

## QUANDO O CINEMA INVADE A ESCOLA

Luís Antônio Baptista<sup>1</sup>  
Veridiana Chiari Gatto<sup>2</sup>

### RESUMO

O presente ensaio tem por intenção problematizar as temporalidades em jogo na instituição escolar a partir de duas categorias de tempo: *Khronos* e *Kairós*. A partir do trabalho de “recolher os restos” efetuado pelo crítico George Didi-Huberman e pela manipulação do tempo no cinema de Andrei Tarkovsky é colocada em questão a presença da psicóloga lotada em uma escola pública localizada na cidade de Itaboraí, no Rio de Janeiro. À luz das contribuições das reflexões sobre a História em Walter Benjamin, assim como dos teóricos da arte cinematográfica, pretende-se apostar na atenção, ou recolhimento dos restos, dos detritos do cotidiano escolar como ato ético.

**Palavras-chave:** Escola, tempo, cinema, cidade, modernidade

### ABSTRACT

The present essay has the intention to problematize the temporalities at stake in educational institution starting from two categories of time: *Khronos* and *Kairós*. Starting from the work of "collect remains" executed by the critic George Didi-Huberman and by the time manipulation in Andrei Tarkovsky's cinema is put in question the presence of a psychologist working on a public school in Itaboraí city, Rio de Janeiro. In the light of the contributions on History by Walter Benjamin, as well as the theorists of the cinematographic art, the essay is intended to bet on the attention, or the collecting of remains, of the debris of educational everyday as a ethical act.

**Keyword:** School, time, cinema, city, modernity

---

<sup>1</sup>Professor Titular do Departamento de Psicologia da Universidade Federal Fluminense.

<sup>2</sup>Doutoranda pelo Programa de Pós-Graduação em Psicologia da Universidade Federal Fluminense e psicóloga escolar no município de Itaboraí com lotação na E.M. Clara Pereira de Oliveira.

“Apenas a cabeleira e a luz que emana da pele escapam à disciplina”  
(Nelson Brissac Peixoto)

## A ESCOLA DEVORADORA

Na antiguidade, os gregos tinham três conceitos para caracterizar o tempo: *khronos*, *kairós* e *aíôn*. O primeiro referia-se àquela temporalidade linear onde os acontecimentos poderiam ser encadeados dentro de uma lógica causal: seria o tempo dos calendários, o tempo dos programas e dos cronogramas; o segundo referia-se à experiência do tempo oportuno que salta sobre nós, o tempo das oportunidades, não por acaso o deus *Kairós* é descrito como um ser rápido, que andava nu apenas com um cacho de cabelos na testa o qual tornava possível que ele fosse agarrado e segurado por alguns instantes, para, por fim, escapar ligeiro e escorregadio; já o terceiro conceito de tempo referia-se ao infinito, ao eterno, ao absoluto, homogêneo e vazio.

O tempo cronológico, entretanto, não operaria uma temporalidade tão apaziguadora quanto aparentemente podemos pensar à primeira vista: a alegoria do titã *Khronos* que devora seus filhos, os deuses do Panteão, põe em jogo toda a crueldade e destrutividade deste tempo, que devora a tudo e a todos. É então, sobre a ameaça do aniquilamento, do apagamento dos rastros que opera o tempo cronológico, em sua compulsão na produção de vestígios:

o estatuto paradoxal do 'rastro' remete à questão da manutenção e do apagamento do passado, isto é, à vontade de deixar marcas, até monumentos de uma existência humana fugidia, de uma lado, e às estratégias de conservação ou de aniquilamento do passado, do outro (GAGNEBIN, 2012, p. 27).

Esta temporalidade avassaladora que a tudo consome é levada às últimas consequências na cidade moderna. O pensador alemão Walter Benjamin, sensível a este movimento, percebe como a arquitetura interna das residências burguesas dos anos oitenta do século XIX, apinhadas de objetos e vestígios de seus habitantes, protegia o cidadão na tentativa de preservá-lo, a partir do acúmulo de objetos que

deixavam suas marcas, uma identidade que, por sua vez, poderia ser ofuscada. Os lares burgueses tornavam-se o espaço do colecionador de objetos, o lugar dos tecidos que registravam nas cortinas de veludo, os rastros dos moradores. Fora do lar o tempo avassalador da modernidade afirmava que “tudo que é sólido se desmancha no ar”<sup>3</sup>; tempo anunciador da desestabilização de coisas e afetos, da harmonia e da perenidade de um mundo.

A modernidade aturdiava as almas cidadinas desejosas do conforto da representação de si e dos seus valores. O acúmulo dos rastros tentava domar a fugacidade do novo tempo. Nas ruas, na multidão, fragilidade dos costumes sempre renovados, incessante invenção de novas tecnologias, atormentava verdades assentadas na eternidade. A continuidade de uma história rumo ao fim, ou ao futuro, eram postas à prova pela fragmentada vida moderna incitadora de tensões e paradoxos. O acaso, o indeterminado, os acontecimentos que interrompiam, ou enfrentavam, o desenvolvimento da Ordem e do Progresso, colocavam em questão o cumprimento das suas promessas. Os paradoxos não davam sossego ao tempo em direção ao futuro. Promessas e utopias eram implacavelmente interpeladas. Nas ruas, no anonimato das multidões, em certas modalidades de arte, *khronos* perdia a sua força.

Apropriando-se do tempo cronológico, que a escola, como instituição disciplinar opera, o diário de classe poderia ser caracterizado, entre outros instrumentos, como um monumento à *khronos*. O exemplo mais acabado desse movimento: o que se escreve no diário torna-se fato. Não seria por acaso que os nativos andinos criaram um mito para descrever a relação com a escola onde *Ñaupá Machu* (a Escola) atrai as crianças que estão em busca de obter informações sobre sua origem “... preparando, na realidade, uma armadilha [para devorá-las], para apagar a memória, organizar o esquecimento coletivo [e] exercer um controle quase absoluto sobre a memória...” (FREIRE, 2007, p. 09). O acontecimento inesperado, o acaso, não

---

<sup>3</sup>O uso desta frase do Manifesto Comunista de Karl Marx (1999) inspira-se nas análises de Marshall Berman (1986), em seu livro *Tudo que é Sólido Desmancha no Ar. A aventura da modernidade*, especialmente o capítulo sobre Charles Baudelaire, p.127-166.

poria em questão a origem narrada pela memória oficial. O passado manter-se-ia intocável na exigência de obediência ao outrora intocável.

A escola como espaço destinado à soberania de *Khronos* seria o lugar onde a força das homogeneizações regidas pelo calendário parece não deixar espaço para arestas, asperezas, para ocupações intensivas onde o “sempre igual” possa ser convertido no “ainda não”; recusaria o tempo que se estende e se desdobra em múltiplas possibilidades de continuar o narrado. Tal temporalidade, que fique claro, não seria exclusiva da instituição escolar, mas, outrossim, seria constitutiva de nossa experiência de modernidade enquanto tensão frente à fragmentação do tempo que retira do passado o seu inacabamento. Tensão que aparece, já de modo indelével, na poesia lírica de Baudelaire:

Na poesia de Baudelaire, Benjamin recolhe as imagens de um tempo devorador, que impossibilita que uma anterioridade se agregue ao presente, empurrando os homens a uma vivência sem expectativa de compartilhamento coletivo. (...) O automatismo da reação dos cidadãos inviabiliza a continuidade da tradição e alimenta a concepção de um tempo progressivo, que avança que se traduz na categoria hegemônica de um tempo social que se abriga no tempo do relógio (FERREIRA, 2012, p. 159).

Nas ruas, nas fábricas, nas residências, nas escolas, a experiência hegemônica de temporalidade da modernidade residirá na vivência individual. A privatização da subjetividade, os limites do mundo interior, converte-se no refúgio do cidadão deste momento; fechado em suas vivências, protegendo-se do tempo que devora e fragmenta, torna-se incapaz de partilhar um mundo comum. O tempo do relógio, do controle individual das horas rumo ao futuro redentor, preparavam-no para o progresso; futuro que o impelia para marcha sempre em frente, ávido em encontrar a felicidade prometida. Atrás da marcha, deixava rastros, multiplicavam-se ruínas<sup>4</sup>. Mas qual seria a infalibilidade deste tempo que devora? Existe algo que sobra, algum resto,

---

<sup>4</sup>BENJAMIN, Walter. “Sobre o conceito de história” In: BENJAMIN, W. *Magia e Técnica. Arte e Política*. São Paulo: Brasiliense, 1987, p.226. Sobre o amontoado de ruínas, ver a tese nº 9. Sobre o conceito de história, onde se lê: “Há um quadro de Klee que se chama *Angelus Novus*, representa um anjo que parece querer afastar-se de algo que ele encara fixamente. Seus olhos estão abertos, sua boca dilatada, suas asas abertas. O anjo da história deve ter esse aspecto. Seu rosto está dirigido para o passado. Onde nós vemos uma cadeia de acontecimentos, ele vê uma catástrofe única, que acumula incansavelmente ruína sobre ruína e as dispersa sobre nossos pés”.

algum resíduo? Seria possível perseguir nas escolas, nas fábricas, nas cidades, restos que interrompam esta marcha a que chamamos progresso?

## CONTAR OS RESTOS

O crítico francês George Didi-Huberman recolhe três cascas e as dispõem sobre um papel branco sobre a mesa. Cascas arrancadas, não sem resistência, do tronco de Bétulas em um bosque na Polônia; não fosse a força de seus dedos e a pressão de suas unhas contra a superfície da árvore, esse resto orgânico permaneceria coeso e mudo numa floresta de Bétulas, na Polônia. Arrancadas, porém, essas três cascas convertem-se em três lascas de tempo, colocadas contra a brancura do papel sobre a mesa. Tornam-se testemunhas das chacinas cometidas nos bosques de Bétulas da Polônia, no campo de concentração do complexo Auschwitz-Birkenau.

Na versão do Estado, a visita ao Museu construído no complexo Auschwitz-Birkenau é guiada por tabuletas que indicam pedagogicamente onde andar, para onde olhar, onde e como chorar seus mortos. As paredes, sobretudo do “paredão das execuções”, são reconstruídas à semelhança de um cenário teatral, com materiais distintos dos usados à época, mas que forjam uma experiência realística do que se espera de um paredão. O Estado apropria-se da força de *Khronos* para criar uma história homogênea onde o horror é experimentado como pretérito e apaziguado. Os olhos míopes do pesquisador, entretanto, insistem em procurar outros vestígios, em tocar as superfícies, em buscar os restos que o museu, como cenário e experiência pedagógica, não conseguiu dissimular.

E ali, no mesmo território onde ocorreram as chacinas e onde foi construído o Museu de Estado, esta história continua a ser contada numa linguagem aparentemente invisível e inacessível: o chão, o insignificante chão, não mereceu atenção dos curadores deste museu e continua ali, “chão fissurado, ferido, varado rachado. Escoriado, dilacerado, aberto. Desagregado, estilhaçado pela história, um chão que berra.” (DIDI-HUBERMAN, 2013, p. 108). A terra, que outrora devorou os

corpos das vítimas das câmaras de gás em seu silencioso trabalho de morte, nos períodos de chuvas intensas, devolve à superfície incontáveis lascas e fragmentos de ossos, insistindo em falar do inacabamento da história. “No chão, os dejetos interferem drasticamente na paisagem; portam o incômodo de um acontecimento incontrolável. Retornam sempre em condições turbulentas da natureza” (BAPTISTA, 2016, p. 29) Tais histórias e temporalidades não se permutam. Nenhuma delas existiria separadamente, uma não se sobrepõe a outra: ambas coexistem.

Didi-Huberman incita à difícil tarefa que tempos atrás Walter Benjamin impôs-nos como questão: como narrar uma experiência tão desagregadora como a da guerra? Como intercambiar uma experiência quando a tagarelice presente na banalização das palavras e das imagens preenche cada espaço vazio?

Sua resposta são fotografias tiradas numa tarde de verão num bosque de Bétulas e a textura grosseira de algumas cascas de árvores. Textura onde tempos coexistem, apresentando-nos a recusa da imagem em representar a paisagem enclausurada no passado, ou no presente. Fotos inspiradas na montagem cinematográfica onde detritos, detalhes suspendem, interrompem a segurança de uma interpretação. Textura que embaça os registros do real provocando o contar o que se vê destituído do limite do fim. O que pode a montagem cinematográfica, que exercícios de liberdade poderiam ser experimentados?

O cinema propiciou à humanidade um inusitado espaço de liberdade, afirma Walter Benjamin<sup>5</sup>, legado não exclusivo ao incentivo da imaginação sem bloqueios, ou ao prazer da fruição sem tréguas das imagens. A liberdade ofertada por esta invenção da modernidade inquietará a formação do olhar burguês ávido em encontrar no mundo a representação dos atributos da sua alma ou da Natureza. A liberdade legada pela sétima arte trará desconforto. O cidadão desnordeado pelo ritmo acelerado das cidades do final dos oitocentos não encontraria na sala escura a resposta, ou o alívio,

---

<sup>5</sup> BENJAMIN, Walter. “A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica”, In: BENJAMIN, W. *Magia e Técnica. Arte e Política*. São Paulo: Brasiliense, 1987, p.189. Sobre a liberdade legada pelo cinema, afirma Benjamin: “através dos seus grandes planos, de sua ênfase sobre pormenores ocultos dos objetos que nos são familiares, (...) o cinema faz-nos vislumbrar, por um lado, os mil condicionamentos que determinam nossa existência, e por outro assegura-nos um grande insuspeitado espaço de liberdade”

para o incômodo propiciado pelo mundo, no qual, “tudo que é sólido se desmanchava no ar”. Nas fábricas, nas ruas o ritmo veloz do capitalismo produzia o choque da nova era, na qual a fragmentação do tempo e dos acontecimentos tornava inútil o horizonte norteador doado pela tradição. Leo Charney (2004, p.321), inspirado nas análises do filósofo berlinense sobre as transformações da vida moderna, afirma: “essa mudança encontra-se na direção do momentâneo e do fragmentário, qualidades que para Benjamin transformaram a natureza e a experiência do tempo, da arte e da história”. O cinema, como as cidades, trará a potência do choque. Descontinuidades, deformações do real, ritmos estranhos ao natural apresentavam-se ao espectador. Imagens inusitadas que explodiam na tela provocando estranhamento ao olhar que antes reconhecia como cópia, semelhança, ou equívoco, a representação do seu universo. O cinema, segundo Walter Benjamin, ofertava uma libertária explosão:

Nossos bares e ruas de grandes cidades, nossos escritórios e quartos mobiliados, nossas estações de trem e fábricas, pareciam nos encerrar sem esperança. Então, veio o cinema e explodiu esse mundo encarcerado com a dinamite dos décimos de segundo, de tal modo que nós, agora, entre suas ruínas amplamente espalhadas, empreendemos serenamente viagens de aventuras (BENJAMIN, 2012, p.97).

Para Walter Benjamin, foi fundamentalmente o cinema o modo pelo qual fatos, afetos, paisagens, começaram a ser arrancadas de seu contexto para interromper as totalizações que delas se faziam. O cinema, mais que qualquer outra arte, tornava possível ver a duração do tempo, mas também aquilo que antes não estava disponível ao olhar: a beleza do vento soprando nas árvores, o gesto que se desprende de um rosto, o incomum do dia a dia, o humano deformado, histórias em pedaços. A técnica cinematográfica removia dos gestos humanos e inumanos as amarras do familiar. O tempo que os limites do perceptivo registrava se obscurecia. A “explosão” do mundo encarcerado, efetuada pelo cinema, abria espaço para o estranhamento de verdades alocadas em sonhos, utopias, ou na intocável realidade. As noções de tempo e de espaço herdadas da tradição e da ciência implodiam-se na tela da sala escura. O cinema, mais do que uma invenção da modernidade, oferecia uma modalidade particular de experiência.

O cineasta russo Andrei Tarkovsky, talvez, foi quem mais obstinadamente perseguiu a experiência do tempo no cinema. *Stalker* (1979) poderia ser pensado como um desejo de narrar uma história inefável e tão brutal quanto à experiência da guerra. O filme possui muitas camadas: o enredo conta a história de três homens que cruzam um território inabitado denominado “zona” em busca de um quarto que realizaria os desejos mais íntimos de uma pessoa; uma outra história impossível de ser narrada pelas formas convencionais nos é contada a partir da temporalidade da câmera e da manipulação das cores e texturas do filme. Enquanto desviamos nosso olhar e nos entretemos com as discussões filosóficas e epistemológicas dos personagens e suas tentativas improfícuas de formalizar em palavras o absurdo, a perplexidade, diante das suas “verdades”, a câmera, numa temporalidade que chega a ser desconcertante – pois chega perto demais – lança um olhar sobre a Zona. E o que então, podemos enxergar sob a superfície submergida em água? Seringas, lodo, armas de fogo, escombros, páginas rasgadas de Bíblias, bombas, óleo diesel, restos humanos. “Essas ruínas arremessadas à distância”. Essas temporalidades emaranhadas, como no “chão que berra” em contraste com o Museu do Estado descrito por Huberman, não excluir-se-iam, nem tampouco compor-se-iam, ambas, paradoxalmente, coexistiriam. Coexistência que turva a clareza dos significados dos objetos legando-os outras formas compostas por intensidades produzidas pela montagem. Grupamento desconfortante aos cárceres do real, ao pensamento que neutraliza a força desacomodadora dos paradoxos. Restos que interrompem a luminosidade de uma opinião, a clareza de um veredito, a verdade de uma agonia. Os objetos na água cortam, quebram a solidez de um suporte onde uma história é encerrada.

## **TEMPORALIDADES CINEMATOGRAFICAS NO TRABALHO DA PSICOLOGIA ESCOLAR**

A psicóloga, convocada para dar uma formação continuada aos professores e funcionários da mesma instituição<sup>6</sup> em que é lotada em regime de trabalho de 16h

---

<sup>6</sup> Trata-se da Escola. Municipal Clara Pereira de Oliveira, localizada no bairro de Nova Cidade, no município de Itaboraí.



semanais, prepara um material onde será pensada a problemática da alteridade. Já há muito meses estava juntando materiais onde seria possível discutir tal temática: imagens, textos e pequenos vídeos que seriam usados para despertar espanto e reflexão foram compilados de modo a preencher a atividade de uma hora e meia que ela teria para a exposição e execução do trabalho. O tempo deveria ser cronologicamente calculado de modo que, ao final deste intervalo, professores e funcionários pudessem ter alguma noção da importância de se pensar questões referentes à alteridade na escola. No laboratório de informática improvisado como auditório, a psicóloga prepara todo o aparato de cabos, caixa de som, datashow, computador, etc. O trabalho de *Khronos* permanecia presente na produção de nexos e causalidade. Ali, na execução do planejamento cuidadosamente calculado, o importante seria evitar que algo saísse ao controle.

Um elemento intempestivo, entretanto, interrompe a marcha dos acontecimentos: a falta de luz. A queda da energia elétrica produziu uma fissura no planejamento capaz de abrir brechas à descontinuidade do tempo cronológico. O auditório improvisado é dominado por este caráter destrutivo que “vê caminhos por toda parte” (BENJAMIN, 2013, p. 225). Aos professores e funcionários, por meio destes caminhos, entrava pela porta da escola a oportunidade de se agarrar ao topete de *Kairós* e produzir uma deformação, uma assimetria que tornava instável os lugares definidos na formação planejada. O inesperado abria espaço a uma experiência comum, onde nem o eu e nem o nós tornavam-se suficientes. A falta de luz fazia acontecer, mesmo que por alguns instantes, a desprivatização das dores, das histórias e a sustentação do dissenso. A psicóloga é devorada pelo grupo, a palavra alteridade se dissolvia e dava espaço à experiência da alteridade. A sala escura do cinema entrava porta adentro destrutivamente.

O que as cascas de Bétulas, os restos mostrados por Andrei Tarkovsky inquiriam sobre o trabalho da psicologia na escola?

Jeanne Marie Gagnebin (2012) diria, na esteira do pensamento de Walter Benjamin, que uma das tarefas do pesquisador materialista seria “apagar os rastros, recolher os restos”. Os tempos de *Khronos* e de *Kairós* coexistem na escola, tal qual o

Museu do Estado. A experiência do campo de concentração que continua a ser contada na linguagem muda da terra que regurgita ossos no complexo Auschwitz-Birkenau persiste. Imagens do tempo estendido que mostra os escombros espalhados como modo de contar uma história inenarrável, coexistem também no filme *Stalker*, de Andrei Tarkovsky.

Na tentativa de por à prova as totalizações que encarceram a escola num espaço onde não temos nada a mais a ver, posto que tudo já foi visto e dito, convém olhar, inspirado em DiDi-Huberman, como um arqueólogo, ou como um espectador de cinema.

Jean – Louis Comolli, na análise do espectador da sala escura aproxima-se dos desafios do psicólogo frente ao inesperado:

O lugar do espectador é solicitado a se transformar no decorrer da sessão, passando de um lugar de conforto a um lugar de perigo, evoluindo de uma espera passiva inicial para um engajamento mais ativo, de uma espécie de vaga saciedade do visível para uma disponibilidade para o trabalho invisível- que se faz simultaneamente pelos violentos jogos do fora-de-campo, pela recorrência, pela volta ao apagamento, por essa consciência flutuante de que o olhar investido no filme é inteiramente incompleto, impreenchível, cegado e cegante, e, enfim, pela superposição dos corpos expostos dos atores ao corpo escondido do espectador. Apenas o cinema, parece-me, pode, ao mesmo tempo, tensionar e torcer o mecanismo do olhar, incitar o espectador à sua própria transformação crítica, fazer cintilar o invisível como superfície mesma do visível (COMOLLI, 2008, p.142).

Na abertura das portas da escola para o “cintilar do invisível” algumas ações poderão ocorrer. Suspeitar do que se vê como a verdade do real; olhar novamente, até que as múltiplas clivagens do tempo apareçam e façam cintilar invisivelmente, a menos por alguns instantes, cenas que problematizem a conclusividade de um gesto, ou de uma narração. Do invisível produzido, o menino com dificuldade de concentração, cuja agitação é criticada e que é diagnosticado com Transtorno de Déficit de Atenção e Hiperatividade senta-se diligentemente diante de uma cartolina branca e desenha pacientemente por minutos a fio, sem que o movimento ao redor o perturbe. Do outro lado da rua, o garoto com dificuldade de aprendizagem se envolve

em uma briga porque foi trapaceado no jogo de bolinhas de gude e, contando as bolinhas, argumenta os motivos pelos quais se sente lesado. Os professores que são ditos desmotivados se reúnem voluntariamente no horário de almoço para ler e discutir literatura. O garoto autista joga futebol com os colegas. O Jameloeiro que foi cortado há alguns anos torna a existir na imaginação da psicóloga que se encanta com a narrativa de uma professora que contava histórias sob sua sombra. Cenas que escapam às amarras confortáveis da previsibilidade do visível; episódios indiferentes ao desejo de um cotidiano utópico. Segundo Denilson Lopes (2012, p. 94), “Se há uma utopia nesse cotidiano, é a busca do silêncio, do desaparecimento e da discrição, sem grandes saltos, passo a passo, momento a momento. Se há milagre, é o acaso, o inesperado”.

Ao trabalho de *Khronos* que a tudo devora deixando uma sensação de continuidade e homogeneidade, o trabalho de recolher os restos percebendo a discreta presença de *Kairós* operando nos momentos aparentemente insignificantes do cotidiano escolar seria uma aposta ética. Diários, brinquedos, textos, luzes queimadas, cartolinas em branco, entre outros objetos, à luz do cinema, teriam a mesma função dos fragmentos de uma película. Tais fragmentos, arrancados de seu contexto como as cascas de uma árvore do campo de concentração polonês, interromperiam o fluxo das totalizações, das análises conclusivas afirmando o caráter artificial tramado na produção das subjetividades na escola. Subjetividade, à semelhança da tecnologia cinematográfica, entendida como artefato humano historicamente criado. Criação onde *Khronos* e *Kairós* estariam em constantes embates. Fracassos e vitórias no cotidiano de um professor, insuflados por estes enfrentamentos, não terão a estabilidade concentrada em um único espaço ou tempo.

O legado do pensamento de Walter Benjamin sobre o cinema adverte-nos para os perigos de uma arte convertida em aura. Na tela da sala escura, o nazismo apresentou ao povo alemão a clareza da sua identidade e do seu destino. Pedagogia da imagem clara, nada ambígua, cuja missão denotava ao cinema a arte de ensinar sem o “cintilar do invisível”. O espectador aprendia a ser o que ele era e o que deveria ser. Este cinema ainda persiste. Poderá entrar em qualquer escola, ou não.

Na aposta de recolher os restos, os detritos produzidos pelo tempo que escapa à continuidade asfixiante do cotidiano escolar, assim como em outros espaços, teríamos a possibilidade de criar, à luz de Walter Benjamin, uma constelação. À semelhança do cinema de Tarkovsky, objetos, fatos díspares reunidos como em uma constelação, ganhariam outros sentidos. Metáfora benjaminiana que propicia o inacabamento da história; abertura de possíveis, de histórias por vir, salvariam o pensamento impedido de ultrapassar a paralisia do nada a fazer, do nada a sentir, do aturdimento inexistente. Jeanne Marie Gagnebin (1999) na análise do Prefácio do Drama Barroco Alemão afirma:

Benjamin já sugere que estes pontos isolados, os fenômenos históricos, só serão verdadeiramente salvos quando formarem uma constelação, tais estrelas, perdidas na imensidão do céu, só recebem um nome quando o traçado comum as reúne. (...) Em oposição à narração que enumera a sequência dos acontecimentos como as contas de um rosário, este procedimento, que faz emergir momentos privilegiados para fora do continuum cronológico, é definido, no fim das Teses, como a apreensão de uma constelação salvadora (GAGNEBIN, 1999, p. 18).

Salvação laica, que não dará tranquilidade às ideias grandiloquentes dos universais, ao encerramento de histórias, ou da História. O salvar que põe em questão promessas do futuro. Torna vivo o passado afirmando-o inacabado em momentos em que nos falta o ar. Constelação que inquire o presente desatento ao que o cinema pode nos oferecer de perigo ao cotidiano quando as estrelas brilham isoladas. Perigo libertário. Montar constelações, como na feitura de um filme. Catar os detritos insignificantes do dia a dia, compor outras montagens, talvez denote ao tempo a parceria para uma aposta ética. Na imensidão de um céu nebuloso algo poderá estar a cintilar invisivelmente.

## REFERÊNCIAS

BAPTISTA, L. A. Silêncio e tempestade no Rio de Janeiro. Insolências da arte à cidade. In: RHEINGANTZ, P. A.; Pedro, R. M. L.; SZAPIRO, A. M. **Qualidade do lugar e cultura contemporânea**. Porto Alegre: Sulina, 2016, p.29.

BENJAMIN, W. “O caráter destrutivo”. In: BENJAMIN, W. **Rua de Mão Única**. São Paulo: Brasiliense, 2013.

\_\_\_\_\_. **A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica**. Porto Alegre: Zouk, 2012.

CHARNEY, L. Num instante: o cinema e a filosofia da modernidade. In: CHARNEY, L.; SCHWARTZ, V. **O cinema e a invenção da vida moderna**. São Paulo: Cosac & Naify, 2004.

COMOLLI, Jean-Louis. **Ver e poder: a inocência perdida: cinema, televisão, ficção, documentário**. Ed. UFMG, 2008.

DIDI-HUBERMAN, G. Cascas. Tradução de André Telles. **Serrote: Uma Revista de Ensaios, Artes Visuais, Ideias e Literatura**, São Paulo, n. 13, p. 99-133, mar. 2013.

FERREIRA, M. S. “Walter Benjamin e a cidade”. In: BAPTISTA, L. A. FERREIRA, M. S. (org.) **Por que a cidade?** : escritos sobre experiência urbana subjetividade. Niterói: Editora da UFF, 2012.

FREIRE, J. R. B. A representação da escola em um mito indígena. **Revista Teias**, v. 2, n. 3, p. 11, 2007.

GAGNEBIN, J. M. “Apagar os rastros, recolher os restos”. In: SEDLMAYER, S. GINZBURG, J. (org) **Walter Benjamin**. Rastro, aura e história. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2012.

\_\_\_\_\_. **História e narração em Walter Benjamin**. São Paulo: Perspectiva, 1999.

LOPES, D. **No Coração do Mundo**. Rio de Janeiro: Rocco, 2012.

ENVIADO EM JUNHO/2016  
APROVADO EM JULHO/2016