

UNIVERSIDADE FEDERAL DE JUIZ DE FORA

Damianne Aparecida de Sampaio

**O REAL, A ATENÇÃO E O TEMPO: UMA CINEMATOGRAFIA POSSÍVEL PARA
PENSAR UM ESTAR NA ESCOLA**

Juiz de Fora

2017

DAMIANNE APARECIDA DE SAMPAIO

**O REAL, A ATENÇÃO E O TEMPO: UMA CINEMATOGRAFIA POSSÍVEL PARA
PENSAR UM ESTAR NA ESCOLA**

Dissertação de Mestrado apresentada
ao Programa de Pós-graduação em
Educação, da Universidade Federal de
Juiz de Fora, como requisito parcial
para a obtenção do grau de Mestre.

Orientador: Prof^o. Dr^o. Maximiliano Valerio López

JUIZ DE FORA

2017

Ficha catalográfica elaborada através do programa de geração automática da Biblioteca Universitária da UFJF, com os dados fornecidos pelo(a) autor(a)

Sampaio, Damianne Aparecida de.

O real, a atenção e o tempo : uma cinematografia possível para pensar um estar na escola / Damianne Aparecida de Sampaio. -- 2017.

115 f.

Orientador: Maximiliano Valerio López

Dissertação (mestrado acadêmico) - Universidade Federal de Juiz de Fora, Faculdade de Educação. Programa de Pós-Graduação em Educação, 2017.

1. Cinema. 2. Cao Guimarães. 3. Escola. 4. Tempo. 5. Realismo Cinematográfico. I. López, Maximiliano Valerio, orient. II. Título.

DAMIANNE APARECIDA DE SAMPAIO

**O REAL, A ATENÇÃO E O TEMPO: UMA CINEMATOGRAFIA POSSÍVEL PARA
PENSAR UM ESTAR NA ESCOLA**

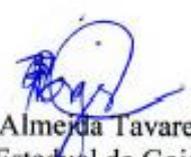
Dissertação aprovada como requisito parcial para obtenção do título de Mestre no Programa de Pós-Graduação em Educação da Faculdade de Educação da Universidade Federal de Juiz de Fora, pela seguinte banca examinadora:



Dr. Maximiliano Valerio López
Programa de Pós-Graduação em Educação – UFJF



Dr. Nilson Assunção Alvarenga
Programa de Pós-Graduação em Comunicação – UFJF



Dr. Rafael de Almeida Tavares Borges
Universidade Estadual de Goiás – UEG

Juiz de Fora, 28 de março de 2017.

A Daniel por preencher a minha vida quando a
escrita se fazia tão solitária.

AGRADECIMENTOS

Aos meus pais Damião e Madalena que, como um leme, nortearam esta caminhada com suas palavras e sorrisos. Agradeço por apoiarem e compreenderem as minhas escolhas. Obrigada por estarem ao meu lado.

Aos meus irmãos Weliton e Douglas pelas risadas e brincadeiras em todos os nossos momentos de encontro.

Ao meu namorado, companheiro e amor Daniel pelas infinitas conversas, filmes, risos, vinhos, choros e abraços... Agradeço muito por estar comigo em todos os momentos e fazer tudo ser mais leve e divertido nesta vida.

Aos meus amigos, em especial Aline, Carol e Eduardo que, de forma indireta, despertaram em mim o gosto pelo cinema. Agradeço pelos encontros e palavras pontuais que me deixavam feliz mesmo nos dias mais estranhos.

Ao Programa de Pós-Graduação em Educação, professores e funcionários pela paciência e auxílio durante o percurso.

Ao meu orientador Maximiliano Valerio López que, mesmo sem saber, talvez tenha sido o principal responsável pelo meu gosto pela escrita e pelo desejo de que algo no mundo seja válido como real. Agradeço por me ajudar a ver o que, sozinha, eu não conseguiria.

Aos professores que participaram da qualificação Nilson Assunção Alvarenga e Cezar Migliorin pelo olhar atento e contribuições indispensáveis.

*No combate entre você e o mundo,
prefira o mundo.*

Franz Kafka

RESUMO

Nesta pesquisa procuro pensar acerca de uma certa maneira de estar na escola. Nela é possível que mundos sejam criados a partir da forma como é habitada por aqueles que lhe conferem vitalidade. Tal potência existe a partir do que a escola cria em um momento presente, permeado pela existência de um passado que não cessa de ser. Para levar a diante esta reflexão sobre o estar na escola, procurei explorar as formas de ver o mundo. Assim, encontro a obra do cineasta Cao Guimarães e sua particular maneira de se relacionar com a realidade, de pensá-la e posicionar-se em relação a ela. O mergulho sobre esta cinematografia implica pensar alguns elementos que a constituem, como o tempo, que se torna plástico na imagem. Para pensar este elemento, as contribuições de André Bazin e Henri Bergson foram fundamentais. Os movimentos do pensar implicaram também considerar o estatuto poético das obras de Cao Guimarães, e nesse aspecto, os constructos de Octávio Paz foram de grande valia. A pesquisa perpassa por um momento cuidadoso de análise do filme *A Alma do Osso* (2004), do próprio Cao Guimarães. A escolha recaiu sobre este documentário por apresentar alguns elementos que permitem dizer algo sobre o estar na escola, mesmo que o filme não se faça nela ou diga, por si mesmo, algo sobre ela. Outras categorias presentes no filme, como a de suspensão, discutida por Maarten Simons e Jan Masschelein para pensar a própria escola permitiram estabelecer uma ponte entre o filme e os modos de habitar a escola; nesse mesmo sentido, é também destacada a ideia de atenção, que aqui ganha centralidade a partir destes autores e de Jorge Larrosa. Todos estes elementos e outros pensados ao longo da pesquisa, abrem a possibilidade de afirmar certa forma de estar na escola e permitem pensar sua potência em relação ao agora, em contraposição à ideia de futuro que hoje parece tê-la cativa.

Palavras-chave: Cinema. Cão Guimarães. Escola. Atenção. Tempo. Realismo cinematográfico.

ABSTRACT

I want on this research to think about a certain some way to be on the school. Worlds be created, on it, is possible starting of the form that it is inhabited for those who impart vitality to it. This potency exists starting from what the school creates in a present moment permeated for the existence of a past that does not ceases to be. To carry forward this reflection about certain “be on the school”, I tried to explore form to see the world. Thus, I find the work on the film-maker Cao Guimarães, and his particular way of relating to reality. The diving about this cinematograph implicates to think about some elements what constitute it, like the form to make starting from the reality and of the time that becomes plastic on the image. To think these elements, the contribution of André Bazin and Henri Bergson were fundamental. The movements of to think also implied to considerer his poetical statute some works of Cao Guimarães. And, on this aspect, the constructs of Octávio Paz were of great value. After this, the research passes through a careful moment of analysis of the movie *A Alma do Osso* (2004), of the Cao Guimarães. The choose fell on this documentary because it contains elements what allow us to say something about to be on the school, same the movie does not be made on it or says, for itself, something about it. Others categories present in the film, such the suspension discussed for Maarten Simons and Jan Masschelein; to think the school itself. They made it possible to establish a bridge between the film and the ways of inhabiting the school. In this sense, the idea of the attention, that here gains centrality starting from theses authors and too from Jorge Larrosa. All these and others elements thought during the research, open the possibility of affirming a certain form of to be on the school. And, allows to think a potency to the now, in counterpoint to an idea of future that today seems to have captivate it.

Keywords: Cinema. Cao Guimarães. School. Attention. Time. Cinematographic Realism.

SUMÁRIO

1- EM QUE PESE APRESENTAR.....	10
2- CINEMA E MUNDO	20
2.1- O real como busca	23
2.2- A perenidade da forma para se vencer o tempo.....	27
2.3- O tempo: coexistência entre real e virtual	29
3- O REALISMO POÉTICO EM CAO GUIMARÃES	35
3.1- A cozinha da observação diária do mundo	41
3.2- Documentário para além das limitações de um gênero	45
3.3- Um pouco sobre <i>A alma do osso</i>	48
4- A ANÁLISE DO FILME: A alma do osso	52
4.1- O silêncio: sentido como algo mutável.....	54
4.2- Tempos	60
4.3- A atenção ao todo e ao mínimo	67
4.4- Suspensão do ânimo	75
4.5- Narrativa e materialidade do mundo	82
5- O ESTAR NA ESCOLA A PARTIR DE UM OLHAR SOBRE O MUNDO.....	90
5.1- Retomar a questão e seus desdobramentos.....	91
5.2- <i>Skholé</i>	95
5.3- Suspensão	96
5.4- Tempo tornado livre	101
5.5- A atenção ao mundo, ao real	104
A RECOMEÇAR DO INÍCIO	110
REFERÊNCIAS.....	111
Filmografia analisada.....	113
Filmografia citada e/ou comentada.....	113

1- EM QUE PESE APRESENTAR

Ao edificar uma escrita construím-nos com ela. Somos seres dotados de palavra, tecidos por elas. Nessa tessitura, costuramos, a partir de retalhos de palavras que dizem algo para nós, um grande tapete de ideias e, quem sabe, pensamentos. Ao escrever algo do mundo nos colocamos disponíveis, por um tempo, para ele. A pesquisa é o lugar onde a escrita pode criar um corpo e se fazer presente. Ao escrever, construimos algo e este algo também nos constroi.

A partir disso, procuro me ocupar nesta pesquisa da possibilidade de pensar elementos para uma forma de estar na escola a partir de certo realismo poético presente em uma obra cinematográfica específica. Para isso, utilizo de palavras e imagens, onde cada uma possui a sua força e a sua potência. É necessário ressaltar, nesse sentido, que “as palavras com que nomeamos o que somos, o que fazemos, o que pensamos, o que percebemos ou o que sentimos são mais do que simplesmente palavras” (LARROSA, 2015, p. 17-18). Essas fazem parte da nossa própria relação com o mundo.

No entanto, anterior ao momento em que as palavras criarão um corpo nesta pesquisa é preciso pensar na sua relevância e, ao mesmo tempo, no risco que há ao colocar em voga uma palavra. As palavras nos constroem na forma como nos relacionamos com os outros, com o mundo e com nós mesmos.

Cada um, à sua maneira utiliza de palavras para dizer sobre si ou sobre o mundo. Ocorre que algumas palavras parecem ser injustas ao próprio desejo de dizer algo com elas. Outras parecem estar cansadas de dizerem as mesmas coisas, de produzirem os mesmos pensamentos. Nesse sentido, torna-se ainda mais difícil me colocar na posição de dizer algo com elas, mesmo que isso seja necessário.

As palavras têm a potencialidade de produzir o pensamento a cada um que as utiliza com gentileza às suas possibilidades. A pesquisa que aqui inicio traz com força as palavras para tentar dizer algo sobre o mundo. Aponto suas potências e reconheço as minhas limitações. Talvez, no exercício de coloca-las para que não pareçam inóspitas ao pensamento, posso deixar que algumas palavras escapem. Assim, nem todas poderão chegar para o leitor como plenamente esclarecidas, mas isso faz parte do exercício da escritura e da leitura.

Nem tudo está determinado e, por isso, move o pensamento e o desejo de que algo nos atravesse como real. É necessário, no entanto, que algumas palavras sejam colocadas em cena

inventando ou recordando algo enquanto restar pelo menos um alguém que as leia, as escute e se coloque em relação a elas.

Penso que a escolha das palavras poderá revelar algo sobre o mundo, a partir dos elementos que busco para pensa-lo. Com gentileza às palavras lanço a questão: é possível pensar elementos para uma forma de estar na escola a partir de certo realismo poético presente em uma obra cinematográfica específica? Nesta pesquisa concentro-me nesta questão por entender que as composições que criam o mundo podem existir em relação. A partir disso, entendo que pode haver a possibilidade de que algo seja pensado sobre a escola segundo o modo de olhar o mundo presente em uma cinematografia específica.

É necessário, nesse sentido, dizer que cinematografia é essa e por que ela desempenha em mim um olhar diferenciado para pensar certo estar na escola. No início, afirmei que algumas palavras parecem cansadas de dizer as mesmas coisas. Não buscarei novas palavras para me colocar no dogma da originalidade, mas as colocarei em relação ao que vejo em algumas imagens que dizem sobre certa forma de olhar o mundo. Assim, haverá a possibilidade de uma escrita que se crie com palavras e imagens que estão aí e conservam algo que merece ser dado a ver e a ler.

As palavras que colocarei para dizer algo sobre o estar na escola se pautarão no resgate de um olhar sobre o mundo presente em uma determinada cinematografia. Encontrei, nesse sentido, o documentário *A alma do osso* (2004), do cineasta mineiro Cao Guimarães para pensar os elementos que no filme abrem uma visibilidade para o mundo. Com tais elementos, tenho a hipótese de que pode ser possível edificar cuidadosamente uma relação para pensar o estar na escola, de forma que esta seja evidenciada naquilo que possuí de mais próprio: ser um lugar com um tempo específico, no qual é possível que várias pessoas estejam juntas com um interesse comum e, ao mesmo tempo, particular sobre o mundo e sobre o real que nos permitimos ansiar por meio de algumas ficções potentes para dizê-lo.

Além disso, alguns dos curtas e documentários de Cao Guimarães, como *Rua de mão dupla* (2002) e *Sopro* (2000) podem assumir um aspecto poético a partir da forma como as imagens pertencentes a cada obra possui relação com o cineasta na sua maneira de perceber a realidade. No entanto, devido ao objetivo desta pesquisa, não aprofundarei em ambas as obras, de forma analítica, mas apenas as comentarei como forma de enaltecer a discussão. É importante esclarecer, ainda, que não há poético em si, pois este existe na relação que passa a existir no momento da criação e, nestas obras de Cao Guimarães, podem aparecer segundo a forma como ele pensa a realidade.

A escolha pelo filme documentário *A alma do osso* (2004) se relaciona ao que ele abre como visibilidade sobre o mundo. Os elementos que este documentário dá a ver serão fundamentais para pensar certo estar na escola e, por isso, ela não é pensada de forma solitária. Existimos com as palavras e nos construímos a partir delas assim como os elementos do mundo existem em relação e podem ser pensados a partir do que um diz para o outro, mesmo que seja possível pensa-los isoladamente.

A escolha por pensar sobre certo estar na escola existe, justamente, naquilo que parece ser necessário resgatar nesta instituição. Ainda que haja uma série de discursos cansados sobre a escola, é importante pensa-la para que algo produza sentido ao que somos e ao que nos acontece. As palavras para dizer algo sobre o estar na escola a partir da visibilidade que abre certa cinematografia podem, ou não, ter força para pensar nossa relação com nós mesmos, com os outros e com os elementos do mundo no qual agimos.

Penso, como hipótese que alguns elementos presentes em um filme específico - existentes a partir da forma como este dá a ver elementos do mundo, segundo uma escolha do cineasta, onde é provável que existam palavras, alocadas em categorias - possam me ajudar a pensar sobre certo estar na escola. Obviamente, essa construção não se dá apenas por uma questão terminológica, na qual é possível procurar as palavras mais corretas para dizer algo.

Assim, não é somente a escolha das palavras que está em jogo, pois entendo que elas são mais do que coisas escritas e podem revelar bem mais do que aquilo que pretendemos com elas. No entanto, talvez, algumas palavras escorram pelas mãos e em vez de ajudar a pensar o mundo acabam sendo inóspitas à forma como nos relacionamos com este. Por isso, há que se respeitar as palavras, conservando as suas possibilidades e riscos.

As palavras nos ajudam a pensar algo sobre o mundo e desempenham em cada pessoa uma sensação de estar em um lugar. Assim, quando lemos ou escrevemos de verdade podemos pensar, ou melhor, “quando entre ler e escrever acontece algo conosco, quando ler e escrever é uma experiência, quando a relação com o texto não está referida ao saber (tampouco à fundamentação do saber), nem ao opinar (tampouco ao opinar criticamente), nem à aplicação prática, nem à reflexão sobre a prática ou na prática, e sim, talvez, ao pensar” (LARROSA, 2015, p. 140).

A escolha por algumas palavras nesta pesquisa me ajudou a pensar algo sobre o mundo e, por isso elas me são caras. Não as colocarei no discurso da técnica ou da crítica ligadas à escola, mesmo que este seja um caminho possível. As palavras que, por uma escolha, serão colocadas em categorias trarão a possibilidade de que algo seja pensado sobre certo estar na

escola de forma a relacionar com a visibilidade aberta para o mundo presente em uma cinematografia específica.

A partir do que fora colocado sobre as palavras e a construção que elas produzem em nós mesmos é necessário iniciar com uma palavra. No convite que faço para pensar certo estar na escola preciso recuperar o que, em tese, seria o designo desta palavra. Esta deriva do termo antigo *skholé*, um termo que, para os gregos, tinha a ver com um tempo não produtivo, liberado de qualquer urgência da vida cotidiana. Este tempo não se relaciona com estar desocupado ou relaxado, mas sim um momento não produtivo para se colocar à disposição de algo. É esta ressonância da palavra escola que procuro considerar para pensar certo estar na escola.

Não desejo que a escola seja o que foi na Grécia Antiga e, não afirmo que os gregos foram os únicos responsáveis por tentar inoperar o tempo e suspender a determinação que a sociedade coloca sobre a escola. Se isso fosse realizado, estaria reafirmando que a Grécia foi o berço de todo o desenvolvimento da humanidade. Não é isso que venho propor. O compromisso que desejo firmar é que algo do termo antigo *skholé* precisa, ainda, ser pensado para que as palavras possam ser justas ao que será colocado como tentativas de estar na escola, a partir de outros elementos que existem em sua natureza. A escola existe em um mundo, está presente para ele.

Se ela não vive sozinha é possível que outros elementos do mundo me ajudem pensa-la. Por isso, não a coloco isoladamente nesta pesquisa. Assim, encontrei em uma cinematografia específica um olhar para o mundo que deixa ver certo realismo nas imagens a partir da forma como elas chegam para o espectador e dizem algo sobre o artista na construção da obra e do personagem que nela é construído. As palavras, alocadas em categorias, dizem respeito a algo presente no filme documentário *A alma do osso* e, podem, em certa medida, dizer algo também sobre a escola. Mas isso ainda é uma hipótese a ser desenvolvida no desenrolar da pesquisa.

Anterior à forma como esta pesquisa está organizada, é relevante explorar um pouco sobre por que penso a escola e um olhar sobre o mundo que é capaz de oferecer uma visibilidade de certa relação com o real, mesmo que este seja indeterminado e as tentativas de aproximação com uma forma válida de relação com o real seja produzido por meio de ficções.

Estamos, na escola, carregados por um pensamento que vincula a necessidade de que esta instituição seja pensada a partir de uma ideia de futuro, ou seja, daquilo que as pessoas consideram necessário para o amanhã de uma sociedade. Isso perpassa a escola que, hoje, está permeada por projetos e tentativas de se espelhar naquilo que ainda vem.

A escola, nesse sentido, está tão sobrecarregada por uma ideia de futuro que se esquece de quem realmente precisa dela em um momento presente. Defendo não somente a existência

da escola, mas a necessidade de que ela possa trazer os alunos e professores para o aqui e agora. A preocupação com o futuro ofusca o que está diante dos olhos, pois passamos a projetar e projetar... Esquecemo-nos o que realmente importa: o estar na escola, em um tempo e espaço específico para que o conhecimento possa ser colocado em questão, contribuindo para que o aluno crie formas de pensar, estar e, quem sabe, recriar aspectos do mundo, a partir daquilo que o estudo e a sua relação com os outros, com o conhecimento e consigo mesmo lhe diz.

A escola moderna colecionou instituições e práticas para pensar um sistema a partir do progresso, sendo, pois, o lugar com a missão de formar cidadãos nos modernos Estados Nacionais. Ao se edificar com uma ideia de futuro esta escola precisaria romper com as marcas de um passado. Este rompimento tinha a ver com a possibilidade de que o passado voltasse para ser novamente superado. Aquilo que estava por vir era o interesse naquele momento. “A Modernidade entendeu o tempo como progresso, ou seja, como superação do passado e a escola moderna formou-se a partir dessa matriz. O mecanismo da superação implica uma relação necessária entre novidade e negação” (LÓPEZ, 2014, p. 84).

Isso permite afirmar que a emergência de que algo novo fosse criado e o encantamento com a novidade implicariam romper com o passado, ou melhor, utiliza-lo para pensar o que não mais se queria na formação dos cidadãos. O passado precisava vir à tona para ser, novamente, negado. Estava claro que o futuro era a única possibilidade para espelhar as ações. Talvez, tenhamos herdado da Modernidade a compreensão de que a escola precisa se ocupar do futuro.

Assim, com a negação daquilo que era considerado antigo e bárbaro era possível pensar a modernidade como a chave de um processo civilizatório pautado no reconhecimento da inferioridade do outro, considerado como primitivo. A escola, por abrigar um grande contingente de pessoas, seria o lugar ideal para que o processo de civilização ocorresse em massa. Conduzir à racionalidade em contraponto ao que era perigoso ao homem, adulto e branco seria o caminho para que ele sempre relembresse da distância que deveria manter da selvageria, da barbárie, do seu lado feminino e infantil, como lembra López (2014).

A condução para esse processo civilizatório trouxe consigo o desejo por um futuro pleno de satisfações e certezas. No entanto, o futuro é tão tentador, quanto incerto. Sua improbabilidade gera dúvidas e é preciso lembrar disso ao nos remeter à escola. Ademais, é sempre difícil romper com um discurso já construído. E é arriscado pensar em outras formulações para pensar a escola.

Justamente por duvidar dessa compreensão do futuro como um progresso, este do qual herdamos da modernidade e, em muitos momentos assumimos, é que faço ecoar o desejo de que algo seja pensado sobre a escola a partir do que ela pode no momento presente. Se o futuro

está porvir e não o alcançamos, o presente está aí para situarmo-nos na escola e estarmos atentos para o que nela acontece, ou melhor, para o que nela nos acontece. O presente é a nossa possibilidade de agir no mundo, de colocar algo em movimento para ser novamente pensado e recriado.

A nossa própria possibilidade de agir, ou seja, o presente, carrega consigo o passado que não sessa de ser. A palavra *agere*, do latim, significa fazer andar, colocar em movimento. Só colocamos em movimento o que está diante de nós para ser pensado. Ao estar presente na escola é possível agir sobre ela. E, por mais ínfimo que seja o momento presente, é nele que atuamos.

O passado coexiste com o presente. A compreensão sobre uma ideia de estar perpassa essa dimensão do presente, impregnado pelo passado, pois como afirma Bergson (1999), nos seus escritos, não devemos ter dificuldade em assumir que atual (presente) e virtual (passado) coexistem em relação. Nesse sentido, a imbricação que ambos possuem contribuem para pensar a dimensão do estar na escola. Há na escola um tempo específico para que os sujeitos que a conferem vitalidade possam se dedicar a um conhecimento, às formas de pensar o real e se relacionar com o mundo em que vivem.

Se estamos em algum lugar precisamos permanecer nele, com atenção ao que ele nos coloca para pensar certo estar no mundo e na relação com aqueles que possibilitam a existência da escola com a sua presença. O futuro, no entanto, é um porvir do qual não acessamos. Se o herdamos e o assumimos em alguns momentos, talvez fosse necessário nos desprender um pouco dele para pensar o que a escola pode hoje, no momento presente do agir em seu interior. A modernidade deixou muitas marcas e, em relação à escola, a compreensão sobre o futuro e a tentativa de que as ações sejam conduzidas para alcança-lo ainda estão presentes.

O que se espera da escola é, em alguns momentos, que ela conduza os alunos para que, no futuro, eles tenham condições de adentrar no mundo do trabalho. Sim, a escola pode ter esta função também, mas não é apenas isso. Penso que, em muitos momentos, estamos tão ansiosos com o que está porvir que não observamos o que está em nossa frente.

A dimensão sobre certo estar na escola conduz para o entendimento de que estar em algum lugar é viver disponível para ele durante o tempo em que se permanece naquele lugar. É um estar disponível, em um tempo inoperoso que somente a escola tem a possibilidade de conseguir, ao mesmo tempo, para todos. Um tempo para se dedicar a alguma coisa e, quem sabe, se descobrir nela.

Por isso, me é caro guardar a ressonância da palavra *skholé*, que conduz para o entendimento da escola onde o tempo não pesa sobre os ombros das pessoas que, por um momento, se veem distantes das determinações externas para, enfim, permanecer atento em um

lugar, com o intuito de estar disponível para uma relação com os outros, para consigo mesmo e para o mundo que está em cada conhecimento que é possível encontrar na escola. Ela é o lugar onde a possibilidade de viver o tempo dedicado a alguma coisa é possível.

Ocorre que, a escola é o ambiente onde as pessoas têm a possibilidade de estarem em um mesmo lugar, com o olhar atento para algo do mundo. Este algo pode existir na relação que é possível criar dentro da escola. Assim, pode ser necessário que haja tempo para que algo aconteça a cada pessoa e que este tempo esteja suspenso das determinações que a sociedade cria para a escola. Talvez, elementos constituintes em um filme possam ajudar a pensar o estar na escola a partir da visibilidade que abrem para o mundo e, nesse sentido, existir, de certa forma, em relação ao estar na escola. Mas isso ainda é uma hipótese.

É necessário esclarecer que não forço uma correspondência entre as imagens do filme e o desejo de pensar o estar na escola. Entendo que algumas imagens podem abrir uma visibilidade do mundo no filme e isto é particular. O que ele deixa ver é único a cada um. A tentativa de pensar a escola existe a partir dos elementos que o filme traz e as palavras que escolho para pensa-las não estão inteiramente nele, assim como ele não está inteiramente no que pretendo dizer sobre a escola. O que vale pensar é que uma relação entre ambos pode ser possível, mas não claramente determinada e forçosamente construída.

A construção de algumas categorias será importante para analisar o filme *A alma do osso* (2004) e ajudarão a pensar certo estar na escola, mesmo que este documentário não esteja dentro da escola ou se remeta a ela em algum momento. Os elementos que serão pensados para o filme são cruciais para pensar o estar na escola, mas resguardando as particularidades de cada manifestação do mundo. Quer dizer, alguns elementos apontados no filme poderão não aparecer inteiramente no desenvolvimento do pensamento sobre uma forma de estar na escola devido à sua especificidade, mesmo que esta seja colocada a partir de outros elementos existentes em uma cinematografia.

Assumo, nesse sentido, o risco de deixar que algo na escrita esteja concentrado além do que deveria e de que outros aspectos sejam, parcialmente, desenvolvidos. No entanto, talvez seja aí que está a potência de escrever e pensar algo do mundo. Mas é, justamente, o desconhecido do qual as palavras podem levar que me impulsionam na tentativa de dizer algo e compartilhar algo que não seja tão inóspito ao pensamento.

E isso porque “o que diz o texto não é outra coisa que o que acontece ao leitor em uma leitura atenta (o que o texto lhe diz) e o modo como o leitor traduz em palavras ou imagens isso que o texto diz” (LARROSA, 2015, p. 169). Cada fragmento de texto e cada imagem aqui colocadas ajudam a construir esta pesquisa a partir da visibilidade que abrem e da potência para

pensar algo sobre o mundo. Existem como faróis que iluminam um caminho que aqui será traçado, para então, compartilhar e dar a ler algo sobre uma cinematografia e algo sobre o estar na escola.

Quando penso em um caminho vejo as sinuosas curvas que ele possui e a cada uma delas há elementos para serem pensados. É assim na organização desta pesquisa que se conduz por capítulos específicos que serão a base para que algo sobre a escola seja pensado na forma de estarmos presentes para ela.

Como ressaltai no início, não penso a escola isoladamente. Assim, alguns capítulos serão desenvolvidos para preparar o terreno ou conduzir o caminho até que algo sobre a escola seja lançado. A proposta é pensar o estar na escola a partir de alguns elementos que aparecem em um filme, mas antes é necessário entender o lugar deste em uma determinada cinematografia e no cinema.

Primeiramente, será necessário apontar que ao falar sobre o cinema não estou me referindo a todos os cinemas, mas aos elementos que compõem algumas cinematografias e que me ajudam a pensar algo do real, algo do mundo. A reflexão sobre como é possível pensar o real e a força de realidade presente em um cinema que se dedica a um realismo nas imagens, bem como a feitura do tempo que se torna plástico na imagem, fazendo coexistir atual e virtual são elementos para serem discutidos e que conduzirão ao encontro de uma cinematografia específica.

Bazin (2014) indica que nem todo cinema estabelece uma relação com o mundo e com o espectador. Esta é uma das bases para pensar a necessidade de um cinema que deixe ver algo do mundo. Mesmo que, cada artista à sua maneira busque, de certa maneira, acessar o real há aqueles que têm a possibilidade de propor ‘mais realidade’ nos filmes. No entanto, isso não ocorre com uma ilusão de que o real seja facilmente determinado, mas sim conservando sua ambiguidade e complexidade. A questão, no entanto, é como lidar com a realidade.

E isso Cao Guimarães assume abertamente em seus filmes, como será discutido posteriormente. Tenta resgatar o tempo da vida, um tempo disponível para que algo se crie no mundo e, neste tempo, se relaciona com o real, cria formas de vive-lo. Assim, assume a realidade como um lago onde é possível contemplar, observando o lago de longe; fazer reverberar algo, movimentando algo sobre ele e; agir sobre o lago, mergulhando em seu interior.

Essas três formas de lidar com a realidade apresentadas por Cao Guimarães em algumas entrevistas e que podem ser observadas em algumas das suas obras serão colocadas em voga para, quem sabe, ajudar a ver algo que seja válido como real. A poética presente em alguns dos

seus trabalhos pode existir no encontro entre o cineasta a partir da sua visão de mundo e a obra construída e libertada para dizer algo por si mesma.

Devido aos limites da pesquisa não aprofundarei em toda a vasta cinematografia de Cao Guimarães, mas pensarei algo sobre seu cinema com algumas de suas palavras e imagens. Pretendo pensar o que o documentário contemporâneo *A alma do osso* (2004) e, de certa forma, imbricado com outros aspectos do cinema, abre a possibilidade de pensar algo do mundo e, assim, me conduzir para pensar acerca de certo estar na escola a partir dos elementos que a constitui.

Após o mergulho em aspectos do cinema e em parte da cinematografia de Cao Guimarães será necessário o encontro com um filme específico, onde os elementos discutidos nos capítulos anteriores a ele ganhará corpo. O filme é um documentário contemporâneo que se preocupa com o humano e com o mundo. Para além de uma coleção de entrevistas para a construção do filme, o documentário compartilha de uma sensação de estar no mundo. Gravado no estado de Minas Gerais, o filme deixa ver as atividades corriqueiras de Domingos Albino Ferreira, o Dominginhos da Pedra. O filme carrega a relevância do tempo da vida e, ao mesmo tempo, o rompimento com a linearidade.

A análise enfocará o filme a partir de blocos onde cada um terá uma categoria para dizer algo sobre o que ele deixa ver. Assim, as categorias ‘o silêncio: sentido como algo mutável’ que aparecerá como uma condição para que o personagem Dominginhos se construa; ‘tempos’ que evidenciará a concomitância do atual e do virtual em imagens que se cristalizam umas para com as outras; ‘a atenção ao todo e ao mínimo’ que existirá na tentativa de pensar o conceito de atenção nas atitudes do eremita e do cineasta na filmagem; a ‘suspensão do ânimo’ capaz de indicar um momento de transgressão no filme e; ‘narrativa e materialidade do mundo’ tenta entender o espaço da fala e de alguns objetos que têm seu lugar na composição das imagens. É necessário me deter, nesse momento, a apenas anunciar as categorias, pois elas terão um olhar mais atento no capítulo da análise.

Somente a partir das construções em torno do cinema, de certo realismo poético em algumas cinematografias de Cao Guimarães e da análise do filme documentário *A alma do osso* é que o caminho para chegar a um entendimento sobre o estar na escola estará, enfim, traçado. Em meio a curvas de um longo percurso encontrarei, novamente, a necessidade de pensar o estar na escola que apresentei neste início.

Assim, voltarei a pensar sobre a o estar na escola quando os capítulos estiverem construídos. O que esteve enunciado nesta apresentação será novamente retomado e

aprofundado no último capítulo. Então, deixo que outras construções habitem esta escrita para voltar a pensar a escola.

2- CINEMA E MUNDO

Cinema. Uma arte capaz de dizer algo sobre imagens, tempos, espaços, narrativas, culturas, contextos... O cinema diz algo sobre o mundo, mesmo que em alguns momentos este algo seja demasiado indeterminado. Início com esta problematização por considerar que esta arte se faz a partir de elementos do mundo e à custa dele. Não é possível um cinema se não houver um mundo de onde ele parta e se construa. O que muda é o olhar que cada um devolve a este e a forma como expõe isso em tela. Essa tomada de posição pode estar ligada à própria compreensão do cineasta sobre a realidade que deseja buscar e revelar em seus filmes.

“Toda estética escolhe forçosamente entre o que vale ser salvo, perdido e recusado, mas, quando se propõe essencialmente, como faz o cinema, a criar a ilusão do real, tal escolha constitui sua contradição fundamental, a um só tempo inaceitável e necessária” (BAZIN, 2014, p. 292). Nas palavras de André Bazin esta contradição é necessária na medida em que envolve uma escolha e inaceitável, pois esta escolha se faz à custa da própria realidade a qual o cinema quer revelar. Jorge Larrosa também desenvolve este raciocínio ao defender que “o cinema é feito de mesclas: introduz encenação no real e o real na encenação, o previsto no acaso e o acaso na revisão, a vida no cinema e o cinema na vida, o privado no público e o público no privado, o prazer no trabalho e o trabalho no prazer (...)” (LARROSA, 2014, p. 28).

Ao direcionar seu olhar para o mundo o próprio cineasta está implicado pela sua formação como artista, como ser que existe externamente em um mundo comum e internamente em um mundo particular. Isso contribui para que ele deixe um pouco de si no filme que produz e retire, deste, elementos que contribuam para a sua pessoal construção. Mesmo que o filme pertença a uma época e a um estilo pode trazer consigo a marca do artista e a marca do mundo onde foi criado. Nesse processo o próprio artista pode, com sua obra, suspender nossa relação, enquanto espectador, com o mundo para que outros sejam criados.

Antes do julgamento sobre este mundo, sobre o que vale ser lembrado ou esquecido, sobre seus valores, suas desigualdades, sua paradoxal beleza e toda possível podridão “o mundo é simplesmente mundo” (BAZIN, 2014, p. 286). Com todas as incertezas, o mundo ainda é está sendo algo que o cinema tem a potência de resgatar, excluir ou indeterminar a todo o momento na forma como o evidencia.

Isso implica na relação filme-espectador-mundo, contribuindo para pensar sobre o próprio filme, a posição do espectador frente a ele e a sua capacidade de, a partir do filme,

pensar o seu estar no mundo. Nessa relação, o espectador pode se sentir tocado pela obra e pelas composições do artista, bem como resistir ao filme e abandoná-lo.

Experimentar o cinema a partir dessa compreensão aparece como uma rua de mão dupla, pois a questão não diz respeito somente ao processo de criação e relação do artista com a obra, como também à maneira como o espectador se relaciona com o que está exposto no filme e com quem o construiu.

O mundo conserva as múltiplas possibilidades que tornam o cinema uma arte diversa, seja no vasto território que habita em sua produção, na multiplicidade de discursos que é capaz de gerar para o espectador e das relações que este é capaz de construir. Tais fatores contribuem para que o cinema seja uma arte que, resumida em apenas uma palavra, poderia ser chamada de potente.

No entanto, o cinema que procuro dizer como potência para evidenciar, reconstruir e até negar o mundo, mesmo que partindo dele, possui uma estética que se aproxima de uma abordagem mais realista e poética desta arte. Um cinema que, como proposto pelo crítico André Bazin (2014) se assemelha com as relações do espectador com o mundo e com sua própria vida de uma maneira mais próxima. Esta relação não está pautada em uma reprodução da realidade tal como ela é, mas sim uma relação capaz de evidenciar suas próprias contradições, ambiguidades e experiências.

Em sua análise sobre o cinema que se produziu pós Segunda Guerra Mundial¹, Bazin buscou chegar à essência do realismo a partir da relação entre realidade-filme-espectador, na qual entende que tal cinema teria uma vocação realista. Apesar dos seus textos sobre o tema terem sido escritos nas décadas de 1940 e 1950 e pertencerem àquela época, ainda se demonstram como relevantes quando consideramos a força de realidade pertencente a alguns filmes.

Apesar de não recuperar a história deste cinema discutido por Bazin e apenas aponta-lo como possibilidade, mas sem desconsiderar sua relevância e beleza, é sobre a força de realidade, sobre este desejo de revela-la como uma busca e de possibilitar abrir outros mundos que pode

¹ Apesar de extrapolar os limites desta pesquisa é relevante considerar que haveria no cinema, principalmente no neorealismo o desejo pela realidade, mas isso não a determina de fato. O real no cinema é algo estético, não há uma representação crua ou completa do real. Para Bazin (2014) a ambiguidade do real é um dos elementos que diferem o neorealismo de outras formas de produções cinematográficas. O neorealismo italiano trouxe a possibilidade de uma nova forma de ver e fazer cinema. O real proposto por esse movimento não é algo representável ou decifrável, mas sim tomado como algo ambíguo a ser decifrado. Os personagens desse tipo de cinema são fracos e exteriormente estáticos, mas, internamente, carregam uma energia vital e existem com uma verdade perturbadora. Segundo mostra Bazin (2014, p. 289) o realismo social que traz o neorealismo se dá pela negação do princípio do estelato e a utilização indiferente de atores ocasionais e profissionais. O que estaria em jogo é a verdade do personagem para não sobrecarregar o público com nenhuma ideia que já se tenha sobre o ator. Essa excelência dos intérpretes é o que toca o público, como afirma Bazin (2014).

estar presente em outros filmes que anseio pensar. Um cinema que possua esta dimensão é capaz de ansiar o real em sua construção, não para corresponder ao mundo, mas para dizê-lo em possibilidades, uma vez que o cinema permite ver o mundo de outra forma e, se assim for, precisa ser criado em condição de experiência para que o mundo revelado através das lentes de uma câmera possa se desenhar de forma completa, anterior à fragmentação rudimentar e ao julgamento que dele fazemos.

A maneira de se colocar numa relação mais verdadeira com o real, revelando-o como uma busca permanente, visto que é algo indeterminado, pode acontecer pela forma como o filme é construído. Assim, como defende Bazin (2014) tanto o real como o imaginário, em arte, pertencem apenas ao artista. Cabe a ele dar a forma para o filme a partir das suas escolhas. Nessas escolhas, o cineasta pode partir do seu desejo de retalhar o mundo, mas se for comprometido com a busca pelo real conservará certo mistério sobre ele.

Ver um filme e falar sobre ele não determina o que ele é ou o que quer dizer, mas mantém-no em sua indeterminação. É esta indeterminação que o faz viver para além de qualquer discurso que se faça sobre ele. O cinema para mim, tal qual como a atividade poética é revolucionário por natureza. Assim como ela, a arte cinematográfica é um método de libertação interior, para aqui usar as palavras de Octavio Paz. O filme permite ao cineasta externalizar algo que acredita, ou que movimenta seus pensamentos.

O filme, depois de produzido, já não pertence ao cineasta, pertence ao mundo, assim como a criação poética do poema que quando escrito “se separa do poeta e deixa de pertencer a ele” (PAZ, 2012, p. 169). A unidade da obra vista por cada espectador pode se apresentar de formas diversas. Assim, o que eu vejo como o todo do filme pode não ser visto da mesma forma por outro espectador. Há, nesse sentido, uma imprevisibilidade no discurso e na maneira como cada um observa e se posiciona frente a um filme. Isso é possível porque o filme é mais do que o querer do cineasta, mesmo que se construa a partir de suas premissas.

Quando o filme termina de ser construído, ocorre uma espécie de abdicação do diretor às imagens que compuseram os planos e sequências fílmicas, como se ele pudesse libertá-las para existirem sem a sua influência. Isso evidencia que ele já não pode exercer nenhum domínio sobre o que elas mostram. Ficamos, enquanto espectadores, a mercê do que dizem para, de certa forma, conseguirmos uma experiência vital. A questão é como se sentir vivo no mundo e, para que esse sentimento possa existir precisamos criar e experimentar com as ficções, compreendidas como formas de construir o real. É neste lugar que o cinema aparece.

O cinema, enquanto uma arte do olhar tem a potencialidade de nos impulsionar para algo, demais, indeterminado, mas isso somente torna-se possível a partir da exposição, da

receptividade e da abertura do espectador à obra. “O tipo de relação com o que existe e que não é posta a perder, ou não é desperdiçada, não parte de posição alguma, se não que é, literalmente, ‘ex-posição’” (LARROSA 2008, p. 186). O cinema é uma arte de olhar que possibilita ver o mundo de outro modo, por isso traz com tanta força o desejo de realidade.

2.1- O real como busca

O real para existir, de fato, precisa de força, precisa estar presente, precisa de validade e vitalidade, por isso existe enquanto um desejo. Para que este real aconteça precisamos da experiência, conceito este que foi mencionado anteriormente. Este possui diferentes denominações a partir de múltiplos referenciais. Aqui considero o que Larrosa (2008, p. 186) defende sobre a experiência em uma das suas frases mais célebres. “A experiência não é outra coisa senão a nossa relação com o mundo, com os outros e com nós mesmos”. Assim, a experiência não é o que acontece, simplesmente, mas o que *nos* acontece. E pode ter a potencialidade de existir, por exemplo, quando vemos um filme que possui este compromisso com o real, de dizê-lo de alguma forma, mas conservando a sua indeterminação.

A experiência no e com o cinema pode ser considerada, nesse sentido, como uma relação nossa com o mundo, na medida em que percebemos no cinema outras construções que se aproximam, ou não, da forma como pensamos ou construímos o real; é uma relação com os outros, pois, enquanto espectadores, ao vermos um filme é possível nos relacionarmos com toda a sua construção, seja pelo cenário, personagens e pelo artista que compôs a obra e; é uma relação conosco, uma vez que possibilita pensar sobre a nossa própria existência.

Pelo pouco que aqui está escrito já é possível deduzir que não é simples ter uma experiência que seja vital ou mesmo comprometer-se com o real para produzir ou assistir a um filme. Ao considerar não somente a experiência, como também a atenção como formas capazes de aproximar de uma relação com o mundo que seja mais verdadeira, preciso voltar meu olhar também para os lugares onde o real não está, onde ele é falseado, o que me permite concordar com Larrosa (2008) ao afirmar que o real está bem difícil.

A primeira argumentação do filósofo ao falar sobre a dificuldade do real é que este não é um objeto (LARROSA, 2008, p. 187). Cada vez que me insiro em uma relação sujeito-objeto me afasto ainda mais do real. Assim, se uso a arte como um instrumento, ou como um veículo

para chegar a um ponto qualquer, estou me distanciando do real, pois sigo construindo passos a serem percorridos com a arte em vez de me deixar afetar pelos acontecimentos.

É, de maneira análoga, o que acontece com a escola quando fica à mercê de uma série de competências a serem desenvolvidas e acaba por não conseguir se aproximar do real, justamente, por tê-lo como um objetivo a ser alcançado durante o tempo em que poderia suspender essa objetividade e se deixar afetar pelo mundo e pelo conhecimento na relação que poderia criar na sala de aula. Mas isso não é um processo simples, pois a todo o momento nos colocamos em relação a alguma coisa e, nem sempre, conseguimos pensar nessa relação em si, pensar em algo que está entre e não localizado em um sujeito ou em um objeto.

“Em segundo lugar, o real não é representação” (LARROSA, 2008, p. 188). Representar uma realidade é fabricá-la de determinada forma, procurando dentro dessa realidade elementos que quero transformar. A identificação do real a partir dessa criticidade o duplica em busca da sua própria mudança. Para Larrosa (2008) o anseio pelo real é também um desejo de presença: do encontro que permite pensar o real com todo seu brilho.

É o estar presente do espectador diante do filme, a partir da sua vocação realista, como afirmou Bazin (2014) ou do professor para os seus alunos, como a partir da compreensão de Simons e Masschelein (2015) de que ao estar presente o professor personifica a matéria, cria um corpo diante dos seus alunos para apresentá-la.

O real, em terceiro lugar, não é intencional. A intencionalidade é uma ferida que apenas nos faz escapar do real. A própria intenção de dizer o que é o real, o falseia. Em uma investigação, por exemplo, é possível fabricar objetivos em uma distância crítica. Mas o que Larrosa (2008) propõe é que esta distância possa dar lugar a uma aproximação amorosa. Talvez, assim, seja possível pensar que não basta determinar uma série de objetivos a um artefato específico. Somente a atenção dada a este possibilitará uma relação que não desperdice o real.

Por último, o real não é lógico. Como traz Jorge Larrosa o real não possui uma relação de causa e efeito. Pelo contrário, o desejo de realidade conserva um desejo de surpresa. “O real não pode se remeter à lógica do tempo orientado, esse tempo que dá um sentido, uma direção, uma origem e um destino, uma orientação ao que existe” (LARROSA, 2008, p. 189). O real escapa a tudo isso e por não obedecer a nenhuma ordem temporal mantém-se em sua indeterminação.

A partir da defesa de que são necessárias novas formas de relação com o mundo que não desperdicem o real é possível pensar como a atenção provocada por alguns filmes e presente neles em sua composição, pode se tornar um elemento capaz de nos aproximar do real com toda

sua intensidade e brilho. Além disso, a atenção pode ser um elemento que deixa permanecer a distância necessária que está entre o filme e aquele que o contempla.

Nesta pesquisa, conservo o real como uma busca, um desejo, pois entendo que assim como Larrosa (2008) afirmou que o real está bem difícil. O real também é complexo demais para ser descrito e precisa ser vivido para ter sentido.

Essa é uma busca que percebo existir em alguns filmes contemporâneos do cineasta brasileiro Cao Guimarães. Aqui centralizo a discussão em torno da poética que pode estar presente em sua obra, destacando, em especial, o filme *A alma do osso* (2004), com base nessas e em outras discussões que serão tratadas posteriormente.

De certa forma, ao assistirmos a um filme nos colocamos em relação com o mundo a partir da maneira como o vemos. Assim, ao vermos com mais atenção é possível que, no filme, um mundo se mostre com toda a sua crueza, da qual, nem sempre, estamos preparados ou dispostos a ver. Esta crueza que ele é capaz de mostrar se faz por meio de artifícios dos quais, nem sempre, o espectador consegue perceber.

Em entrevista concedida a Cezar Migliorin para a Revista Cinética, Cao Guimarães destaca a relevância dos mecanismos que ajudam a perceber a realidade.

É claro que você cria mecanismos estranhos de percepção da realidade, uma forma diferente de sugerir outras formas de vida. Se a obra de arte tem uma função, eu acho, é a de tratar de algo que a lógica do capitalismo por vezes deixa de lado que é a inutilidade, a falta de utilidade. A arte é uma manifestação do inútil, ela não serve para nada, mas ela não tem uma função mercadológica, objetiva, prática na sociedade funcionalista, ela não é funcional, ela não está dentro de um espírito funcionalista (GUIMARÃES, 2005a, s/n).

O cinema tem a possibilidade de criar mundos a partir da sua própria indeterminação. Ao criar novos mundos, cria para ele novas formas de vida. É interessante a expressão utilizada por Cao Guimarães ao mencionar que o cineasta cria ‘mecanismos estranhos’ de percepção da realidade. Por um lado, é estranho para o espectador que pode desconhecer este olhar do cineasta sobre o filme e, por outro lado, é estranho ao próprio cineasta que se aventura pela arte cinematográfica descobrindo ao mundo e a si mesmo.

Esta situação de estranheza e descoberta perpassa a compreensão de Cao ao mencionar que se arte possui uma função esta é a de fazer pelo mundo o que a produção não faz, que é dar valor, trazer à vida o que é descartado, o não utilizável. Ali onde se escondem mundos que ninguém sabia.

Cao Guimarães traz, em suas palavras, a necessidade de suspender a produtividade, ao mencionar que a arte não é funcional e que evidencia, justamente, o que é deixado de lado pela lógica capitalista. Quando o cinema está distante de uma dimensão funcional, afastando-se da objetividade, da intencionalidade pode existir a partir de um efeito suspensivo, possuindo a possibilidade de abrir mundos para que o real possa ser revelado.

Este ‘espírito’ inútil é o que traz a potencialidade da realidade se apresentar de forma mais verdadeira. Se aqui defendo o real como algo indeterminado e que não deve ser carregado de intencionalidade, então busco algo que não é utilitário, que não serve para nada. Nada, não é sinônimo de vazio, da falta de existência de alguma coisa, mas apenas nada. Nada útil, nada que afirme o que já está, por nós e pelos outros, determinado. Quem sabe, partindo desse ponto, o real poderá ser experimentado.

Tal esforço pela busca ao real passa pela ficção, aqui compreendida como as configurações possíveis que mudam a forma como as coisas são apresentadas e, assim, potencializam a construção de novas relações com o real. A partir das ficções o cineasta é capaz de mudar nossas formas de ver e de atuar no real.

Assim, é necessário que “existam ficções (formas de ver, de dizer, de pensar e de atuar) que nos coloquem, em relação à outra ficção, *mais verdadeira*, com o mundo, com o real, com o que somos e com o que acontece com a vida, com os outros, com nós mesmos. O que importa, então, é o *efeito* de verdade, o *valor* de verdade, de algumas ficções” (LARROSA, 2014, p. 27 – grifos do autor). Essa dimensão de verdade não tem a ver com a verdade alocada às coisas, mas à nossa própria forma de estar no mundo, de habitá-lo. É a pura possibilidade de que algo se apresente para nós sendo válido como real, fazendo-nos sentirmos vivos.

A obra de Cao Guimarães, por exemplo, se empenha para produzir um efeito sobre o sentido, onde a imagem possui certo desejo pela realidade, onde há poucos personagens, dos quais não estão claramente definidos. Personagens que, nem sempre, são pessoas, mas objetos que possuem vida através da forma como são filmados. O que se vê nesse tipo de imagem é um mínimo capaz de se expandir: o foco em objetos sem sentido aparente, as texturas, a sonoridade... Tudo isso propõe uma nova forma de se relacionar com o real, pois produz um tipo de atenção na apreciação das cenas, onde o espectador não possui uma direção determinada de observação.

2.2- A perenidade da forma para se vencer o tempo

Bazin (2014) narra, de forma belíssima, a prática do embalsamamento presente na cultura Egípcia de séculos atrás. Em sua exposição, considera-a como um fator fundamental para a gênese das artes plásticas. O “complexo” da múmia, do qual discute o autor desenvolveu-se na origem da pintura e da escultura. Na religião egípcia essa prática era justificada pelo desejo de vencer o tempo pela perenidade da forma. Ao embalsamar um corpo era embalsamado também sua memória para que não caísse em esquecimento.

Se a morte pode ser considerada como a vitória do tempo sobre os homens, fixar a imagem, conservar sua aparência pode ser uma forma de fugir deste tempo, e, assim, conservar a vida. Como defende o autor, a tentativa de exorcizar o tempo salva o homem dessa segunda morte espiritual. “O que conta não é mais a sobrevivência do homem e sim, em escala mais ampla, a criação de um universo ideal à imagem do real, dotado de sentido temporal autônomo” (BAZIN, 2014, p. 28). O “verdadeiro realismo”, sua gênese, seria essa capacidade de vencer o tempo pela perenidade da forma.

A história das artes plásticas já não seria apenas a de sua estética, ou seja, da forma como se constitui, mas antes a de sua psicologia, ou seja, daquilo que ela provoca em quem a contempla. O autor menciona que a pintura universal possuiu diferentes tipos de equilíbrio entre o simbolismo e o realismo das formas.

No século XV, os pintores ocidentais se preocupavam com a imitação do mundo exterior. Esse momento histórico ficou marcado pela “perspectiva” que permitia ao artista dar a ilusão de um espaço de três dimensões, resolvendo o problema da forma. A ideia de que se poderia representar o objeto de forma fidedigna ganhou força, fazendo perpetuar um pseudorealismo.

Ao apontar o que a fotografia significou para a pintura Bazin (2014) explica que enquanto a pintura se esforça para nos iludir, a fotografia e o cinema têm obsessão pelo realismo. Um realismo capaz de dizer algo sobre alguém que já não está presente a partir da forma como ocorreu sua captura.

A passagem da pintura barroca à fotografia não se deu a partir de uma técnica em evolução, pois a própria imagem “congelada” tinha mais qualidade na pintura do que na fotografia, que ainda não havia desenvolvido uma dinâmica com as cores ou com a permanência destas no objeto fotografado.

O que diferenciaria, na verdade, era um fator psicológico, que era a forma com a qual a fotografia era capaz de representar. A possibilidade de fixar o tempo nas imagens talvez tenha sido um dos motivos para a invenção da fotografia. É possível afirmar, nesse sentido, que através desta nova forma de ‘conversar’ com o mundo foi possível preservar a imagem em sua ausência e, talvez, este seja o maior fascínio da fotografia.

A objetividade posta na fotografia traz um poder de credibilidade muito maior do que qualquer arte pictórica, já que na fotografia há uma crença da existência do ser representado, pois suas formas estão ali expressas tal como eram realmente, em sua concretude. Por captar um instante preciso, a fotografia domina o tempo, vive sobre ele. Nesse aspecto, ela deixa de falar de si mesma enquanto uma linguagem, que possui uma técnica a ser exercida, com um enquadramento ou foco, para mostrar o mundo.

Desse modo, a sua presença nos permite olhar para algo do mundo que em outras situações passaria despercebido, mas quando congelado naquele instante, que se mostra distante de qualquer cronologia, possui outro sentido, outra forma que dispensa determinações anteriores.

Assim, uma pessoa caminhando por um jardim é simplesmente uma pessoa comum, mas quando fotografada ou filmada, vira outra coisa: uma espécie de imagem do mundo a ser contemplada em sua vicissitude, particularidade, em sua forma de estar e de dizer o mundo. “Atravessamos todos os dias a mesma rua ou o mesmo jardim; todas as tardes os nossos olhos esbarram no mesmo muro vermelho, feito de tijolos e tempo urbano. De repente, num dia qualquer, a rua dá para o mundo, o jardim acaba de nascer, o muro cansado se cobre de signos” (PAZ, 2012, p. 140). É isso o que também ocorre no filme *A alma do osso* (2004), o qual será aprofundado em breve. Nele os objetos tomam novas formas, assumem novos papéis como se já estivessem cansados daquilo que diziam sobre o que eles eram. Assim, esgotados de sua funcionalidade passam a existir de outra forma.

Bazin (2014) mostra que para a pintura, a fotografia se mostrou como uma arte técnica, onde não havia a intervenção criadora do homem. A personalidade do fotógrafo não entraria em jogo, como a do pintor. No entanto, com a chegada da fotografia a pintura já não passaria de uma semelhança, enquanto a primeira traria o próprio objeto, “porém liberado das contingências temporais” (p. 32). Sendo assim, a fotografia não obedece a uma cronologia previamente estabelecida. Além disso, pode-se dizer que ela libertou a pintura da necessidade de representar a realidade, deixando-a livre para se ocupar de outras coisas, pois a fotografia conseguia capturar a concretude do real, um real que se mostra como algo representável.

Se o cinema é, como afirma Bazin (2014) uma consecução do tempo fotográfico uma vez que já não se contenta em conservar um objeto em seu instante, mas procura criar novas formas para ele, então o cinema apresenta o tempo de outro lugar. Talvez o lugar desse tempo, capaz de fazer com que o movimento ocorra na cena segundo a necessidade que o tempo revela, seja maior do que o calculado por um relógio, sendo, pois, o tempo da espera, da duração.

A feição do mundo que é dado a ver pelas lentes do cinema coloca em voga o poder da imagem de preservar a autenticidade da duração e, nesse sentido, trazer a concretude de um momento. Não é possível que haja neutralidade no cinema. Ao mesmo tempo em que esta arte possui elementos do mundo ela produz novas formas de habitar e ser habitado por este. Toda imagem, nesse sentido, possui um artifício que pode tentar criar uma experiência estética.

O cinema pode ser a arte que sendo capaz de ouvir o ruído do silêncio, faz caminhar o encadeamento de sua narrativa pelo tempo que duram suas imagens. Assim, o cinema abre uma visibilidade que só nele existe, que a ele é próprio.

2.3- O tempo: coexistência entre real e virtual

Ao pensar sobre as formas como o real é falseado, como as destacadas anteriormente, que podem ocorrer por meio da representação, da intenção, da objetividade ou da lógica é possível afirmar sua dificuldade em ser acessado. No entanto, se o real for compreendido como um desejo, uma das possibilidades para busca-lo aparece na dimensão do tempo como algo que está presente no mundo, presente na vida e, conseqüentemente, no real. Um tempo que não está congelado como na fotografia e embalsamado na memória. Em alguns filmes, este tempo dura para dizer algo sobre o mundo e criar formas de vida a partir dele.

A partir da defesa de Bergson (1999) o tempo real, ou seja, o tempo em estado puro só poderia ser encontrado na medida em que os acontecimentos fossem considerados reais em si mesmos. Contudo, tal pureza no tempo não é simplesmente acessada e isso revela a dificuldade em compreendê-lo em sua natureza. Enquanto facetas do tempo, nem o passado, ou o presente é especializado ou dividido. Assim, afirmar uma divisão entre passado e presente como se este somente pudesse existir com a inexistência ou desvinculação de um presente anterior é o mesmo que desconsiderar a impregnação do passado (virtual) no presente (atual).

Poderia dizer que virtual e atual coexistem em relação. Por isso a realidade está em uma relação de duração e não de passagem. Assim, a forma com que uma imagem se apresenta à consciência e a conexão que há entre aquilo que fora apresentado com o que o antecede ou sucede seriam condições para a nossa existência.

A realidade para nós de um estado psicológico ou de um objeto material consiste nesse duplo fato de que nossa consciência os percebe e eles fazem parte de uma série, temporal ou espacial, em que os termos se determinam uns aos outros. Mas essas duas condições admitem graus, e concebe-se que, necessárias uma e outra, sejam desigualmente preenchidas (BERGSON, 1999, p. 172).

No que diz respeito à realidade de um estado psicológico, bem como a de um objeto material é possível pensar o real, em sua dimensão temporal, como possuidor de uma duração correspondente à coexistência do virtual e do atual. A realidade pode ser pensada como a própria maneira de perceber e de relacionar com o mundo nesta duração dos acontecimentos.

E se o modo de nos relacionarmos com o mundo envolver uma relação de duração e não de passagem, o tempo envolvendo sua duração não seria o mesmo que o tempo cronológico construído intelectualmente, mas sim o tempo vivido, experimentado e, talvez, livre para aqui lembrar a definição de Simons e Masschelein (2015) sobre o tempo. Mesmo em épocas distintas, ambos os filósofos apresentam uma grande feição pelo tempo, que ainda envolve uma grande problemática.

A compreensão da duração na coexistência entre presente e passado traz à mesa o conceito de imagem-cristal discutido por Bergson (1999). Para o filósofo esta imagem surge através da imagem atual e da imagem virtual. Estas duas imagens se refletem, estão cristalizadas uma para a outra. Assim, o tempo visto na imagem cristal deixaria de ser linear com uma correspondência entre passado, presente e futuro, para ser flutuante, amalgamado pela imagem atual e pela imagem virtual².

É preciso, pois, que o tempo se desdobre a cada instante entre passado e presente, em duas direções: lançando-se para o futuro e caindo sobre o passado. Se o cinema é capaz de amalgamar as dimensões temporais este lançar-se e este cair-se não se separam, mas coexistem em relação. “Nessas descontinuidades entre obra e efeito, entre ação e reação, repousa a essência e o risco das imagens; a virtualidade do cinema. E, como sabemos, toda virtualidade é

² Esta forma amalgamada do tempo será apresentada, de certa forma, na descrição e análise do filme *A alma do osso* (2004), que será realizada posteriormente.

um risco, uma vez que o que se atualiza é incomensurável, excessivo” (MIGLIORIN, 2010b, p. 108).

Todos nós sabemos que existe um tempo que nomeamos como cronológico. A questão, no entanto, é como lidamos com a linearidade do tempo, neste seu aspecto. A criação e a vivência em uma cronologia permitem pensar num encadeamento contínuo de acontecimentos que ocorrem na história de uma pessoa, ainda que seja necessário pensar em certa descontinuidade temporal que vivemos em alguns momentos, na forma como nos relacionamos com o mundo por meio do tempo.

O ritmo acelerado da vida cotidiana faz-nos afirmar com lamentação: *queria ter mais tempo, mas não tenho*. A insatisfação com a ‘falta’ de tempo revela a impotência diante dessa marca da qual, nem sempre, é percebida. Somos assim, resultado daquilo que o tempo procura evidenciar ou esconder. Tais fatores me permitem dizer que este é o tempo da vida, o tempo da aparente continuidade que mascara suas faces mais ocultas.

Aparentemente orgânica, a ‘ordenação’ do tempo - em um encadeamento onde o passado precede o presente e este é anterior ao futuro – me provoca a pensar em uma espécie de filas de acontecimentos que se sucedem um ao outro em um sujeito fixo na temporalidade, tal qual é pensado no modo de produção capitalista, visando às necessidades do mercado de trabalho.

A reflexão, no entanto, existe em função de repensar o tempo. Se não limitarmos nossa concepção de tempo à cronologia previamente estabelecida, então como seria se atentássemos a vida para outra ótica dessa marca? Mesmo que visivelmente compreendido, em uma parte ínfima de sua grande complexidade, ainda é necessário refletir sobre o tempo, não deixando morrer nossas dúvidas e inquietações acerca do que está aparentemente esclarecido. Nesse processo de reflexão, o cinema ajuda a pensar novas formas de perceber o tempo e, assim, repensar o real, na medida em que se ocupa dele para produzir um efeito, mesmo que este não seja intencionalmente pensado pelo artista durante todo o momento da produção.

Temos, ainda, em relação ao tempo a dificuldade de considerar que é o presente que se foi e que o passado não sessa de ser. Assumimos com facilidade a construção que nos permite afirmar o passado como algo plenamente acabado, o presente enquanto nossa atual vivência no mundo e o futuro como o que está porvir. Tal lógica linearizada impede-nos de considerar a prevalência do passado como algo que não age, mas que não pode deixar de ser. Enquanto isso, o presente não deve ser definido por aquilo que ele é, senão que por aquilo que ele faz. Mesmo porque, nada é menos do que o momento presente, se entendermos por isso o indizível instante que separa o passado do futuro, como afirmou o próprio filósofo Henri Bergson (1999).

É difícil compreender que o passado é e não possui uma linha que o divide de forma fixa. Ao mesmo tempo, percebemos que há múltiplos passados que nos aparecem como falsos ou verdadeiros, que se manifestam quando menos esperamos ou que há presentes que se suspendem em sua própria ação... Esta ‘nova’ dimensão temporal, talvez seja capaz de construir percursos que fogem às determinações do tempo como uma continuidade orgânica.

A preponderância do tempo no reconhecimento atento da memória, a partir das imagens-lembrança permite afirmar que o passado não deixa de existir, mas, em contrassenso, a atualização do passado puro (lembrança pura) não é possível, é um ideal. Esta é própria da memória ‘imemorial’ e, em consequência, do virtual que não se atualiza, conserva-se em estado latente.

Bergson (1999) se preocupava em pensar nas diversas formas pelas quais a memória e a percepção se interpenetram, considerando a importância do que acontece entre a tomada de consciência de um estímulo e a sua resposta. Nesse entre - ou seja, nesse ponto intermediário como bem observou Crary (2013) em sua apreciação sobre Bergson - é onde a atenção desempenha papel fundamental. A forma como corpo e mente estando atentos processam as sensações decide não só a natureza da percepção, como também a liberdade da própria existência.

A atenção, nesse sentido, atuaria de duas formas: por um lado, nas sensações e eventos externos e, por outro lado, no modo como as memórias convergem ou divergem da percepção presente. Assim, quanto mais a resposta perceptiva é determinada, menos autonomia a pessoa tem frente a elas. É isso que traria a preponderância a atos reflexos, atos que desempenhamos na vida cotidiana sem pensar no que estamos fazendo.

Talvez na forma como Bergson (1999) revela a importância da atenção em um contexto onde os atos reflexos se sobrepunham a esta, ele estivesse demonstrando o seu incômodo com a automatização da percepção, nas novas organizações de consumo, ocasionadas pelo modo de produção capitalista da virada do século XIX para o século XX³.

Por isso, a defesa de uma atenção consciente em relação à percepção de algo e a resposta a ele fosse aquilo que possibilitaria escapar desses atos reflexos, possibilitando maiores possibilidades criativas no mundo, sem se valer, nesse sentido, somente de percepções operativas e determinadas. De tal maneira, tanto a atenção como os atos reflexos podem implicar na própria relação com o tempo e se revelar como uma busca.

³ Crary (2013) sugere para uma apreciação histórica da obra de Henri Bergson consultar SCHWARTZ, Sanford. Bergson and the Politics of Vitalism. In: BURWICK, Frederick; DOUGLASS Paul (Orgs.), *The Crisis in Modernism: Bergson and the Vitalist Controversy*. Cambridge: Cambridge University Press, 1992, p. 277-307.

É necessário, ainda, mencionar que presente e passado possuem diferenças pela sua natureza, ou seja, suas problematizações envolvem as dimensões do tempo e não do espaço. Assim, adotar a simultaneidade da percepção e da memória como coexistentes implica dizer que suas diferenças não existem apenas em graus, que supõe o passado como apenas algo decorrente do presente vivido, como uma simples gradação da memória, por exemplo.

A tentativa é justamente admitir a coexistência dessas dimensões, conservando suas diferenças e a própria contradição do tempo. Contradição esta que se apresenta em momentos que parecem não se encaixar nas determinações das linhas temporais que construímos em nossa formação psicológica. Um filme é um exemplo de como esta contradição existe. Mesmo que o cinema se faça em um tempo, a forma como ele o mostra na tela pode não coincidir em nada com a cronologia que facilmente assumimos. Isso diz muito sobre a dificuldade de ver um filme.

A coexistência entre atual e virtual aparece nos pequenos circuitos em uma contração de imagens, presentes e passadas que se tornam indiscerníveis. Nesses movimentos intensivos reside o cristal do tempo, onde atual e virtual se cristalizam. “A imagem (lembrança pura) não é um estado psicológico ou uma consciência: ela existe fora da consciência, no tempo, e não deveríamos ter mais dificuldades para admitir a insistência virtual de lembranças puras no tempo do que a existência atual de objetos não percebidos no espaço” (BERGSON, 1999, p. 100).

Somos entendidos como seres imersos no tempo, possuindo corpos atuais e incorporais virtuais, a partir daquilo que Bergson (1999) chamou de imagem-cristal. Quer dizer, somos construídos por ambos em coexistência. Por isso, me é caro falar sobre o tempo que permeia nossa relação com o mundo.

A contração da memória que possibilita a coexistência da imagem virtual e atual e a forma como se amalgamam ao ponto de estarem, de certa forma, fundidas me possibilita pensar nas dimensões temporais exploradas no cinema. Talvez observar com atenção a construção de uma marca temporal própria à arte cinematográfica possa me ajudar a compreender nossa própria relação com o tempo, buscando, nesse sentido, a ruptura com as noções do tempo linearizado, para afirmar sua cristalinidade.

Se por um lado o tempo oculta-se em suas dimensões, por outro, ele revela seus cristais em pequenos momentos que, mesmo ínfimos, são suficientes para colocar em questão as compreensões que linearizam o tempo. A imagem-cristal, não é o tempo, mas o lugar onde o tempo se funde. Essas imagens-tempo são complexas devido à indeterminação de separá-las entre passado ou presente, pois há uma troca incessante entre o atual e o virtual.

Na perspectiva do tempo puro o presente assume a função de ser um grau do passado. Ao mesmo tempo, como fora dito anteriormente, o passado puro não se atualiza, pois apesar de não deixar de ser, este não pode agir como o presente que é definido, justamente, por sua capacidade de ação. O futuro, nesse caso, existe como uma invenção, algo novo que não pode ser colocado na ordem do passado.

O cinema enquanto uma arte que cinzela a temporalidade traz como potência cunhar um tempo a partir do cristal que reflete atual e virtual. Isso ocorre, por exemplo, nas oscilações das imagens que trazem diferentes dimensões temporais, no movimento que depende do tempo em uma cena ou nas simultaneidades que ocorrem durante o filme...

Além dessa relação do filme com o tempo existe o tempo da indivisibilidade entre o cinema e o espectador. Algo que se apresenta em um 'entre' onde algo está na tela em um tempo e o espectador, do outro lado, começa a fazer parte daquele tempo, escapando à própria cronologia que os unifica, possibilitando habitar um outro território. Nesse lugar, a marca temporal se dissipa, formando um todo indiviso na nossa relação com o tempo.

Tudo isso possibilita vislumbrar outros aspectos do tempo que nos tiram de uma compreensão mais orgânica. Um cinema que nos permita agir com o pensamento para entrar no jogo do tempo que faz coexistir atual e virtual é um dos elementos (e não o único) capaz de mover a minha escrita.

Como a proposta nesta pesquisa envolve, entre outras facetas, a descrição e análise do filme *A alma do osso* (2004), é imprescindível guardar as compressões até aqui pensadas sobre o mundo, o real, o tempo, a atenção e a suspensão, envolvendo uma espécie de desejo pelo real para que a análise possa se construir a partir dessas categorias como base de sustentação e, paradoxalmente, se desenvolver de maneira autônoma, trazendo novos elementos como o que se segue no capítulo seguinte a este e, ao que se seguirá após a análise como forma de apresentar o estar na escola com algumas dessas construções e sintetizar as discussões.

3- O REALISMO POÉTICO EM CAO GUIMARÃES

No desejo de dar a ver as imagens, sem fragmentá-las, ou determina-las, encontrei em alguns filmes - ou eles, de certa forma, me encontraram por outras mãos que não as minhas próprias - algo que revela uma busca pelo real. Filmes que se ocupam com a problemática de dar a ver o mundo a partir de imagens que nele existem e que nos filmes podem ser repensadas, reconstruídas. Tais imagens, nem sempre podem ser vistas em profundidade pelo espectador, mas quando são evidenciadas em um filme, quando alguém se sensibiliza por elas e as expõe, constroi ou reconstroí, estas mesmas imagens ganham vitalidade. E isso também pode ocorrer quando são evidenciadas em sua superfície, para além do aspecto funcional a elas destinada, abrindo novas possibilidades.

O encontro com tal cinematografia, com essa forma poética de lidar com o mundo se fez com escolhas e mudanças. Se o cineasta faz um filme com o que vale ser salvo do real e, ao mesmo tempo, realizado à sua custa, também na pesquisa valho-me de escolhas entre o que pode ser salvo ou perdido no processo de escrita. Mudanças na procura, no encontro e nas dúvidas ou respostas possíveis a perguntas antes feitas com tanto cuidado.

Em uma nota à segunda edição do livro *O Arco e a Lira*, onde Paz incluiu algumas modificações, o poeta diz algo muito interessante sobre a mudança nas respostas. Para ele “a resposta muda porque a pergunta muda. A imobilidade é uma ilusão, uma miragem do movimento; mas o movimento, por seu lado, é outra ilusão, a projeção do Mesmo que se repete em cada uma de suas mudanças e que assim, incessantemente, nos repete a sua pergunta cambiante – sempre a mesma” (PAZ, 2012, p. 17).

Narrar alguns aspectos que trazem a possibilidade de pensar sobre uma compreensão de estar na escola e sobre uma cinematografia, especificar uma análise em apenas um filme, mas sem desconsiderar a relevância de toda a obra do cineasta é caminhar pelas mudanças em todo o trajeto e assumir suas possibilidades. Nessa mudança, as alterações se reencontraram novamente a uma pergunta inicial. Assim, a natureza mutável da pesquisa traz a possibilidade de pensar em um tipo específico de cinema e de escola como potentes reveladores de mundos e criadores de outros. Ambos unem, isolam, explicitam, tornam público o particular e vice-versa.

Nas andanças pela busca de certo realismo poético das imagens e na criação poética de um filme mergulhei em um cinema mais próximo. Cao Guimarães veio até esta pesquisa com

o olhar que possui sobre o mundo. O que me fez compreender que aquilo que é capaz de nos inspirar pode estar tão perto que não somos, nem mesmo, capazes de perceber. Foi assim que encontrei Cao Guimarães, um cineasta mineiro que possui belas produções das quais eu não tinha conhecimento, mesmo compartilhando de questões tão próximas.

Não escreverei aqui sobre toda sua vasta filmografia, mas direi o que uma delas apresenta e que parece ser um constructo comum que perpassa outras obras do mesmo cineasta. A análise será realizada com vistas a pensar sobre algumas categorias que formarão o pilar para a construção de um pensamento em torno do estar na escola, enquanto um lugar de suspensão para que o tempo seja tornado livre. O filme ao qual me refiro é o documentário “*A alma do osso*” (2004), de Cao Guimarães.

No entanto, para que a análise crie um corpo nesta pesquisa é preciso, antes, dizer um pouco além do que pode ser o próprio filme para pensar em uma aproximação com o que aqui está descrito como um realismo poético que abarca a obra de Cao Guimarães. As palavras do próprio cineasta em textos e entrevistas são fundamentais para conhecer melhor o seu trabalho, bem como a experiência incrível de explorar sua filmografia, mesmo que trazendo poucas como exemplos devido à especificidade da pesquisa em manter a atenção em apenas um filme. Filme este que produz em mim uma afetação devido à própria natureza da sua construção e aos elementos que traz como fortes mensageiros de uma abertura para o mundo que também aproxima daquilo que foi discutido anteriormente.

Cao Guimarães mostra sinceridade e afeto ao falar do seu trabalho. Talvez por isso me encante tanto. Em suas palavras, ressalta que vê a realidade como a superfície de um lago (GUIMARÃES, 2005a, 2005b, 2006a, 2007). Nessa superfície do lago que pode ser entendida como o real, suas produções estariam divididas, segundo ele, em três blocos que alocam suas obras.

Assim, os seus pequenos filmes, os curtas, assumem a posição de alguém que fica no barranco, observando, contemplando o lago em uma posição longínqua, exterior a ele e sem provocar mudanças em sua constituição, uma vez que a própria tentativa de mudar o real para aproximá-lo daquilo que somente você mesmo acredita provoca o seu afastamento. Dessa forma, como se estivesse apenas admirando o mundo, o cineasta é capaz de se sentir afetado e afetar com tais imagens.

É assim com *Sopro* (2000), um curta com um pouco mais do que cinco minutos, dirigido por Cao Guimarães e sua esposa Rivane Neuenschwander. O curta explora uma dimensão do que está dentro e do que está fora a partir de algumas bolhas de sabão que são evidenciadas em

seu caminho pelo ar. Há mundos dentro e fora das bolhas, resta, pois, se posicionar (ou não) dentro ou fora delas.

A filmagem do curta é em preto e branco e a forma como as bolhas são mostradas calmamente pelo cineasta evidencia o tempo na sua forma mais durável, onde é possível ao espectador observar calmamente o processo das bolhas ao ganharem o espaço voando, até o momento em que elas começam a desfazerem-se de si mesmas, para, enfim, desaparecer no ar. Por desempenhar esta relação de máxima contemplação o curta pode estar para o espectador e para o próprio cineasta como o lago está para quem está no barranco o observando, com um olhar distante.

E, de outra maneira, é possível agir sobre tal realidade, jogando algo sobre ela, fazendo-a reverberar, como em *Rua de mão dupla* (2002), que originalmente foi uma instalação. É lançar algo sobre o lago, sobre o real, como uma pedra, um galho ou qualquer outra coisa. Ao cair sobre o lago esta pedra, por exemplo, faz a água movimentar-se, sair do seu caminho constante, produzindo uma reação à queda da pedra, como em uma espécie de jogo.

Rua de mão dupla (2002) possui traços da trajetória de Cao Guimarães com a fotografia e a vídeoarte. Além disso, possui a questão do documentário ao retomar o 'outro', este a quem está se filmando, como lembra Lins (2009). Mas a proposta para a sua realização aparece como um jogo, rompendo com o tradicional. Em vez de lidar com o depoimento de personagens ou com a exposição de um mundo por eles trazidos no discurso pessoal, Cao Guimarães caminha para algo não direcionado ou determinado, onde o cineasta não produz as imagens de fato. São os personagens que as compõem a partir de regras específicas, onde as produções por eles pensadas podem, ou não ocorrer.

Esta é a segunda forma que Cao Guimarães observa como possível em seus filmes. A ideia não é um filme sobre si, mas sobre o outro desconhecido. Por isso, os participantes escolhidos pelo cineasta, que ao todo eram seis, foram divididos em duplas e foram desafiados a trocarem de casa por um dia inteiro. Com uma câmera, cada participante passou 24 horas na casa dessa outra pessoa que fazia parte da sua dupla. A intenção era que eles filmassem o que os chamasse ou não a atenção. É, de fato, uma espécie de jogo, com regras, tentativas e expectativas.

Com a ação de jogar uma pedra sobre o lago, esta pode simplesmente afundar, mas, em contrapartida, pode provocar ondulações na água. Ou seja, é possível reverberar algo que desestabilize o que antes havia como construído. Há, nesse sentido, possibilidades de agir sobre o lago, sobre a realidade e ver o que isso possibilitará de reação, como acontece em *Rua de mão dupla* (2002).

A terceira maneira é se jogar nesse lago, como Cao Guimarães afirma realizar em seus documentários. Isso é o que ocorre, por exemplo, em *A alma do osso* (2004). É a tentativa de entrar no lago, não apenas observando ou agindo sobre ele, mas vivendo aquilo que o lago, ou seja, a realidade tem a trazer como possibilidade, mesmo que esta seja desconhecida até o momento do encontro. É um processo de total imersão no qual se pode entrar no lago, ver o que ele esconde. É um ir à diante, por entre seus caminhos, enveredando pelo desconhecido.

Este movimento sobre a realidade é o vetor principal que permite a Cao Guimarães adentrar o universo de Dominginhos no documentário. Ao conservar a beleza do lugar das filmagens, o cineasta permite que as imagens formem uma composição de imersão na qual é possível encontrar o eremita e perceber o encontro do cineasta com ele nessa construção. Nesse encontro até os movimentos da câmera são pensados com vistas a mergulhar sobre todos os gestos minuciosos daquele homem, mas preservando certa distância para que eles não sofram grandes interferências externas e continuem existindo como parte da essência do próprio Dominginhos e não apenas como um registro documental.

Além disso, as imagens servem também ao artista, pois este não apenas capta uma realidade vivida, ou criada, pelo eremita, mas as transcende, propondo mudanças na própria forma de mostrar a natureza, desmontando-a, recriando-a a partir de variações cromáticas que evidenciam, pela luz, as imagens que procura revelar.

De maneira geral, o cinema de Cao Guimarães explora uma materialidade que diz algo sobre o real, a partir da sua recriação na tela. Torna público um fragmento do mundo que assim, é colocado em expansão, mesmo ao tratar, muitas vezes, do mínimo.

No entanto, mesmo que haja a possibilidade de se adentrar na realidade por essas três formas propostas por Cao Guimarães há também o risco do acaso. É interessante parar sobre este ponto, pois “uma das mais importantes formas de o documentário mobilizar o espectador é o modo como ele compartilha a possibilidade de ele não se fazer, não se realizar, de o encontro não se efetivar, de o dispositivo não funcionar, de o personagem não ‘render’ – triste expressão” (MIGLIORIN, 2010a, p. 15). Quer dizer, o cineasta tem que lidar durante todo o tempo com o risco do filme nem mesmo existir, pois ainda que ele esteja com um roteiro previamente traçado o encontro com a realidade pode desconstruí-lo, modificá-lo, ou mesmo, sucumbi-lo.

Assim, mesmo que seja possível escolher uma forma para estar na realidade no processo de construção do filme, é inevitável que haja o risco. Este risco abre caminho para que algo não planejado aconteça. É o acaso que também bate à porta do cineasta, nesse momento. Cao Guimarães, por exemplo, aponta que é possível estar diante do acaso, de certo imprevisto que

contribui para a produção e a faz existir com ainda mais força. É assim que ocorre com *Da janela do meu quarto* (2004). Este também é um documentário imersivo do cineasta.

Cao Guimarães conta que ao voltar de uma aula que havia dado no Pará viu crianças dançando sob a chuva. Ao ter em mãos um filme de Super 8mm, com três minutos de duração apenas, Cao resolveu filmar e, quando estava próximo do fim desses três minutos as crianças foram embora, como em um final. Um encaixe perfeito produzido por ordem de um acaso, impensado para aquele momento, mas que se tornou oportuno ao produzir um efeito na realidade.

Como o Super 8mm é rodado em filme, precisava ser enviado à Kodak para ser revelado. Ele mesmo esperou quase três meses para ter o vídeo em mãos. Isso gera uma expectativa no próprio diretor em relação à sua obra, com a calma que ele mesmo considera necessária para todo o processo. A calmaria de um cinema de cozinha (GUIMARÃES, 2005b, 2006b, 2008), conduzido por ele no início das suas obras e que aparece novamente em *Da janela do meu quarto* (2004).

De tão híbrido que é, o documentário traz o acaso como uma de suas facetas mais potentes.

O acaso é o deus da razão... Essa é uma frase de que eu gosto muito. O acaso é a divindade da razão, entendeu? Na edição do *A alma do osso*, por exemplo, eu não tinha a menor ideia do que seria esse filme, a menor ideia, tinha assim uma leve impressão do personagem, eu tinha algumas noções do que eu queria, queria um filme mais silencioso que tratava da vida de um “eremita”, não queria um filme com muita fala... Você tem algumas vontades, mas aí é que entra a coisa intuitiva, a relação de mistério entre o diretor ou o editor e as imagens. O afeto e o acaso são essenciais. A razão está ali para administrar esse fluxo porque, enquanto você faz o filme, o filme te faz. Merleau Ponty escreveu: “Não é o escultor que esculpe a escultura, é a escultura que esculpe o escultor”. Então existe uma coisa recíproca, um fluxo em que você é como um “cavalo no pai de santo” do candomblé. O “cavalo” é aquele que recebe o santo. É como se o filme estivesse montando em você e você vai gerando aquela forma final (GUIMARÃES, 2005a, s/n, destaque feito pelo editor).

Para o cineasta o delírio é mais importante que a ideia prévia, pois possibilita criar o que antes era inimaginável. É preciso estar imerso no processo criativo para que ele aconteça. Mas nesse movimento é possível que algumas imagens, que antes eram vistas como imprescindíveis, passem a ser descartadas, mesmo com o peso de tê-las que colocar de fora da obra. Ao receber o filme com todo o acaso que ajudou a construí-lo é preciso dar o tom da sua existência, mesmo que para isso algo seja perdido.

E é neste aspecto que a razão, como dita pelo cineasta, aparece. Dessa forma, se o delírio dá asas ao filme, a razão o centra no chão novamente, em um movimento de ir e vir, no qual o cineasta enquanto criador se deixa esculpir pela obra, quando também a faz e torna viva a sua potência. No fazer do cineasta há sempre algo de si que é colocado. Este algo, anterior e paralelo à criação da obra contribui para que um pouco da sua própria experiência seja colocada, como em uma espécie de marca da sua relação com o mundo.

É algo, como nos diz Larrosa (2014), que está ao lado do trabalho, em outro lugar que não o do trabalho, mas que se mostra nele, nas formas como cada um habita o seu ofício. O cinema também é uma forma de trabalho, mas o que traz poesia para o filme, ampliando a sua implicação é o modo como o cineasta habita sua obra e imprime sobre ela elementos que, em alguns aspectos, o constituem. É preciso que o artista acredite no potencial da sua obra e dê força para que ela possa existir mesmo que seja necessário, com o seu término, abandoná-la.

A partir disso, é possível considerar que as construções realizadas por Cao Guimarães corroboram para afirmar o realismo poético presente em seu trabalho, não somente a partir da forma como ele vê o mundo e percebe a realidade, mas pela maneira como isso cria um corpo nas produções que foram mencionadas anteriormente. A partir dessa consciência do próprio cineasta é possível afirmar o exercício de liberdade proporcionado pela criação poética, como afirmado por Paz (2012). Essa liberdade traz a decisão de ser, de ser o mesmo e em direção a si mesmo. Uma busca de si que perpassa a construção dos filmes, mas que os permite serem livres para darem a ver suas imagens.

Estes filmes de Cao Guimarães, para dizê-los de uma forma geral, existem a partir da sua própria escolha e inspiração que estão vinculadas à própria ideia de liberdade, do encontro consigo mesmo pelos filmes. A inspiração é uma manifestação da ‘outridade’ constitutiva do homem “e esse alguém é o nosso próprio ser. E, na verdade, a inspiração não está em lugar nenhum, simplesmente *não* está, nem é algo; é uma inspiração, um ir, um movimento para frente: em direção ao que nós mesmos somos” (PAZ, 2012, p. 186). A inspiração, nesse sentido, não parte de um ponto específico, mas do encontro com o próprio ser no momento da criação, seja de um poema, ou de um filme.

Este encontro com o próprio ser se configura também como uma busca na criação poética para algo que seja vital na experiência com o mundo. Tal procura pode estar vinculada a um incômodo, a certo sentimento “que nos faz dizer que esta vida não é vida, ou que a vida está em outra parte. Se temos vontade de viver, não é porque não estejamos vivos, e sim porque vivemos uma vida desvitalizada, uma vida que lhe falta vida” (LARROSA, 2008, p. 185). Nessa procura por algo que possua vitalidade encontro nestes filmes de Cao Guimarães,

principalmente em *A alma do osso*, uma forte tentativa de construir uma relação mais verdadeira com o real, tanto em relação ao cineasta quanto ao próprio espectador.

Assim, é possível afirmar que a obra de Cao Guimarães se pauta na sua própria relação com o real e com o mundo, mas amparada pela inspiração que o lança além de si para encontrar a si mesmo. O poético, nesse sentido, se dá no processo de criação da obra, quando cineasta e filme se encontram. Isso ocorre quando Cao Guimarães consegue colocar em tela diferentes formas de estar no mundo, a partir das suas próprias compreensões sobre a realidade e sobre o que desconhece dela, ampliando isso no que há de potente no outro, neste ou naquilo que está diante da câmera.

A obra cinematográfica de Cao Guimarães possui um realismo poético, mas é preciso esclarecer que não há o poético em si. “São situações que, por seu próprio caráter extremo, fazem desabar o mundo e tudo o que nos rodeia, incluindo a morta linguagem cotidiana. Só nos resta então o silêncio ou a imagem. E essa imagem é uma criação, algo que não estava no sentimento original, algo que nós criamos para nomear o inominável e dizer o indizível” (PAZ, 2012, p. 174-175).

Analogamente, o cinema também cria imagens para aquilo que não é possível mencionar em palavras e, talvez, por isso, o filme *A alma do osso* traz com tanta força o silêncio e a poesia das suas imagens. Neste aspecto poético, estes elementos do filme parecem transcender a própria vontade criadora do cineasta, sendo autossuficientes e vitais para a existência do documentário.

Além das escolhas que aproximam o cineasta de uma forma de realidade, da inspiração pela busca de si mesmo, do exercício de liberdade provocado na criação poética e da própria poesia das imagens, é necessário lembrar que é o cineasta quem dá a forma para que o encontro com a obra seja possível e possa ser revelada.

Mas depois da criação, o cineasta, tal qual como o poeta fica sozinho, como também percebeu Cao Guimarães ao falar da necessidade de libertar o filme para que este possa existir. O cineasta, nesse sentido, encarna o filme e ao fazer isso dá vida a ele, possibilitando-o existir não somente para si mesmo, mas para o outro, para o espectador, para o mundo.

3.1- A cozinha da observação diária do mundo

Um cinema, de fato, feito na cozinha quando Cao ainda morava em Londres, em 1996, onde adquiriu um Super 8mm e começou a realizar seus primeiros filmes caseiros. A própria demora em revelar o filme gerava a emoção da construção da obra, como o tempo de preparo de um grande bolo, após ter sido usado vários ingredientes. O tempo da espera produz certa emoção ao ver o resultado da sua própria construção, após ter visto tantas outras obras produzidas por aqueles a quem admirara um dia. Como ele mesmo afirma, quando jovem, era um rato de cineclube (GUIMARÃES, 2005b). Mas não foi somente isso que o despertou para o cinema, uma vez que também o pequeno exercício de observar o mundo diariamente, a partir de uma observação despreziosa foi crucial para abrir seus olhos para esta arte.

Na escrita sobre este cinema de cozinha Cao revela a estranheza de escrever sobre o próprio trabalho, pois, para ele, a obra precisa ser livre. A matéria que é o filme, realizado a partir de uma série de materiais e instrumentos diferentes, precisa falar por si mesma, sem a presença do diretor para revelar mais do que pensou para construí-la.

O próprio cineasta precisa ficar livre das obras para que elas possam dar a ver e serem vistas. “Ficar livre no sentido de libertá-las do provável lento e gradual processo de caduquice do autor, libertando também este na direção da feitura de novas obras” (GUIMARÃES, 2008, p. 01)⁴. O cineasta precisa distanciar-se da obra, para se abrir a outras e assim não ter em seu domínio aquela que havia feito, como forma de detê-la ou determina-la.

As palavras de Cao Guimarães aproximam-se da compreensão de Paz (2012) sobre a criação poética. Nela, como afirmado pelo poeta, não há vitória sobre a matéria ou sobre os instrumentos e sim a sua libertação. Assim, com o filme tornado livre há a possibilidade de se pensar sobre ele para além do que o próprio cineasta planejou ou agiu no acaso para a sua produção. Nessa operação poética, como antes fora descrita por Paz (2012), a matéria é capaz de reconquistar sua natureza, onde a cor é mais cor, e o som é mais som.

O cinema de Cao Guimarães iniciou-se como algo caseiro, sem maiores ambições, um cinema de cozinha, como ele mesmo afirma. Com o tempo, a matéria das suas produções ampliou-se e já não era possível manter a cozinha da mesma forma. O cineasta afirma que não se distanciou daquele cinema que produziu no início, mas que apenas equipou a sua cozinha, com fornos, fogões, utensílios. Para ele, os equipamentos tecnológicos são bem vindos, mas os ingredientes para fazer uma boa comida continuam os mesmos. Não é a tecnologia que garantirá

⁴ Texto escrito para a Mostra Retrospectiva “Cinema de Cozinha”, exibida no SESC SP e SESC Vila Mariana, em São Paulo. Outubro de 2008.

um bom filme, mas a relação que se cria com ele a partir da relação com o mundo que se tem e que se quer deixar ver nas imagens.

Cao Guimarães descreve poeticamente a cozinha como lugar de maravilhas. A observação diária e solitária do mundo foi seu ponto de partida, pois para criar, por exemplo, um filme sobre outro mundo, ou melhor, sobre este mundo existindo com mais força, é inevitável partir da própria referência de mundo, como ele mesmo defende⁵.

Assim, seus filmes trazem aspectos diferentes para pensar o mundo, que aparecem, por exemplo, na não identificação imediata pelo espectador daquilo que vê, onde os personagens humanos são poucos, como em *Rua de mão dupla* (2002); ou quando existe apenas um personagem, como em *A alma do osso* (2004); ou ainda, quando não há nenhum personagem, como é em *Sopro* (2000).

Nessas produções, algumas imagens não informam com elementos sumariamente importantes, mas desconexos e não apresentam grandes elementos para a sua decifração. Isso coloca um ponto de interrogação nos próprios discursos que podem ser feitos sobre tais filmes. Esta proposta mais experimental do cinema de Cao Guimarães faz com que o espectador questione a ordem natural das coisas do mundo. Na percepção sobre a necessidade de pensar novos elementos que não necessariamente completam ou traduzem o todo da narrativa. O cineasta traduz a ideia de que é o diferente, e não o comum, que traz mais movimento para o mundo, para pensa-lo e, quem sabe, reconstruí-lo.

Na mostra *Ver é uma fábula* (2013) Cao Guimarães relata que em seus filmes ele procura outras percepções da realidade. Para que essas percepções possam ocorrer é necessário que haja um tempo bastante específico: este é o tempo do ócio. A procura por este tempo é incessante, pois em meio à correria do mundo do trabalho, pouco restou para o ócio, ou para o tempo da vida longe de algo lucrativo do ponto de vista mercadológico.

Em suas palavras, o ócio é fundamental na criação. É um não fazer nada, nada do ponto de vista da produção. Isso abre possibilidades não somente para os acertos de um filme bem produzido, mas também para o erro e errar é fundamental, pois faz o cineasta assumir o risco presente em toda produção, ou o acaso como bem mencionou Cao Guimarães. Como afirma Larrosa (2014, p. 31) “Há de se dar tempo. Mas um tempo que não está no cinema, na

⁵ A especificidade desta observação solitária do mundo está mencionada, inicialmente, na entrevista que Cao Guimarães concedeu à *Revista de Cinema*, 2005b. Disponível em: <http://www.caoguimaraes.com/page2/artigos/ent_08.pdf>. Acesso em: 30 jun. 2016, onde o cineasta relata o início da sua carreira com o que ele chamou de cinema de cozinha. A ideia desta observação solitária do mundo aparece, posteriormente, na entrevista concedida a Teté Martinho para a Associação Cultural Vídeobrasil, em 2006b. Disponível em: <<http://www.sescsp.org.br/sesc/videobrasil/site/dossier019/entrevista.asp>>. Acesso em: 30 jun. 2016.

temporalidade própria do cinema, no tempo medido, contabilizado e projetado pela produção cinematográfica. E esse tempo não só é fundamental para olhar para os lados, como também para pensar, para prestar a atenção, para descobrir o que se pode fazer melhor, de outra maneira”. Para filmar, para olhar o mundo é preciso tempo.

Há, ainda, em Cao Guimarães uma rejeição à concepção produtiva do tempo. Ele não explora a gruta em *A alma do osso* como uma matériaprima para torna-la uma mercadoria para o cinema e não vai até Dominginhos com uma ideia pronta sobre o que irá gravar. É, justamente, o tempo da vida que Cao Guimarães busca resgatar e a isso não há roteiro que possa dar conta.

Como o cineasta coloca em sua fala na mostra *Ver é uma fábula*, seus filmes desejam compartilhar uma sensação de estar no mundo. Este estar no mundo é pensado a partir do tempo da vida, mas está cada vez mais difícil olhar para esse tempo. Devido a esta dificuldade, Cao Guimarães propõe o resgate desse tempo que aparece não somente para o cineasta na sua produção, como nas próprias imagens que ele procura evidenciar do mundo. É o tempo para a criação do filme, para o olhar sobre as imagens que o compõem e para contemplá-lo enquanto espectador de uma obra que está liberta para ser dada a ver.

Para Migliorin (2010b) a experiência de mundo é própria à criação. A primeira característica da imagem cinematográfica é que ela sofre o mundo. Suas imagens são afetadas pelo real. Como mostra o autor, o cinema atua nas *indiscernibilidades* dos espaços, do vazio, entre o que é sonho, ou o que é realidade. Quer dizer, o cinema atua nesse entre. Há, nesse sentido, uma fenda entre os filmes e seus efeitos, e é o olhar atento que habita, ou pode habitar esta fenda, esse ‘entre’ que existe na relação filme-espectador-mundo.

Ao buscar novas percepções da realidade, Cao Guimarães vai de encontro com o ritmo acelerado do dia a dia, ou como ele diz, é um movimento de andar na contramão desse universo que gira rápido demais, onde tudo é volátil e escorre por entre os dedos sem que percebamos. Ao andar na contramão, Cao vê em seus filmes o encontro com o próprio viver, de um tempo do silêncio que contrapõe a agitação, um tempo mais dilatado, mais diluído nas imagens do mundo.

O resgate de um olhar que não fragmente o mundo, um olhar para a vida e para o seu tempo; um olhar que o componha antes de fragmentá-lo, considerando que o mundo é simplesmente mundo, para aqui lembrar a defesa de André Bazin. Por isso, qualquer olhar que se tenha sobre ele poderia se fazer por sua indeterminação, uma vez que ao ser antes de tudo ‘mundo’, não há por que determiná-lo. E isso eu posso considerar como uma preocupação de

Cao Guimarães, quando diz que as coisas já estão aí, e só precisam ser vistas, antes que sejam determinadas.

Na busca por essa criação poética o cineasta destaca “cinema do real é a arte deste encontro, um encontro com o que você imagina e, no entanto, revela-se de outra forma. Nessa revelação, nesse susto, somos convocados diante de um espelho que te mostra um outro rosto. Qualquer realidade é a extensão de você mesmo e você a extensão da realidade” (GUIMARÃES, 2007, p. 1-2). Isso se aproxima também da compreensão de Paz (2012) sobre a inspiração que não está em algo localizado, mas que existe para a busca de si mesmo. É um lançar-se para si próprio, que nos filmes de Cao aparece a partir de elementos do mundo que estão dispostos, mas que precisam ser vistos com mais atenção.

3.2- Documentário para além das limitações de um gênero

É comum ‘encaixar’ Cao Guimarães como um documentarista, mas o próprio cineasta não acredita em uma divisão do cinema em gêneros. Diz isso por acreditar que há idiossincrasias que aproximam os filmes, mais do que distanciam. Paz (2012) toca nesse ponto de gêneros ao afirmar que a ciência da literatura tenta reduzir a vertiginosa variedade de poemas em gêneros: uma vez divididos formar-se-ia catálogos infinitos. Para ele, classificar não é entender (2012, p. 23).

Sobre *ser* documentarista, com o primeiro filme alocado nesse gênero *O fim do sem fim* (2001), Cao Guimarães (2005a) afirma que nem sabia como era ‘fazer um documentário’. O seu encontro com o gênero se fez por aquilo que o cineasta coloca como comum do seu trabalho que é pensar a realidade como a mais forte das ficções. Além disso, é uma forma mais barata e híbrida com as artes plásticas.

No entanto, é importante esclarecer que, talvez, a oposição à limitação do gênero documentário realizada por Cao Guimarães tenha a ver com a concepção do documentário, que poderia ter o nome de ‘tradicional’. Trataria de um gênero impregnado por um regime de imagens onde a representação fidedigna era o único problema. Os filmes documentários de Cao Guimarães podem ser pensados como contemporâneos, e como estes, se ocupam de outras questões “o que não significa que o desafio de apresentar o outro, de forjar encontros e pensamentos como o desconhecido das vidas e das imagens não seja o que move o melhor desse cinema” (MIGLIORIN, 2010a, p. 09).

Cao Guimarães parece buscar um cinema que não cabe nele próprio. Ao se resguardar da restrição a um gênero Cao coloca em jogo o fazer cinema sem ser cinema, se assim formos considerar o âmbito da força que este teria ao estar onipotente na gruta do eremita. Cao consegue criar formas para escapar da ordem documental comum que se ocupa da representação de uma pessoa vestida pelo real. Assim, o cineasta filma mais do que um sujeito real, filma uma relação com o mundo, permeada também por suas próprias relações. O filme de Cao Guimarães, nesse sentido, mostra um mundo, construindo imagens que não falseiam o real, mas o constroem de uma maneira específica.

O cineasta experimenta fazer um filme fora das determinações por fidelidade à própria gruta, onde o ermitão habitava e onde Cao era o estrangeiro. Ele constroi um filme capaz de mostrar a possibilidade de estar e reconhecer o mundo do outro que para ele e para o espectador é estranho. Nessa fidelidade à realidade do lugar, como afirma Larrosa (2014), não há que se fabricar a luz, por exemplo, mas estar atento à forma como o personagem vai ao seu encontro ou a evita, como se mostra e como se esconde. É estar no lugar, permitindo que ele se apresente no seu próprio tempo.

O documentário contemporâneo não representa o real tal qual ele é, mas o inventa e compartilha mundos por meio de um real cotidiano. Como aponta Migliorin (2010a) o interesse pelo documentário em festivais, em políticas públicas, nas publicações, etc., não está em apenas falar sobre este gênero de forma restrita, mas parece pautar em uma atenção aos modos de estar e de inventar mundos e, ao mesmo tempo, compartilhar essas invenções.

Em síntese, o documentário contemporâneo está atravessado, como mencionado pelo autor, por um interesse pelo humano, pela arte no humano: como conta seu passado, como encontra as palavras e as diz ou silencia-as, como ocupa os espaços onde vive... E, por outro lado, o documentário busca uma forma de abordar o mundo, ou seja, uma forma de estar em um lugar antes desconhecido. A partir desta configuração da presença é possível pensar em como operar no encontro entre as cenas do filmado, do realizador e das heterogêneas forças que atuam sobre elas.

A própria apropriação de diferentes elementos para a composição dos filmes, como a diversidade de equipamentos, por exemplo, no uso da câmera digital e do Super 8mm, a presença constante de elementos da natureza, a sonoridade - que nem sempre corresponde a uma imagem -, a singularidade dos poucos personagens que participam dos filmes de Cao Guimarães, os poucos diálogos, ou mesmo a ausência de pessoas para a prevalência de outros elementos, como alguns objetos e construções, permite dizer que o cineasta ora se aproxima e ora se distancia do documentário em um mesmo filme, como ocorre em *A alma do osso*.

Tais características presentes na sua obra talvez existam por uma escolha do cineasta e também por uma técnica para a produção do sentido, mas não somente isso. A técnica, como traz Paz (2012) é apenas um procedimento que é válido segundo a sua eficácia: pode ser aperfeiçoado ou perdido. Os equipamentos usados na produção, por exemplo, produzem sentidos, mas nada se compara à poesia do filme, mesmo que eles contribuam para que esta exista enquanto uma possibilidade.

Além disso, a atenção ao lugar da filmagem, desconhecido por Cao Guimarães, o faz lidar com o risco, mas um risco libertador, uma vez que ao não ter um roteiro rígido o cineasta se afasta da idealização para se abrir ao filme, libertando-se da própria ideia de atuar como cineasta, dotado de toda a maquinaria que permitiria a existência do filme para apenas estar no lugar, por inteiro.

É um libertar-se das próprias determinações previamente construídas para se abrir ao mundo, pelo puro desejo de buscar algo do real que possa ser dado a ver em suas imagens. “O documentário se faz sob o risco das imagens, com ou sem roteiro ou dispositivos, sozinho ou com outros corpos; as imagens têm a potência de se desdobrarem em mundos desconhecidos, irreduzíveis à programação” (MIGLIORIN, 2010a, p. 15).

É essa especificidade que permite afirmar o realismo poético do trabalho de Cao Guimarães, principalmente, na liberdade da obra em explorar elementos do mundo e ao colocar o espectador frente a pequenos momentos que possibilitam pensar a própria vida, mesmo que o filme não coincida diretamente com ela. Essa autossuficiência da obra em dizer sobre si para além do que antes fora pensado pelo cineasta não anula a sua importância no processo de criação, mas a potencializa, pois torna vivo o filme e passível a inúmeras contemplações.

Assim como, nas palavras de Octávio Paz, a poesia não é a soma de todos os poemas, um filme de Cao não é necessariamente correspondente a todos os outros, mesmo que haja semelhanças. “Cada criação poética é uma unidade autossuficiente. A parte é o todo” (PAZ, 2012, p. 23). O poeta aplica isso à poesia e, para mim, não está distante do que entendo como cinema: cada obra é única, irreduzível.

A criação só pertence a quem cria e nesse lugar a técnica morre. No entanto, o poeta pode fazer parte de um estilo. O estilo não é apenas dele, mas do seu tempo. Ao passo que não é possível negar a existência do estilo, pois a criação não surge do nada. (Cao iniciou no cinema com o que ele chama de ‘cinema de cozinha’, por exemplo, a partir da observação que fazia no seu cotidiano). Na produção de um filme, assim como ocorre com o artesão, há uma operação transformadora “os materiais deixam o mundo cego da natureza para ingressar no mundo das obras, ou seja, das significações” (PAZ, 2012, p. 29). Assim, a natureza em si passa a ter sentido

pela forma como é exposta em tela. É o cineasta o grande criador, o feitor dessa produção, mas os sentidos que reverberarão desse processo escapam ao seu próprio controle.

Mesmo que as características do documentário contemporâneo não sejam aqui aprofundadas não é possível desconsiderar a sua relevância para o cinema. No entanto, a tarefa de análise do filme de Cao, é mais sutil, permitindo pensar a natureza da obra, no que a coloca como poética, tornando-a autossuficiente. Desse modo, não haveria por que me ocupar de analisar diferentes filmes de Cao, buscando uma relação possível entre eles. Não é isso que está em jogo. A questão, para aqui retomar, seria quais elementos alocados em categorias são potentes para pensar uma relação mais verdadeira com o real a partir do que apenas um filme traz de poético e que também tem a possibilidade de potencializar a existência da escola. Nesse sentido, não lanço categorizações de juízo de valor entre o que é ou não mais potente, pois essa relação de grandeza não está em jogo nesta pesquisa.

3.3- Um pouco sobre *A alma do osso*

Para adentrar na realidade, mergulhar sobre um aspecto do mundo, ou seja, para lançar-se no lago, é necessário tempo e espera. É assim no filme *A alma do osso*⁶. Na sua busca por eremitas, Cao relata que em Conceição do Mato Dentro viu caminhar pela rua uma pessoa e perguntou em um bar quem era aquele sujeito. Disseram que morava em uma gruta e fazia carvão vegetal. Vinha à cidade apenas para vender o carvão produzido. O cineasta teve a ideia de filmar algo ali, naquele momento. Subiu em direção à gruta, com o diretor de som Canarinho, mas o homem não estava lá. Cao Guimarães ficou sentado na gruta umas quatro horas imaginando como seria morar ali, sozinho. O homem não retornou à gruta. Cao se foi, mas ainda tinha a vontade de filmá-lo. Quando voltou com a intenção real de gravar o filme, soube que o homem havia morrido.

Nesse projeto de filmar eremitas, conheceu Dominginhos que Cao Guimarães chama de ‘eremita entre aspas’. Cao Guimarães (2006) relata que o eremita ficava totalmente no universo ritualístico que ele tinha com o cuidado com a água para o café e para o preparo de alimentos. A imagem desse homem, aparentemente impenetrável, é captada pelo olhar do

⁶ O filme *A alma do osso* foi o primeiro da trilogia da solidão, a qual se segue com os filmes *Andarilho* (2006) e *O Homem das Multidões* (2013).

cineasta. Ele afirma que o início lento do filme tenta transmitir um cuidado com o tempo, que para ele é o outro personagem. O filme não é a história de vida do Dominginhos. Cao Guimarães (2006) enfatiza que não é essa a proposta. Mas sim o passar do tempo naquela gruta. Quando a fala aparece, logo depois de 50 minutos de filme, é uma fala confusa, mas muito potente.

O filme trabalha com a mudança, com a própria transformação do personagem. Ocorre uma suspensão, pois se antes tínhamos um personagem calado com permanente silêncio em tudo o que fazia, num certo momento do filme passamos a ter um segundo personagem, ou mesmo, a transgressão do primeiro. “A estranheza é o assombro diante de uma realidade cotidiana que se revela de repente como o nunca visto” (PAZ, 2012, p. 135). Quando as evidências se aprofundam sob os nossos pés ficamos suspensos. Nessa transgressão, o personagem passa a não ser tão impenetrável como antes. Suspendem-se, assim, as compreensões que se poderia construir até aquele momento e portas se abrem para novos horizontes discursivos.

Cao Guimarães relata que nos primeiros cinco dias de contato com o eremita para a posterior filmagem, Dominginhos não parava de falar e contava caso o tempo todo, “um dos grandes tagarelas que eu já vi na minha vida⁷”, afirma o cineasta. A privação do contato frequente com pessoas - seja por uma escolha pessoal ou por uma espécie de abandono – dá espaço para que uma relação desconhecida se crie. Dominginhos não conhecia Cao Guimarães e sua equipe. Era um tagarela com eles talvez porque nunca os tinha visto. Há uma dimensão de surpresa no encontro, onde as palavras passaram a existir com mais força, em um momento que não era o filme em si, mas que contribuiu de certa forma, para que ele existisse.

Enquanto não somente pesquisadora, mas como espectadora dos filmes de Cao Guimarães, fico pensando no convite feito ao Dominginhos para participar do documentário. Um alguém que vive parcialmente isolado precisaria de retornos financeiros? Estes dos quais ele se exime da necessidade de administrar para viver na caverna, rodeado por seus rituais...

No convite do cineasta a Dominginhos não há a tentativa de sensibilizar, ou informar por suas supostas carências. Sobre este retorno, Cao Guimarães (2004) conta à Revista Época

⁷ Depoimento concedido ao UOL sobre a sua participação pela segunda vez na Bienal de São Paulo. A primeira vez foi em 2002 e ao compará-las, Cao Guimarães aponta a trilogia da solidão como contraponto à ideia de como viver junto. O documentário *A alma do osso* faz parte desta trilogia e o cineasta conta um pouco sobre como foi o processo de filmagem e a convivência com o ermitão Dominginhos. Ressalta também a relevância do longa *Andarilho* (2006), que estrearia e abriria a Bienal daquele ano. No momento do depoimento o cineasta conservava o título anterior: *Com os pés um pouco fora do chão*. O filme trata a ideia da solidão como deslocamento, explorando o cotidiano de três personagens andarilhos que estavam em constante movimento, não tinham um lugar de parada. O longa foi filmado no norte de Minas, entre Salinas e Montes Claros. O depoimento completo está disponível em: <<http://diversao.uol.com.br/27bienal/entrevistas/textos/ult4026u10.jhtm>>. Acesso em: 30 jun. 2016.

que no filme *A alma do osso* ofereceu de pagar Dominginhos, mas este recusou receber. Os presentes que aceitou (um canivete, por exemplo) guardou para que Cao buscasse logo após a sua morte. A recompensa era a própria companhia. Cao Guimarães aceita o lugar e se adapta a ele. Está presente. Cao está e assim permanece em sua curiosidade pelo lugar, tal como um estrangeiro.

É interessante observar que mesmo com, o que poderia chamar, de partilha da existência de ambos (cineasta e personagem)⁸ há uma reserva para a distância que se mostra nas relações que no próprio filme ganham espaço. Em “Breve nota sobre o eremita”, Cao Guimarães mostra um pouco disso ao revelar as práticas distintas que havia na gruta e no seu entorno. “Armamos uma barraca ao lado de sua gruta e passamos alguns dias convivendo com ele. Para o nosso pequeno fogão a gás ele tinha um fogãozinho na pedra movido a graveto, lenha e fogo”.

Cao marca os momentos ritualísticos do ermitão em contraponto às suas práticas e às de sua equipe. O ermitão estava no seu lugar, eles não: eram estrangeiros ali, não conheciam o chão da gruta ou qualquer elemento do entorno como o eremita conhecia. Essa distinção preserva a distância que precisa existir para que a obra se crie, mesmo que a partir dela o próprio cineasta possa sair transformado.

É possível afirmar que Cao Guimarães torna explícito e visível para o espectador um modo de vida particular, mas ele não o faz invadindo a vida do ermitão, ou regulando suas ações. Torna explícito algo do ermitão, mas sempre à espreita, não interferindo, diretamente, na sua rotina.

O cineasta enumera várias distinções entre as práticas dele e de sua equipe em comparação às de Dominginhos. “Para os nossos cantis de água, recipientes de plástico, garrafas velhas de refrigerante cortadas ao meio e devidamente tampadas para proteger a água dos ratos e das baratas”. “Para as nossas modernas lanternas de luz halógena, a luz das estrelas, do fogo e a rápida dilatação das pupilas na escuridão”. Para o nosso café coado, café com borra”.

Segue listando outros aspectos até chegar a algo um tanto comum: ambos eram matérias que ocupavam um lugar comum, mesmo que surgidos de mundos distintos. “Para a nossa ansiedade em satisfazer o estômago que entorpece o cérebro e o corpo, a alimentação pela palavra e a voracidade do pensamento de estômago vazio interrompido de quando em vez por

⁸ Para aprofundar a compreensão sobre a partilha e a amizade compreendida na relação entre Dominginhos e Cao Guimarães no filme *A alma do osso* consultar a Tese de Doutorado de Almeida (2013), onde o pesquisador explora o cinema de Cao Guimarães, revelando-o como um cinema de superfície ao realizar sua pesquisa a partir de uma espécie de cartografia das poéticas dos filmes do cineasta.

ALMEIDA, Rafael Tavares Borges. *Poéticas do lago e sua superfície: o cinema de Cao Guimarães*. 2013. 198 f. Tese (Doutorado em Multimeios) – Instituto de Artes da Unicamp, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2013.

mordidas em bananas ou o que estiver disponível”. “Para a nossa dificuldade em dobrar as pernas, sentar de cócoras, deitar no chão duro, agachar, levantar, dobrar, esticar o corpo, o balé natural de um homem-mola, homem-elástico, homem-osso-veia-carne na medida do necessário” (GUIMARÃES, s/d, p. 1). O cineasta ao estar na gruta tem um choque. Como um sentimento de fronteira entre o mundo que ele conhece e o inseguro do desconhecido, mas nesse espaço atua a curiosidade por estar ali.

Entre proximidades e distâncias em relação à equipe de filmagem e o eremita, entre a ideia inicial de construção do filme e a sua formulação, entre o silêncio e a fala, entre as permanências e transgressões ainda resta pensar o filme enquanto uma arte construída poeticamente a partir das relações com o real pensadas pelo cineasta e nas criações de mundos possíveis para o espectador. Para que o filme seja pensado dessa forma ele necessita de um discurso analítico que não o determine, mas que afirme a sua possibilidade. E a isto me dedicarei nas próximas linhas.

4- A ANÁLISE DO FILME: A alma do osso

Neste capítulo, procuro dedicar-me inteiramente à análise do filme *A alma do osso* (2004) a partir das premissas discutidas anteriormente e das categorias que se mostrarão relevantes para pensá-lo. É necessário, ainda, apontar o lugar da análise neste contexto. Analisar um filme. Não seria a análise uma determinação do real? Não seria, ainda, duvidoso creditar a alguém a possibilidade de dizer algo sobre um filme?

A obra por si própria faz gritar seu desejo de ser vista, de estar diante daquele que a aprecia como algo, de certa forma, ilegível ou até mesmo distante do que se pode conceber como um filme, como arte. Nesse momento, quando já não sabemos ‘determinar’ o que vemos, a obra faz ecoar seu grito esperançoso e ansioso por um olhar atento “me acompanhe, não me deixe sozinha! Se me abandonares ao sair da sala alguém dirá o que sou e eu ainda não sei o que sou, e morrerei se descobrirem. Se me derem um rótulo, se ninguém vier manter o meu estranhamento, a minha indefinição, desaparecerei muito antes de que eu possa gritar o que posso” (MIGLIORIN, 2006, s/n.).

A obra fílmica aparece, nessas palavras, com um grito de suplício impotente, tentando dar a ver suas imagens sem dizer exatamente o que mostram. Com respeito a si mesmas, as imagens, assim como as palavras, dão a ver em sua ilegibilidade. Por isso, precisam ser dadas: para que sejam, novamente, pensadas, criadas e dadas outra vez. Dar ao outro ‘o’ ver da sua obra pode trazer inúmeras possibilidades. Não é o simples “gostar” ou “não gostar” de um filme, mas pensar o âmago daquilo que foi dado a ver.

Aquilo que nos aparece como indecifrável nos incomoda, pois não está entregue ‘de mão beijada’. O indecifrável e indeterminado assusta o espectador, que procura se proteger da incompreensão provocada pela obra. Atrás das máscaras utilizadas pelo espectador soam vozes que dizem apenas um “não gostei”. No entanto, cada detalhe do filme revelado através de uma imagem potencializa o diálogo com o espectador que pode ser fisgado pela imagem, fazer parte de outros mundos com seu esplendor, ou resistir a toda sua potência.

Como desenvolverei uma análise, as relações possíveis entre um espectador ideal e a obra se darão ao longo da escrita. Mesmo com a responsabilidade de ter nas mãos algo tão grandioso que é o filme *A alma do osso* (2004) perfaço os caminhos da análise por entender que a análise de filmes não é algo novo, mas sim que surgiu praticamente junto com o cinema, se assim considerar os comentários de cronistas diante das primeiras imagens do cinematógrafo, como lembra Jacques Aumont.

No livro, *A análise do filme* (2006) Aumont e Marie produzem um inventário, discutindo diversas formas de análises realizadas até aquele momento de escrita do livro. O que chama a atenção é a distinção dada pelos autores entre crítica e análise. Nem sempre uma análise traz a crítica, por exemplo. E isso precisa estar claro. A crítica procura informar, avaliar ou promover o filme, dependendo do contexto em que está situada. Por outro lado, um olhar analítico existe quando faço a escolha sobre certos elementos do filme – seja esta escolha voltada para a construção da imagem, como a trilha sonora, atuações, fotografia, ou aos elementos que são internos à narrativa – como em um movimento de imersão.

A escolha nesta pesquisa é pela análise. No entanto, é necessário frisar que cada análise, como apontam os autores, surge junto com a obra analisada e, por isso, trazem especificidades em seu interior. Desse modo, não há formas universais de analisar um filme. Como proposto pelos autores, cada analista pode construir seus critérios para análise, segundo seus preceitos.

Passo a lidar, nesse sentido, com o risco. Risco de perder algo de vista, de não dizer algo realmente relevante... Mas como lidar com tal seleção? Como me remeter a imagens, sequências e aloca-las em categorias que tentam ampliá-las? Por distinção entre aquilo que vale ser salvo ou ser descartado fiz escolhas. Escolhas que podem me custar uma crítica por ter esquecido algo, por não ter valorado o que deveria ter seu devido valor. Não há desse modo, a ambição de extrair toda a potência das imagens do filme, justamente, por ser algo inesgotável de sentidos.

Ainda assim, é possível afirmar a necessidade de dar a ver as imagens, de afirmá-las em sua concretude, de vê-las além do que o olhar diz sobre elas. Nesse algo a ser dito, há elementos que são aprofundados, outros que escapam. E, neste entre, a indeterminação do real volta a habitar, uma vez que os discursos sobre tais imagens não as completam, mas sim as dizem com possibilidades, como potência de existir.

A partir das categorias - ‘silêncio: sentido como algo mutável’, ‘tempos’, ‘atenção ao todo e ao mínimo’, ‘suspensão do ânimo’ e ‘narrativa e materialidade do mundo’ - procuro olhar o filme com a generosidade e o cuidado necessário para que ele habite esta escrita. Na análise elas aparecerão segundo o tempo de duração do filme, mas, nem sempre, obedecendo a seu desenrolar. Ambas perpassam o todo da obra, mas se centralizam em algumas sequências ou trechos específicos que aqui serão exploradas, inicialmente, com a descrição dos aspectos do filme e, posteriormente (e, às vezes, concomitante) com a apreciação segundo elementos teóricos que abarcam esta pesquisa.

4.1- O silêncio: sentido como algo mutável

A alma do osso é um filme permeado por silêncios. As imagens falam por si sem diálogos verbais, no início. O balbucio do personagem principal cantarolando - um eremita chamado Dominginhos, o Domingos da Pedra, que residia em uma gruta no interior de Minas Gerais há mais de quarenta anos – junto ao som gritante e, ao mesmo tempo, silencioso da natureza faz permear as primeiras cenas do filme. A primeira sequência escolhida para a análise compreende estas cenas iniciais com duração de 14min e 48s.

O filme se inicia com a frase de Guimarães Rosa “Solidão é a gente demais”. A palavra solidão, em seu sentido de isolamento habita o filme nesse primeiro momento. Uma solidão muito próxima do silêncio, confundindo-se com ele. Parecem caminhar de mãos dadas: solidão e silêncio em um mundo onde o espaço do silêncio parece diminuir, onde se isolar é algo, muitas vezes, impossível. Este filme, principalmente em suas cenas iniciais, revela o oposto. A solidão e o silêncio existem, possuem lugar no mundo e são habitados por quem os procura ou os encontra em algum momento da vida.

Três planos iniciais, com duração de 16s, mostram a paisagem do entorno de um lugar que ainda não se revela. Nesses poucos segundos, vê-se primeiro um plano aberto com a paisagem, onde duas árvores compõem o quadro e, ao fundo, as montanhas ganham a cor de um azul que se confunde com o céu. O segundo plano enquadra uma dessas árvores, a câmera se move sobre a mão daquele que filma, dando um leve movimento. O terceiro está direcionado para uma plantação, aparentemente de coqueiro. A vegetação é um pouco seca, os campos possuem a cor verde com um tom amarelado que se mistura com o verde escuro das montanhas seguintes e daquelas que, distantes, parecem tocar o infinito com as folhas de suas árvores. O canto dos pássaros ao fundo mostra que ali há vida.



O ermitão aparece no plano seguinte, iniciado aos 26s, andando de cócoras vagorosamente até sair de uma caverna. Na sequência o ermitão começa a carregar alguns paus de lenha. A câmera o acompanha durante poucos segundos e corta, mostrando-o novamente no interior da caverna, onde o ermitão inicia a construção de uma pequena fogueira, uma espécie de fogão improvisado. Sua fumaça é filmada pelo lado de fora da caverna. A câmera se movimenta verticalmente para baixo, culminando novamente no eremita que, agora, prepara seu alimento.

Um corte separa o distanciamento da câmera da aproximação aos gestos e ao silêncio do eremita que aos 2min e 14s passam a ser ainda mais explorados. O homem esvazia uma panela, jogando o alimento do seu interior para fora: a câmera acompanha o seu movimento. Depois, em um plano ainda mais fechado, o eremita pega uma lata em meio a muitas que estão ao seu redor e a lava com a água guardada em outra que estava tão bem abrigada. A câmera se move em busca dos gestos do eremita, principalmente nas mãos que estão sempre fazendo algo. Seu universo ritualístico particular transforma-se em algo público, permitindo, aos poucos, que o espectador possa dele participar.

À sua volta estão latas, panelas improvisadas, algumas embalagens com alimentos e a fogueira ao fundo aquecendo aquela morada. Seus movimentos alternam-se em atizar o fogo da fogueira e colocar a lata que lavou com água para ferver. Em uma lata no interior da caverna onde guarda os alimentos, o ermitão procura um saquinho com açúcar e o coloca na água, guardando-o novamente.

A câmera se movimenta indo atrás do ermitão, movendo-se como ele durante toda essa sequência. O homem ajeita as brasas de fogo com as mãos. Até este momento não é possível

ouvir nem mesmo um balbucio do eremita. O silêncio impera, mesmo que não se possa escapar de uma forma de linguagem, sendo, pois, uma maneira de comunicar-se, mesmo que implicitamente.

Aos 6min e 33s Dominginhos inicia um canto “*Senhores, prestem a atenção...*”, mas não é possível compreender o que canta em seguida. Enquanto isso, a câmera busca o foco sobre o fogo onde a lata ferve uma água açucarada. Após um pequeno corte, a câmera move verticalmente apontando para o gesto do eremita em direção a um pano que ele usa para algo até então não evidenciado, pois a câmera move-se verticalmente para cima focalizando o rosto do eremita.

Em seguida, o homem prepara aquele pano, com aspecto um pouco sujo, com todo o cuidado e coloca pó de café no seu interior como se fosse um coador. A colher usada para esse movimento está amarrada em um fio de arame para sempre ser encontrada.

Seus gestos são mínimos, pouco precisos, mas eficientes tendo em vista o que pretendia realizar para saciar sua fome. As mãos trêmulas lavam-se uma a outra com a água de uma das latas. Cada utensílio é devolvido ao seu lugar dentro da morada. Enquanto a água ferve, ele lava o feijão que será cozido. A câmera corta e o mostra colocando os feijões na panela que ele havia lavado. Nenhum grão é desperdiçado.



Seu mundo é todo aquele pouco, em expansão, que está em sua volta. O canto balbuciado embala todo esse momento na caverna. Um novo corte é feito e o plano seguinte mostra o eremita tossindo ao soprar o fogo e depois a fumaça toma conta da caverna. Em meio

à fumaça e feixes de luz que adentram a caverna, o homem mexe o alimento no seu fogão improvisado.

Finalmente, chega o momento de tomar o café. Goles rápidos, sem pausas, duram 39s até que o eremita termina de beber o café que esperou ficar pronto em meio a tanta fumaça. Nesse momento, a câmera move para cima e para baixo continuamente, mas conservando a delicadeza do gesto, como se não pudesse perder nenhum só aspecto de mais um momento ritualístico.



Os planos fechados impedem uma visão mais ampla do que está em torno ao eremita e do lugar de sua existência permanente, tornando ambíguo o sentido possível de relação entre o homem e o seu ambiente. O seu estar no mundo fica em close durante uma boa parte do filme. A fala é abdicada pelo eremita que se faz durante o tempo do silêncio. Os sons existentes, muitas vezes, são empregados a uma imagem sem a elas pertencer. Há, nesse sentido, uma natureza mutável nos signos do filme.

Reside no silêncio uma força de realidade, uma procura por algo que vai além das palavras ditas e determinadas em correspondência a uma imagem. Pelo contrário, a ambiguidade com a qual elas são recriadas é que traz sentidos ao filme. Assim, o silêncio ocupa lugar central. É um silêncio amparado pelo grito do mundo. Mas este silêncio seria orientado? Ou, de fato, as palavras foram deixadas de lado?

Em *A alma do osso* é possível afirmar que as “cores e sons também possuem sentido” (PAZ, 2012, p. 27) como afirmaria o poeta para as artes plásticas e sonoras. O eremita conhece a linguagem dos gestos, dos sons e de suas faltas. O sentido das imagens do filme é inseparável

da sua qualidade plástica e sonora. Como diria o poeta, as cores e sons possuem mais capacidade evocativa do que a própria fala, que não se faz tão necessária para o eremita.

Ele já possui o grito e o silêncio do mundo que está a sua volta. Não é necessário, nesse momento, que ele diga alguma coisa, mas que deixe o mundo falar com ele. Seu silêncio é povoado por signos que não estão aparentes, mas revelam formas de se relacionar com o mundo, numa forma padecente. O eremita apenas está no lugar, e não parece fazer muito para sair dali. Pelo contrário, as imagens podem afirmar a sua passividade diante de tudo o que está a sua volta. O eremita está à vontade naquela caverna, ela é sua morada e tudo o que está a sua volta o pertence momentaneamente.

Do mesmo modo, enquanto uma obra, o filme foi feito a partir de escolhas entre o que vale ser perdido ou salvo do real que se tinha em mãos. “Não há cores nem sons em si, desprovidos de significação: tocados pela mão do homem, eles mudam de natureza e adentram no mundo das obras” (PAZ, 2012, p. 27). A forma como foram apropriados o real e o silêncio no filme pelo cineasta e pelo eremita produz sentido naquele estar e ir para algum lado, mesmo que este sentido carregue consigo uma natureza mutável e que obedece a uma intenção.

Tal intenção do silêncio (ou ausência da voz em uma narrativa coerente), não pode ser adentrada ou determinada, pois existe naquele que o produz e não é simplesmente acessado por quem está de fora. O silêncio também é linguagem e esta é condição para nossa existência.

Nesse sentido, é possível adentrar com discursos sobre o silêncio. Dizer que o eremita ficou em silêncio por um pedido da equipe que gravou o filme, ou que o silêncio é a falta da palavra ou a produção do seu excesso... São possíveis sentidos, mas a intenção do silêncio que estava com o eremita ou a forma como ele deu sentido a este silêncio não pode ser simplesmente acessada.

Mas isso não impede que criemos sentidos. O que a imagem no filme, nesta exposição, produz na minha análise pode ser diferente de outra e, por isso, é tão relevante explorar essas formas de ficções que o filme apresenta como um todo e é também dessa forma que posso afirmar a natureza mutável do sentido. Assim, não é possível acessar o real, especificamente, mas criar ficções que nos aproximam de uma forma do real, mesmo que, seja necessário se fazer da realidade para produzir este algo, este sentido, esta ficção.

É importante considerar que o silêncio do eremita confirma a compreensão de que esta é uma forma de palavra que existe no mundo e que pode dizer muito de quem o consegue alcançar. Pelo silêncio inicial no filme foi possível observar mais atentamente a relação do eremita com a caverna e com os objetos que possuía no seu entorno.

Talvez se a narrativa possuísse diálogos extensos, não seria possível olhar com tanta atenção para as imagens que compunham o quadro. Para além da verbalidade, o silêncio provoca quietude também em quem o observa. Por isso, ele é um elemento tão singular na composição feita pelo cineasta.

Isso Cao Guimarães faz no início do filme, onde o silêncio ganha centralidade. Produz sentidos sobre o silêncio, fazendo-o aparecer na realidade em que foi feita. Assim, o silêncio empregado pelo eremita pode não ter tido o mesmo sentido para o cineasta, assim como pode ter outro sentido para mim ou para o outro.

É uma ficção tão potente, carregada de possibilidades para fazer do real uma procura incessante, aqui descrita pelo silêncio. Silêncio que pode ser a ausência de palavras, ou até a sua multiplicidade na falta de uma organização que as verbalize; silêncio que pode significar o esgotamento de uma fala que não tem mais sentido em existir; silêncio em um corpo já cansado, mas ativo à procura da sua satisfação pessoal.

Ao tratar sobre a linguagem poética de Mallarmé, Paz (2012) ressalta que esta se consome em si mesma. Assim, a grandeza de Mallarmé não consiste em criar uma linguagem que fosse o duplo mágico do universo, mas da impossibilidade de transformar esta linguagem em diálogo com o homem. Pelo caminho mágico da linguagem, o poeta chega ao silêncio.

Mas todo silêncio humano contém fala. Calamos, dizia Sórora Juana, não porque não tenhamos nada a dizer, mas porque não sabemos como dizer tudo o que queríamos dizer. O silêncio humano é um calar e, portanto, é comunicação implícita, sentido latente. O silêncio de Mallarmé nos diz *nada*, que não é o mesmo que nada dizer. É o silêncio anterior ao silêncio (PAZ, 2012, p. 63).

O cantarolar do eremita está nessa dimensão do dizer. Ele parece ter muito a dizer e, ao mesmo tempo, não sabe como dizer ou não tem para quem dizer. Assim, o cantarolar assume um papel importante no filme. É através desses sons balbuciados e não muito articulados que o eremita se abdica do diálogo orientado por um contexto, mas produz palavra preta de sentido para ele mesmo.

O silêncio anterior e posterior ao canto é sua forma de voltar para dentro de si e observar, com cuidado, o que está a sua volta. Por assim dizer, o silêncio assume centralidade nessa primeira sequência juntamente com o cantarolar de canções, mesmo que não sejam plenamente transcritas.

4.2- Tempos

Junto a elementos presentes no interior da gruta, onde os objetos estão harmonicamente organizados e o silêncio se torna o grande protagonista – um ermitão prepara seu café com gestos calmos enquanto lida com o lugar onde vive e, por fim, bebe seu café incessantemente. Tal sequência foi conduzida com a delicadeza de alguém que, assim como o ermitão, valorizou esse rito da preparação e o seu silêncio que no filme é capaz de causar tranquilidade e, até mesmo, incômodo.

Somente após o café terminar o filme parece começar realmente. É um recomeço, diria. Um corte separa o momento em que o eremita termina o último gole e mostra, posteriormente, uma alegoria de imagens desenhadas sobre um quadro negro onde surge o título do filme “A alma do osso”. A trilha sonora de O Grivo embala esses poucos segundos que parecem apresentar o início do que já havia sido iniciado. Aos 14min e 57s começa a sequência que passo a analisar nesse momento.

Assim como a primeira parte do filme, esta também inicia com o que está no exterior da caverna, mas é um exterior protagonizado pelo eremita e não apenas pelo mundo silencioso do início. A sombra desse homem que traz as marcas do tempo e a leveza de um corpo desnutrido é refletida num chão de terra, filmada com a câmera inclinada para baixo. Após um corte, o eremita é mostrado sobre um morro, como se estivesse voltando o seu olhar para o infinito. No entanto, não é possível ter certeza sobre qual lugar ele direciona o olhar.

A filmagem a partir desse plano deixa de lado os megapixels do vídeo para abrir espaço aos grãos do Super 8mm, trazendo ainda mais movimento nas mãos daquele que tenta tornar próprio cada gesto do eremita. Não é o equipamento que traz a beleza poética para o filme de Cao Guimarães, mas o compõe de forma paralela à sua composição.

Um novo corte é feito, mostrando o eremita no mesmo morro, mas erguendo a mão em direção a algo demasiado indefinido. Durante esse tempo há um som misturado ao canto de um pássaro, o mesmo que povoa as imagens do início do filme.

Nos próximos segundos a câmera fica menos distante do ermitão que continua com seu olhar despropositado para algo. As mãos na altura da cintura revelam a calma de estar ali, de fazer parte daquele lugar, sem se preocupar com o tempo cronologicamente situado. Depois a calma se confunde com o olhar vazio para o nada, onde há aqueles coqueiros plantados que foram revelados em um dos planos iniciais.

O plano seguinte mostra o eremita com o braço esquerdo erguido, como se estivesse apontando para algo. A câmera o filma verticalmente de baixo para cima, não habitando o mesmo lugar que o eremita. Logo é filmado com ainda mais distância, quase não se pode vê-lo. Em seguida, o homem é filmado com maior proximidade, acima está o céu de um azul incomparável e nas mãos uma lata é direcionada a um lugar qualquer. Isso dura pouco. Com a mão esquerda apoiando o peito, o ermitão caminha com a lata na outra mão em direção a algum lugar que não é, inicialmente, revelado pela câmera.

Pelo menos, quatro cortes são feitos nesse caminho. Cada um mostrando a caminhada do eremita por um ângulo: no primeiro, o ermitão caminha como se passasse do lado da câmera que o acompanha; no segundo e no terceiro, a câmera está atrás, deixando que ele se distancie; no quarto, ele é mostrado ao longe, seguindo por um caminho estreito. Este plano se inicia aos 17min e 20s e termina aos 18min e 24s, sendo, pois, o mais longo entre os planos que mostram seu caminhar em busca de algo.



Este lugar se revela no plano seguinte: é um riacho, onde ele pega um pouco de água, como se desejasse lavar a lata que está em suas mãos. São as gotas de água que, ao caírem e serem devolvidas novamente ao riacho, revelam um novo tempo no filme: marcam o início de

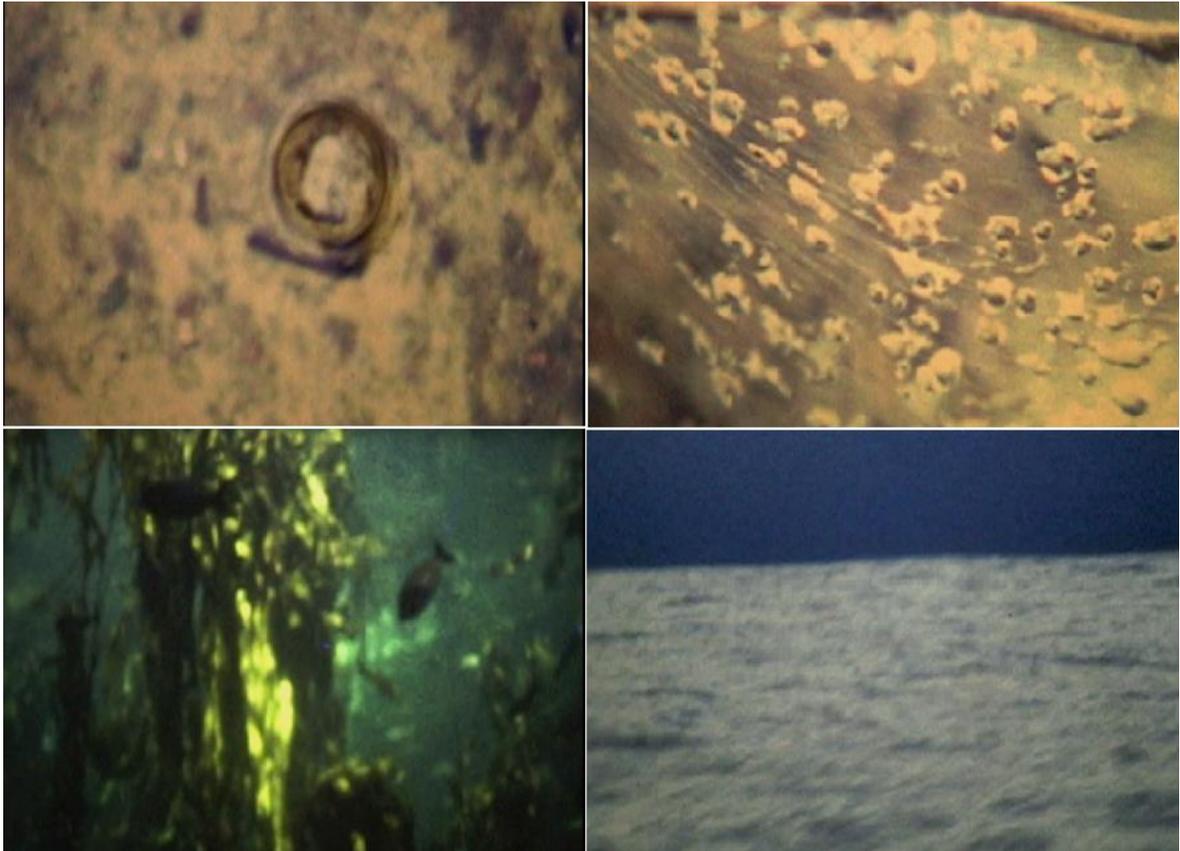
uma viagem por um tempo totalmente dilatado. Uma bolha permanece flutuando sobre o riacho durante aproximadamente 24s. Ao estourar revela uma série de imagens que mostram o ínfimo por onde o tempo perpassa e não o percebemos. Planos curtos mostram mínimas gotas de água que ficam sob algumas espécies de teias de aranha mostradas por diferentes ângulos. Algo passa por essas imagens: é como se a superfície daquelas gotas de água revelasse a profunda dimensão do tempo que ali se conserva em cada imagem explorada.

No desenrolar, o filme torna-se extremamente ambíguo. Não há possibilidade de dizer se algo passou ou está para acontecer: existe apenas. Como afirma Larrosa (2014) “ver um filme deveria ser também a prova da dificuldade de ver um filme. Porque se fazer um filme exige trabalho, atenção, paciência e pensamento, ver um filme exige o mesmo” (p. 40). Isso é basicamente o que ocorre nessa passagem do filme que requer ainda mais atenção, momentos de parada para pensar o que mostram aquelas imagens e aquele tempo ali esculpido.

No plano seguinte, mostra-se a profundidade de águas povoadas por peixes que nadam de um lado para o outro. A água parece turva e faz a sonoridade nesse momento do filme. A câmera move-se em direção a este mundo que, agora, ganha centralidade. Aos 21min e 36s as águas calmas mostram-se em uma espécie de mar que não caberia geograficamente no estado de Minas. Mas no filme ele existe, paralelamente às imagens da profundidade do rio.

É interessante notar que os elementos da natureza, como o fogo, a terra, a água e o vento ganham centralidade no filme. E neste fragmento que discorro sobre o tempo, tais elementos, principalmente, a água evidencia a dilatação do tempo que foi desejada pelo próprio cineasta em seu filme. Isso se revela nessas sequências de imagens que aqui foram descritas.

Tudo volta a ser aquela bolha sobre o riacho que se faz durar por apenas alguns segundos e depois se vai. A contemplação desta bolha existe como se toda a composição daquelas imagens estivesse em seu interior, onde o tempo estaria deslocado da sua observação externa. Todo o trajeto pós-estouro da bolha parece estar além do que o filme construía até o momento, como se mostrasse o tempo dentro daquela bolha ou no espaço de sua existência.



Por fim, após um corte, a câmera volta a mostrar o eremita com a lata na mão olhando para o rio. Tudo o que havia acontecido seria um sonho? Após esse momento, ele refaz seu caminho de volta para a caverna e retorna seus afazeres cotidianos calmamente, com a atenção necessária à sua execução. Este momento da volta será descrito e analisado na próxima categoria, bem como suas atividades na caverna.

O intuito da descrição sobre o tempo no filme existe em sua dimensão plástica e não linearizada. Assim, a proposta nesta pesquisa é de situá-lo em determinados momentos nos quais aparece como fundamental. Nesse sentido, faz-se necessário avançar cerca de 9min (que serão apreciados posteriormente) para chegar novamente ao ponto em que o tempo ganha centralidade por não estar previamente localizado em uma ação ou movimento.

Realizado seus afazeres na caverna, o eremita sai novamente. A partir daí um tempo que havia sido deixado por alguns instantes volta a habitar o filme. Não há como afirmá-lo enquanto uma distinção entre presente, passado ou futuro. Pelo contrário, as imagens revelam um tempo que as fazem durar em sua plenitude de forma atemporal. Parecem estar na imaginação do eremita como as anteriormente descritas e, ao mesmo tempo, parecem fazer parte de um outro filme.

Aos 32min e 34s, então, a água é novamente colocada em evidência. A água está em movimento e um som um tanto perturbador conduz suas pequenas ondas. Não é possível distinguir de onde vem esta água, mas ela conduz a feixes de luzes azuis que riscam pelo ar. Durante 56s esses feixes são mostrados e trazem certo incômodo. O pouco tempo que a eles é dado torna-se imenso devido ao som que os conduz e a forma como aparecem. São feixes que não pertencem a nenhum lugar ou tempo.

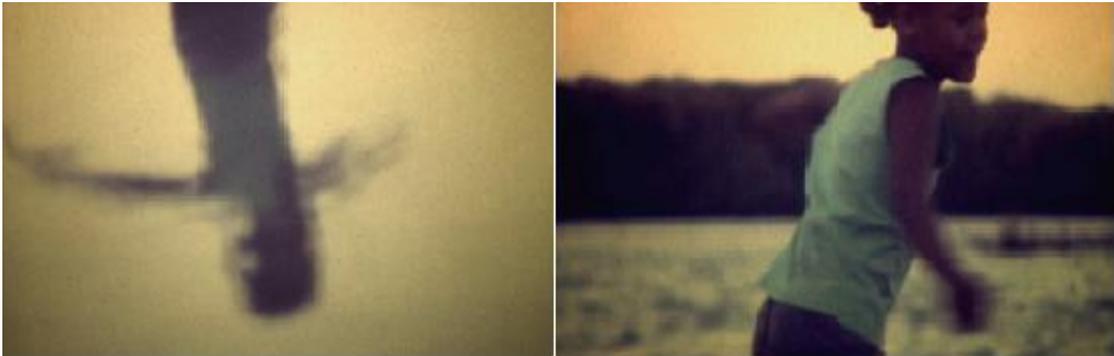
Depois de um corte uma imagem mostra gotas caindo de ramos de capim. Parece chover. São doze pequenos planos: cada um mostra de um ângulo o mesmo capim gotejando. A câmera se move ao mostrar cada um deles, como se quisesse evidenciar o momento da queda das gotas de água. As gotas refletidas na luz ganham um brilho belíssimo. Tudo funciona devagar agora. Comparadas ao ruído do plano anterior, as gotas caindo daquele ramo soam suaves, mostrando o contraponto entre as imagens.



Aos 34min e 46s o eremita é mostrado novamente. Dessa vez, apoia sua mão na altura da testa, como se protegesse da incidência dos raios solares. Olha para algo distante. No plano seguinte aparece de costas com os braços abertos no alto da montanha, vislumbrando do azul. É um gesto concentrado que se repete em outros momentos do filme. Depois, um pássaro é filmado voando, como se fosse uma metáfora aos braços abertos daquele homem que se pode voar, o faz pela imaginação. O pássaro vai para longe e, agora, o eremita está de braços abertos. Dessa vez, mostrado verticalmente de baixo para cima.

Após esse momento, alguém aparece girando em torno de si mesmo, seu reflexo é filmado com a câmera voltada para a água que o reflete de uma forma muito bonita. Não é o

eremita. É uma criança que gira na beira de uma espécie de praia ao som de tambores. Que tempo é esse na imagem que não se localiza nas outras?



Poucos segundos depois uma espécie de embarcação ou casa de palafita é mostrada no meio de um grande rio, ou de um pedacinho do mar. A câmera gira horizontalmente mostrando a suposta embarcação. É possível ver uma pessoa sentada fazendo algo indefinido. Uma pipa sobrevoa e, agora, a pessoa está de pé junto a um outro alguém. Ambos parecem olhar para a pipa, mas estão distantes: a câmera os filma de frente, mas se distancia um pouco.

No plano seguinte, há cerca de oito pessoas na mesma embarcação. Parecem ser homens, que numa espécie de jogo, ficam em círculo. O som dos tambores é substituído pelo som das águas. Um novo corte: há um homem diante da embarcação segurando um pedaço de pau na mão direita, usando-o para se escorar. Está apenas de bermuda. Quem seria?

A câmera está mais próxima agora e permanece girando sobre a embarcação. Para onde foram os homens? Quem é este que restou? É difícil dizer com precisão o que é esta pequena sequência de imagens nessa embarcação. Parece não pertencer ao mesmo tempo do restante do filme. No entanto, estão próximos um do outro por um girar da câmera.



Por alguns segundos depois, uma pequena pedra pendurada sob um barbante é equilibrada no mesmo quadro em que anteriormente apareceu a embarcação. A pedra pendurada parece o pássaro que voava anteriormente. Termina mais um trecho.

Em meio ao silêncio e à atenção aparece no filme o elemento constituidor da vida: o tempo. Há tempo nas imagens, tempo nos gestos, mas o tempo que anseio falar, nesse momento, é o tempo encarnado pelo próprio ermitão e pelas imagens que compõem o filme nessa dimensão dilatada, plástica.

O tempo cronológico que nos dispomos a viver, moldados por uma linearidade prática é chamado por Paz (2012) de calendário profano, que rege nossa vida diária. Por outro lado, há o calendário sagrado pelo qual haveria a presença da descontinuidade, em uma data mítica, que não se insere na sucessão. É um calendário rítmico, arquetípico, onde não há linearidade a partir de horas, dias, meses ou anos, mas um movimento envolto pelas festas, ritos e períodos sagrados.

O ermitão, para aqui falar daquele ser que participa do filme e não de quem o faz tecnicamente, se situa em parte nesse calendário sagrado. Está envolto pelo tempo aparentemente original, arquetípico, onde o passado se conserva, para aqui lembrar o que fora discutido com Bergson (1999).

No lugar onde o ermitão vive não há calendários. Ele parece escapar da procura desenfreada pelas horas ou pelos dias marcados em folhinhas mensais. E isso o aproxima mais do tempo sagrado, mítico. “O que distingue o tempo mítico e todas as outras representações do tempo é o fato de ser um arquétipo. Passado sempre suscetível de ser hoje, o mito é uma realidade flutuante, sempre disposta a encarnar-se e voltar a ser” (PAZ, 2012, p. 70).

Por outro lado, há no ermitão uma relação um tanto diferente em relação a este calendário sagrado. No lugar das festas, o ermitão está envolto pelo seu movimento desproposital na gruta e àquilo que está à sua volta. No lugar dos ritos, os gestos um tanto imprecisos ganham espaço. No lugar dos períodos sagrados, a indeterminação de qualquer período. Parece viver em uma posição paralela, num tempo particular que só pertence a ele.

Passo a pensar, nesse sentido, não somente à forma como é esboçada as imagens do ermitão, como também as imagens que aparecem paralelas às suas ações na gruta e que são tão bem construídas por Cao Guimarães. As imagens descritas parecem conter um pouco desse tempo que se aproxima do mítico. Ao passo que faz durar as imagens, o tempo se aproxima de uma dimensão cristal. Para Bergson (1999) tal imagem surge na cristalização da imagem atual com a imagem virtual. Assim, o tempo visto na imagem cristal deixaria de ser linear com uma correspondência entre passado, presente e futuro, para ser flutuante, amalgamado pela imagem

atual e pela imagem virtual. Como faz sentido essa alusão... Os planos da embarcação onde primeiramente aparecem vários homens e ‘do nada’ aparece apenas um que não estava ali anteriormente visibiliza o tempo, afirmando seus cristais.

É possível afirmar aqui a virtualidade e atualidade do tempo revelados nas imagens que foram descritas como maneira de cristalizar e dilatar o tempo. As imagens que são construídas pelo cineasta, nesse sentido, trazem a possibilidade para pensar esta dilatação do tempo na relação do ermitão com o mundo, como também no próprio amálgama das imagens que se misturam a ele no filme.

4.3- A atenção ao todo e ao mínimo

Estar atento parece ser uma condição de Dominginhos durante as filmagens de *A alma do osso*. Poderia apontar vários planos de qualquer sequência que mostram a sua atenção ao mundo em que vive. No entanto, é necessário concentrar a descrição e análise desses momentos em situações específicas. Um desses momentos compreende o momento em que o eremita volta para a casa - após ir ao rio buscar água – ele organiza seus objetos e olha o entorno. Para isso, volto 9 min anteriores à busca sobre o tempo no filme. O segundo momento de análise sobre a atenção compreende a preparação de uma fogueira para se aquecer e o canto com um violão que começa a ser mais frequente, dando pistas de um momento de transgressão no filme.

Aos 22min e 34s o eremita volta do rio. Refaz seu caminho ao inverso. A água está sendo carregada naquela pequena lata que havia levado consigo durante todo o trajeto. A câmera segue filmando-o de costas e deixando-o distanciar. O canto de um pássaro é o mesmo de outros momentos do filme, o que leva a pensar que o som, nesse momento, não pertence necessariamente à imagem e soa um tanto repetitivo. Em outro plano, Dominginhos é filmado horizontalmente caminhando próximo à sua morada. Pelo menos cinco cortes são feitos até mostrar a chegada à caverna. Nos três últimos, a câmera está mais próxima do eremita e ele passa por ela, no terceiro, por exemplo, ele olha ligeiramente para a câmera e segue seu caminho. Há alguns galhos de árvores que permitem o acesso à caverna. A câmera termina por filmá-lo de costas até a sua morada.

Sentado do lado de fora da caverna, o homem está abraçado aos seus joelhos olhando para algo. A câmera o filma de frente. No quadro, ele está do lado direito e ao fundo é possível ver a cerca de bambu que protege a caverna. É possível ver que a cerca foi muito bem

construída, amarrada com embiras, mantendo uma distância proporcional entre cada bambu que ali está disposto. O eremita continua com a mesma roupa rasgada e o mesmo boné que protege sua cabeça do sol por onde caminha. O mesmo canto de pássaro está ao fundo, revelando uma repetição sonora no filme.

Os planos são feitos de frente para o eremita. O último desses que mostra ele em frente à caverna é o mais próximo do seu rosto, mostrando-o de perfil. É no rosto de Dominginhos que posso ver que o tempo deixa marcas também naquele corpo e o perpassa enquanto matéria inacabada. Seus olhos estão quase fechados como se já não pudesse abri-los. Seu olhar direcionado fixamente para algo mostra a atenção que ele possui com o seu entorno.

Aos 24min e 24s seu pé torna-se o foco de uma câmera que se move calmamente como se tivesse a intenção de explorar aquela parte do corpo do eremita. Seu pé está sujo, mas é uma sujeira tão encarnada que já parece pertencer e dominar aquele corpo. Suas unhas estão longas, repletas por uma sujeira preta que dá o tom da sua cor. Seu dedo indicador é mostrado na sequência apontando despropositalmente para frente e para o lado, seu dedo é um pouco torto. A imagem mostra, na sequência, suas mãos. Ele parece contar nos dedos algo que não é mostrado na imagem. Sua mão é enrugada, possui marcas do tempo de uma vida inteira vivida com a companhia da solidão. Suas unhas escuras ganham certo brilho devido ao reflexo da luz externa.

É um gesto atento com algo que não é revelado, mas está subjetivamente ali naquela imagem.



Ainda no cercado em volta da caverna, o homem fica de pé, mas com o corpo curvado para baixo. Procura alcançar suas latas com água que estão cobertas com plásticos para protegê-las da sujeira. Nesse momento, é possível ver que o cercado envolve toda a caverna: o terreno em volta é bem limpo, como se fosse até mesmo varrido. Entre as latas há também um balde com água. O eremita escolhe uma das latas, abre-a e tira com as mãos os ciscos que caíram. Quando penso que ele escolherá esta lata ele a cobre novamente com dois plásticos e escolhe outra menor que estava mais distante.

Após um corte, a câmera o mostra no interior da caverna com a mesma lata de água despejando-a em uma pequena lata vazia, talvez de óleo. O fogo, ao fundo, permanece aceso. A câmera filma o momento em que o homem despeja a água e move-se buscando cada detalhe. É um movimento concentrado que o ermitão desenvolve, cuidando para não cair nem mesmo uma gota.

À sua volta estão muitas latas pequeninas. É interessante como ele organiza-as de forma com que cada uma fique com um pouco de água para depois vira-las em apenas uma. Este é um dos momentos em que o som corresponde com as imagens, dando para sentir a respiração do eremita que ali desenvolve seu trabalho.

Ao mesmo tempo, é possível inferir que seu trabalho não leva a nada. Não que não queira dizer nada, mas sim que não é nada do ponto de vista produtivo. Por que motivos alguém esvazia e enche tantas latas e canecas e não usa nenhuma de imediato? Que atenção é essa voltada para uma coisa que ninguém olharia?

Ao encher várias latas termina por lavar uma caneca de plástico um pouco encardida com a água que havia guardado. Seus gestos são atentos a este ato pouco funcional. É interessante notar que no filme Cao Guimarães preocupa-se em evidenciar os atos do ermitão que escapam à mera funcionalização.



No momento seguinte, a câmera o filma de costas. O eremita parece estar batendo em algo que ainda não é revelado. Ajeita a lenha no seu fogão improvisado. Depois mexe em um balaio e pega algumas latas planas que, provavelmente, servem para apoiar suas panelas ao fazer comida. Ele bebe água em uma lata vazia de óleo ‘Sinhá’. Bebe, e o faz continuamente até a água gotejar pela imensa barba.

Ao fundo do quadro é possível ver que uma panela está no fogo, mas nos planos anteriores o fogo estava queimando sozinho e não foi mostrado o momento em que a panela foi para o fogão improvisado. Sobre sua cabeça há vários saquinhos pendurados com coisas dentro, talvez seja alimento. A diferença entre os planos gravados neste mesmo lugar sugere que foram realizados em diferentes momentos e composições.

No plano seguinte, Dominginhos aparece mexendo a lata no seu fogão improvisado. Ele ajeita os pauzinhos de lenha, olha as brasas, senta observando, sempre atento. Com uma colher ele alisa sobre a lata para limpar as cinzas que caíram na água que procurou ferver. A lata que antes estava limpa, com a cor de um alumínio brilhoso, agora devido à fumaça está com um tom dourado esculpido pela intensidade do fogo.

A câmera mostra a lata bem de perto, é possível ver o eremita mexendo naquela água escura que parece um melado ou café. A colher ficou suja de um pó preto. Depois o homem é filmado de frente, ele olha em direção ao seu fogão com a colher na mão e sentado, observando calmamente o posterior alimento. Sai da caverna, e olha para o alto onde guarda seus saquinhos pendurados. Parece procurar um saco específico e, ao mesmo tempo, não se recorda de onde o guardou. Encontra o saquinho e o rasga ainda pendurado. O que havia dentro? Mais uma lata

de outra embalagem, dessa vez não precisaria lavar, uma vez que estava guardada e limpa. A câmera fica atrás do eremita focalizando a lata dentro do saquinho que ele cortara.

Em seguida, do lado externo da caverna, agachado fica de frente à lata que estava no fogo, como se quisesse esfriar aquele líquido parecido com café, mas não usa a colher e sim uma pequena varinha. A lata está praticamente preta. Com a vara ele joga um pouco do café fora, parece ter uma espécie de ferrugem devido à lata que poderia estar enferrujada por dentro. A câmera filma apenas a lata e depois acompanha o eremita em um pequeno plano-sequência, no qual caminha com o corpo envergado como se não conseguisse manter-se ereto. A câmera o segue por 10s apenas. O homem despeja com todo o cuidado o café em uma lata e bebe constantemente. Ao terminar entra na caverna por um pequeno buraco. É filmado de fora, não sendo possível ver ao que o eremita está se dedicando nesse momento.

Depois desse momento, a câmera filma seu rosto com uma proximidade em que é possível notar todas as marcas deixadas pelo tempo naquele rosto que apresenta uma energia cansada, mas perene. Uma filmagem com certa crueza que chega a doer o olhar e, ao mesmo tempo, faz concentrar a atenção do espectador diante de tanta beleza.



A atenção ao mundo também se revela em outros momentos do filme. Aos 30min e 40s após esta imagem que revela o olhar é o seu olhar que observa atentamente o mundo do alto de uma montanha. Não é uma montanha desconhecida, mas que já foi mostrada nos iniciais do filme e no momento em que o eremita vai buscar água no riacho pela primeira vez. Depois, seu caminhar por entre pedras é evidenciado a um som parecido com berimbau.

A câmera caminha atrás do eremita, mostrando apenas do seu joelho para baixo. Da pedra ele é filmado de um lado para o outro até chegar ao ponto mais alto. Mas volta ao início não se sabe de onde: o caminho da ida é refeito na volta, mas um corte acaba por impedir que se veja por onde ele está voltando.

A atenção que antes era direcionada ao mínimo, agora, se expande e o eremita passa a atentar-se para o mundo. No canto direito do quadro, o homem parece direcionar seu olhar para lugar algum, com uma das mãos ele protege os olhos dos raios de sol. A câmera se aproxima após um corte, evidenciando a expressão do seu rosto. O canto de um pássaro faz a sonoridade do filme nesse momento. A câmera, então, filma horizontalmente para a esquerda até chegar ao sol que o eremita estava olhando e, ao mesmo tempo, protegendo seus olhos. É um brilho tão intenso que queimaria mesmo as vistas. Após, o brilho da grande estrela se mistura com os galhos de uma árvore numa movimentação um pouco mais rápida, chegando ao rio novamente, como descrito na análise sobre o tempo realizada anteriormente.

Aos 37min e 49s quando faz o caminho de volta, o eremita chega à caverna e já é fim de tarde. Não é possível ver seu reflexo, mas sim sua sombra escura com o fundo do por sol. Ele caminha até pegar uns galhos para acender a fogueira e se aquecer. A fogueira está do lado de fora da caverna, próximo do lugar onde ele abriga suas latas. A câmera o filma de baixo para cima. É possível ouvir o barulho dos galhos se quebrando. Bate um pedaço de pau até quebrar. O próximo plano já mostra o fogo aceso e a mão do eremita está em direção da fogueira colocando mais um galho. Ele se aquece, olha constantemente o fogo. Seu olhar parece ser atento, mas um pouco perdido na escuridão do entorno. O que há no interior do fogo? O que é possível ver? Levanta-se e um pouco envergado ajeita os galhos, como se quisesse atizar mais o fogo. Quando menos se espera, Dominginhos pisa, sem nenhuma cautela, em cima da fogueira. Suas mãos estão sempre tão próximas do fogo que este elemento parece fazer parte do seu corpo.

O eremita sai do quadro suspirando um curto ‘*oiái...*’ Somente o fogo é mostrado a seguir. Por aproximadamente 1min e 30s é ele o grande protagonista. A câmera só é movimentada uma vez para cima e mantém-se focada em mostra-lo. É um momento de pura atenção do cineasta que filma este plano. A atenção não é apenas pensada em relação ao personagem, mas também no artista e no espectador que contempla. Por isso, vale pensa-la nesses três aspectos. Após 50s do fogo se mostrando, acompanhado pelo som de um grilo, o som de um violão aparece. É a primeira pista de um canto ‘sincronizado’ com um instrumento. O eremita está com um violão agora. Este instrumento ainda não havia sido mostrado.

A sonoridade é de uma música cantada por ele. No entanto, a imagem o mostra tocando o violão, mas nenhuma palavra sai da sua boca. Talvez por uma escolha o som acompanha o eremita, mas ele está em outro espaço. A música parece contar a história de um tropeiro, mas não é possível compreender com exatidão. O eremita continua tocando o violão olhando para longe, coçando a barba, sem produzir de imediato uma palavra, termina por olhar para cima.

Este momento parece marcar a permanência de um ermitão silencioso, mas que não vive apenas deste silêncio. Precisa se encontrar em outro som que não está apenas na natureza, mas em um instrumento que mesmo precário produz o som que acalenta o eremita após um dia cheio de afazeres na gruta.



Após um corte, as árvores são mostradas verticalmente de baixo para cima e, ao fundo, a música continua sendo cantada. O homem é mostrado de frente, mantido do lado esquerdo do quadro, enquanto do lado direito está a cerca que envolve a caverna. Por último, é filmado de frente e mais próximo, até que a câmera chega à base do violão, mostrando o reflexo do fogo no instrumento. O som se prolonga por mais 1min e 35s. Não há nenhum corte, a câmera se movimenta neste plano-sequência como se estivesse procurando o reflexo do fogo no violão e nas mãos do eremita. Depois algumas imagens se misturam de uma forma não muito clara evidenciando a fogueira novamente.

Não é a mesma fogueira. Esta, agora, está próxima a várias árvores e não no cercado da caverna. A sua formação não traz galhos finos e sim grandes troncos dos quais o eremita arrasta com dificuldade para apagar o fogo. É interessante que mesmo não sendo a mesma fogueira, a atenção do eremita diante dessa construção e do elemento fogo é a mesma. Mantem-se

concentrado e, ao mesmo tempo, disperso realizando outros movimentos. Arrasta com um pedaço de pau algumas brasas. Retira outro pedaço menor e escora-as. Sobre elas coloca uma de suas latas para servir de apoio a uma vasilha com tampa que esquenta seu alimento.

O eremita fica de pé e escolhe o maior pau para ficar desfazendo suas brasas, ele geme a cada golpe sobre o tronco, sopra o fogo que deseja apagar. Parece ser tão inútil, do ponto de vista funcional, este movimento e, ao mesmo tempo, torna-se algo único e belo, na medida em que pura e simplesmente mostra a atenção total de alguém a algo que não desperta interesse na grande maioria. Talvez sua solidão o faça atentar-se para outros elementos que não a voz com um interlocutor, ou gesto orientado a determinado fim.

É interessante notar que aos 47min e 36s inicia o primeiro momento de uma narrativa do eremita. Não quero dizer que não houve narrativa anteriormente, uma vez que cada um dos seus gestos ou mesmo o silêncio desenvolvem a narrativa do filme até este momento. No entanto, a narrativa agora é de contação de caso. A câmera focaliza sua barba iluminada pela luz do fogo. É um gesto de escuta da própria narrativa a qual o eremita conta para alguém ou para si mesmo. Este é o momento de ouvir o pouco que o eremita se prontifica a falar.



Inicia contando sobre a vida no sonho, afirmando que sonha para ele mesmo e para os outros. Sonha com quem viu e com quem nunca viu. Sonha há mais de cinquenta anos. Nessa vida no sonho que ele se localiza, acredita que o sonho, como ele diz, '*não atrapalha as ideias da gente, não*'. Ele se refere à consciência, à lucidez de um homem que optou por viver na solidão e assume suas belezas e aflições.

Nesse relato sobre a consciência é possível perceber que ele diz sobre algo que foge ao seu próprio domínio. O sonho é, para ele, algo indeterminado onde mesmo que haja uma descrição sobre o que se sonhou o seu sentido não é plenamente alcançado ou determinado. Pelo contrário, a atenção ao próprio sonho e à consciência do eremita no seu relato aponta para o indeterminado da sua própria existência.

Diz sonhar com quem é vivo e com quem já morreu, sonha que está sendo assassinado com um revólver. E termina por suspirar enquanto a fogueira queima, filmada de cima para baixo. A atenção é um momento também de escuta, para aqui lembrar os dizeres de Larrosa (2008). Nesse sentido, é possível afirmar que o eremita ouve a si mesmo com atenção e, assim, possui mais facilidade para ouvir e entender aquele mundo em que vive.

Além disso, a atenção desempenha no espectador um desejo por estar próximo ao eremita, observando suas ações realizadas com tanta delicadeza e apreço. Seja no silêncio que impera nessa primeira parte do filme, no tempo que se dilata nas imagens e que parece transcender a própria narrativa fílmica ou no início de uma transgressão do personagem silencioso para alguém que inicia uma fala na contação de casos é a atenção que está no personagem e que perpassa a estética de toda a filmagem a grande responsável pelos discursos possíveis que aqui emergem sobre tal obra.

4.4- Suspensão do ânimo

Um som de cordas começa, a tela fica escura. Aos 48min e 15s é pelo som de algumas cordas que se inicia o que, posteriormente, levará a um momento de pura suspensão no filme. Mas uma suspensão que estava suscitadamente sendo anunciada nas pequenas falas do ermitão, mesmo que o espectador não tenha consciência de tal transgressão capaz de tornar nossas impressões inoperantes.

Enquanto o som das cordas acontece, a câmera se move, filmando os litros pendurados no teto da caverna até seu exterior como se pudesse atravessar por entre cada um daqueles objetos ali dispostos. O reflexo da luz exterior invade os litros ali guardados. Há, pelo menos, sete momentos em que essas imagens dos litros são evidenciadas, tendo como sonoridade as cordas.

Depois, aos 49min e 08s Dominginhos é mostrado de costas, a câmera o filma por trás. Não é possível saber, exatamente, para onde ele está olhando, uma vez que não parece ter algo

além do que está ao seu redor. Um som com múltiplas vozes passa a fazer parte do filme. O plano seguinte traz a chegada de um ônibus, aparentemente, com estudantes. Então, provavelmente, era para este ônibus que Dominginhos estava olhando.

Neste momento, aos 48min e 12s há um ponto de suspensão, uma vez que o eremita silencioso do início do filme parece dar lugar a um homem que, diferente do que se pensava até o presente momento, está em contato com outras pessoas para além da equipe de filmagem. Seria ele uma espécie de celebridade local? Neste momento, as interpretações sobre o homem que vivia sozinho na caverna em meio à sua própria solidão tornam-se inoperantes. O espectador fica refém do filme, suspende qualquer compreensão anterior e fica à mercê do que está por vir.

A questão é que pistas ao longo do filme já remetiam para esse momento. Por exemplo, quando Dominginhos narra seus sonhos, como descrito na categoria anterior. Ele abandona seu silêncio constitutivo, para dar lugar à sua própria voz que é ouvida não somente pela equipe e pelo espectador, mas por ele enquanto sujeito atento ao mundo em que vive e às suas próprias palavras e silêncios diante do mundo e da sua aparente solidão.

No quadro, o ônibus aparece em uma estrada reta. A câmera o filma de longe e horizontalmente da direita para a esquerda. O ônibus buzina para uma Kombi que estava parada. O ônibus sai do quadro e há um corte.



Dominginhos, agora, é filmado novamente lavando um pedaço de pano, com a água de uma de suas latas. É dia e ele está do lado externo à caverna. Ao fundo do quadro está outras latas que já foram mostradas ao longo do filme. A câmera filma, na sequência, as mãos do

eremita lavando o pano. Depois ele é filmado de frente, está parado olhando novamente para algo indeterminado. O som das cordas volta a dar o tom do filme. A plantação de coqueiros é filmada novamente e depois volta ao eremita que está em pé do lado externo à caverna, mas dentro do cercado de bambu. A caverna é filmada de um ponto mais alto. Agora, é possível observar melhor como as latas e litros estão dispostos na gruta, bem como os utensílios do ermitão. É o primeiro momento em que o espectador tem a visibilidade do entorno, situando com mais precisão o lugar do eremita na sua morada.



Quando algo parecia estar estabelecido no filme um ônibus invade o quadro, mostrando que aquele eremita antes dito como alguém solitário, silencioso por opção ou por não ter mais o que dizer, era apenas uma face, uma possibilidade diante das muitas que se surgiriam após esse momento. Dominginhos olha o entorno com certo estranhamento. Observa algumas bananas ainda verdes e um pacote de pão. Depois volta às suas atividades, virando a água de uma lata para outra.

Em seguida, o ermitão é mostrado de costas, desta vez usa uma capa para se proteger do frio. Ele toca o violão de pé e seus pés são evidenciados descalços sobre o chão de terra. A música é a mesma que ele cantou perto da fogueira, como já mencionado. Mais uma vez, o som não pertence à imagem. É um som repetido: a música cantada pelo ermitão aparece em outros momentos do filme.

Seus pés são novamente mostrados, dessa vez, evidenciando as unhas. A música continua, mas o violão não aparece nas mãos do ermitão que, após um corte na filmagem é mostrado sentado em cima de uma pedra: é a mesma que fica próxima aos coqueiros. O som da

música dá espaço ao som de uma cigarra ou grilo. Há, pelo menos, cinco imagens que evidenciam o eremita sobre esta pedra. Em quase todos, ele coloca as mãos no rosto, boceja e suspira um longo 'ai'. Ele parece entediado, ou esperando alguém que tarda a chegar. No fundo do quadro, é possível inferir que há uma pessoa caminhando, mas está tão distante que não é possível identifica-la com precisão.

De volta à caverna, aos 53min e 59s o homem é filmado de costas: a câmera inicia sua filmagem próxima à cabeça do ermitão e se distancia aos poucos. Ele observa o lado externo da caverna, próximo à cerca. Os litros mais uma vez aparecem em uma repetição mostrada por outro ângulo da câmera, desta vez evidenciado de baixo para cima. Aos 54min e 55s algumas imagens, em diferentes momentos do dia, são evidenciadas em planos com a sonoridade do próprio ambiente e do som de alguns animais, como pássaros e cigarras. Isso dura até os 57min e 14s.

Já está tarde. Dominginhos boceja, de braços cruzados próximo à sua caverna. Ele é filmado de frente e verticalmente, por um tempo fica parado olhando e depois se senta. Na imagem seguinte ele aparece falando para alguém. Assim, aos 57min e 44s uma pessoa aparece ouvindo a contação de casos do ermitão. Mais um momento de suspensão.

Se antes se tinha um homem que vivia sozinho, sem a presença de pessoas para ouvi-lo, agora, não há somente este homem. Ele passa a coexistir com alguém falante, que tem algo a dizer e um alguém para quem dizer. A câmera filma horizontalmente da esquerda do quadro para a direita. A filmagem em plano-sequência não traz nenhum corte durante quase dois minutos. São várias pessoas, vindas de, provavelmente, uma escola para visita-lo. Estas visitas seriam constantes?



É nesse momento que o espectador é retirado de toda a compreensão que se tinha do filme. Se já estava consolidado que o silêncio do ermitão era seu principal aliado e que a sua solidão e atenção ao mundo era produto da sua abdicação da convivência com outras pessoas, isso agora cai por terra e já não ‘explica’ a sua existência no filme. Pelo contrário, acrescenta a esta também a existência de um ermitão que recebe em sua casa outras pessoas e narra a elas suas histórias de vida. Não quer dizer que este momento do filme anule toda a construção anterior, mas sim que passa a existir com ela e, assim, é possível afirmar que há dois filmes dentro de uma mesma obra.

A estes visitantes, Dominginhos conta a história de um homem: quando este homem tinha entre dez e quinze anos sua sorte foi lida. Disseram-lhe que quando ele tivesse setenta ou oitenta anos um corisco ia mata-lo. Seria atingido por um raio, um relâmpago.

É interessante a forma como Dominginhos conduz sua narrativa. Ele conta que quando o homem ouvia a sua predestinação ele ficou revoltado e saiu pelo mundo, cruzou muitos estados e, um dia, quando tinha em torno de trinta anos ele voltou para a sua terra.

No caminho de volta, este homem encontrou alguns urubus que estavam comendo a carcaça de um corpo. Então, o homem recolheu os ossos e enterrou em um cemitério. Ao chegar à sua terra natal, seus amigos (a quem Dominginhos nomeia como ‘intermediários’) haviam feito uma casa de aço para o homem ficar e se proteger do corisco. No entanto, fizeram a casa no lugar contrário ao qual o corisco iria cair. Ao perceber isso, o homem pediu para ficar do lado de fora da casa e ser atingido pelo corisco. Começou uma forte tempestade. O homem foi atingido e morreu.

Depois de alguns segundos, Dominginhos afirma que se confundiu na história e que, na verdade, o homem não morreu, mas sim que uma espada acertou o corisco. Quem estava com essa espada era A alma do osso que ele enterrou no cemitério.

Quando o corisco ‘evinha’ (...) um trem pulou por cima dele com espada do corisco e o corisco foi cair como que daqui lá nas curvinha a fora e não matou o homem, hein? Não matou o homem não eu contei errado não ficou casa de aço não, não... matou o homem não, por causa dos ossos que ele enterrou, acredita nisso? Os ossos que ele enterrou evitou ele de morrer do corisco, acredita nesse trem? É história ou não é? O osso, o osso tacou a espada no corisco e jogou o corisco longe eu... O A alma do osso ele não morreu não ele voltou e não morreu não. Os osso que ele enterrou não deixou ele morrer (Transcrição: 1h 00min e 59s à 1h 01min e 52s, *A alma do osso*, 2004).

É interessante notar que, mais uma vez, a fala de Dominginhos não corresponde à imagem. Mesmo que as pessoas estivessem em volta da caverna ouvindo algo que ele estava

contando não era exatamente isso o que se tornou o áudio desse momento do filme. Seja por uma opção estética, ou não, a questão é que a narrativa torna o eremita alguém comunicativo que não se privou das palavras, mas que não tinha para quem enuncia-las e, por isso, as reservou para si. Até que um ônibus chegou com pessoas interessadas em ouvi-lo e ele dispôs-se a narrar.

Sua narrativa é um pouco confusa, ele mistura episódios da própria história e as alterna com outros. Mas é importante pensar o espaço que a narrativa ocupa no filme. Há, sim, uma suspensão do ânimo, na medida em que passamos a ter um personagem falante. No entanto, isso não anula o silêncio vivido por ele até este momento. Ambos coexistem e contribuem para a poesia do filme.

Quando Dominginhos menciona que foi a alma do osso que salvou a vida daquele homem do corisco é possível empreender que é dessa narrativa que surgiu o nome do filme *A alma do osso*. Algo inanimado, e ao mesmo tempo presente que compõe uma narrativa seja ela vivida ou criada. É este algo, esta alma do osso que preservou a vida daquele homem e que permitiu a Dominginhos narrar uma história, dizer sobre aquilo que o inspirava de alguma forma. As suas palavras, apesar de confusas são ditas com entusiasmo e a sua preocupação com a compreensão do seu interlocutor é algo recorrente, uma vez que em vários momentos ele pergunta se eles estão entendendo e explica novamente.

Aos 1h 01min e 59s o ônibus recolhe seus passageiros. A Kombi é branca com uma faixa onde está escrito 'escolar' e sai à frente do ônibus. A câmera filma as pessoas ao entrarem no ônibus que, na sequência, vai embora, segue seu rumo. O motorista buzina como se quisesse apressar seus passageiros. Quando todos entram, o ônibus parte. A câmera o acompanha durante 29s até ele se esconder por entre as montanhas.



Já está escuro e as montanhas ganham o breu da noite. Uma árvore que compunha o quadro (a mesma mostrada acima) é focalizada. Uma imagem feita de cima mostra as luzes do próprio ônibus que iluminam os caminhos por onde atravessa. O som é de uma cigarra e não do ônibus, pois ele está muito distante. A câmera o acompanha por este novo ângulo por cerca de 40s. Até que ele se esconde novamente e não pode mais ser alcançado. Trovões podem ser ouvidos neste momento e a escuridão toma conta do quadro.

Há certa ambiguidade nessas últimas imagens, uma vez que no momento em que o ônibus é guiado para longe ainda é possível ver que o céu está tomado por certa claridade onde não haveria a possibilidade de um trovão. No entanto, ele acontece. A ambiguidade da imagem, nos torna ambíguos diante de nossas próprias interpretações enquanto espectadores. “É algo assim como uma suspensão do ânimo: o tempo não pesa” (PAZ, 2012, p. 32).

Nessa suspensão vejo que tudo o que antes fora construído a partir de interpretações se rompe, é tornado inoperante, permitindo vislumbrar um novo filme. Como se fossem dois, deixando em dúvida as compreensões tidas até o momento. Nesse lugar, onde o rompimento com o já construído existe, há a possibilidade de um encontro com o que virá por diante dos olhos no filme. Há nessa dúvida sobre o porvir algo poético, pois é o ponto do filme onde se abre para algo que está além da própria obra, que rompe com o já construído sobre ela mesma e, por isso, torna-se uma ficção tão potente. Há que se considerar que qualquer tentativa de compreender o poético abrigado em uma obra específica é apenas um resquício dela própria. É a tentativa de ficcionalmente completa-la, entender seus sentidos e criar outros a partir do que está em voga, mas isso não a define por inteiro.

Aquilo que agora chega aos olhos é estranho. Tal como o horror que petrifica,

a estupefação diante da Presença estranha é, antes de mais nada, uma suspensão do ânimo, ou seja, um interromper a respiração, que é o fluir da vida (...) O universo vira abismo e à nossa frente não há nada a não ser essa Presença imóvel, que não fala, nem se mexe, nem afirma isto ou aquilo, apenas está presente. E esse simples estar presente gera o horror (PAZ, 2012, p. 136).

O ritmo do filme muda com a mudança provocada na cena. Tal como mencionou Paz (2012) o ritmo provoca uma espera, suscita um desejar. “Quando é interrompido, temos um choque”. (p. 64). Como o filme caminhava na direção do silêncio, o ritmo propunha um estado de ânimo, mas este foi interrompido pela entrada de um outro ritmo. Já não é possível esperar algo como antes fora possível, mesmo porque o sentido mudou com a ruptura, com esse

movimento de suspensão que provocou tal sequência. Assim, é possível ir em direção a algo indeterminado. Tal como o real, o filme traz a indeterminação com mais força nesse momento.

No ritmo há um “ir para” que só pode ser elucidado se, ao mesmo tempo, se elucida o que somos nós. O ritmo não é medida, nem algo que esteja fora de nós, nós mesmos é que nos vertemos no ritmo e nos lançamos em direção a “algo”. O ritmo é sentido e diz “algo” (PAZ, 2012, p. 64-65).

Havia ritmo em cada ato do ermitão: possui sentido, mesmo que implícito ao ato e indecifrável em certa medida. Confunde o espectador, não o responde em suas inquietações sobre o que é evidenciado ou escondido nas imagens.

4.5- Narrativa e materialidade do mundo

Esta última parte de análise do filme iniciada em 1h 04min e 18s compreende os aspectos materiais que povoam a obra. Tal materialidade envolve a forma como Dominginhos se relaciona com todos os objetos que encontra e como os utiliza, retirando-os de suas funções mais óbvias e dando-lhes vida. Uma vida pragmática que atende às suas necessidades. Assim, cada lata disposta em cada um dos cantos da caverna ganha seu devido valor e, mais do que isso, ganham o olhar de um homem que está atento a estas existências. Como já foi elucidado, vários são os objetos dos quais o ermitão utiliza e observa. Eles aparecem em vários momentos do filme, seja na preparação do alimento, da construção de uma fogueira, da ida ao riacho para pegar um pouco de água, enfim. O filme é rico em uma materialidade mostrada com atenção pela câmera e pelo olhar do personagem real que ali é construído.

No entanto, por uma questão organizacional da análise é possível centrar a importância de tal materialidade nas cenas finais do filme que compreendem os últimos 10min e 21s. Além disso, é neste último momento que a narrativa aparece com mais força no filme e as falas do ermitão tornam-se constantes.

Apesar de ser um trecho pequeno em comparação aos já anunciados, é um momento rico, pois é justamente quando o homem Dominginhos da Pedra é apresentado ao personagem Dominginhos do filme *A alma do osso*. Neste momento, ele pode se ver, se ouvir, se conhecer e valorizar a si mesmo. É o instante em que é possível ver o que o ermitão ganhou da equipe

como demonstração de carinho e gratidão. Nesse trecho se concentra a importância da narrativa e da materialidade do mundo na composição do filme.

Chove. É a chuva que conduz a sonoridade no filme quando o ônibus vai embora. É noite e as latas e litros pendurados em volta da caverna ganham um novo aspecto. Estão mais escuras e essa escuridão toma conta do quadro. Os litros só aparecem quando há um relâmpago que ao iluminar traz a luminosidade para a caverna. É possível ouvir a chuva que cai e molha os plásticos que cobrem algumas latas de água que ficam no exterior da caverna.

Uma nova imagem, após um relâmpago, mostra Dominginhos em apenas um lampejo tão rápido quanto à propagação da luz. Alternam-se novamente as imagens: primeiro as latas penduradas e a escuridão, depois a cerca da caverna com a escuridão, os litros novamente e, por fim o ermitão é revelado. Há um jogo entre a escuridão e os lampejos de luz que a cada vez revelam uma imagem diferente. O som da chuva é, aos poucos, substituído pelos sons de instrumentos, se misturando com ele.

Aos 1h 05min e 03s Dominginhos está no centro do quadro. A câmera está próxima ao seu rosto. Ele está com um radinho na mão direita. Procura ouvir uma rádio. Poderia se perguntar como ele tem este radinho: se foi um presente dado pelos estudantes que foram visitá-lo, ou algo que ele guardava consigo. O rádio à pilha foi um presente do próprio Cao Guimarães como uma mostra de agradecimento. Dominginhos, segundo conta Cao, não queria aceitar nenhuma remuneração pela participação no filme, mas acabou ficando com o rádio e também com um canivete.

Durante alguns segundos a câmera filma o homem ouvindo uma música contemporânea. Ele tem um olhar triste, nostálgico. Parece sentir que o filme está acabando. É estranho afirmar isso, mas, nestes últimos minutos, o filme traz certa melancolia, um estado de finitude e de um adeus ao ermitão que vive na caverna há mais de 40 anos.



A imagem do ermitão é mais uma vez mostrada e intercalada com dois momentos de uma escuridão total. Nessa escuridão uma nova narrativa de Dominginhos é contada. A sonoridade é do seu discurso. Em toda a sua fala, que dura pouco mais de três minutos é possível identificar, pelo menos, três histórias diferentes. Ele fala muito e muito rápido. Não parece ser o mesmo homem que vivia permeado por silêncios no início do filme.

Na primeira história, ele se lembra dos momentos em que foi internado em uma clínica psiquiátrica. Conta que as sessões de choque elétrico deviam ser abolidas da medicina, pois fazem sofrer muito. Ele relata como eram essas sessões e que ele passou por poucas, por recomendação médica, mas que cada sessão durava até dez minutos. Em um momento ele relata o som que ouvia no instante em que tomava o choque. A câmera mostra, após um longo tempo filmando a escuridão da noite, as suas mãos agitadas, como se estivessem ainda perturbadas pelos momentos de tortura que faziam parte do tratamento.

Ao dar continuidade à história sobre a internação ele entra em uma narrativa que mistura os saberes científicos com os saberes populares. Conta que o homem quando não está bem do coração consequentemente não está bom do cérebro, como se desejasse explicar as razões para a loucura. Afirma a necessidade do fosfato presente em alimentos para fortalecer o cérebro e diz que isso eram os médicos quem diziam. Mistura essa fala com um relato sobre o que diziam para ele na infância: sua orelha era grande e isso era sinal de vida longa. Reconhece que já viveu muito, estava com 71 anos, mas logo contrapõe dizendo que isso é apenas superstição. Seu rosto é filmado, de baixo para cima, em meio à escuridão da noite.

Na sequência dessa narrativa, Dominginhos caminha para a terceira história, contando que viu uma fumaça de carvão na Serra de Santo Antônio que fica próximo à sua gruta e, em

uma narrativa um pouco confusa, afirma que diziam (não se sabe quem) que o inferno e o purgatório se abrem. As imagens dão o tom da narrativa, filmando uma fumaça em uma montanha e, em outro momento, um rio com o reflexo da luz do sol que parece a lava de um vulcão em erupção. A câmera volta a filmar o ermitão, narrando sua história. Dominginhos afirma que ninguém sabe para onde vai ao morrer, mas que já viu um amigo que havia morrido e que Deus modifica o homem e o faz acreditar em coisas que antes duvidava. Ele conta que, não havia se dado conta de que o homem já havia morrido e perguntou como ele estava e por que passou tanto tempo sumido.

Ao terminar, é filmada uma árvore com o reflexo de uma luz vermelha ao fundo. O som de algum instrumento de cordas embala o filme nesses momentos finais. Pelo menos cinco cortes existem até mostrar o ermitão novamente. Enquanto o som das cordas atrai a atenção do espectador, a câmera se movimenta em busca daquela luz, até entrar, invadir a sua natureza. Um novo corte é feito e o ermitão conta uma nova história, confirmando a existência desse falante que o compõe em coexistência com o silêncio.

Dominginhos mostra para Cao Guimarães onde guardou o canivete que ganhou do cineasta e o recomenda que o pegue de volta quando morrer. Ele mostra que o canivete está guardado embaixo de um balde e pede a Cao que coloque a mão. É o primeiro momento em que a câmera filma a mão de alguém junto às mãos de Dominginhos. Depois ele mostra onde está guardado o rádio que ganhou: embrulhado em um plástico.

A materialidade desses objetos se torna tão significativa ao ponto de o ermitão não querer perder essas coisas de vista, mesmo após a sua morte, utilizando-as somente como um empréstimo, valendo-se delas apenas por uma necessidade momentânea: a necessidade da sua vida. A câmera filma o embrulho que Dominginhos guardou com todo o cuidado. Ele diz a Cao para buscar os objetos ali. Cao solta um riso. A câmera só mostra as mãos do ermitão segurando uma pequena lanterna, talvez tenha sido mais um presente. Conta que guarda ‘dinheiro antigo’ e assimila o valor da moeda real com o cruzeiro.

Dominginhos está de frente para a câmera e diz que o dinheiro é a base de tudo e que um homem sem dinheiro não tem nada. Assume que recebe uma aposentadoria do governo e um amigo entrega o dinheiro para ele. Ele não confia nos bancos. É interessante que há uma construção possível de que ele abdicou do dinheiro, da relação com muitas pessoas para viver sozinho solitário em uma caverna. No entanto, é o próprio ermitão que desfaz essa compreensão ao dizer sobre o valor do dinheiro. Talvez ir morar em uma caverna não tenha sido uma escolha, mas a única saída possível. O homem segue sua narrativa sobre a importância do dinheiro.

Confunde-se em alguns momentos, repete uma frase. O tempo, aos poucos, se dilata e já não é possível saber de que tempo o ermitão está narrando.

Quando sua narrativa termina, a última cena que nos é mostrada revela o momento em que Dominginhos vê a sua própria imagem, sua materialidade esculpida por uma câmera que insiste em atravessá-lo. A câmera está atrás da sua cabeça. Ele usa um fone e olha para a tela da câmera. É possível ver alguém sentado em frente a ele, segurando a câmera. Há cinco movimentos da câmera que buscam vê-lo por ângulos diferentes. O que fica desse movimento é a emoção de Dominginhos. Emociona-se ao ver sua imagem captada por aquele equipamento tão estranho. O ermitão ouve a si mesmo. Quando a câmera filma seu rosto é possível notar uma expressão de felicidade ao ver-se. A felicidade se mistura com um choro contido, um riso, um agito de um corpo que se olha, se comove com a própria imagem. O filme termina com os créditos finais.



“A matéria, vencida ou deformada no utensílio, recupera seu esplendor na obra de arte” (PAZ, 2012, p. 30). O eremita utiliza o inutilizável convencionalmente. Quando isso é mostrado pelas lentes da câmera carrega uma força libertadora. Liberta do sentido comum, onde diríamos, com facilidade, que uma lata pode ser descartada quando o que abriga em seu interior foi consumido. O eremita, talvez ao acaso, recupera o esplendor do utensílio vendo-o com outros fins.

O cineasta também o recupera em sua arte pela escolha de filmá-lo.

Palavras, sons, cores e outros materiais sofrem uma transmutação quando ingressam no círculo da poesia. Sem deixar de ser instrumentos de significação e comunicação, transformam-se em ‘outra coisa’. Essa mudança – ao contrário do que acontece a técnica – não consiste em abandonar sua natureza original, mas em voltar a ela. Ser ‘outra coisa’ quer dizer ser ‘a mesma coisa’: a própria coisa, aquilo que real e primitivamente são” (PAZ, 2012, p. 30).

Isso que ocorre na criação poética perpassa o filme de Cao Guimarães onde os materiais assumem seus sentidos ingressados nas cenas em que aparecem. Essa outra coisa nada mais é do que ela mesma, mas liberta de suas contingências usuais e temporais. Por isso, assume outra imagem vista na sua superfície, mas em profundidade. Assim, a composição da caverna, os objetos, os próprios gestos ganham a centralidade, pois são expostos em sua crueza ao olhar.

Tal característica funciona como uma condição para o filme de Cao tornar-se possível. Há sempre algo que transcende que ultrapassa as margens da compreensão. Todo o filme é imagem, possui potência em se dizer algo com imagens. Assim traduz, com o filme, formas particulares de estar no mundo.

Tanto pela possibilidade de devolver à matéria o que ela é por natureza, quanto pela potência de fazer em imagens que significam algo e na forma de narrar, acredito que este filme de Cao Guimarães carrega um viés poético. Assim como as obras plásticas e musicais podem ser consideradas poemas, como traz Paz (2012), o filme de Cao por um lado, devolve aos materiais que utiliza do mundo o que são por natureza – matéria resplandecente ou opaca – e assim rechaça o mundo da utilidade; por outro, transformar-se em imagens e é uma forma peculiar de comunicação (PAZ, 2012). No entanto, não é simples afirmar isso. Ocorre que para o poeta o poema é que está além da linguagem, mas esta só pode ser alcançada por seu intermédio. O filme, nesse sentido, só poderá ser poético quando ultrapassar ou dizer algo mais do que a própria estrutura da linguagem cinematográfica.

O sentido como afirma Paz (2012) é um querer dizer. É no sentido de algo que nos redimimos da ambiguidade e pluralidade do real. Neste entender, o sentido fundamenta nossa apreensão da realidade. Se o sentido é um querer dizer, posso afirmar que o filme de Cao Guimarães apresenta o sentido de uma forma poética: para além de uma descrição ou representação do mundo e de sua forma de estar nele, Cao explora com cautela o cenário que a ele é disposto.

A gruta onde vive o ermitão não existe no sentido pragmático do uso, mas no seu poder ser. É para o ermitão um lar, é para mim uma caverna, é para o cineasta um cenário, é um poder ser que dá a pensar sentidos possíveis sobre um mesmo lugar. A criação de sentidos, nesse

aspecto, só é possível pela forma como o cineasta dá a ver suas imagens, atravessadas também pelo olhar do ermitão que, com o apoio do artista, nos confronta com a sua realidade e tempo, com a sua maneira de estar no mundo.

A ambiguidade da imagem não é diferente da ambiguidade da realidade, tal como a captamos no momento da percepção: imediata, contraditória, plural e, não obstante, dona de um sentido recôndito. Graças à imagem se produz uma imediata reconciliação entre nome e objeto, entre a representação e a realidade (PAZ, 2012, p. 115).

Há meios expressivos neste filme de Cao que ajudam a confirmar o seu viés poético, sua potência enquanto poesia do mundo. Tais meios expressivos são expostos por Cao ao nosso olhar quando escolhe mostra-los nas atitudes do ermitão.

Quando Paz (2012) aponta o ritmo como uma espécie de imã que aparece no fundo de todo o fenômeno verbal, descreve-o como agente de sedução em sua utilização na criação poética, onde o poema é um conjunto de frases com uma ordem baseada no ritmo (p. 63). Como mostra o autor, a atitude do poeta nessa operação poética é análoga à magia, onde o mago utiliza da natureza, servindo-se dela para seus próprios fins.

Nessa analogia, vejo também as escolhas do cineasta Cao Guimarães que ao filmar e ao dispor de diferentes recursos o faz forçosamente valendo-se do que pode ser salvo ou perdido das formas de realidade que busca ficcionalizar, para aqui fazer uma analogia ao que foi dito por Bazin (2014) sobre o real em um filme. Cao Guimarães extrai seu poder de si mesmo com o mundo, se serve do que está ali, exposto, mas que não é claramente visto.

O ritmo alimenta o filme é uma visão de mundo e não apenas uma medida para o seu desenrolar. Os dois ritmos do filme apesar de fazerem parte de um ritmo comum conservam um sentido particular. O ritmo como aponta Paz (2012) é inseparável da nossa condição “quer dizer: é a manifestação mais simples, permanente e antiga do fato decisivo que nos faz ser homens: ser temporais, ser mortais e sempre lançados em direção a ‘algo’, ao ‘outro’: a morte, Deus, a amada, nossos semelhantes” (p. 67). Há ritmo no filme, há ritmo nos atos e gestos do ermitão.

“O ritmo, que é imagem e sentido, atitude espontânea do homem diante da vida, não está fora de nós: é nós mesmos, expressando-nos. É temporalidade concreta, vida humana não repetível” (PAZ, 2012, p. 68). Nesse sentido, a narrativa propõe um ritmo junto ao silêncio que compõe o todo do filme.

A forma dilatada como o tempo é apropriado, a atenção com que o cineasta manipula a câmera, a atenção do ermitão em relação ao seu lugar, a suspensão do ânimo que existe quando

algo consistente é rompido e a materialidade do mundo explorada em cada imagem são elementos que revelam o poder do ritmo e do aspecto poético no filme *A alma do osso*.

5- O ESTAR NA ESCOLA A PARTIR DE UM OLHAR SOBRE O MUNDO

A tentativa de pensar algo do mundo a partir de uma cinematografia específica se fez pela compreensão de que as imagens, assim como as palavras ajudam a olhar o mundo com uma força capaz de suspender nosso próprio entendimento mínimo sobre ele. O mergulho em aspectos do cinema para o encontro com uma cinematografia e com um filme específico existiu mediante o desejo de que algo fosse válido como real.

O real ao qual me remeto foi conservado nesta pesquisa como algo indeterminado que não acessamos inteiramente, mas do qual é possível criar ficções que nos aproximam de certos aspectos da realidade, mesmo que este movimento esteja bem difícil. Guardada a dificuldade, a procura por um cinema que se aventurasse nas ambiguidades e contradições do real e do mundo tornou-se necessária.

A busca se configurou em um processo harmônico com repletas palavras e imagens que ajudaram na composição desta escrita. Seja pela indeterminação do real, pelo modo plástico como alguns cinemas pensam o tempo, pelo encontro com a cinematografia de Cao Guimarães ou pela análise do filme *A alma do osso* (2004) há sempre algo que é colocado a partir da nossa própria forma de ver e relacionar com o mundo. Ao mesmo tempo, há sempre algo que escapa ou que não cabe colocar.

Algumas palavras escritas no início propiciaram o encontro com formas de olhar o mundo. São estas formas que, acompanhadas por categorias de análise, serão responsáveis para que algo sobre a escola seja colocado. Assim, a ideia de pensar o estar na escola abriu espaço para que outros aspectos do mundo fossem alocados para, então, pensar a escola. Ela ficou, nesta pesquisa, guardada durante vários capítulos para, neste momento, habitar a escrita a partir do foi, anteriormente, colocado.

Há momentos em que é preciso guardar algumas palavras para coloca-las em relação com outras ainda desconhecidas. Nesse sentido, o encontro com outros aspectos do mundo foi relevante para que o terreno fosse preparado e outras sementes fossem colocadas no solo deste caminho permeado por curvas e interrupções.

Como o cinema, a escola também envolve um processo de busca e aproximação com mundos possíveis. Assim, o professor como o cineasta ao tomar decisões é capaz de pensar sobre elas no seu caminho com os sujeitos que fazem parte do processo de formação, em relação à escola, e de criação, em relação ao cinema. De certa forma, estes processos estão imbricados: há um pouco de criação na escola e um pouco de formação no cinema.

O encontro entre cineasta, filme e espectador, permeado por suas relações com o mundo é um momento singular que também pode existir no encontro entre professor, alunos e conhecimento. A proposta destes encontros não é algo difícil ou mesmo impossível, o difícil é nos colocar na posição de realiza-los, de torna-los possíveis. Cinema, ou uma cinematografia específica e, certo modo de estar na escola soam como possibilidades na construção de mundos, pois se criam a partir de encontros.

Dessa forma, é preciso, neste momento, abrir espaço para que a escola seja colocada em sua potência. Não me remeto diretamente à educação, pois este é um processo muito mais amplo do que desejo colocar nesta pesquisa. Aponto a escola como um lugar em que o estar pode ser pensado a partir da forma como vemos o mundo e o recriamos. Por isso, me apoio em uma cinematografia capaz de abrir uma visibilidade para o mundo.

5.1- Retomar a questão e seus desdobramentos

Todos os dias passamos por uma rua, vemos as mesmas construções, as mesmas cores e texturas. De repente, algo daquilo que estava na rua passa a mostrar algo do mundo, as cores parecem ter mais tonalidade, as construções passam a ter outros sentidos. Assim, quando olhamos atentamente ao que está à nossa volta outras dimensões podem ganhar contornos e, assim, podemos ansiar em dizer algo sobre elas.

Na pesquisa não é diferente. Há algo do mundo que precisa nos envolver, nos colocar em movimento. Se a imobilidade é uma ilusão, como nos diz Paz (2012) é preciso mover-se no mundo, mas mover-se atentamente a ele, conservando seus mistérios e contradições. Nesse sentido, a projeção da questão lançada no início precisa, novamente, ser retomada, uma vez que as andanças pela pesquisa guardaram consigo uma questão cambiante. Como não penso a escola isoladamente, mas em consonância com uma visibilidade do mundo aberta pelo filme *A alma osso* (2004) é preciso lançar a questão novamente.

Assim, é possível pensar elementos para uma forma de estar na escola a partir de certo realismo poético presente em uma obra cinematográfica específica? A hipótese que tinha no início era a que pode haver a possibilidade de que algo seja pensado sobre a escola segundo o modo de olhar o mundo presente em uma cinematografia.

Para pensar sobre isso, no entanto, foi necessário um mergulho em aspectos do cinema. Tal mergulho se deu a partir daquilo que alguns filmes trazem com força para pensar a realidade.

Seja a partir do tempo tornado plástico na imagem ou no uso de aspectos do mundo para criar um efeito sobre o real o cinema existe a partir de artifícios, ficções que nos colocam em relação a alguma coisa do mundo. No entanto, há aqueles filmes que possuem mais força para deixar ver este algo e se relacionar também com o espectador. Foi na procura deste cinema, em específico, que encontrei o maior encantamento.

Considerei a partir do cinema que alguns filmes têm a possibilidade de resgatar algo do mundo. Nesse resgate o espectador ao ver o filme pode abraça-lo ou resistir a ele. Na pesquisa procurei considerar um tom mais realista e poético desta arte. Realista a partir da força de realidade que possui, como afirma Bazin (2014) um cinema que aproxima a relação do espectador com o mundo, não de forma orgânica, mas evidenciando sua contradição e ambiguidade. E poético a partir da criação que se produz entre artista e obra.

O artista faz o molde, ou seja, a forma para que o filme exista a partir das suas escolhas. Ao realiza-la liberta-a para que diga algo por si mesma em suas possibilidades. Se não conseguimos acessar o real, o cinema aparece como um artifício para a sua criação, ou seja, uma forma de ficção que pode ser potente para que algo do mundo se mostre, se deixe ver. Assim, o real é uma busca constante e precisa, como traz Larrosa (2008), estar presente, ser vital, válido, forte, uma vez que o real não é lógico, intencional, representativo ou um objeto pensado em sua funcionalidade.

Busquei uma cinematografia que, de certa forma, expressasse algo do mundo a partir da importância que possui o humano e as coisas mais ínfimas presentes em aspectos do real dos quais, muitas vezes, não somos capazes de perceber. O encontro com a obra de Cao Guimarães me permitiu considera-la em seu aspecto poético, existente na sua forma de pensar a realidade e coloca-la em seus filmes.

É visível que o real existe para o cineasta como uma busca e seus artifícios permitem pensa-lo de forma ampla, com respeito à sua ambiguidade e contradição. Desse modo, é viável um filme que mesmo utilizando-se de algo do real possa reverberar algo próprio, no mergulho em que nele fizemos, uma vez que

de fato, ‘a arte’ cinematográfica se nutre com essa contradição, ela utiliza o quanto pode as possibilidades de abstração e de símbolo que os limites temporais da tela lhe oferecem. Mas essa utilização do resíduo de convenções abandonado pela técnica pode ser feita em prol ou em detrimento do realismo, ela pode aumentar ou neutralizar a eficácia dos elementos de realidade captados pela câmera (BAZIN, 2014, p. 292).

Ao se nutrir de uma contradição, alguns filmes ainda conseguem abrir espaço para que algo se produza na relação criada pelo artista com sua obra. Assim, o poético existe no momento da criação onde o cineasta coloca no filme um pouco da sua visão de mundo e o filme acaba por construí-lo e, quem sabe transforma-lo.

É importante esclarecer, no entanto, que não foi possível analisar toda a obra de Cao Guimarães, pois isso extrapolaria os limites da pesquisa. Somente alguns aspectos do seu discurso e de algumas das suas imagens foram colocados para que eu encontrasse um filme que traria elementos para pensar uma ideia de estar na escola.

Ao especificar o poético que propus pensar na obra do cineasta é importante apontar que a poesia aparece segundo o modo como o cineasta habita a obra e imprime nela elementos que constituem, de alguma forma, sua própria relação com o mundo, fazendo reverberar algo sobre a realidade. É este o exercício de liberdade da criação poética (Paz, 2012) que aparece com tanta força no trabalho de Cao Guimarães. Seus filmes possuem uma poética na forma como expõe algo do real, com os poucos personagens que atuam e que, nem sempre, estão definidos. Assim, o espectador não possui uma direção clara de observação, até porque, em muitos momentos, são os objetos que ganham destaque.

Ao debruçar sobre a tentativa de analisar o filme documentário de Cao Guimarães *A alma do osso* (2004) pude olhar mais atentamente para cada cena. O filme é um documentário contemporâneo, onde as preocupações parecem estar mais no mundo do que em uma representação fidedigna de algo ou alguém, mesmo que mostrar alguém em uma imagem seja também um grande desafio. Migliorin (2010a) aponta que o interesse no humano, na forma como este ocupa o mundo e a maneira de abordar o mundo são preocupações desta recente vertente do documentário brasileiro.

A genialidade do cineasta ao pensar o humano e a forma como constroi isso em suas imagens possibilita pensar que o filme mais do que um documentário é o próprio compartilhamento de uma sensação de estar no mundo. Assim, não é o equipamento que provoca a beleza poética no filme, mas a forma como ele vê o mundo e coloca parte disso na imagem.

Com o intuito de pensar o filme foi necessário eleger algumas categorias para dizê-lo em algumas de suas possibilidades. A intenção das categorias não é fechar o documentário em blocos, mas coloca-los de forma que estes continuem abertos e possam ser pensados de outra forma, dada a tentativa de cada um de se colocar diante de um filme. Entrar no universo do filme é a tentativa de aproximar dele, sem deixa-lo sozinho, com o intuito de entender um pouco sobre o que ele pode enquanto uma potente arte.

‘O silêncio: sentido como algo mutável’ trouxe momentos em que foi possível contemplar a natureza exposta no filme, para extrair dela algo que ainda seja válido para ser visto com atenção. A abertura à natureza externa à caverna se contrapôs aos planos um tanto fechados que não permitiam ver todas as atitudes do ermitão.

A categoria ‘tempos’ evidenciou a concomitância do atual e do virtual em imagens que pareciam se distanciar da construção do filme para desorganizá-lo, trazendo outros elementos da plasticidade do tempo.

A ‘atenção ao todo e ao mínimo’ perpassou a análise para pensar este conceito nas atitudes do eremita e do cineasta no momento da filmagem.

A ‘suspensão do ânimo’ indicou um momento de transgressão no filme, onde já não era possível saber quem era o eremita construído até certo momento.

Por último a ‘narrativa e materialidade do mundo’ existiu como tentativa de entender o espaço da fala e de outras composições que traziam vitalidade ao filme.

Como prometido, não poderia iniciar algo sobre o estar na escola de maneira isolada, pois existimos no mundo em relação. Nesse sentido, foi necessário apresentar aspectos do mundo que poderão, nesse momento, me ajudar a pensar a escola. A tentativa de análise do filme *A alma do osso* (2004) existe a partir dessa colocação. A visibilidade aberta em algumas de suas imagens, que aqui foram analisadas, será, novamente, retomada para que algo em relação ao estar na escola seja pensado.

No entanto, é necessário ter claro que mesmo colocando a escola, de forma específica, e, relacionando-a a outros elementos do mundo provenientes de um filme há alguns movimentos durante essa aproximação que serão capazes de amalgamar algumas categorias. Isso significa afirmar que elas não serão colocadas inteiramente, mas evidenciadas a partir daquilo que trouxeram de mais potente para pensar o estar na escola. Ocorre que, algumas destas não serão descritas isoladamente, mas em consonância com outras.

Guardada a especificidade da relação que as categorias desempenharão para dizer algo sobre o estar na escola, a ordem com a qual estas foram descritas não obedecerão a ordem do capítulo anterior, pois assumirão outros contornos. Isso ocorre porque há categorias que precisam ser pensadas em interdependência para não serem inóspitas ao pensamento. Nesse sentido, não forçarei uma aproximação, mas colocarei algumas de suas possibilidades.

5.2- *Skholé*

Quando iniciei a escrita desta pesquisa coloquei a necessidade de recuperar a ressonância da palavra ‘escola’ em sua etimologia. Derivada do termo antigo *skholé* designava, para os gregos, um tempo desvinculado da produção. Assim, sugeria que o tempo fosse tornado inoperoso e liberado das obrigações da vida cotidiana. As pessoas na escola teriam a possibilidade de compartilhar de um mesmo tempo dedicado a algo comum. A tentativa que faço, neste momento, é pensar quais elementos podem tornar o tempo inoperante para que algo se crie na escola, quer dizer, para que seja possível estar na escola. Penso ser importante apontar novamente essa ressonância, pois a partir dela colocarei alguns elementos para pensar certo estar neste lugar.

É possível que a escola ainda possua a força de inoperar o tempo. Quando se propõe a criar um lugar para a permanência de alunos e professores durante um tempo da vida dessas pessoas, a escola possibilita apresentar algo do mundo, distante das determinações externas e da forma como este mundo existe em outros âmbitos da sociedade. Por este motivo, mas não somente este, a escola precisa ser preservada. É nela que um tempo não pesa como pesa em outros âmbitos da sociedade.

Por isso, a escola é potente. É o lugar onde as palavras e discursos podem produzir algo no pensamento que não se vincule, necessariamente, ao mundo da produção, da cronologia de um tempo marcado pelo cumprimento de prazos, mesmo que eles existam. No entanto, a escola ainda possui uma marca herdada pela Modernidade ao se dedicar, em boa parte do tempo, a um futuro incerto. Assim, despense suas forças em projetos que partem, muitas vezes, do nada e acabam não levando a lugar algum. A emergência de pensar o futuro deixa de lado o estar e viver a escola. A necessidade de em um futuro que promete algo sempre inalcançado faz com que a escola e as pessoas que lhe conferem vida esqueçam-se daqueles que estão diante dos seus olhos. Ao não os ver não se comprometem em deixar que algo do mundo os toquem e seja preche de sentidos dentro da escola.

Dessa forma, a tentativa que venho colocar é de que a escola precisa existir situando-se no presente que existe em coexistência com algo do passado. Isso existe na forma como é possível estar na escola, permanecer em seu interior durante um tempo destinado ao estudo. É uma questão de presença e uma questão de atenção ao mundo. A escola pode existir para que alunos e professores se sintam vivos em suas relações com os outros e consigo mesmo a partir do que encontram no mundo.

A escola não existe sozinha. É preciso pares. Pares de alunos, de professores e também o par da escola com o mundo. A educação é a formação do ser humano em todos os lugares, mas a escola é específica, é um lugar onde existe algo específico pode existir para pensar o mundo. Por isso, a coloco em foco.

A ressonância da palavra escola pode ser antiga, mas não é velha. O velho é o que já caiu em desuso, mas não o antigo. A antiga ressonância da escola precisa ser preservada. Abraçar e proteger um termo antigo, pensando em sua etimologia é importante para que algo da escola seja preservado. O tempo como inoperante na escola é antigo e precisa continuar existindo para garantir certa dedicação a algo. Ser capaz de ficar horas na escola é o mais mágico que ela pode propor. A sala de aula é a pura exigência do estudo. Sua monotonia pode existir para garantir que este tempo seja colocado, para a dedicação ao outro, a si mesmo e ao mundo.

5.3- Suspensão

A escola é precisamente um lugar onde as determinações vindas da sociedade podem deixar de existir por um tempo específico. Quer dizer, a escola é capaz de suspender uma ordem específica para tornar alunos e professores presentes na sala de aula. A suspensão ocorre, nesse sentido, para que não somente as pessoas como também o conhecimento possa assumir outros contornos, distantes daquilo que são fora da escola.

Preciso recordar que uma compreensão sobre a suspensão aparece na análise do filme *A alma do osso* (2004). Nele, a suspensão era colocada no momento em que o filme passa por uma transgressão. Ocorre que o personagem Dominginhos até então evidenciado como alguém silencioso, fechado e focado apenas em suas atividades na gruta e na atenção com o mundo passa a coexistir com um Dominginhos mais falante. Alguém que gostava de contar casos, tocar violão, cantar... O ritmo muda, o estado de ânimo passa a ser outro. Essa suspensão abre a possibilidade para a presença da narrativa no filme. Suas falas e seu canto tornam-se mais presentes. Os relatos aparecem com mais força.

A suspensão, neste momento, atua como uma ruptura para fechar um ciclo anterior. É ela quem marca a coexistência de dois filmes em um mesmo documentário. Enquanto um rompimento, a suspensão existiu no filme para desestabilizar a própria compreensão do espectador acerca de tudo o que havia construído de entendimento.

Se, no filme, antes tínhamos um personagem silencioso, o qual possibilitou ao espectador participar de uma contemplação do mundo neste universo de signos e gestos, agora temos um personagem capaz de retirar o espectador desta contemplação, passando a duvidar dela e do próprio filme. Seja por uma escolha do cineasta daquilo que era válido conservar ou romper, a suspensão, no filme, existiu como a possibilidade de que algo desestabilizasse para construir uma nova apreciação, sem esquecer do que estava construído anteriormente.

Para pensar o estar na escola a suspensão assume outros contornos. Em vez de existir enquanto uma ruptura com aquilo que antes fora construído, retirando dos pés o chão cuidadosamente construído, a suspensão existe como um não movimento. É uma tentativa de tornar algo do mundo inoperante. Não quero dizer que a suspensão na escola torna as nossas interpretações do mundo inoperantes, como no filme, mas que torna algo do próprio mundo inoperante.

A tentativa de retomar esta categoria existe, justamente, pela ampla capacidade que ela possui de atuar sobre o mundo. Se no filme ela atua como um rompimento, mesmo coexistindo com aquilo que já havia sido colocado, na escola a suspensão existe para tornar inoperante o que está externo a este lugar e que faz parte das determinações daqueles que lhe conferem vitalidade.

Como enunciei, anteriormente, a escola herdou da Modernidade o desejo incessante por algo que ainda está por vir. A ideia de um futuro inalcançável existe na escola para que ela gaste suas forças com aquilo que outros setores da sociedade dizem ser relevantes. Nesse sentido, a compreensão sobre a relevância do futuro não está somente na escola. Ela parece incorporar para si uma dimensão do tempo que ainda não existe. As determinações que colocam a necessidade de um futuro próspero chegam para a escola na forma de projetos que preparam para algo que está externo e, muitas vezes, alheio à própria escola.

Assim, a ideia de que a suspensão possa existir para um estar na escola que evidencie a importância de se construir algo em um momento presente se faz relevante. Ao suspender as determinações da sociedade, a escola pode retirar, momentaneamente, os próprios discursos direcionados aos alunos a partir daquilo que a sociedade diz que eles não têm condições de fazer.

A escola precisa existir para recolocar uma relação que se pautar na pluralidade de ideias e na possibilidade de enxergar em cada aluno um alguém que é capaz de fazer alguma coisa com atenção e dedicação. Ora, se a escola existisse somente para responder aos interesses externos ela não teria para si aquilo que a própria ressonância da etimologia desta palavra

significa: tornar inoperante o tempo. E tornar inoperante para que algo exista para alunos e professores como prenhe de sentidos.

Ao suspender essa ordem é possível fazer com que os alunos apareçam como tais e, isso é fundamental para que a aula possa existir e alcançar o interesse dos alunos em se dedicar ao estudo. Estudar não está voltado meramente a um desejo, mas a certo empenho e dedicação ao que se é estudado. Quando o mundo é apresentado a partir da suspensão de sua funcionalidade prática e produtiva a curiosidade e o interesse podem ser tornados possíveis. Ao ser abdicado de uma função social específica o conhecimento torna-se objeto de estudo e é na escola que isso ocorre. Também por esse motivo é fundamental a sua existência. A escola existe, nesse sentido, como pura possibilidade de abertura de mundos. E o efeito da suspensão ajuda a provocar esta abertura.

A suspensão, tal como a entendemos aqui, significa (temporariamente) tornar algo inoperante, ou, em outras palavras, tirá-lo da produção, liberando-o, retirando-o de seu contexto normal. É um ato de desprivatização, isto é, desapropriação. Na escola, o tempo não é dedicado à produção, investimento, funcionalidade ou relaxamento. Pelo contrário, esses tipos de tempo são abandonados. De um modo geral, podemos dizer que o tempo escolar é o tempo tornado livre e não é produtivo. Isso não quer dizer que a suspensão descrita acima é, na verdade, operativa na escola atual. Pelo contrário, o oposto parece ser verdadeiro (SIMONS; MASSCHELEIN, 2015, p. 32-33).⁹

Precisamente, a compreensão de suspensão trazida pelos autores aproxima-se da compreensão dos gregos antigos sobre o termo *skholé*. É um tornar algo inoperante. Quando a escola retira os alunos de um contexto comum, como o da família, por exemplo, ela entrega a eles a possibilidade de escapar, por um momento, de ser filho ou de ser criança para ser um aluno. E como aluno a postura precisa ser outra, pois ao lidar com aspectos do mundo na escola é preciso atenção e dedicação para que algo possa, realmente, ser válido e fazer sentido por ser significativo em si mesmo.

A suspensão permite, ainda, que o privado se torne público, uma vez que se fora da escola alguns conhecimentos só podem existir para um determinado grupo de pessoas, dentro dela ele pode ser equalizado e colocado à disposição de todos para que algo se produza a partir dele ou do seu rompimento.

De fato, a escola existe em um tempo e um espaço que lhe é próprio. A questão, no entanto, é como estamos neste espaço. Quando um aluno chega à escola ele traz consigo uma

⁹ Optei por colocar todo o trecho na citação, por entender que seja de extrema importância para entender o pensamento de Simons e Masschelein a respeito da suspensão.

série de histórias. Este aluno está carregado e carregando aquilo que a sua família acredita ser relevante para ele e, assim, o faz ir para a escola. A história da sua vida, a história da sua cultura e as determinações do que ele é e do que pode fazer são trazidas em sua mochila para serem, momentaneamente, retiradas na sala de aula.

Como nos mostra Simons e Masschelein (2015) o que a escola faz diz respeito justamente a suspender uma ordem desigual. Esse efeito de suspensão desprende a criança ou o jovem das suas relações com a família e daquilo que a sociedade espera que ela/ele seja. Na escola, esta pessoa tem a possibilidade de aparecer apenas como aluno. Assim, também é o professor que se torna um mestre para aqueles que estão envolvidos de um mesmo conhecimento, que na escola é agrupado em matérias.

Ao tornar inoperante, ou seja, suspendendo esta ordem desigual a escola deixa de aparecer simplesmente como instituição, como extensão da família, que procura atender às expectativas da sociedade, criando ‘bons cidadãos’, ou sendo necessariamente funcional. De acordo com os autores a escola é uma invenção política específica da *polis* grega e que surgiu da usurpação do privilégio das classes aristocráticas e militares da Grécia Antiga. Assim, o tempo na escola foi democratizado e equalizado. Nesse sentido, o mais importante ato que a escola faz “diz respeito à suspensão de uma ordem desigual natural” (SIMONS; MASSCHELEIN, 2015, p. 26).

Suspender algo pode ser compreendido como deixar de produzir um efeito esperado ou mesmo tornar este algo ineficaz, em seu aspecto funcional, por um momento específico. Desse ponto de vista, o que é deixado de lado temporariamente são, justamente, o conhecimento produtivo de algo e as determinações que são feitas pela sociedade sobre aqueles que seriam o futuro (crianças, jovens, etc.). A definição sobre o que ocorrerá com o futuro pode se tornar suspensa momentaneamente dentro da escola para oportunizar que crianças e jovens possam aparecer como alunos e o conhecimento como matéria.

É isso que os autores propõem ao afirmar a necessidade de que algo seja retirado do contexto normal e liberado das obrigações que a sociedade anseia. Retirar algo do contexto é mais do que apenas contrapor a escola à sociedade, uma vez que ambas coexistem em relação. Além disso, a compreensão sobre a suspensão ajuda a considerar que a aula acontece a partir de um gesto de interrupção, de parada, de espera.

A suspensão também está relacionada a algo que existe em condição de experiência, como algo que toca e, ao mesmo tempo, permite parar para pensar.

A possibilidade de que algo nos passe ou nos aconteça ou nos toque, requer um gesto de interrupção. Um gesto que é quase impossível nos tempos que correm: requer parar para pensar, para olhar, parar para escutar, pensar mais devagar, olhar mais devagar e escutar mais devagar; parar para sentir, sentir mais devagar, demorar-se nos detalhes, suspender a opinião, suspender o juízo, suspender a vontade, suspender o automatismo da ação, cultivar a atenção e a delicadeza, abrir os olhos e os ouvidos, falar sobre o que nos acontece, aprender a lentidão, escutar os outros, cultivar a arte do encontro, calar muito, ter paciência e dar-se tempo e espaço (LARROSA, 2004, p. 160).

A experiência descrita por Jorge Larrosa traz uma grande alusão à necessidade da suspensão para que seja possível se sentir tocado e fazer algo com aquilo que o tenha atingido ou, simplesmente e não facilmente, padecer à sua presença. É na escola que há a possibilidade de fazer com que aquilo que vem do mundo possa ser suspenso para ser novamente pensado, estudado e dedicado ao olhar atento daqueles que estão envolvidos com este conhecimento. Isso também precisa ser preservado. Ao ser desprivatizado este algo tornado público pode ser conhecido e recriado por todos os envolvidos na aula para que seja visto mais devagar, de forma mais atenta e afável e, assim, ter a possibilidade de existir em condição de experiência.

A suspensão que possibilita esse processo ocorre dentro de um tempo específico que está na sala de aula. Cultivar esta arte do encontro entre alunos, professores e matéria é importante para que algo seja possível de existir, mesmo que não possa ser determinado ou fuja ao controle de compreensão. Isso permite afirmar que a possibilidade de a suspensão abrir mundos e potencializar uma relação entre aqueles que estão na escola existe em função de um tempo próprio, de um tempo que não produz o que outros setores da sociedade produziram. De fato, a escola está na sociedade, mas isso não quer dizer que ela tenha que se sujeitar a todas as suas determinações.

De certa forma, a escola está um tanto imune de algumas obrigações da vida produtiva. Isso pode ocorrer na própria forma como ela mantém a sua constituição. A estrutura dos prédios, a manutenção de uma organização espacial são elementos capazes de contribuir para que a escola possa aparecer como tal. Esta riqueza está nos mínimos detalhes. Assim, quando caminhamos por uma rua não temos dificuldade de observar quando estamos próximos a uma escola: ela possui não só uma estrutura, mas as vozes dos alunos, professores e funcionários que cultivam a força vital que a escola constitui.

A prática do professor, por exemplo, traz um trabalho conduzido de forma diferente de outros setores. É um trabalho que está além da carga horária, que se faz em vários ambientes e requer uma dedicação não só aos alunos, mas também à matéria da qual precisa ter domínio para possibilitar a própria curiosidade e interesse destes.

A resistência do tempo na sala de aula onde se é possível dedicar somente ao estudo, a disposição dos materiais, ou seja, dessa tecnologia que está em cada móvel da escola, como o quadro, o livro, a caneta, o papel, etc. e a possibilidade de suspender a influência da sociedade são exemplos de como a escola pode se manter, mesmo que em poucos momentos, distante das deliberações externas. Na escola os alunos podem se distanciar do que vivem cotidianamente e daquilo que sofrem do lado exterior a ela. Ao ser suspenso o conhecimento pode se tornar objeto de estudo. Do mesmo modo, também o 'eu' do aluno ao ser confrontado com esse mundo suspende-se, interrompe-se a si mesmo e dá espaço para que um novo 'eu' possa lidar com aquilo que antes fora desconhecido, indeterminado.

A suspensão, nesse sentido, precisa existir para que a escola se dedique a quem está presente para ela neste momento presente.

5.4- Tempo tornado livre

Ainda sobre a suspensão é importante pensá-la em relação a uma outra categoria que também foi discutida nesta pesquisa. Assim, é preciso mencionar que o tempo pensado no filme *A alma do osso* (2004) assume contornos para pensar o estar na escola que, neste momento, é escrito segundo a necessidade da suspensão, como um elemento capaz de garantir, em parte, este estar. No entanto, a suspensão não existe sozinha e, por isso, afirmo que ela garante, em parte, uma forma de estar na escola. Ela se coloca no interesse de tornar o tempo livre.

Ao pensar sobre este tempo me remeto, novamente, ao filme onde este assume mais força e está mais presente. Algumas cenas misturavam a realidade construída sobre o ermitão e o imaginário de um mar em Minas no interior de uma bolha de água, ou feixes de luz. Nelas, o tempo se amalgamava de tal forma que já não era possível atribuir uma imagem à ideia do que seja atual ou virtual, pois as imagens permaneciam cristalizadas uma para a outra durante um tempo no filme. Este mesmo tempo também trouxe a possibilidade de produzir certa ambiguidade nos planos e cenas, uma vez que coloca o tempo de forma plástica, não sendo possível localizá-lo, em meio a uma ação ou determinação específica. Pelo contrário, já não há ações que o determinam, é o tempo que dita o que virá na sequência.

A feitura do tempo na tela se coloca pela própria forma como Cao Guimarães compreende o tempo. Para ele, é preciso se dedicar ao tempo da vida, este do qual, muitas vezes, esquecemos a importância. A dedicação em seus filmes é atribuída ao ócio que ele procura

encontrar para produzir algo, a partir da forma como ele está em um lugar. É possível perceber que Cao Guimarães se dedica às filmagens inteiramente. Ele está presente, mesmo que conservando certo estrangeirismo que o mantém curioso em estar e permanecer ali, observando os gestos do ermitão e sendo generoso a cada um deles em seus planos.

Tal qual é possível estar na escola, Cao Guimarães se coloca à disposição do filme e do personagem, assim como este último se dedica às suas poucas ações e ao próprio cineasta para que o filme possa existir. Há uma espécie de elo entre ambos que se colocam disponíveis por um tempo para que o filme se realize para eles e seja liberto para existir para os outros.

Na escola a necessidade de um tempo libertado das exigências externas também existe. Professores e alunos podem se colocar à disposição, em um tempo possibilitado por meio da suspensão. Esta existe de acordo com Simons e Masschelein (2015), com o interesse de tornar o tempo livre, a partir do que este representou para a escola na Grécia Antiga: a possibilidade de democratizar o tempo em um lugar igualitário onde o mundo produtivo não pesa. Assim, a escola suspende uma ordem desigual natural no interesse de que o tempo seja tornado livre. De tal modo, é possível distanciar-se do tempo e do espaço da sociedade (*polis*) e da família (*oikos*).

É preciso ressaltar, no entanto, que este tempo tornado livre não é um tempo para o descanso ou relaxamento. Distante disso, o tempo na escola existe para que seja possível se demorar em alguma coisa presente no mundo, assim como o ermitão dedicou-se aos seus afazeres e Cao Guimarães dedicou-se a filmar os gestos e o mundo de Dominginhos, no qual ele também teve a experiência de viver.

Ao defender que o estar na escola exista em um presente proponho que o tempo tornado livre exista para que as pessoas que são a vida da escola se ocupem deste presente, daquilo que podem fazer uns pelos outros e pelo mundo hoje. Assim, professores e alunos têm a possibilidade de estar em um tempo para serem capazes de fazer alguma coisa juntos ou individualmente, mas em ambos os casos que se proponham a fazer algo.

O importante aqui é conservar que a suspensão constroi o tempo livre e tem a possibilidade de instaurar certa igualdade entre os alunos. Desse modo, com a sua presença, cuidado e atenção o professor personifica a matéria para o estudo com os alunos. Nesse movimento, é possível considerar que a escola pode abrir mundos, então, é necessário que se tenha atenção a eles e ao real, sempre indeterminado.

A atenção como nos lembra Larrosa (2008) se dá por uma relação de presença, cuidado, escuta e espera, sendo, pois, fundamental para tal abertura.

Em *A alma do osso* (2004) é possível observar que há uma relação com o mundo permeada pelo tempo enquanto uma duração, como defendido por Bergson (1999) e não como

uma passagem, onde as imagens atuais e virtuais possuem a possibilidade de se cristalizarem uma para a outra. Nesse resgate do tempo que Cao Guimarães se propõe realizar, afirma também a relevância de um tempo para ver o mundo, para criar algo nele. Rejeita, assim, a concepção produtiva do tempo, resgatando o tempo da vida e criando algo a partir dela. O tempo cristalizado nas imagens torna o filme mais ambíguo na medida em que amálgama as dimensões temporais que aparecem nos gestos do eremita e também em feixes de luz, nas imagens compostas com um oceano, nas gotículas de água sobre uma teia de aranha e tudo dentro de uma bolha sobre um córrego que o eremita busca a sua água.

Há, nesse sentido, a prevalência de alguns elementos da natureza como a água e a terra que contribuem para certa dilatação do tempo. Além disso, o tempo se torna plástico também na maneira como o personagem o encarna em suas ações, sempre de forma calma, demorada e com certa gentileza a tudo o que usa ou rompe das funções na gruta em que habita.

Este tempo tão distante da produção e presente no filme pode existir na escola, e por que não? Está presente na sua constituição etimológica, então por que não nos preocupamos em defender este tempo para que algo prenhe de sentido nos aconteça em vez de ocuparmos com um futuro que nunca chega? Aqui utilizo a terceira pessoa do plural, pois sou parte da escola e me sinto responsável por fazê-la continuar existindo, mas de forma que esta existência resgate a relevância da suspensão, do tempo e da atenção ao mundo e à sua materialidade.

Na escola, na medida em que o futuro pode ser suspenso mesmo que temporariamente, é possível abrir uma brecha no tempo linear. O tempo, pensado a partir de uma cronologia busca a definição entre passado, presente e futuro, provocando a relação de causa e efeito que procura determinar o aluno a partir dos seus sucessos e fracassos passados, prevendo erroneamente seu futuro seja pela ascensão ou condenação. Com a suspensão e o tempo tornado livre é possível que o escolar seja aberto e não fixo. Por isso, a escola está em um meio não possuindo nenhuma orientação certa, mas apresentando orientações possíveis.

Na escola quando a suspensão existe no interesse de tornar o tempo livre a rotina de ser criança ou de ter afazeres familiares é deixada de lado, assim como o seu papel de ser filho ou filha. “A escola oferece o formato (ou seja, a composição particular de tempo, espaço e matéria, que compõe o escolar) para o tempo-feito-livre, e aqueles que nele habitam literalmente transcenderem a ordem social (econômica e política) e suas posições (desiguais) associadas” (SIMONS; MASSCHELEIN, 2015, p. 29). Quer dizer, o próprio formato escolar, a materialidade da sua composição, ajuda a construir o tempo livre, permitindo que ele possa ocorrer durante as aulas.

A escola, como mencionado, é uma criação específica da *polis* grega. Ao suspender a ordem desigual natural, ela passou a fornecer o tempo livre: que não era produtivo, sendo diferente do tempo e do espaço da sociedade (*polis*) e da família (*oikos*). Esse lugar igualitário foi possível pela democratização do tempo livre a partir da invenção do escolar. Portanto, é preciso “reservar a noção de escola para a invenção de uma forma específica de tempo livre ou não produtivo, tempo indefinido para o qual a pessoa não tem outra forma de acesso fora da escola” (SIMONS; MASSCHELEIN, 2015, p. 28). Somente na escola o tempo guarda a possibilidade do encontro com o estudo de uma forma muito própria, onde um aluno pode se dedicar, junto a outros, a um conhecimento para nada. Um nada que não é sinônimo de vazio, mas sim o nada como contrário à produção, tornando-a inoperante. É estudar para se preparar para esse nada, para esse indeterminado que é o real e o próprio mundo.

Este tempo tornado livre não pode ser confundido ou ser utilizado como sinônimo de relaxamento. O tempo livre na escola possui outra natureza. Existe, como afirmado anteriormente, para que os alunos possam ser retirados do seu cenário cotidiano e contexto social. A escola deve propor um tempo igualitário para todos e não de forma individual, selecionando os alunos pelos seus talentos. Nela os alunos possuem a possibilidade de serem capazes de se desenvolver em alguma coisa. Ao serem retirados da sua posição social, desconectando-os da família e da sociedade eles podem aparecer como alunos e, isso também ocorre para que eles consigam se desenvolver independente das determinações que a eles foram direcionadas.

Por fim, e incessantemente, preciso ecoar o grito da necessidade que algo se faça na escola em um tempo presente, distante das determinações externas que precisam ser suspensas por um tempo para que haja dedicação ao que, de fato, interessa: o momento presente no qual podemos agir, permeados pela coexistência de um passado que não sessa de ser.

5.5- A atenção ao mundo, ao real

Ouvimos, em vários momentos, alguém, um professor mais precisamente que, na sala de aula pede um minuto de atenção. É uma atenção um tanto vinculada ao pedido de silêncio, pois se mistura com a necessidade de que ele também se faça presente. No entanto, este silêncio não é como no filme *A alma do osso* (2004) o qual constituía o personagem e compunha as imagens. De modo inverso, o silêncio por trás do pedido de atenção existe na tentativa de calar

a voz daquele aluno que incomoda. Em contraponto a isso, o silêncio precisa existir para que haja a concentração, mas não pode oprimir, não é para isso que ele deve existir na escola.

O silêncio, faz-se necessário para concentrar a atenção em uma materialidade do mundo. Assim, a escolha de Cao Guimarães em filmar com o ermitão em silêncio provoca no espectador um momento de atenção ao todo do filme que está colocado naqueles planos tão silenciosos. Dessa forma, o silêncio faz sentido, ele provoca no próprio corpo um momento onde a calma pode ter espaço para que o aluno se abra para uma materialidade do mundo. Obviamente, essa abertura pode existir de outras formas, como na própria agitação. Mas em um mundo onde somos bombardeados o tempo todo com múltiplas imagens, talvez seja importante guardar um lugar para o silêncio dentro da atenção, mesmo que esta se faça dispersa.

A atenção, muitas vezes, apontada nesta pesquisa se mostra nos gestos, nos atos poucos funcionais do eremita. Seu olhar parece estar sempre atento ao momento em que vive, e às coisas que faz e refaz: tudo se encontra na valorização do mínimo que passa despercebido aos olhos comuns. A atenção não está somente no personagem, mas na forma como o artista a desenvolve no filme. Se os gestos do eremita podem chegar ao espectador como ritualísticos e demorados é, justamente, porque houve alguém que deu atenção a este movimento e o filmou com a forma calma que merecia.

Há atenção no gesto de escuta ao que o eremita tinha a falar - mesmo que de forma confusa -, na presença do cineasta para o ermitão e vice-versa, no cuidado com as imagens e na espera para que o ermitão mostre um pouco de si. Na escola, os gestos precisam existir, pois são eles o meio de contato - junto aos sentidos, como o olhar e a escuta - com o mundo, com certa materialidade presente nele. Materialidade que está presente não somente na composição da estrutura da escola, mas naquilo que ela coloca para ter a dedicação dos alunos. A dedicação está na materialidade presente no próprio conhecimento e naquilo que dele provém. Também no filme *A alma do osso* (2004) a atenção permite nos colocar diante de uma materialidade do mundo, quando mostra a forma como o ermitão se colocou para cada presente que recebeu nas cenas finais do filme.

A atenção ao mundo, a qual Larrosa (2008) mostra a relevância é também pensada por Simons e Masschelein (2015) quando lembram a necessidade da atenção para que a aula se torne possível a partir de uma suspensão daquilo que se havia determinado sobre o mundo. A aula precisa ser uma chamada para despertar a partir da materialidade que ela coloca para seus alunos, mas não é somente a materialidade de modo prático, mas sim a que está presente no conhecimento. Somos matéria e o que está a nossa volta também o é. Precisamos, na escola, estarmos atentos também a essa condição que nos é colocada no mundo. É preciso libertar o

conhecimento dos seus usos sociais convencionais para que eles existam em sua materialidade e importância que possuem em si mesmos.

Assim, com a atenção voltada para o conhecimento, algo pode se fazer neste estar na sala de aula que seja válido como real. É possível que algo esteja presente na materialidade do mundo, capaz de fazer sentido apenas por existir neste mundo ambíguo e contraditório. Pensar sobre algo do mundo é uma possibilidade quando estamos atentos a ele e quando este nos diz, e diz para professores e alunos, algo do real.

O real ao qual me refiro é justamente aquele vivido pelos sujeitos em sua relação com o mundo, mas que permanece indeterminado. Este somente possui a possibilidade de existir verdadeiramente se for experimentado. Por isso, “o real é o que nos passa, nos acontece na experiência” (LARROSA, 2008, p. 186). Nesse sentido, cabe perguntar: somos capazes de conhecer ou acessar o real? Se a escola se tornar cada vez mais limitada ao que se estabelece como sendo válido para buscar o futuro os alunos poderão ser privados de uma tentativa de buscar o real, de reconhecer e valorizar um conhecimento em si mesmo, sem aplicabilidade, sem determinação.

Abrir o mundo também é possibilitar uma experiência do real. Mas, para que isso seja possível na escola, os elementos da suspensão, do tempo tornado livre e da atenção a uma materialidade do mundo precisam ser garantidos. Ao pensar sobre essa experiência do real que pode ser possibilitada na escola, mas que não existe com facilidade, é necessário considerar que

o real só acontece na medida em que escapa ao que já sabemos, ao que já pensamos. O real da experiência supõe uma dimensão de estranheza, de exterioridade, de *alteridade*. Por isso, o desejo de realidade é também um desejo de alteridade. Mas de uma alteridade que não tenha sido anteriormente capturada pelas regras da razão identificante e identificadora. Uma alteridade que se mantenha como tal, sem identificar, em sua dimensão de surpresa (LARROSA, 2008, p. 187 – grifo do autor).

O real é o próprio escape. Está fora do que o aluno já sabe ou determina sobre o mundo. Por isso, é difícil de acontecer. Os alunos e também os professores, de uma maneira geral, possuem discursos sobre o mundo, certezas que construíram ao longo da sua história. No entanto, para que o real seja possível de ser pensado é necessário suspender também estas certezas para preservar a dimensão de surpresa proveniente da experiência que pode existir dentro da sala de aula e em outros espaços da escola.

Nesse sentido, ao revelar a busca pelo real e pela construção de mundos, a escola gera possibilidades que não se restringem a um ou dois alunos. Ela tem a potencialidade de

proporcionar a todos as condições para que os alunos consigam realizar alguma coisa. E, assim, conhecer, recriar e até mesmo modificar o mundo a partir da transformação dos seus próprios alunos. É importante refletir o lugar da atenção para que o interesse pelo mundo e busca pelo real sejam possíveis. Ao considerar que a atenção pode ser uma das composições que se aproxima de uma relação mais verdadeira com o mundo é necessário pensar o seu sentido, caminhar sobre esta palavra e ver o que ela pode reverberar para ser refletido no escolar.

A palavra atenção é compreendida de forma demasiado legível. Utilizada para expor um pedido de silêncio ou para provocar o cuidado em relação a algo ou a alguém, tal palavra traz sentidos que levam a entendê-la como uma própria relação com o mundo. Um desses sentidos pode trazer certa complexidade à palavra atenção. Se for considerada como um foco, a atenção passa a ser aquilo que exclui outras possibilidades, pois se há o enfoque em algo determinado, outros elementos perdem-se de vista.

Larrosa (2008) ajuda a pensar sobre a atenção e é caro, nesse momento, explicitar sua contribuição. Em primeiro lugar esta palavra se relaciona com *estar presente*. Em inglês, *attending* significa *estar aí*. Estar presente se opõe ao estar ausente, ou desconectado, como apontado pelo filósofo. Na sala de aula, professores e alunos precisam estar presentes para com os outros, para a matéria e para consigo mesmos.

Quando o aluno é capaz de perceber a distância do professor em relação aos outros alunos e à matéria ele facilmente se desconcentra, perde a possibilidade de conhecer algo porque estava distante e não presente para a sala. Como afirmam Simons e Masschelein (2015, p. 78) “é a presença, o cuidado e a dedicação que dão expressão à maestria do professor. Ele *personifica* a matéria de uma determinada maneira e tem presença na sala de aula”. É o professor que cria um corpo para atuar com a matéria a partir da forma como ele está presente para ela e presente para os alunos.

A atenção também se relaciona com o *cuidado*. Em espanhol, atenção significa *atender a algo* ou *a alguém*. Nossa relação com o mundo precisa desse cuidado para que não sejamos indiferentes a ele e a quem está próximo. De certa forma, o professor cuida para que seus alunos sejam orientados e possam se formar. Sem o cuidado não haveria possibilidade de a aula existir completamente.

Este cuidado do professor possibilita que sua maestria exista e seja percebida pelos alunos a partir da atenção destinada a ele. Esta maestria seria algo como a forma com a qual o professor se torna presente na sala de aula, como demonstra suas ações, como menciona as palavras e interage com os seus alunos. O mesmo ocorre quando o professor pede silêncio para explorar um conhecimento. O silêncio é sim um murmúrio insensato, talvez intraduzível e,

possui a força de um grito a pedido da atenção para que a aula possa ocorrer. É mais uma forma de cuidar para que os momentos na sala de aula possam ser verdadeiros.

Em francês *attendre* é escutar. Com essa consideração, Larrosa (2008) aponta que a atenção se relaciona com a *escuta*. Se escutarmos ao mundo, aos outros e a nós mesmos seremos capazes de aproximarmo-nos do real, da possibilidade de valorizar algo em si mesmo e até mesmo interessar mais por aquilo que não nos pertence, mas que está aí para ser partilhado. Ouvir os anseios dos alunos, suas dúvidas e contribuições torna possível a atenção na sala de aula. Assim, há momentos em que parar para desenvolver mais o sentido da audição é crucial para eles.

Por último, a atenção se relaciona com a espera. Também em francês *attendre* é esperar. É dar-se tempo e espaço para que o real, como traz Larrosa (2008), talvez apareça. É dar-se tempo ao mundo, aos outros e a si mesmo.

Toda a reflexão desenvolvida pelo filósofo acerca da atenção pode estar relacionada a aquilo que ele nomeia como uma aproximação amorosa em detrimento do distanciamento crítico. Assim, é possível pensar que estar atento implica também um gesto de amor paciente. Uma aproximação amorosa requer tempo, paciência e espera.

Aqui a atenção concentra-se em um caráter mais contemplativo com o mundo na sala de aula do que produtivo. No entanto, pensar o estar no mundo e concebe-lo na escola como uma relação mais verdadeira com o real, nesse espaço de suspensão onde o tempo é tornado livre a partir do estar presente, do cuidado, da escuta e da espera que emergem de uma ideia de atenção é admitir a própria complexidade de tal produção.

Mesmo que, em vários momentos, encontramos obstáculos que acabam por impedir que a aula aconteça é importante ter claro que sem persistência e resistência às formas que se manifestam contrárias à existência e função verdadeiramente escolar não conseguiremos, enquanto professores, dar corpo à potencialidade da escola criar, abrir, recriar e até mesmo transformar mundos por meio daquilo que proporciona aos seus alunos.

A escola, a partir do que foi exposto, talvez seja como um rio onde as águas se encontram, sendo reunidas provenientes de diferentes lugares. Mas ao se unirem no mesmo espaço tornam-se um mesmo rio e seguem juntas o seu curso. Tais águas têm a possibilidade de desaguarem-se em outros rios, mares, não importa: haverá possibilidades para elas no lugar que elas estiverem, mesmo que algo mude pelo caminho e elas desçam para outro lugar. Para onde a água vai não pode ser determinado, assim como o caminho dos alunos não precisa ser previamente traçado, limitando a sua capacidade.

Pelo contrário, como o rio, os alunos chegam à escola de diferentes lugares, mas ao se encontrarem tornam-se alunos de uma classe e são capazes de somar juntos. Isso é o mais importante que a escola faz: tornar possível o encontro para que nele possa existir a potencialidade de todos serem capazes de fazer alguma coisa a partir da atenção que possuem em relação ao mundo, proporcionada por todos os elementos anteriores que foram aqui destacados. Sigo, pois, elogiando a escola e defendendo-a para que não nos esqueçamos da sua potencialidade, indeterminação e caráter transformador.

A RECOMEÇAR DO INÍCIO

A possibilidade de estar presente a partir de uma forma específica criada pela necessidade de alguns elementos não pertence somente à escola. No entanto, é nesta trilha que me propus pensar através de uma visibilidade aberta sobre o mundo presente no filme documentário *A alma do osso* (2004).

Algo da escola precisa existir enquanto um acontecimento para que uma materialidade do mundo presente em um conhecimento seja capaz de, não apenas dizer algo do mundo, mas nos dizer e ser significativo para nós que vivemos no mundo em um momento presente. Se nesta pesquisa há a visibilidade presente em um filme, ou seja, uma forma de olhar o mundo que nele está presente, esta visibilidade existe para o mundo, que pode ser contemplado ou analisado de inúmeras formas. Por isso, o documentário do qual narrei com tanto cuidado existiu como uma forma de movimentar o pensamento.

Na tentativa de lançar categorias para dizer algo sobre o filme e, posteriormente, sobre a escola palavras se perderam, outras foram encontradas. Mas para além do que foi dito na pesquisa é preciso manter a curiosidade para seguir pensando e agora, a recomendar do início, é preciso continuar.

Assim, vejo que ainda há muito mais para pensar em relação à escola ou a uma forma poética de ver o mundo. Mais do que quais elementos permitem pensar um estar na escola, é importante a partir de agora colocar a questão: ‘como é estar na escola a partir do olhar daqueles que vivem e se relacionam no seu interior?’ E, ainda, ‘quais mudanças poderiam ocorrer se estas pessoas tivessem uma relação com a escola mediada por um olhar cinematográfico para o mundo’?

Eis que para continuar o caminho é preciso lançar-se novamente ao início.

REFERÊNCIAS

ALMEIDA, Rafael Tavares Borges. *Poéticas do lago e sua superfície: o cinema de Cao Guimarães*. 2013. 198 f. Tese (Doutorado em Multimeios) – Instituto de Artes da Unicamp, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2013.

AUMONT, Jacques; MARIE, Michel. *A Análise do Filme*. Lisboa: Texto & Grafia, 2006.

BAZIN, André. *O que é o cinema?*. Tradução: Eloisa Araújo Ribeiro. São Paulo: Cosac Naify, 2014.

BERGSON, Henri. *Matéria e Memória: ensaio sobre a relação do corpo com o espírito*. Tradução: Paulo Neves. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

CRARY, Jonathan. 1900: Reinventando a síntese. In: _____. *Suspensões da percepção: atenção, espetáculo e cultura moderna*. Tradução: Tina Montenegro. São Paulo: Cosac Naify, 2013, p. 277-344.

GUIMARÃES, Cao. *Cinema de Cozinha*. Mostra Retrospectiva “Cinema de Cozinha”, Exibição: SESC SP e SESC Vila Mariana, São Paulo. Out. de 2008.

_____. Documentário e subjetividade: uma rua de mão dupla. In: *Sobre fazer documentários*. São Paulo, Itaú Cultural, 2007. p. 68-73.

_____. Não conseguir ficar sozinho é a maior solidão. *UOL*. [S.l.]. ago., 2006a. Seção: Diversão e Arte. Disponível em: <<http://diversao.uol.com.br/27bienal/entrevistas/textos/ult4026u10.jhtm>>. Acesso em: 30 jun. 2016.

_____. – FF>>Dossier 019>>Cao Guimarães. São Paulo: jun. 2006b. *Associação Cultural Videobrasil*. Disponível em: <<http://www.sescsp.org.br/sesc/videobrasil/site/dossier019/entrevista.asp>>. Acesso em: 30 jun. 2016. Entrevista concedida a Teté Martinho.

_____. A superfície de um lago - bate-papo com Cao Guimarães. [S.l.]. 2005a. *Revista eletrônica Cinética*, 2005a. Disponível em: <<http://www.revistacinetica.com.br/entrevistacaoguimaraes.htm>> Acesso em: 07 jun. 2016. Entrevista concedida a Cezar Migliorin.

_____. Entrevista com Cao Guimarães. São Paulo. 2005b. *Revista de Cinema*, 2005b. Disponível em: <http://www.caoguimaraes.com/page2/artigos/ent_08.pdf>. Acesso em: 30 jun. 2016. Entrevista concedida a Revista de Cinema.

_____. Entrevista exclusiva com o cineasta Cao Guimarães. Ed. 304. São Paulo: abr. 2004. *Revista Época*, 2004. Disponível em: <<http://revistaepoca.globo.com/Epoca/0,6993,EPT718586-1655,00.html>>.

Acesso em: 30 jun. 2016. Entrevista concedida a Revista Época.

_____. *Breve nota sobre o eremita*. [S.l. s/d]Disponível em: <http://www.caoguimaraes.com/page2/artigos/artigo_05.pdf>. [S.l. s/d/]. Acesso em: 07 jun. 2016.

LARROSA, Jorge. *Tremores: escritos sobre experiência*. Tradução: Cristina Antunes, João Wanderley Geraldi. 1 ed. 1. Reimp. Belo Horizonte: Autêntica, 2015.

_____. Como entrar no quarto de Vanda: notas sobre a investigação como experiência (tendo como referência três filmes e alguns textos de Pedro Costa) e considerações sobre a investigação da igualdade (tendo como referência alguns textos de Jacques Rancière). In: MARTINS, Fabiana Fernandes Ribeiro; NETTO, Maria Jacintha Vargas; KOHAN, Walter Omar (Org.). *Encontrar Escola: o ato educativo e a experiência da pesquisa em escola*. Rio de Janeiro: Lamparina; FAPERJ, 2014. p. 22-50.

_____. Desejo de realidade – Experiência e alteridade na investigação educativa. In: BORBA, Siomara; KOHAN, Walter (Org.). *Filosofia, aprendizagem e experiência*. Belo Horizonte: Autêntica, 2008. p. 185- 193.

LINS, Consuelo. Rua de Mão Dupla: documentário e arte contemporânea. In: MACIEL, Kátia (Org.). *Transcinemas*. Rio de Janeiro: Contracapa, 2009.

LÓPEZ, Maximiliano Valerio. A escola como lugar de suspensão. In: MARTINS, Fabiana Fernandes Ribeiro; NETTO, Maria Jacintha Vargas; KOHAN, Walter Omar. *Encontrar Escola: o ato educativo e a experiência da pesquisa em educação*. 1 ed. Rio de Janeiro: Lamparinas, FAPERJ, 2014.

MIGLIORIN, Cezar. Documentário recente brasileiro e a política das imagens. In: _____ (Org.). *Ensaio no real: o documentário brasileiro hoje*. Rio de Janeiro: Beco do Azogue, 2010a. p. 09-25.

_____. Por que escrevo sobre um filme?. *Revista eletrônica Cinética*. [S.l.], Junho, 2006a. Disponível em: < <http://www.revistacinetica.com.br/porquescrevo.htm> >. Acesso em: 19 set. 2015.

_____. Cinema e escola, sob o risco da democracia. *Revista de Escola Contemporânea*. Rio de Janeiro, v. 5, n. 9, p.104-110, jan./jul. 2010b.

MOSTRA, de Cao Guimarães. *Ver é uma fábula*. [S.l.], Itaú Cultural, mai. 2013. Disponível em: < <https://m.youtube.com/watch?v=n88leqcy1Rw> >. Acesso em: 15 jan. 2015.

PAZ, Octavio. *O Arco e a Lira*. Tradução: Ari Roitman; Paulina Wacht. 2. ed. rev. e aum. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

SIMONS, Marteen; MASSCHELEIN, Jan. *Em defesa da escola: uma questão pública*. Belo Horizonte: Autêntica, 2015.

Filmografia analisada

Longa metragem

A alma do osso

74 min | DV | Cor | Stereo | 2004 | Brasil

Duração: 74min 00s

Formato de Exibição: DV

Formato de Captação: Super-8/ mini DV

Empresa Produtora: Cinco em Ponto

Direção de Produção: Beto Magalhães

Produção Executiva: Beto Magalhães e Cao Guimarães

Pesquisa de Personagem: Gibi Cardoso

Trilha Sonora Original: O Grivo

Som Direto: Marcos M. Marcos

Arte: Jimmy Leroy

Fotografia em vídeo: Cao Guimarães, Beto Magalhães e Marcos M. Marcos

Fotografia em Super-8: Cao Guimarães

Direção e Edição: Cao Guimarães

Filmografia citada e/ou comentada

Curtas-metragens

Da janela do meu quarto

5min 00s | 35mm | Cor | 2004 | Brasil

Duração: 5min 00s

Formato de Exibição: 35mm

Formato de Captação: Super 8

Trilha Sonora Original: O Grivo

Direção, Fotografia e Edição: Cao Guimarães

Sopro

5min 30s | DV | PB | 2000 | Brasil

Duração: 5min 30s

Formato de Exibição: DV

Formato de Captação: Super 8

Fotografia e Edição: Cao Guimarães

Direção: Cao Guimarães e Rivane Neuenschwander

Longas metragens***Andarilho***

80min | 35mm | Cor | Stereo | 2006 | Brasil

Duração: 80min 00s

Formato de Exibição: 35mm

Formato de Captação: HDV

Empresa Produtora: Cinco em Ponto

Direção de Produção e Produção Executiva: Beto Magalhães

Assistente de Produção: Gibi Cardoso

Personagens: Gaúcho, Nercino e Paulão

Pesquisa de Personagem: Pedro Motta, Gibi Cardoso e Beto Magalhães

Arte: Hardy Design

Assistente de Edição: Aline X.

Assistente de Fotografia: Alexandre Baxter

Trilha Sonora Original: O Grivo

Som Direto: O Grivo

Câmera: Cao Guimarães

Câmera Adicional: Beto Magalhães

Direção, Fotografia e Edição: Cao Guimarães

O fim do sem fim

92min | DV | Cor | Dolby Digital | 2001 | Brasil

Duração: 92min 00s

Formato de Exibição: 35mm

Formato de Captação: 16mm/ Super-8/ mini DV

Janela: 1:66

Som: Dolby Digital

Empresa Produtora: Diphusa/ Bananeira Filmes/ Cinco em Ponto

Produção Executiva: Vânia Catani e Lucas Bambozzi

Direção de Produção: Beto Magalhães

Pesquisa de Personagem: Gibi Cardoso

Trilha Sonora Original: O Grivo

Som Direto: Marcos M. Marcos

Produção de set, situações e assistente de direção: Gibi Cardoso

Arte: Júlio Dui

Fotografia em vídeo: Beto Magalhães e Lucas Bambozzi

Fotografia em Super-8: Cao Guimarães e Lucas Bambozzi

Fotografia em 16mm: Cao Guimarães

Direção e Edição: Beto Magalhães, Cao Guimarães e Lucas Bambozzi

Co-produção: Diphusa – digital media + aRT e Bial Cultura e Arte e Cinco em Ponto

O homem das multidões

95min | 35mm | Cor colorido | Stereo | 2013 | Brasil

Duração: 95min 00s

Formato de Exibição: DCP

Processamento de Som: Digital 5.1

Empresa Produtora: Cinco em Ponto e Rec produtores afiliados

Elenco: Paulo André e Silvia Lourenço

Participação Especial: Jean-Claude Bernardet

Roteiro e direção: Cao Guimarães e Marcelo Gomes

Produção: Beto Magalhães e João Vieira Jr.

Coprodução: Cao Guimarães, Chico Ribeiro, Marcelo Gomes e Ofir Figueiredo

Produtores Associados: Silvia Lourenço e Juliano Magalhães

Direção de Fotografia: Ivo Lopes Araújo

Direção de Arte: Marcos Pedroso

Montagem: Cao Guimarães, Marcelo Gomes e Lucas Sander

Direção de Produção: Lívia de Melo
Figurino: Rô Nascimento
Preparação do Elenco: Pedro Freire
Desenho de som e trilha sonora: O Grivo

Rua de mão dupla

75min | DV | Cor | Stereo | 2002 | Brasil

Duração: 75min 00s (3 vídeos de aproximadamente 20min 00s cada)

Formato de Exibição: DV

Formato de Captação: DV

Formato da Vídeo Instalação: 3-channel DVD

Captação de imagens realizadas pelos personagens: Rafael Soares e Eliane Lacerda/ Paulo Dimas e Mauro Neuenschwander/ Roberto Soares e Eliane Marta

Assistente de Direção: Marcos M. Marcos

Direção e Edição: Cao Guimarães