recebe(ia)m os ajustes portadores de sentidos. Filmes contemporâneos exibem, entre outras estratégias, procedimentos miméticos afinados à narrativa clássica que busca o exemplar (um aspecto de *Ônibus 174*, de José Padilha), ou jogos de cena de um cinema-ensaio que explora a teatralidade induzida pelo efeito-câmera e, em contrapartida, ressalta o inesperado, o contingente (documentários de Eduardo Coutinho); nessa tensão entre o teatro, o jogo das vozes e a evidência ocular, há passagens em que a exploração da indexalidade-íconicidade engendra o que se pode chamar de microrrealismo (o outro lado de *Ônibus 174*).

Abstract

For their iconic and indexical properties, cinematic images and sounds are usually taken as the privileged occasion of an “encounter with the real”, to which operations like framing and editing can give particular meanings. Documentary films take this into account to create specific “effects of the real”, sometimes through strategies borrowed from classical narrative cinema, when the filmmaker focuses on someone who is seen as an exemplary character vis-a-vis social reality (one side of Bus 174), sometimes through a self-conscious mise-en-scène which explores the almost inevitable theatricality implied by the presence of the camera, but also calls our attention to what is contingent, unexpected, in the interaction between the filmmaker and the subject before the camera (Eduardo Coutinho’s recent films). Given the set of tensions involving words, bodies, gestures and visible evidences, there are sequences in which the exploration of those emblematic properties create what we can call micro-realism (the other side of Bus 174).

Palavras-chave

Cinema contemporâneo; documentário; indexalidade-íconicidade; teatralidade; microrrealismo.

Keywords

Contemporary cinema; documentary; iconic and indexical properties; theatricality; micro-realism.

Neste artigo,¹ meu objetivo é explorar os ajustes e tensões que se engendram entre o *nível do estilo* – onde operam os procedimentos específicos ao cinema e ao vídeo, como o trabalho da câmera, a *mise-en-scène*, a montagem em seus dados da microestrutura – e o *nível da trama*, ou seja, aquele dado de macroestrutura (ou movimento) que o cinema partilha com outras formas de discurso (romance, teatro e outros mais): as formas narrativas, sistemas dramáticos. O essencial, portanto, é a passagem pelo detalhe, pelo que se instala na textura de imagem e som, alterando os valores associados a determinadas estruturas mais amplas de um filme.²

¹ Este artigo é uma versão modificada de minha contribuição ao livro organizado por Lúcia Nagib que será editado na Inglaterra e que reúne as comunicações e palestras conferidas na “Conference on Realism and Audiovisual Media”, evento que teve lugar na Universidade de Leeds, promovido por The Centre for World Cinemas, em dezembro de 2007. Incorpo aqui também muitas passagens de minha comunicação no Seminário Internacional “Retornos do Real: cinema e pensamento contemporâneos”, realizado na Universidade Federal do Rio de Janeiro, em agosto de 2009.

² David Bordwell trabalha a distinção dos formalistas russos entre fábula e trama (dados de macroestrutura), mas acresce um terceiro termo, o estilo. Esse se define nos procedimentos que envolvem o que é específico a uma forma de discurso e atestam escolhas feitas no trato mais direto do material da expressão; no caso do cinema, falar do estilo é falar do trabalho com a câmera, da montagem, das formas da encenação e iluminação, da trilha sonora, colocando tais escolhas em correlação com tudo o mais na obra. Fábula e trama são dados de estrutura e diegese que, por exemplo, um filme pode partilhar com um romance, mas a comparação entre estilos já implica uma operação mais complexa, dada a diferença entre as matérias da expressão, imagem-som *versus* texto escrito. Pode-se falar em transposição, afinidade, correspondências, mas isso requer a *análise em detalhe*, ou seja, a consideração dos dados de microestrutura. Nada de novo, enfim, pois é disso que trata usualmente a análise de estilo, quaisquer que sejam as implicações que o crítico esteja ou não disposto a enxergar (ver David Bordwell, *Narration in the Fiction Film*, Madison, University of Wisconsin Press, 1985; ver também, Ismail Xavier, “Do texto ao filme: a trama, a cena e a construção do olhar no cinema”, in *Literatura, cinema e televisão*, São Paulo, Senac, 2003).

Considerando o nível do estilo (onde se lida com o específico), o que me interessa aqui em particular é a presença inexorável de um processo de teatralização gerado pelo efeito-câmera. É sobre esse efeito em nossa cultura, incluindo a vida cotidiana, e suas implicações na produção da experiência (se quiserem, produção do real) que giram muitas de nossas discussões. O efeito-câmera, como instância do olhar, se exerce na criação do campo visível que ganha uma dimensão de cena.³ Nessa, há a composição (a geometria do processo) e há o campo de energia, esse da intervenção da câmera pela sua presença e sua interação com o que está diante dela, dissolvendo a ideia de registro “objetivo”, passivo, que manteria a separação radical entre olhar e objeto. Há aí um regime de presença (*performance*, atuação para um olhar definido), um “estar em situação” muito caro à fenomenologia, mas seria ingênuo supor nesse estar-aí, nessa atuação, uma aura absoluta de autenticidade e verdade.

Diante de câmera-e-microfone, no momento do encontro, podemos ter um ato de entrevista ou a atuação de um *performer*, como é o caso do filme de ficção convencional. Na macroestrutura do filme, podemos ter diferentes esquemas, desde o que se insere em gênero aceito ou tradicional – ou num estilo de representação em que se pode falar em realismo no sentido mais tradicional – até obras que se movimentam em zonas de fronteira que dissolvem a separação de ficção e documentário, ou são flexíveis na regra do jogo que envolve o olhar da câmera e o tipo de ação que ela registra. Essas marcam um tipo de confronto entre o cinema e o mundo em que a ideia do real não conduz a um tipo *standard* de representação, mas a jogos mais complexos em que o que se impõe é o acontecimento (o real) instaurado pela experiência da filmagem e suas consequências para todos os envolvidos.

No documentário contemporâneo, temos visto uma variedade de caminhos na construção da cena e, dentro dela, da “personagem”. Ora temos uma figura presente ao longo de um filme que nela se concentra – como é o caso de Sandro em *Ônibus 174* (2002), de José Padilha e Felipe Lacerda, ou o do pianista Nelson Freire em *Nelson Freire* (2003), de João Moreira Salles, ou do índio Carapiru, em *Serras da desordem* (2006), de Andrea Tonacci. Ora trata-se de uma pessoa desconhecida em entrevista de duração variável, quase sempre reduzida a uma única cena, como acontece nos filme de Eduardo Coutinho. Há muitas formas de o sujeito ou “personagem” entrar em cena, compor a sua imagem, ou mesmo ser objeto de outros relatos que oferecem uma imagem indireta, mediada.

Tomando como centro a questão da personagem, da cena e das formas de presença dos corpos e das vozes, vou destacar – com breve comentário – dois casos em que se instala um laboratório formal e social, laboratório que envolve dominação,

³ Tomo cena aqui na acepção de Barthes. Em “Diderot, Brecht, Eisenstein”, ele nos lembra a relação existente entre teatro e geometria, que supõe um “lugar calculado” do olhar que observa as coisas, mira numa certa direção e corta uma superfície de modo a formar com esta um cone. Neste, temos o lugar da ação, o recorte, o olhar que observa (ver Roland Barthes, *Lobvie et l’obtus*: essais critiques III, Paris, Seuil, 1982, p. 86).

negociação, acordo, operações sem as quais tais formas não seriam possíveis como formas variadas do retorno do real na produção de artefatos.

O cinema brasileiro contemporâneo, ao lidar com a experiência social, se confronta com uma esfera pública marcada pela hegemonia exacerbada da televisão como veículo construtor de identidades sociais e regulador das vozes políticas. Como resposta, e não apenas em razão disso, os cineastas desenvolveram um contradiscurso de som e imagem voltado para o debate das questões reprimidas ou que se fazem presentes no discurso da mídia como um feixe de clichês, parte de um processo de administração do imaginário. Nesse gesto, os filmes se mobilizam para produzir um certo efeito-do-real por diferença, o que permitiria o recurso a uma noção de “realismo” como traço diferencial, em que um discurso ou um estilo atesta sua potência de revelação por sua oposição à convenção sedimentada e aos discursos que já se fizeram clichês.

Coutinho: a construção das personagens e o cinema moderno

O primeiro exemplo a considerar é o de Eduardo Coutinho. *Edifício Master* (2002) e *Santo Forte* (1999) são filmes de câmara – no sentido do concerto de câmara – em espaços fechados, com um número mínimo de personagens em cena; uma versão minimalista, depurada, do documentário baseado na entrevista, em que essa se torna a *forma dramática exclusiva* – momento único de presença das personagens que não têm nenhuma interação continuada com outras figuras de seu entorno. A cena produzida pelo efeito-câmera procura as falas mais longas que favorecem a produção de momentos inesperados, em que a *auto-mise-en-scène* (Jean Louis Comolli)⁴ traz essa amálgama do programado e do espontâneo, aquilo que o cinema moderno denominava “momentos de verdade”, sempre ambíguos em razão da mistura de autenticidade e exibicionismo, de um fazer-se imagem e fazer-se sujeito produzido pela efeito-câmera. Alguém fala sobre si, alguém escolhido porque se espera que não se prenda aos clichês relativos à sua condição social e traga uma expressão original, uma maneira de fazer-se personagem, narrar, vivendo a dualidade que está na fala de Alessandra, a garota de programa de *Edifício Master*, exemplo de intuição daquela ambivalência implicada no efeito-câmera. Com bom humor, ela comenta a sua condição de “mentirosa verdadeira”, depois de uma sedutora *performance* em que explicou como se pode mentir quando se fala a verdade ou ser verdadeiro quando se mente.

Forma atual de inversão do paradoxo do comediante (Diderot) intuída por uma jovem inteligente? reconhecimento definitivo do documentário como um jogo de cena?

As perguntas procedem, mas há algo mais aí, sem dúvida. Essa dualidade, conhecida dos cineastas, é frequente nas situações de entrevista, mas Coutinho,

⁴ Ver Jean-Louis Comolli, “Aqueles que filmamos: notas sobre a *mise-en-scène* no documentário”, in *Ver e Poder – a inocência perdida*: cinema, televisão, ficção, documentário, Belo Horizonte, Editora UFMG, 2009.

em particular, sabe como poucos criar o ritual, compor o cenário que torna concreta uma *filosofia do encontro* que não é difícil formular em teoria, mas cuja realização é rara. Nem sempre o efeito catalisador do olhar do cinema propicia a fala expressiva em sua potência máxima, de modo a compensar o que há aí de programa e de assimetria dos poderes que o cineasta deve trabalhar sem a ilusão de subtraí-la, por maior que seja a sua disposição para a escuta. De qualquer modo, sua procura é pelo momento expressivo, as surpresas e acasos, os lapsos que se insinuam no pormenor – na palavra, na hesitação ou no gesto notável feito por mãos seguras (como o de Dona Teresa, em *Santo Forte*). Valem as condições que podem gerar uma abertura para o acontecimento e uma compreensão não escorada em categorias predefinidas, uma fenomenologia atenta ao que permite ao entrevistado pontuar o processo (de novo, como Dona Teresa).

Não uso por acaso esse vocabulário de feição existencial-humanista típico aos anos 1960, pois há clara afinidade entre a observação da fala e do gesto (em Coutinho) e a concepção que se tinha da personagem no cinema moderno, com seu movimento de ruptura com a linearidade da experiência (ou do argumento) que inscreveria cada momento vivido numa lógica determinada, de modo a fazer que, digamos, a verdade de um sujeito fizesse necessária uma concatenação, um engajamento em momentos sucessivos de ação aptos a compor uma área de conflitos e decisões, uma história de vida a que teríamos acesso por meio de narrativas como veremos acontecer em *Ônibus 174*, embora no caso do filme de Padilha a história (ação, espaço, tempo) e seus agentes em conflito não tragam aquela composição orgânica que os faria modelos de coerência, mais próximos de um tipo ideal do que indivíduos.

Sabemos que, na ficção clássica, o importante era aparentar verdade, ser verossímil pela coerência interna das relações, e não buscar o “verdadeiro” no sentido do fato realmente acontecido. A representação da lógica do mundo envolvia a focalização do que podia acontecer e que seria mais típico a uma certa ordem de coisas; não a exposição do que empiricamente acontece em certo local e hora, pois o acontecido pode ser improvável, extraordinário, não tendo classicamente um valor de representação da ordem do mundo, porque não característico. Para o cinema moderno, tais pressupostos se desdobram em convenções que cabia recusar. Tanto os filmes quanto a crítica a eles afinada ressaltaram que o ponto decisivo pode estar em algum marco do caminho, na força de cada episódio, no que há de revelador em cada instante de vida (onde podem emergir os dados que escapam à racionalidade da concatenação), dentro do que pode ser uma série descontínua, até arbitrária, de experiências. Em consonância, o que se fez foi esgarçar a narrativa, tornar mais independente cada episódio, explorar os efeitos da perambulação, os impasses, a impotência da ação, ativando uma sensibilidade ao fragmento, ao que se esboça, mas não termina, consagrando o instante, como diria o poeta a respeito de seu ofício.

A personagem moderna pode ser mais errática, não se define inteira no seu destino, pois o desenlace nem sempre é consequência lógica de premissas contidas nas ações já vividas; há lugar para a incoerência, opacidade de motivos, sucessão mais aberta em que há a brecha para que algo inusitado ocorra. É um campo de

descontinuidades, do mesmo tipo do que ocorre, por exemplo, na sucessão desses momentos em que se dá a conversa entre sujeito e cineasta no documentário, desde que esse se atenha à entrevista como forma.

Em Coutinho, o ponto-chave é a “agonia” (*Agon*) do entrevistado, no sentido de desafio, confronto com o aparato do cinema, sua *performance* na situação, lance às vezes efêmero num processo marcado pela contingência, tal como se deu na “ficção moderna” quando pensamos a relação entre o ator e a câmera. Na série de entrevistas que compõem os seus filmes, a composição da cena e de sua duração busca produzir algo que, apesar da montagem e seus fluxos de sentido, retém um quê de irredutível na atuação do sujeito, mais ou menos revelador, sempre conforme o que uma combinação peculiar de método e de acidente permita. Assim, o drama aí se decide em outro eixo: o da exclusiva interação do sujeito com cineasta e aparato – única ação pela qual os entrevistados podem ser compreendidos, julgados, ao contrário de uma narrativa em que ganhariam sua definição, como personagens, pelas decisões que tomassem no seio de sua interação com outras personagens. Tudo se concentra na *performance* da entrevista, e essa, embora balizada pela situação criada pelo cineasta, não segue um *script* fechado. A falta de *script*, por seu lado, está longe de indicar uma liberdade absoluta, pois continuam aí presentes as pressões do verossímil, a questão da aparência de verdade que pressiona o entrevistado que pode compor a sua fala segundo o que julga ser a opinião do interlocutor (o cineasta e a “opinião pública” que a câmera representa). Essa é uma postura que Coutinho combate com vigor, embora às vezes ela se coloque como um imperativo para o entrevistado que se empenha em combater estereótipos a seu próprio respeito, denunciar o preconceito do mundo sobre sua comunidade (lembramos o filme *Babilônia 2000* (2001), na favela do morro da Babilônia que, em várias passagens, está marcado por essa atitude dos entrevistados, cientes de que há uma imagem a combater quando estão diante da câmera).

O que Coutinho busca é o efeito-câmera no que esse tem de cumplicidade, por assim dizer, com a esfera do contingente que, no entanto, não se pode tomar como lugar do espontâneo, da ação autônoma, absorvida em si mesma, mas como lugar da ambivalência. Ele compõe assim o que se pode tomar como uma fenomenologia que investiga o campo visível e o ato de fala em sua dupla face, ciente de que a experiência em foco permanece numa zona de instabilidade, algo entre a utopia de André Bazin (o “ser em situação” se revelando em sua autenticidade) e o franco jogo de máscaras. Se o efeito-câmera tem esse poder catalisador da confiança que muitos veem como um pilar do documentário, isso é um sinal de sua força, mas não de sua “objetividade” ou neutralidade, tampouco da ideia de que tudo aí é terapia, embora seja uma experiência que afeta as pessoas. Elas não serão as mesmas após esse momento da *performance* em que se investiram da condição de sujeitos, e o cinema de Coutinho tem mostrado que elas são mais do que aparentam e não menos, e atraem um interesse insuspeitado pelo que evidenciam de singular, e não pelo que representam ou ilustram na escala social e no contexto da cultura.⁵

⁵ Sobre esse aspecto, ver Consuelo Lins, “Coutinho encontra as fissuras do *Edifício Master*”, *Sinopse*, n. 9, agosto 2002.

Tal movimento afirmativo se faz de “narradores de si mesmos” às voltas com o efeito-câmera; ele radicaliza o estatuto da palavra no cinema, valorizando a oralidade, sem alimentar a ilusão de falas plenas a todo instante, pois muito nos filmes se faz como exposição do que há de inacabado nessa autoconstrução da personagem que molda um estilo. Isso se expressa com nitidez no filme *Peões* (2004), quando o cineasta entrevista operários da indústria automobilística, sujeitos cujo cotidiano se marca em grande parte pela interação com as máquinas e para quem a palavra tem um outro estatuto, se comparada com a fala de sujeitos cujo cotidiano envolve um engajamento mais intenso com a conversa e a cena da rua, com lances de sociabilidade.

Em sua espécie de *antropologia discreta*, o cineasta segue um princípio socrático nas entrevistas, atuando como uma parteira que catalisa a fala do interlocutor. Se há a ideia de realismo, essa vem da situação produzida, esse *happening* tornado possível pela presença da câmera, lugar da ampliação de experiências. Tal realismo, gerado pelas contingências próprias a esse momento de *performance* sem *script*, se afina à forma como Ernst Gombricht define o efeito-do-real nas artes visuais. Para ele, o senso de realismo se produz quando nossa percepção encontra a cena que não corresponde a um conceito prévio. Através da forma e do estilo, no jogo entre expectativa e observação, a nova forma provoca o efeito de irrupção do real na medida em que abala convenções e saberes, tal como o fez o cinema moderno.⁶

A construção da personagem em *Ônibus 174*: a moldura clássica e o microrrealismo

Caminhando em outra direção, encontramos o filme de Padilha e Lacerda, *Ônibus 174*, que, ao contrário de Coutinho, constrói seu protagonista por múltiplos canais e procedimentos, compondo a experiência social como um drama em que vale uma constelação de conflitos concatenados, tornando-se central na construção da personagem o momento em que, diante de uma situação limite, ele decide e toma a ação para definir um destino.

A história é conhecida. Um jovem, Sandro, tenta roubar passageiros de um ônibus, as coisas não dão certo e, no impasse criado, a polícia cerca o ônibus durante horas, até que ele decide, de forma inesperada, abandonar o veículo, levando consigo uma das reféns que mantivera durante o cerco. Na confusão da saída, a jovem refém é morta e ele, preso, para depois, longe do olhar das câmeras de televisão que registraram a evolução do sequestro, ser assassinado no carro da polícia, a caminho da delegacia.

A montagem do filme alterna as imagens da tarde do assalto – geradas por câmeras de reportagem da TV e por câmeras controladoras do tráfego – com um leque de entrevistas que cumprem diferentes funções, envolvendo os policiais que

⁶ E. H. Gombrich, *Art and Illusion: A Study in the Psychology of Pictorial Representation*, Princeton, University of Princeton Press, 1969.

participaram do cerco, as moças que foram tomadas como reféns no ônibus e pessoas que conheciam a história de Sandro, desde a infância. Além disso, o filme insere imagens de diferentes presídios do Rio e Janeiro, quando se evidencia o absurdo das celas abarrotadas, dos corpos tratados como peças num depósito, gerando a agonia dos presos que, em alguns casos, gritam o seu protesto que vem confirmar a imagem composta pelos depoimentos dos entrevistados. O retrospecto da vida de Sandro se constrói como um “discurso dos outros”, acompanhado de evidências documentais que compõem episódios contundentes, seja do infante que viu a mãe ser brutalmente assassinada em sua casa, seja do menino de rua cujos amigos foram massacrados nas escadarias da igreja da Candelária, seja do jovem preso mais de uma vez.⁷ As moças falam da experiência de reféns e explicam detalhes do comportamento de Sandro; seu discurso é compatível com a imagem dele construída na biografia trazida por outros depoimentos. Um sociólogo, Luiz Eduardo Soares, oferece dados do contexto social e trabalha conceitos que sugerem a vida de pobre excluído de Sandro como uma boa explicação para a sua violência, resposta a uma dinâmica social iníqua que o descarta. Os policiais narram a sua versão de certos detalhes da operação, e justificam os erros. E há um rapaz encapuzado, experiente em assaltos, cuja entrevista o coloca no papel de um comentarista apto a atestar a incompetência de Sandro, suas escolhas erradas a cada etapa.

Todas essas falas se alternam com o fluxo das imagens daquela tarde colhidas em tempo real, material de arquivo que Padilha e Lacerda organizam com muita habilidade, condensando o drama que durou horas e compondo uma sequência de episódios que, tomados ao vivo, se estrutura como um filme de ficção, com a intensidade de um *thriller*. Cria-se o suspense que se apoia no efeito-câmera (presente nas imagens de arquivo) e na montagem que articula as imagens e sons para dissecar a evolução dos acontecimentos e destacar o momento do seu clímax (o tiroteio final), como só o cinema e o vídeo o poderiam fazer.

Nesse caso, o *Agon* do protagonista se instala no próprio seio de um conflito social agudo que envolve a sua ação, o cerco da polícia e as reações das reféns que ele mantém dentro do ônibus. A situação de impasse se desdobra numa *performance* trágica de Sandro diante de uma assembleia de espectadores *in loco*, *performance* amplamente comentada pelo mosaico de depoimentos que discutem o acontecido *a posteriori*, propondo sentidos para as ações. Quando chegou a esse momento da grande cena final de sua vida, Sandro conhecia a corrupção policial, a repressão e o horror do sistema penitenciário. E sabia do valor da presença da mídia para a sua sobrevivência (longe das câmeras, pensava, seria morto, o que se confirmou). A vida lhe ensinara e ele procurou explorar, pelo menos ali, o efeito-câmera a seu favor. De um lado, fez o teatro dentro do ônibus, dirigindo as moças na composição de certas cenas capazes de gerar pânico fora do ônibus, embora feita de mortes

⁷ O massacre da Candelária ficou célebre no Brasil. Um grupo de pistoleiros, contratados supostamente por comerciantes das redondezas, atirou a sangue frio nos meninos que dormiam na escadaria da igreja, matando um grupo com quem Sandro costumava conviver. Ele sobreviveu porque não estava lá naquela noite.

simuladas e tiros de efeito que passariam a imagem clichê do bandido. De outro, se expôs na fala direta com os policiais fora do ônibus, em especial quando pôs a cabeça para fora da janela e gritou a todos o que seriam fragmentos de uma “coletiva de imprensa”. Os de fora têm certas expectativas e ele atua contando com isso, num misto de deliberação, de desajeito e de explosão emocional gerada pelo que lhe foi sonogado, de cabo a rabo, na vida – seria preferível morrer a mofar na prisão-inferno, sua conhecida. A ação reflexa, o desespero e os lances de teatro definem a forma como Sandro se fez uma encarnação ambivalente do estereótipo.

Temos então, em *Ônibus 174*, a construção da cena de abertura e a composição do longo retrospecto, num movimento afinado ao das formas narrativas que tecem os fatos para situar o momento decisivo como um provável desfecho da personagem em seu confronto com a engrenagem social. Observei que todos os depoentes julgaram a decisão de Sandro (sair do ônibus) surpreendente, inesperada, o que coloca em pauta a discussão de seus motivos naquela tarde, discussão que o filme alimenta com o retrato de Sandro construído pelos depoimentos, uma descrição externa do seu perfil psicológico. No entanto, sua imagem vem ganhar seu contorno mais preciso, ou mais enigmático, a partir da decisão que ele toma, aquela que precipita o desenlace, como no drama clássico.

No nível de sua macroestrutura, o filme articula a cena central e o retrospecto de vida para sugerir um sentido ao episódio registrado nas imagens da TV: dentro da lógica social vigente, Sandro se constrói como figura exemplar, e as determinações sociais oferecem um contexto para que se compreenda o teor de sua experiência e suas decisões naquela tarde. Há, portanto, essa dimensão de realismo clássico presente no filme. No entanto, há algo mais nesse jogo, pois o filme elabora todo um discurso com as imagens das câmeras de TV, explorando as propriedades do meio, chegando no final a um *microrrealismo* que amplia o instante decisivo para sublinhar a sua conotação trágica em que o protagonista se desenha como uma vítima entre outras, não como algoz.⁸

Preparado o terreno pela montagem da evolução do drama, sugerida a crescente perda do controle por parte da polícia e do próprio Sandro, as imagens na sequência final compõem, em detalhe, repetindo mais de uma vez, o momento em que ele decide sair do ônibus com Geisa, a moça morta no tiroteio. Nesse lance final de sua caminhada fora do ônibus, a teia dos pormenores, de enorme instabilidade, incorpora a parte do acaso na composição do desfecho, algo que não exclui o despreparo da polícia e, ao mesmo tempo, trabalha a fração de tempo em que é impossível detectar qualquer decisão de Sandro quando um policial avança e atira, cena mostrada em câmera lenta, mais de uma vez. Ato reflexos, reações motoras: isso traz uma percepção distinta, nuançada, para a informação da perícia policial de que três das balas encontradas no corpo de Geisa saíram do revólver de Sandro (uma delas saiu do revólver do policial que errou o alvo em sua precipitação).

⁸ O termo microrrealismo vale aqui como uma forma empírica de sinalizar o detalhamento permitido pela câmera-lenta e a repetição, sem nenhuma referência a seu eventual uso na crítica literária para caracterizar procedimentos de escritores.

O suspense de *Ônibus 174* encaminha nossa emoção (pois é disso que se trata) em diálogo com uma estrutura narrativa clássica, mas seu lance final trabalha a montagem vertical de imagem e som de modo a dilatar, pela câmera-lenta, o instante decisivo e criar o tempo necessário para o comentário das vozes. Tal microrrealismo – versão prismática do instante – resulta do estilo de montagem adotado desde o início, mas vem instalar outro regime, pois interrompe o fluxo das ações em seu clímax, e faz desse momento o objeto de uma insistente observação visual fortemente conotada pelas narrações que, em voz *over*, trazem o testemunho dos que estavam envolvidos na cena, notadamente os policiais. É desse coro de vozes que se compõe o teatro das evidências, os enunciados que se referem a mínimos detalhes das ações simultâneas que convergiram naquele momento; as imagens permanecem ambíguas, embora tenhamos a chance de olhar a cena dos tiros e da morte de Geisa várias vezes – essa morte repetida na tela do cinema seria uma profanação indevida aos olhos de alguém como André Bazin, e tem efetivamente uma dimensão de fascínio nesse binômio de voyeurismo e de vontade de saber pela evidência ocular.

Essa detalhada repetição do instante compõe o microrrealismo de *Ônibus 174*, lance que se apoia na propriedade específica da imagem em movimento e vem realçar o que houve de contingente no momento decisivo. Esse é um aspecto forte na estratégia de Padilha e Lacerda que não querem ver dissolvida, pela imputação moral de culpa absoluta ao protagonista, a questão mais relevante trabalhada ao longo do filme, ou seja, a produção social de Sandro como figura exemplar do excluído. Há nessa articulação entre a macroestrutura e o microrrealismo um movimento em direção à necessidade – ou seja, determinações mais amplas do contexto social explicam a trajetória de Sandro – e outro em direção à contingência – ou seja, em detalhe a configuração do momento decisivo realça o que houve de inesperado, acidental, pouco explicável nas decisões de todas as partes, encaminhando a resolução do impasse para o pior.

Dessa tensão entre o necessário e o contingente emergem o senso da complexidade e a dimensão do trágico, condição para o combate contra o estereótipo da figura do mal que tanto assombra o imaginário da mídia em sua condução do debate público sobre a violência social.