



O SABER FILOSÓFICO E O OLHAR CINEMATográfico: APROXIMAÇÕES A PARTIR DE WALTER BENJAMIN

Martha D'Angelo¹

Resumo

Um estudo da relação linguagem e verdade em Walter Benjamin tomando como ponto de partida e principal referência o prefácio do livro *Origem do drama trágico alemão*. O texto aprofunda a investigação sobre a linguagem destacando a natureza do saber filosófico, a conexão pensamento-imagem na obra do autor, e as mudanças na percepção humana e nos processos de conhecimento do mundo operadas pelo cinema. Ao final, a aproximação entre a forma benjaminiana de exposição da verdade e a estrutura narrativa do documentário *Ônibus 174*, de José Padilha, pretende mostrar que é possível pensar filosoficamente fazendo cinema.

Palavras-Chave: Pensamento-imagem; Walter Benjamin; Estruturas Narrativas.

CONOCIMIENTO FILOSÓFICO Y MIRADA CINEMATográfica: ENFOQUES DE WALTER BENJAMIN

Resumen

Un estudio de la relación entre el lenguaje y la verdad en Walter Benjamin tomando como punto de partida y referencia principal el prefacio del libro *Origen del drama trágico alemán*. El texto profundiza la investigación del lenguaje, destacando la naturaleza del conocimiento filosófico, la conexión pensamiento-imagen en la obra del autor y los cambios en la percepción humana y en los procesos de conocimiento del mundo operado por el cine. Al final, la aproximación entre la forma de Benjamin de exponer la verdad y la estructura narrativa del documental *Bus 174*, de José Padilha, pretende mostrar que es posible pensar filosóficamente mientras se hace cine.

Palabras clave: pensamiento de imagen; Walter Benjamin; Estructuras narrativas.

PHILOSOPHICAL KNOWLEDGE AND CINEMATOGRAPHIC LOOK: APPROACHES FROM WALTER BENJAMIN

Abstract

A study of the relationship between language and truth in Walter Benjamin taking as a starting point and main reference the preface to the book *Origin of German tragic drama*. The text deepens the investigation of language, highlighting the nature of philosophical knowledge, the thought-image connection in the author's work, and the changes in human perception and in the processes of knowledge of the world operated by cinema. In the end, the approximation between the Benjamin way of exposing the truth and the narrative structure of the documentary *Bus 174*, by José Padilha, intends to show that it is possible to think philosophically making cinema.

Keywords: Image-thinking; Walter Benjamin; Narrative Structures.

¹ Martha D'Angelo é doutora em Filosofia pela UFRJ (2000), professora da Faculdade de Educação e do Programa de Pós-graduação em Educação da UFF.

A natureza do saber filosófico

Se a tarefa do filósofo é a de se exercitar no esboço descritivo do mundo das idéias, de tal modo que o mundo empírico é absorvido naquele e nele se dissolve, então ele ocupa um lugar elevado de mediador entre o cientista e o artista (BENJAMIN, 2004, p. 18).

No primeiro parágrafo do Prefácio epistemológico-crítico do livro sobre o drama barroco alemão (*Ursprung des deutschen Trauerspiels*) encontramos uma distinção entre conhecimento e verdade que expõe a compreensão de Walter Benjamin sobre a especificidade da filosofia enquanto saber e sua diferença em relação a outros saberes. Junto com essa distinção há uma crítica à forma como a filosofia passou a ser praticada na época moderna, e à tendência de se adotar os procedimentos metodológicos da ciência como modelo. Não se trata, porém, de uma crítica com a pretensão de introduzir um novo método de filosofar, pois Benjamin entende que o caminho para se chegar à verdade – objeto da filosofia - não pode ser definido *a priori* pelo sujeito, é preciso levar em conta a natureza da verdade. Benjamin discute a problemática epistemológica da filosofia e apresenta uma alternativa às teorias do conhecimento modernas que tomam a ciência como modelo. A ênfase na *forma* visa a preservação da própria natureza do saber filosófico:

Se a filosofia quiser conservar a lei da sua forma, não como propedêutica mediadora do conhecimento, mas como representação [*Darstellung*] da verdade, então aquilo que mais importa deve ser a prática dessa forma, e não sua antecipação num sistema. Tal prática impôs-se em todas as épocas para as quais foi evidente a essência não delimitável do verdadeiro, sob uma forma propedêutica que pode ser designada pelo termo escolástico do “tratado”, porque ele reenvia, ainda que apenas de forma latente, para os objetos da teologia, sem os quais não é possível pensar a verdade (BENJAMIN, 2004, p.14).

Nesta perspectiva, o compromisso do filósofo com a verdade envolve uma exigência em relação à forma que rompe com a tradição de ênfase no conteúdo. A forma do “tratado” se caracteriza primeiramente pela “renúncia ao percurso ininterrupto da intenção”. Essa não intencionalidade deve ser considerada no processo de busca da verdade; o filosofar neste caso tem uma sintonia maior com o processo de construção de um mosaico, em seu esforço constantemente renovado de organizar um todo através da montagem de pequenos fragmentos. A beleza do todo é tanto maior quanto mais se manifesta a singularidade de cada fragmento. A relação da verdade com os objetos da teologia, que Benjamin retoma nas *Teses sobre a filosofia da história*, não será

abordada nesse artigo por se tratar de uma questão cuja densidade ultrapassa suas delimitações. Comparando a forma de pensar do tratado com a forma de construção do mosaico, Benjamin admite:

A relação entre a elaboração micrológica e a escala do todo, de um ponto de vista plástico e mental, demonstra que o conteúdo de verdade (*wahrheitsgehalt*) se deixa apreender apenas através da mais exata descida ao nível dos pormenores de um conteúdo material (*sachgehalt*) (BENJAMIN, 2004, p. 15).

As citações que compõem os grandes mosaicos de Benjamin, apresentadas em diversas obras e especialmente nas *Passagens* (BENJAMIN, 2006), se iluminam reciprocamente, possibilitando uma construção teórica que se contrapõe à ideia de sistema. Mosaico e colagem apresentam uma totalidade móvel sempre aberta à incorporação de novos elementos. Essa forma permite a absorção do imprevisível, do acaso na estrutura fragmentária do texto. Corresponde a esta imagem uma forma de escrita que obriga o leitor a se deter em cada frase e não uma escrita que o arrasta ao conhecimento através de deduções fortemente articuladas. O estilo de escrita adequado à filosofia deve se pautar pela *sobriedade prosaica*, mantendo-se distante do tom imperativo próprio à forma da doutrina.

A identificação entre verdade e beleza apresentada no diálogo *O Banquete*, e a declaração contida neste texto de Platão de que “a verdade é bela”, adquiriu um sentido novo na filosofia de Benjamin em virtude da maneira como nela se articula a tríade fenômeno-conceito-ideia. O vínculo verdade-beleza encontra paralelo na conexão filosofia-arte; nesses dois domínios a tarefa fundamental é precisamente a apresentação (*Darstellung*) da verdade.

Em *Ler O Capital*, Louis Althusser observou que Marx usa a palavra *Darstellung* como conceito epistemológico chave de sua teoria do valor nas primeiras trinta páginas de *O Capital*. Elucidando a especificidade deste uso, Althusser (s.d., p.299) opõe *Darstellung* a *Vorstellung*, que seria uma representação que supõe a existência de algo por detrás, ou representação no sentido de uma coisa no lugar de outra coisa. De acordo com a análise althusseriana, o conceito de *Darstellung* em *O Capital* não faz uso desta duplicidade, Marx pensa a verdade, ou a essência da coisa, em sua estrutura invisível e na sua aparência fenomenal ao mesmo tempo, não existe neste caso, a oposição clássica entre essência e fenômeno nem a sobreposição do sujeito pensante à empiria visando a “representação” da realidade. Comentando a distinção entre método de pesquisa e método de exposição em Marx, e sua aproximação com o sentido de exposição em Benjamin, Jeanne Marie Gagnebin fez as seguintes observações:

(...) as reflexões de Benjamin visam um alcance especulativo determinado; não se trata somente de insistir no papel essencial da ordenação dos diversos elementos pesquisados à disposição do escritor. Trata-se, antes, de elaborar e defender um certo modo de *aproximação* contemplativa da verdade. Em outros termos: não temos em Benjamin somente uma questão retórica ou metodológica, por mais importante que possa ser, mas também a defesa da especificidade especulativa do itinerário de pensamento filosófico. A exposição não diz respeito apenas à ordenação de elementos já escolhidos, mas ao próprio recolher e acolher desses elementos pelo pensar. Para Benjamin, portanto, não se trata somente de analisar as várias formas de exposição que pode adotar o *conhecimento* filosófico; mais radicalmente, trata-se de resguardar uma outra dimensão do pensamento e da escrita filosóficos: não levar a conhecimento(s), mas expor/apresentar a verdade (GAGNEBIN, 2005, p.185) (grifos no original).

A filosofia não visa a construção de conceitos pura e simplesmente, segundo Benjamin seu compromisso é com a verdade, e a verdade não pode suprimir as diferenças e particularidades existentes na empiria sem perder sua *concretude*. O papel do conceito é mediador, cabe-lhe destacar os elementos extremos dos fenômenos para que estes sejam preservados e se tornem visíveis nas idéias. O fenômeno “será tanto mais profundamente apreendido quanto mais claramente for visto como algo extremo.” (BENJAMIN, 2004, p. 21).

A grande preocupação de Benjamin com a preservação da riqueza dos fenômenos nas ideias é indissociável do papel mediador atribuído por ele aos conceitos. É só em função da tarefa de fazer a mediação entre os fenômenos e as idéias que os conceitos adquirem valor. Se a filosofia se limitar à construção de conceitos, o não idêntico próprio aos fenômenos não terá lugar no pensamento. O conceito, exatamente por *mediar* fenômeno e ideia não constitui uma invenção do sujeito imposta ao objeto, ele é inseparável do objeto ao qual ele se refere. O conceito penetra no fenômeno para alcançar o que lhe é próprio, mas não se mostra diretamente para o sujeito de maneira transparente. O conceito não é algo externo à coisa que é pensada. Os elementos que os conceitos destacam nos fenômenos são mais visíveis nos extremos da *constelação*, entendendo esta palavra no sentido atribuído a ela na afirmação: “As idéias relacionam-se com as coisas como as constelações com as estrelas.” (BENJAMIN, 2004, p. 20.) Os conceitos, como as estrelas, mostram os fenômenos e ao mesmo tempo apresentam a ideia. A estrutura da verdade é da ordem da ideia, e essa é da ordem da linguagem. “Cada idéia contém a imagem do mundo,” (BENJAMIN, 2004, p. 35.) mas, por estar referenciada ao mundo empírico e à história, a imagem precisa ser renovada na ordem das idéias. Tratando da questão da historicidade própria às idéias filosóficas, numa carta ao amigo Florens Christian Rang em 9 de dezembro de 1923, Benjamin admitiu que não

se alcança a historicidade específica das idéias filosóficas pela história da filosofia, assim como não se chega às obras de arte através da história da arte, mas pela interpretação. As idéias filosóficas “não brilham na luz diurna da história, agem apenas de forma invisível nela” (BENJAMIN, 2004, p. 296).

O mundo como linguagem

O aluno lê o abecedário e o astrólogo o futuro nas estrelas. No primeiro caso a leitura não se desdobra nos seus dois componentes. O mesmo não acontece no segundo caso, que apresenta o processo de leitura nos seus dois estratos: o astrólogo lê a posição das estrelas no céu; a partir daí lê igualmente o futuro ou o destino (BENJAMIN, 1992, p.64).

A compreensão do mundo como linguagem foi exposta por Benjamin no ensaio, de 1916, “Sobre a linguagem em geral e sobre a linguagem do homem”. Nesse texto há o reconhecimento de que a tarefa fundamental da teoria da linguagem é clarificar o porquê da afirmação: “Toda linguagem comunica-se a si mesma.” (*Jede sprache teilt sich selbst mit*) (BENJAMIN, 2011, p.53). O entendimento da imediaticidade da teoria da comunicação espiritual é o elemento chave para a dissolução da *aparência* de tautologia existente na frase: “ a essência lingüística das coisas é sua linguagem” (*Das Sprachliche wesen der Dinge ist ihre Sprache*). (BENJAMIN, 2011, p.53.) Esse caráter esotérico da teoria da linguagem de Benjamin foi se atenuando no decorrer de sua trajetória sem que se apagasse a tese central nela contida.

A imediatidade da comunicação espiritual, estabelecendo uma transparência entre as palavras e as coisas, faz a verdade se manifestar na contemplação filosófica e também na linguagem da arte. A verdade enquanto ideia funde-se ao mais íntimo da realidade, e nesse ponto extremo não há espaço para o “eu” nem para o “sujeito”. No ensaio “O Surrealismo” (*Der Sürrealismus. Die letzte Momentaufnahme der europäischen Intelligenz*), de 1929, há um trecho em que Benjamin se refere às exigências deste movimento no âmbito da linguagem que fica muito próximo de suas próprias ideias. Tal identificação é notória na referência feita aos primórdios do surrealismo:

A língua só parecia autêntica [para os surrealistas] quando o som e a imagem, a imagem e o som, se interpenetravam, com exatidão automática, de forma tão feliz que não sobrava a mínima fresta para inserir a pequena moeda a que chamamos “sentido”(…)A imagem tem precedência. Não apenas com relação ao sentido. Também com relação ao eu (BENJAMIN, 1994, p. 22).

A conexão pensamento-imagem é uma marca do surrealismo e também da

filosofia de Benjamin. A partir deste vínculo pode-se identificar uma diferença profunda entre a filosofia de Benjamin e a forma tradicional de filosofar. Produzindo imagens com palavras e refletindo sobre os processos de criação de imagens/pensamento, na literatura na fotografia e no cinema, Benjamin contribuiu para um alargamento do sentido do próprio ato de filosofar.

A força imagética dos objetos fora de moda, e a denúncia neles inscrita da ilusão do progresso, foi considerada por Benjamin como a mais surpreendente descoberta dos surrealistas. Essa descoberta expõe o elo existente entre o fetichismo da mercadoria e a concepção de tempo linear da historiografia burguesa. A conversão das energias dos objetos descartados e fora de moda em força revolucionária tem como pressuposto uma visão de mundo que subverte a lógica mercantilista do capitalismo. Os surrealistas podem se orgulhar de terem sido os primeiros a perceber:

As energias revolucionárias que transparecem no “antiquado”, nas primeiras construções de ferro, nas primeiras fábricas, nas primeiras fotografias, nos objetos que começam a extinguir-se, nos pianos de caudas, nas roupas de mais de cinco anos, nos locais mundanos, quando a moda começa a abandoná-los. Esses autores compreenderam melhor do que ninguém as relações entre esses objetos e a revolução. Antes desses videntes e intérpretes de sinais, ninguém havia percebido de que modo a miséria, não somente a social como a arquitetônica, a miséria dos interiores, as coisas escravizadas e escravizantes, transformavam-se em niilismo revolucionário (BENJAMIN, 1994, p. 25).

No ensaio sobre a linguagem de 1916 Benjamin não investiga a origem da linguagem humana, a indicação dessa origem na mimese foi admitida nos textos “Teoria das semelhanças” (*Lehre vom Ähnlichen*) e “Sobre a faculdade mimética” (*Über das mimetische Vermögen*), de 1933. Neles as especulações sobre os processos geradores de semelhanças remetem à observação de fenômenos naturais fundados no mimetismo. Além de reconhecer que a capacidade de produzir semelhanças se manifesta de maneira mais acentuada no homem, Benjamin também considera que todas as funções humanas superiores são determinadas pela faculdade mimética. A “Teoria” indica a brincadeira da criança como “escola” de formação dessa faculdade em diferentes épocas.

A criança através do jogo da imitação penetra no âmago das coisas, esse exercício ativo e receptivo estabelece redes de comunicação com o mundo. A reprodução de sons através da mimese, que teria possibilitado a formação das línguas, se manifesta no balbuciar da criança. Através da combinação de algumas sílabas ela constrói uma linguagem própria (*Kindersprache*). As práticas de leitura do mundo iniciadas na pré-história da humanidade teriam levado ao surgimento da linguagem oral

e ao desenvolvimento de narrativas mágicas que atingiram seu nível mais alto de elaboração nos contos de fada.

À medida que se aproxima da vida adulta a criança vai perdendo a faculdade mimética; na história da humanidade, a partir da época moderna encontramos apenas “ínfimos resíduos daquelas correspondências mágicas que eram familiares aos povos antigos.” (BENJAMIN, 1992, p. 66) A capacidade mimética dos antigos, estendida para as semelhanças não físicas, percorrendo tanto o micro como o macrocosmo, alcançou configurações que nós hoje temos dificuldade até mesmo de imaginar. Benjamin admite que a semelhança não física está presente em toda leitura. Em tempos muito remotos, a leitura das estrelas, que resultou na astrologia, era capaz de encontrar semelhanças entre os fenômenos celestes e a vida de um homem. Esta maneira de se relacionar com as coisas que permite *ler o que nunca foi escrito* - o acesso direto ao livro do mundo - está presente na brincadeira da criança.



O olhar cinematográfico

O que caracteriza o cinema não é só a forma como o homem se representa diante da máquina, mas como ele representa o mundo graças a essa máquina (BENJAMIN, 2012, p. 26).

Em vários escritos de Benjamin há comparações entre os artistas e as crianças e ao modo como ambos dirigem seu olhar para o mundo. Refletindo sobre as artes no século XX, ele destacou como característica da estética do cinema seu poder de mobilização, que é maior que o poder do texto literário e da pintura. O impacto causado

pelo bombardeio de fotogramas, que dão a ilusão de movimento e de realidade, atinge com muita força o espectador. A linguagem audiovisual penetra fortemente na pessoa porque aciona um conjunto de forças poderosas do seu aparelho perceptivo. Um leitor pode ser afetado pelo que vê com a mesma intensidade com que é afetado pelo que ele lê, mas o cinema é mais impositivo. Num trecho do ensaio *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica*, Benjamin comparou o olhar cinematográfico ao olhar psicanalítico, destacando as particularidades e a riqueza do cinema enquanto linguagem, seu alcance nos processos de conhecimento do mundo e as mudanças que ele operou na nossa maneira de ver o mundo:

O cinema enriqueceu o nosso mundo perceptível com métodos que podem ser esclarecidos pela teoria freudiana. Há cinquenta anos não se prestava atenção a lapsos durante uma conversa. Seria considerado muito raro que um mero lapso no meio de uma conversação comum e corrente tivesse algum significado profundo. Desde a Psicopatologia da vida cotidiana isso mudou. Esse texto foi capaz de destacar coisas que antes passavam despercebidas no vasto fluxo do mundo perceptível, tornando-se possível analisá-las. (...)

Por meio de grandes planos, do foco em detalhes ocultos nos objetos familiares e da investigação de ambientes comuns graças à direção genial da câmera, o filme amplia a visão sobre as coerções que regem o nosso cotidiano e é capaz de nos assegurar um campo de ação enorme e insuspeitável! Bares e avenidas, escritórios e quartos mobiliados, estações de trem e fábricas pareciam nos aprisionar irremediavelmente. Então vem o cinema, com a dinamite dos seus décimos de segundo, e explode esse mundo prisional, permitindo que empreendamos viagens aventureiras no meio desses escombros. Com primeiros planos amplia-se o espaço; com a câmera lenta, o movimento. Por meio da ampliação, temos acesso não apenas a uma visão mais nítida daquilo que normalmente vemos, mas também aparecem novas configurações estruturais da matéria (BENJAMIN, 2012, p. 27).

As novas possibilidades de conhecimento do mundo graças à câmera, e as transformações da percepção humana pelo cinema, conforme apontou Benjamin, encontram eco num comentário do cineasta Eduardo Coutinho sobre o documentário. Citando livremente o antropólogo e cineasta David Mac Dougall ele afirma: “Na verdade, mesmo no filme etnográfico ele [o antropólogo] não filma o real, ele filma um encontro entre um cineasta e o mundo” (COUTINHO, 2005, p. 119).

Mas, o cineasta também pode tornar o mundo real invisível se apresentar a parte como sendo o todo. Num estudo sobre o documentário *Ônibus 174*, Esther Hamburger observou que o florescimento do documentário no Brasil aconteceu após o rompimento da invisibilidade das populações faveladas e de bairros periféricos existente na mídia. Até a década de 1990 os bairros pobres e os negros pobres praticamente não apareciam nos noticiários e novelas. Os telejornais mostravam principalmente as autoridade e ações governamentais. Em 1999, o documentário de João Moreira Salles *Notícias de uma guerra particular* faz um corte radical com a invisibilidade das

populações marginalizadas das periferias, ao expor a barbárie existente nos morros da cidade do Rio de Janeiro dando voz aos traficantes, policiais e aos moradores das favelas.

Começa então uma disputa nos meios de comunicação pela representação dessas populações marginalizadas. O poder da televisão de criminalizar grupos e produzir mitos foi revelado por um dos entrevistados mascarados de *Notícias*, o traficante Márcio Amaro de Oliveira, o Marcinho VP, que teria dito a um repórter que acompanhou a sua prisão a frase antológica: “Eu sou o monstro que vocês criaram.” (apud, HAMBURGER, 2007). A partir de 2000 a mudança na *forma* de mostrar a favela é significativa. A representação alegórica do Cinema Novo problematizava a visão - que havia se tornado senso comum - de um Brasil marcado pela cordialidade e a tolerância em sua formação estrutural. A violência social, sem alegorias, apresentada em *Notícias de uma guerra particular* (1999) *O Invasor* (2001), de Beto Brant, *Cidade de Deus* (2002), de Fernando Meirelles, *O Homem do Ano* (2002), de José Henrique Fonseca e *Ônibus 174* (2002), de José Padilha, expõe o caráter brutal e excludente do capitalismo brasileiro, responsável por uma das piores distribuições de renda do mundo.

Analisando mais detidamente a estrutura narrativa de *Ônibus 174* observamos uma articulação modelar entre a pesquisa material e a montagem do filme. O documentário de Padilha cruza a história do seqüestro de um ônibus, ocorrido em 12 de junho de 2000, com a história biográfica do sequestrador. Sandro do Nascimento, um rapaz negro de 21 anos, assalta um ônibus da linha 174 e toma como reféns um grupo de passageiros. O fato ganha uma grande visibilidade imediatamente porque acontece no Jardim Botânico, um bairro da Zona Sul da cidade do Rio de Janeiro. Um detalhe interessante é a referência feita pelo seqüestrador ao filme americano que ele havia assistido na véspera, pela TV Globo, sobre o seqüestro de um avião que termina com vítimas. A intenção de Sandro, ao mencionar o filme, é mostrar que ele será implacável, se não houver acordo nas negociações os reféns morrerão.

A biografia de Sandro tem um forte teor dramático. Aos 5 anos ele viu a mãe ser assassinada a facadas, filho de pai desconhecido, ficou sob a responsabilidade de uma tia que não tinha condições de educá-lo. Tornou-se menino de rua, sobreviveu à chacina da Candelária, esteve no reformatório Padre Severino e em prisões superlotadas, antes de se tornar o personagem homem-mau do sinistro episódio do ônibus 174. Ao perceber que o seqüestro estava sendo transmitido ao vivo para todo o Brasil, Sandro estende por 5 horas as “negociações”. Como observou Hamburger:

À medida que as chances de fuga ficam menos prováveis, Sandro deixa de esconder a cara. Ele tira a máscara, desiste de usar reféns como porta-voz, põe literalmente a cara para fora da janela e grita, não para as centenas de pessoas que assistem ao desenrolar do drama atrás do cordão de isolamento. Sandro grita através da janela do ônibus para os milhões de telespectadores que acompanham ao vivo pela telinha os desdobramentos de sua arriscada operação (HAMBURGER, 2005, p. 204).

A tragédia termina com a morte acidental de uma das reféns, por imperícia da polícia, e a morte do sequestrador por agressão e asfixia no camburão que o conduzia para a delegacia. Se Sandro fosse personagem de um texto inscrito num concurso de roteiros de ficção, seria vetado por ser considerado inverossímil, como avaliou o crítico de cinema Luiz Oricchio (2003, p. 184).

O filme de José Padilha absorve parte do material gravado na cobertura televisiva, a ordenação dos elementos selecionados se mistura com fragmentos de entrevistas feitas depois do ocorrido com pessoas que conheciam Sandro. O contraste de diferentes pontos de vista sobre o sequestro e o sequestrador transforma esse “fenômeno midiático” de repercussão internacional num grandioso mosaico que pretende exatamente expor a verdade.

Num dos depoimentos mais impressionantes do filme, um antigo companheiro de Sandro critica o amadorismo de sua atuação, e ao analisar as razões do seu fracasso como bandido desconstrói a figura do monstro construída pela televisão durante a transmissão do sequestro. A presença da mídia transformou o ônibus num palco, mas coube a Sandro um papel que ele não sabia representar. Tentando dar conta do personagem, Sandro obriga os reféns a contracenar com ele, simula a execução de alguns, e para aterrorizar faz uma refém escrever com seu batom uma frase ameaçadora no vidro da frente do ônibus: “Às 6 ele vai matar geral”. Esse autorretrato terrível contrasta com a fala da maioria dos entrevistados - reféns, parentes, companheiros de rua, assistentes sociais - que aparecem no filme.

A organização da pesquisa documental de José Padilha não se apresenta como narrativa fechada trata-se de uma obra aberta que reúne vários pontos de vista sobre um acontecimento. Desse conjunto, Padilha faz emergir uma problematização da estrutura social e da organização da cidade que expõe as suas contradições; o mosaico organizado por ele subverte a cobertura dos fatos apresentada pela mídia, ampliando nossa visão da realidade. Na estrutura narrativa do documentário *Ônibus 174* a imagem de Sandro vai se revelando na montagem de pequenos fragmentos – lembranças de parentes e amigos, depoimentos de autoridades, material jornalístico - que se juntam nesse esforço coletivo, do diretor e da equipe de produção do filme, de apresentação da

verdade. As partes desse mosaico nos mostram a estrutura social na barbárie dos seus efeitos.

Referências

ALTHUSSER, Louis. A imensa revolução teórica de Marx. In: COELHO, Eduardo Prado (org.) **Estruturalismo**: antologia de textos teóricos. Lisboa, Portugal editora, s.d.

BENJAMIN, W. A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica. In: CAPISTRANO, T. (org.) **Benjamin e a obra de arte**: técnica, imagem e percepção. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012.

_____. **Escritos sobre mito e linguagem**. 1915-1921. Tradução: Susana Kampff Lages e Ernani Chaves. Organização, apresentação e notas: Jeanne Marie Gagnebin. São Paulo: Livraria Duas cidades; Editora 34, 2011.

_____. **Magia e técnica, arte e política**: ensaios sobre literatura e história da cultura/Walter Benjamin. 7ª edição. Tradução: Sergio Paulo Rouanet. Prefácio de Jeanne-Marie Gagnebin. São Paulo: Brasiliense, 1994. (obras escolhidas v. 1).

_____. **Origem do Drama Trágico Alemão**. Tradução e notas: João Barrento. Lisboa: Assírio e Alvim, 2004.

_____. **Passagens**. Organização da edição Willi Bolle, Tradução do alemão de Irene Aron; Tradução do francês de Cleonice Paes Barreto Mourão. Belo Horizonte: Editora UFMG; São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2006.

_____. **Rua de Mão Única**. 5ª edição. Tradução: Rubens Rodrigues Torres Filho e José Martins Barbosa. São Paulo: Brasiliense, 1995. (Obras escolhidas v. 2)

_____. Sobre a faculdade mimética. In: BENJAMIN, W. **Sobre arte, técnica, linguagem e política**. Traduções de Maria Luz Moita, Maria Amélia Cruz e Manuel Alberto. Lisboa: Relógio D'água, 1992.

COUTINHO, Eduardo, ET. AL. O sujeito (extra)ordinário. In: MOURÃO, Maria Dora & LABAKI, Amir (orgs.). **O cinema do real**. São Paulo: Cosac Naify, 2005.

GAGNEBIN, J. M. Do conceito de Darstellung em Walter Benjamin ou verdade e beleza. **Kriterion**, Belo Horizonte, v. 46, n. 112, dez. 2005.

HAMBURGER, Esther. Políticas da representação: ficção e documentário em Ônibus 174. In MOURÃO, Dora & LABAKI, Amir. **O cinema do real**. São Paulo: Cosac Naify, 2005.

HAMBURGER, Esther. Violência e pobreza no cinema brasileiro recente. **Novos Estudos Cebrap**, n. 78, julho de 2007.

MOURÃO, Maria Dora & LABAKI, Amir. **O Cinema do real**. São Paulo: Cosac Naify, 2005.

ORICCHIO, Luiz Zanin. **O Cinema de novo**. Um balanço crítico da Retomada. São

Paulo: Estação Liberdade 2003.