



# Transformação do Olhar e Compartilhamento do Sentido no Cinema e na Educação

Marcelo de Andrade Pereira

**RESUMO – Transformação do Olhar e Compartilhamento do Sentido no Cinema e na Educação: em torno da experiência estética.** Este artigo analisa a concepção de Immanuel Kant sobre os conceitos de gosto, beleza e experiência estética, a fim de determinar o potencial crítico, reflexivo e educativo da sensibilidade. Tal associação pretende validar a proposta de uma educação voltada ao estético, à sensibilidade. Compreende, pois, o sensível como passível de educar e ser, nesse processo, de igual modo educado. O esforço de conceituação parte da análise do filme *O Gosto dos Outros*, dirigido por Agnès Jaoui, cujo enredo parece sintetizar os sentidos de sensibilidade e educação a serem aqui ventilados.

**Palavras-chave:** Experiência estética. Educação. Beleza. Gosto.

**ABSTRACT – Transforming the Gaze and Sharing of Senses in Cinema and Education.** This article analyzes Immanuel Kant's understanding of the concepts of taste, beauty, and aesthetic experience in order to determine the critical, reflexive, and pedagogical potential of sensibility. This association intends to validate the proposal of an education geared to the aesthetic, to sensibility. Thus, the sensible can educate and, in this process, can be educated. As part of the effort of working with these concepts, I analyze the movie *The Taste of Others*, directed by Agnès Jaoui, which plot seems to synthesize the senses of sensibility and education with which I work in the article.

**Keywords:** Aesthetic experience. Education. Beauty. Taste.

## Para Fins de Começo: do *gosto*, do olho e do olhar

O *Gosto dos Outros* (*Le goût des autres*, 2000) é um filme singular. A afirmação inicial poderia parecer prosaica se os sentidos possíveis de serem dela depreendidos não fossem tantos. O *Gosto dos Outros* é um filme de singularidades, singular tal qual o gosto que o mobiliza, que o constitui, muito embora *um* gosto, de outro, nunca o mesmo, mas um entre outros. O *Gosto dos Outros*, produção francesa dirigida por Agnès Jaoui – também roteirista da película, ao lado de seu marido Jean-Pierre Bacri –, versa sobre o problema da educação, ao menos de maneira indireta, sob a forma do gosto, da experiência da beleza e da transformação do olhar; o filme narra a história de um homem em formação.

O olhar é, certamente, um problema de ordem filosófica, cinematográfica e educativa. Ou seja, por olhar, entende-se tanto o ato físico de captação de imagens por um órgão igualmente físico, seja ele orgânico ou mecânico – nesse sentido, designa, por um lado, o olho sem corpo do cinema (Marcello, 2008) e, por outro, o sem olhar do corpo com olho (porque o órgão não vê necessariamente o que se lhe apresenta à contemplação, ao olhar) – quanto um modo de compreensão, de abordagem do real, daquilo que se põe diante, sendo, por isso, um olhar, um olho coletivo. O olhar, nesse sentido, não só olha como também determina o olhado.

O gosto, por sua vez, é da ordem de um olhar só, singular, olho só; passível, no entanto, de compartilhamento, o que garante a possibilidade de sua comunicação, de seu entendimento por parte de outros olhos, isto é, o gosto é um olho cujo sentido pode ser comum, muito embora particular; ele é um olho que tanto restringe – quando olha mas não vê – quanto amplifica – quando vê o que não pode ser visto. O campo do olho é visível; do olhar, invisível. No olho mecânico do cinema, o olho humano vê o que aquele olho quer mostrar. E vê mais do que aquele olho mostra.

Na película de Agnès Jaoui, vê-se, portanto, algo dessa espécie. O *Gosto dos Outros* acompanha a trajetória do gosto – sua transformação e a transformação do olhar pelo gosto acarretado – de um senhor chamado Castella (Jean-Pierre Bacri). Empresário do setor de importações, Castella apresenta-se como um homem prático, saliente em ambas as designações: “muito homem” e “muito prático”. Tal condição confere à sua esposa, Angélique (Christianne Millet), cujo olhar – e gosto – será questionado pelo próprio personagem no decorrer do filme, total liberdade de escolha em questões referentes à decoração e maneiras. Castella é, com efeito, um homem grosso, sem modos, um homem de poucas palavras. Tais modos e palavras, ou melhor, a falta deles, é, no momento devido, atenuada pela intervenção sempre delicada de sua esposa Angélique, personagem de sensibilidade sobremaneira evidente. A atribuição da esposa é, portanto, a de definir, para o próprio marido, o que é bom, o que é belo, o que é certo. E é exatamente por esses atributos, em respeito a eles, que o protagonista do filme é levado a assistir a uma peça de teatro – peça em que sua sobrinha toma parte como atriz.

No momento reservado à contemplação – compulsório, em certa medida – é que se dá início à transformação do gosto, do olhar e do próprio personagem vivido por Bacri. Castella vê. Tal como o escravo que se desfaz dos grilhões – que mantido preso a um mundo de sombras ascende à luz do mundo real –, evento narrado por Platão, de modo alegórico, naquela que talvez seja sua maior obra, *A República*, Castella é ofuscado pela luminosidade de um sentimento que, ao que parece, ele desconhece. É o *pathos* do eros, e não o *pathos* da lei, da razão, que agora toma lugar. Castella é, por assim dizer, tragado, durante a peça – precisamente no momento em que Clara (Anne Alvaro) recita Berenice, personagem da peça homônima de Jean Racine – por uma experiência que ultrapassa os limites de sua compreensão, experiência de arte mesma que retira da cognição a primazia. É a intensidade da voz, a presença da heroína e sua magnitude que o indivíduo ali testemunha. É a magnitude da beleza e do amor, concebidos como *encontro*, que ali se revela; a beleza e o amor atuando como motores de transformação. Na experiência estética – configurada naquele momento de Castella em beleza e amor, nessa ordem –, o corpo torna-se consciente de suas exigências, o que não quer dizer interessado, mas neutro, subjetividade neutra não determinada por interesses de ordem racional, cognitiva, ética, biológica ou hedonística (Rosenfield, 2006). Na experiência estética, o corpo *encontra*, é corpo aberto e potencial, que tanto dá quanto recebe. Castella encontrou e foi, ao mesmo tempo, encontrado naquela experiência.

Clara é, num primeiro momento, a antagonista de Castella. De sensibilidade trabalhada (leia-se um modo de ser), Clara é uma atriz de lá seus quarenta anos, pouco requisitada – apesar de ter um trabalho artístico consistente – que, nas horas vagas, exerce a função de professora de inglês. É nessa condição, com efeito, que se dá o primeiro encontro entre ela e Castella – encontro esse praticamente ignorado pelo empresário, não visto. Chamada para ensinar a ele a língua inglesa – necessidade criada por força de uma negociação entre o mesmo e empresários iranianos –, Clara se depara com um indivíduo que sintetiza tudo aquilo que mais lhe desagrada: sexista, rude, descortês, pouco intelectualizado e de gosto duvidoso. No entanto, é a partir do encontro fortuito no teatro – o segundo em termos cronológicos, em que a professora toma parte como protagonista no palco – que ela será devidamente encontrada, ou melhor, *vista* – Castella, agora, é quem se torna invisível.

Pode-se dizer, inclusive, que a trajetória do protagonista vivido por Bacri é a trajetória de um sujeito pela obtenção de uma dupla visibilidade: *ver* – e ver mais – e *ser visto*. É no contato, contratual, estabelecido entre os dois, Clara e Castella, que esse processo de visibilidade se dará gradativamente; contato do qual eclode, ainda, uma nova espécie de conhecimento que modifica ambos e a relação entre eles. No processo de *dar-se-a-ver* de Castella, também Clara passa a ver o que, outrora, nele não se via ou se mostrava; por ter estabelecido um determinado conceito, juízo de seu antípoda, Clara ignora, por algum tempo, o que vê.

A transformação pela qual passa o empresário é, apesar de nítida – verificada no súbito interesse pelas artes e pela evidente modificação de sua conduta, no seu modo de ser, porque sim, Castella parece tornar-se mais sensível, mais cordato, civilizado, menos formal, viril, truculento –, questionável, ao menos para Clara, que atribui tal mudança no caráter e no gosto do mesmo a uma tentativa desastrosa de conquistar a atenção da atriz e, por conseguinte, de adentrar em um mundo que supostamente não lhe seria próprio e/ou adequado. Castella estaria, assim, mentindo acerca do que vê e do que mostra. No entanto, também Clara não está livre dos preconceitos; ela resiste à aderência de Castella ao mundo que considera ser mais civilizado – ao que, no final, ela vê: em Castella, a si.

Vale perguntar, portanto, o que de fato acontece ali. Nutridos pelo olho cujo olhar – filtrado por imagens que, querendo ou não, estabelecem uma diferença qualitativa, pois simbólica, em relação ao que se olha e, conseqüentemente, ao que se dá a ver, “abrindo-se em dois” (Didi-Huberman, 1998, p. 29) – olha o nosso olho e olhar, passemos à análise dos princípios formais que constituem, no que se refere a Castella, a experiência que tornou possível a transformação de seu olhar: a experiência da beleza. Tais princípios nos são fornecidos por Immanuel Kant.

## **Um Olhar Sobre o Gosto e a Beleza: a experiência estética em Kant**

Que é, de fato, a beleza? Por fato, algo além dele, não a forma, mas o sentimento, em fato. A beleza é, com e por efeito, um ponto de partida e não de chegada (Santos, 2003). Nesse sentido, ao aproximar – por força de uma espécie de identificação afetiva –, ela impele, como veremos, aquele por ela tomado, a uma espécie de reflexão – qualitativamente distinta da reflexão meramente lógica e operativa da racionalidade instrumental. O caráter reflexivo da experiência da beleza é, por certo, transformador, e ao mesmo tempo filtra a sensibilidade e dilui o conceito.

Na beleza reside um sentido estético que se associa ao reconhecimento de um sentimento incondicionado, de empatia e não de rejeição, muito embora permita também rejeitar, porém, não de antemão, mas posteriormente, pois procura antes identificar, reconhecer, compartilhar (Rosenfield, 2006).

Essas considerações iniciais permitem, assim, introduzir a hipótese deste trabalho, qual seja: da possibilidade de recuperação não de uma função, mas de uma variável da experiência estética e da educação: a beleza como fundadora de um estado intermediário de contemplação e reflexão, mais profundo e eficaz do que a mera transmissão e decodificação de sentidos pelo entendimento. *A beleza faz ver.*

Essa seção busca, então, reconstituir o jogo entre a imaginação e o entendimento, a partir da crítica kantiana do gosto, para melhor vislumbrar o laço que une a experiência estética, o próprio gosto, a beleza à educação, entendida como modo de transformação do olhar, tal como aludida no filme *O Gosto dos Outros*.

Immanuel Kant, filósofo alemão do século XVIII, notabilizou-se como um dos grandes pensadores da história da filosofia, sobretudo porque funda, na Modernidade, as bases do conhecimento racional, apresentando as categorias formais que condicionam e tornam possível a experiência e o conhecimento dela advindos. São exatamente essas categorias, as formas *a priori* do conhecimento, que permitem ao filósofo de Königsberg afirmar que à razão humana não é facultado o conhecimento das coisas em si, suas essências, suas identidades, mas tão-somente os fenômenos, os modos de apresentação (Kant, 2001). Kant põe fim, assim, à metafísica – paradigma que abrange os períodos Antigo e Medieval na história da filosofia.

De qualquer maneira, vale lembrar que são exatamente essas categorias – entendidas como os modos por intermédio dos quais são as coisas, os seres e os fenômenos perguntados – que permitem conhecer o mundo que em si mesmo é incognoscível. Para Kant (2001), a razão engendraria apenas representações do mundo, instaurando, assim, uma determinada realidade – uma possível, visto que realidade empírica, objetiva. Há, portanto, aí, um hiato na origem do conhecimento, seu entre-lugar: aquilo que as coisas são e o que entendemos por elas. Em Kant, o entendimento determinaria por essa razão o olhar.

Essas intuições que aparecem em Kant em sua primeira crítica, a *Crítica da Razão Pura*, criam, ademais, as bases de sua terceira, a *Crítica da Faculdade do Juízo*. Nessa, a cognição, entendida como a capacidade de apreensão do mundo por conceitos, só seria possível pela existência da imaginação – faculdade que provê esquemas sempre novos para o entendimento.

Para Kant (2002, p. 88), a imaginação capta e exhibe o múltiplo dos dados da experiência, naturalmente. Dito de outro modo, ela apreenderia as formas – como se as selecionasse no fluxo interminável das sensações – e as reuniria. Sendo assim, num juízo estético, seria o entendimento que estaria a serviço da imaginação, e não o contrário, do que se pode afirmar que a experiência estética consiste, na verdade, numa espécie de choque entre a experiência – material e, portanto, sentida – e a idéia – intuída, jamais possível de se tornar objetiva, isto é, conhecimento, pois a idéia seria um “conceito indemonstrável da razão” (Kant, 2002, p. 187).

Na experiência estética, o entendimento, como sendo a faculdade complementar da imaginação, é elevado a um outro nível, a uma outra dimensão. Intensificado pela imaginação – ao mesmo tempo em que sobre ela opera –, ele apreende o conceito a partir daquela. Eis porque dela, da experiência estética, não resulta um conceito próprio à cognição; resulta uma idéia, mas não um conceito propriamente dito. Um juízo estético não se compromete com o conceito; aduz, porém, a ele. Não refere uma norma, uma lei, um princípio (formal), mas um início, um recomeço. Como *conceito indemonstrável da razão*, a idéia estética é sempre “uma representação inexponível da imaginação” (Kant, 2002, p. 187). Isso porque na imaginação, ao contrário do entendimento, a razão nunca cessa de operar, nunca se esgota, pois nela o afloramento dos conceitos não dá conta da totalidade do processo, do acontecimento.

Tal esquema permite entender por que a experiência estética não se presta *necessariamente* à cognição – como ato de construção de um conhecimento objetivo, lógico –, muito embora dela se e a ela sirva: primeiro, a experiência estética é uma experiência singular, que não se dá da mesma maneira para todos os indivíduos; e, segundo, o conceito não é para ela um resultado adequado. O conceito pode, inclusive, pôr a perder a beleza (Kant, 2002, p. 60). Seja como for, a beleza aí se enquadra, pois é experiência condicionada por um processo da mesma espécie, estético, em que o objeto se coloca *subjetivamente* ao observador e nunca simplesmente por conceitos. Nas palavras de Kant, os juízos estéticos, por intermédio dos quais, dentre outras experiências, a beleza irromperia, possuem necessariamente

[...] um princípio subjetivo, o qual determine, somente através de sentimento e não de conceitos, e contudo de modo universalmente válido, o que apraz ou despraz. Um tal princípio, porém, somente poderia ser considerado como um *sentido comum*, o qual é essencialmente distinto do entendimento comum, que às vezes também se chama senso comum (*sensus communis*); neste caso, ele não julga o sentimento, mas sempre segundo conceitos, se bem que atualmente somente ao modo de princípios obscuramente representados (Kant, 2002, p. 83).

A fim de esclarecer essa idéia, Kant apresenta a noção de prazer desinteressado, o qual não corresponde ao mesmo prazer da cognição, meramente intelectual. De acordo com Kant (2002, p. 68), o prazer genuinamente estético, desinteressado, não desconhece o prazer intelectual, pois visa, tão só, a perpetuar a sua própria atividade, a mútua “vivificação das faculdades [do] conhecimento”, isto é, o livre jogo entre a imaginação e o entendimento. É preciso salientar, contudo, que esse jogo entre a imaginação e o entendimento só pode se dar mediante uma (dupla) postura determinada por aquele que olha, que frui. Essa postura Kant chamará de favor e desinteresse.

O favor (Gunst), diz Kant, “é a única complacência livre” (Kant, 2002, p. 55); ele é uma forma de abertura, uma atitude, um posicionamento do sujeito que deixa o objeto se apresentar livre à atenção, sem por isso prejudicar de funções. Como bem observa Heidegger (1961), o favor é uma posição, seja de um objeto, seja de um ser, de se colocar livre, à parte de interesses cognitivos, biológicos ou morais. O favor é uma dupla entrega ao jogo entre a imaginação e o entendimento que se passa independentemente do interesse dos envolvidos, possibilitando, por isso, um campo de visibilidade neutro, diferente daquele que o interesse poderia ter estabelecido (Heidegger, 1961, p. 129). No favor, o objeto mostra-se à revelia do interesse, deixa-se olhar.

Para tanto, deve aquele que olha olhar desinteressadamente. O desinteresse, para Kant, não é uma indolência, uma ausência de presença ao objeto, um evitar o encontro, mas tão-somente um estado intermediário de apropriação, de captação do objeto na medida de seu favor, porque o favor é uma espécie de doação por parte do objeto. O desinteresse concede ao objeto essa possibilidade, de não ser deliberadamente olhado, mas de se mostrar, de dar-se-a-ver. “Todo interesse”, diz Kant, “pressupõe necessidade ou a produz; e, enquanto fundamento determinante da aprovação, ele não deixa mais o juízo sobre o objeto ser

livre” (Kant, 2002, p. 55); o olho cognitivo prende o olhar, sobredetermina-o, não sendo o olhar, portanto e necessariamente, o que se mostra. Só pelo desinteresse, como salienta acertadamente Osório (2005, p. 28), “é que os fenômenos são eles próprios”, isso porque eles se afirmariam “pelo mero fato de aparecerem, enquanto forma, para um sujeito, que os deixa ser livremente”. Essa postura, essa posição de sujeito – que não se coloca à frente, mas em relação – é que faz justamente com que o sujeito se interesse paradoxalmente pelos acontecimentos, pelo mundo, comprometendo-se “com suas formas de aparecer e ter sentido, sendo assim um elemento fundamentalmente político” (Osório, 2005, p. 30).

Sob o ponto de vista de Heidegger (1961, p. 129), a noção de prazer desinteressado em Kant em nada se assemelha a um “distender-se da vontade, de um aquietar-se de esforço”, tal como o entendeu, de acordo com ele, Schopenhauer, e tampouco refere uma espécie de embriaguez, como Nietzsche o caracterizaria – como se o indivíduo fosse levado por um turbilhão de sensações e acabasse perdendo, num determinado momento, os estribos, as rédeas da própria razão. Para Heidegger, tanto a interpretação de Nietzsche quanto a de Schopenhauer não dão conta da real acepção da noção de prazer desinteressado de Kant, visto que esquecem que “todo interesse é *mihi interest*, ou seja, determinado pelo eu, pelo sujeito. O interesse torna as coisas disponíveis para servirem aos fins impostos de fora às coisas” (Osório, 2005, p. 29).

Heidegger entende o desinteresse como um duplo movimento, qual seja: do indivíduo indo em direção a algo e esse algo vindo em direção ao indivíduo (Heidegger, 1961, p. 129). O belo, por sua vez, resultaria, assim, em uma espécie de encontro, tal qual aparece em *O Gosto dos Outros* quando Castella encontra, vê, por assim dizer, Clara: experiência involuntária que surge num vir diante do sujeito daquilo que se dá por si mesmo, de um ir ao objeto e ser encontrado por ele. Castella vê mais que Clara, vê o que nela não pode ser olhado. Como sendo algo dado ao sujeito, como favor, esse algo exige uma contrapartida, uma atitude generosa, o desinteresse – abertura que deixa as coisas se apresentarem generosamente à contemplação. Castella deixou ser visto o que se deu ao seu olhar. É o acontecimento da beleza que ali se presentifica. É um sentimento de prazer que ativa, para Castella, a imaginação ligada ao entendimento; sentimento esse que designa exatamente o belo para Kant.

Para Kant (2002, p. 55), com efeito, “*gosto* é a faculdade de ajuizamento de um objeto ou de um modo de representação mediante uma complacência ou descomplacência *independente de todo interesse*. O objeto de uma tal complacência chama-se *belo*” (grifo do autor). Belo é, pois, o sentimento próprio do encontro entre a imaginação e o entendimento de forma aprazível, um acontecimento, nunca aderente, mas concorrente. Ou seja, para Kant, não são os objetos em si belos, mas a relação entre eles é que pode resultar no belo. O belo não depende de objetos particulares, mas é desencadeado por eles, pela relação estabelecida daquele que olha com aquilo que se vê ou que se mostra; demanda, apenas, a entrega ao encontro.



Para Heidegger (1961, p. 132), esse encontro, o da beleza, é também uma espécie de partilha, partilha da abertura, de um ir do sujeito para além de si próprio, de ser afinado, voltado para receber e acolher aquilo que o faz ser. Assim sendo, pode-se dizer que a acepção do prazer desinteressado kantiano coincide com a própria noção de beleza em Heidegger, como experiência do belo – que, diga-se de passagem, não se parece com a visão nietzscheana do termo para o qual a embriaguez representa o estado estético próprio da beleza. Para Heidegger, o sim estético nietzscheano quer corresponder (porém, de maneira equivocada) à afirmação kantiana do “isto é belo” (Heidegger, 1961, p. 132).

A autêntica atitude estética consiste, por isso mesmo, para o Heidegger, que segue as pegadas kantianas, nesse desinteresse que dá margem ao favor, na tentativa mesma de remediar o abismo entre o entendimento e a coisa em si, de encontrar, como já esboçado acima, uma disposição favorável às coisas por e nelas mesmas. Esse jogo operado entre a imaginação e o entendimento criaria, então, um espaço indeterminado, no qual as faculdades do conhecimento atenuariam a rigidez com que o próprio entendimento tenderia a se agarrar na atividade cognitiva, afinal de contas, a imaginação apenas refletiria a “forma do objeto sem os pré-conceitos que dizem o que tal forma deva ser”, ao passo que o entendimento entraria no jogo não para determinar conceitualmente um objeto, justificando sua realidade, mas “viabilizando um acordo livre e indeterminado com a forma refletida pela imaginação” (Osório, 2005, p. 27).

A experiência estética – lugar no qual se dá esse jogo entre imaginação e entendimento – rompe, por certo, com a pretensão racional de domínio sobre as coisas, porque um objeto vinculado a um estado interior estaria livre, supostamente, de interesse. Tal experiência não se oferece, como já se mencionou, à formulação de conceitos determinados, mas, tão-somente, à criação de um espaço particular, distinto de experimentação, protagonizado pelo jogo aquele entre a imaginação e o entendimento (Kant, 2002, p. 86). Eis porque o que é sentido na experiência da beleza se desdobra em reflexão estética. No domínio estético, a percepção presente, objetiva, real, da qual pode se ter um conceito, pode, ao mesmo tempo, via imaginação, estar embebida de outras representações, não objetivas, mas subjetivas, significações colaterais que aduzem a uma série de representações concorrentes, associativas, que suspendem a necessidade de um conceito teórico, lógico, formal (Rosenfield, 2006).

## Considerações Finais

O cinema, afirma Aumont (2004, p. 77), “é uma máquina simbólica de produzir ponto de vista”. A máquina é o olho, o *a ver* é o olhar – que pode não ser o mesmo para o olho humano que olha o olhar mecânico. Fundado sobre a evidência perceptiva da luz, pelo olho humano, o olho mecânico (do cinema) explora suas possibilidades metafóricas. O cinema é “uma aspiração do olhar pela tela” (Aumont, 2004, p. 63), um olhar *durável* (tempo corrido, imaginado) e



*isolável* (o espaço enquadrado). O olhar do cinema, contudo, prolonga-se. O olhar humano, suscitado pela pretensão de olhar do olho cinematográfico, expande o tempo imaginado e o espaço enquadrado. Com o olho mecânico, o olho humano pode olhar de novo e mais de perto; estende, portanto, a duração e o espectro de ação do olho mecânico, que instaura, porque pretendido, um olhar. Em *O Gosto dos Outros*, essas afirmações têm uma dupla implicação, visto que o cinema não está livre necessariamente de interesses, a pretensão do olhar. O olho que acompanha a transformação de Castella intui também uma transformação.

Com efeito, as idéias fomentadas pelo filme adentram um universo de sentidos, dados (da sensibilidade) e produzidos (da razão), que exacerbam sua compreensão. Foi a partir dele exatamente, do filme, como experiência genuinamente estética, que se introduziu uma hipótese que mudou qualitativamente a estrutura daquilo que se deu a ver, do que se pode, inclusive, compreender. Também o filme, que olha o olhar – e sua eventual transformação – afina o olhar daqueles que o olham. As imagens pelo filme fornecidas configuram um mundo semelhante e, ao mesmo tempo, paradoxal. O mundo de Castella é, em certa medida, o nosso. Não é, de fato, porque imaginado. Intuímos esse mundo como próprio, muito embora não nos encontremos no mesmo espaço e no mesmo tempo. A possibilidade de reconhecer ali um sentido diz mais de faculdades que operam por conta e critérios próprios que por força da intenção. O olhar do cinema, intencional – porém artístico – cria a possibilidade de restauração de um olhar não-intencional, estético, livre de determinações de ordem cognitivas, biológicas ou morais. É um olhar desnudante que se oferece a um olho nu – assim o quer, ao menos. Não se trata, portanto, de entender o que o filme dá a ver, mas ver.

Marcello (2008) afirma, a respeito disso e se servindo das contribuições de Bergala sobre o encontro entre cinema e escola, que uma vez fendido o entendimento, tudo passa a ser – os sentidos dados e produzidos – contingente e geracional. Diz a autora (2008, p. 250) que:

Entender, portanto, tem uma relação mais direta com o fato de que na imagem, na seqüência e/ou no filme há algo a mais que se impõe ao que é da ordem do imediatamente visível ou narrável – e que nem por isso estaria escondido, à espera de um olhar mais acurado. O olhar mais acurado estaria ali, certamente, mas para perseguir algo que, de antemão, sabe-se que não seria jamais capturado (embora tão singelo): a superfície mesma da imagem (Marcello, 2008, p. 250).

Um olho pedagogo é, ao fim e ao cabo, um olho transformador, de imobilidade aparente, assim como é aparente, no cinema, o próprio movimento. Se, para o cinema, movimento, e para ele exclusivamente, é um conjunto de imagens postas umas em relação às outras – porque, afinal, cada imagem capturaria *uma* sorte de movimento, o vir a ser de um ser em seu próprio ser –, no filme, esse ser móvel se perfaz num imóvel aparente, na imagem mesma, movimento cristalizado na imobilidade. A imagem, nesse sentido, condensaria problemas genuinamente filosóficos, problemas esses que propiciariam, quando vistos na imagem, desnudados pelo olho mecânico que os oferece ao olho nu humano, a reflexão – compreendida como a matriz verdadeira do olhar.

O cinema, em seu conjunto – como conjunto de imagens visuais, sonoras, literárias – torna-se, por isso mesmo, como nos lembra Aumont (2004, p.63), um dispositivo genérico, “onde o olhar se exerce de maneira durável”, sendo, assim, variável no tempo, isolável. Se o cinema é, como já mencionamos, a “aspiração do olhar pela tela” (Aumont, 2004, p. 63) – clínico, cínico, piedoso, contemplativo, tendencioso, documental, fictício, etc. –, nela, na tela, converge a luz de um olhar em que confluem a identificação estética e a reflexão teórica, criando, por assim dizer, um espaço formativo, pedagógico, situacional – porque variável –, seja por força de uma imagem-tempo, de uma imagem-movimento (Deleuze, 1985), que desmaterializaria a própria imagem ao condensar uma reação afetiva ou teórica, ou mesmo de uma imagem-morta, estática (Debray, 1994), na qual sentimento e reflexão se configurariam em signo, de forma indistinta, concomitante e total. Em ambos os casos, adequa-se como premissa da *imagem* no cinema o *olhar*, visto que tanto a imagem quanto o olhar são objetos, por assim dizer, construídos.

Não obstante, será justamente o princípio subjetivo de sua apreciação – representado aqui pela experiência estética, que permitirá não apenas a reconstrução de um universo imagético dado (cinematograficamente) – constituinte de um conjunto simbólico e imaginário que em certa medida organiza e rege uma determinada realidade – pelo livre jogo entre a imaginação e o entendimento, como a transformação desse olhar que o percebe, que o reconhece como tal.

A experiência de Castella é, nesse sentido, exemplar: experiência subjetiva que, em função de sua representação, objetiva-se. A experiência de Castella é um *objeto compartilhado*, experiência multidimensional que produz visibilidade – nesse caso, dramática (porque encerrada no universo da ficção) e pedagógica (visto orientar e inspirar uma determinada prática social). Como *objeto compartilhado* (Felipe, 2006), o olhar de Castella torna visíveis sentimentos que se consubstanciam em valores de ordem prática. A transformação do olhar de Castella incorre, por certo, na modificação de sua conduta, como já assinalado. A transformação do olhar de Castella se perfaz numa postura, num colocar-se do sujeito que se afina ao tom e ao ritmo instalado pela própria relação entre ele e os objetos – o mundo, os outros, a natureza –, de maneira livre e desinteressada.

A compreensão de Kant sobre a experiência estética enfatiza, entretanto, justamente esse jogo, que é, na verdade, uma espécie de *enlace* pelo *hiato*, experiência que funda uma abertura singular do sujeito ao mundo e aos outros, em que os fenômenos não surgem diante dos sujeitos para serem determinados por suas expectativas, por seus interesses, pelo seu entendimento, mas, tão-somente, para os surpreender e os fazer falar (Osório, 2005, p. 23). Assim sendo, tais considerações nos levam a perguntar, inspirados pela reflexão de Kant acerca da beleza, da experiência estética, do gosto: pode ser a educação entendida como prática e processo de visibilidade do que não é (ainda) sujeito? Em que medida ela coopera para a construção de um olhar que para além da observação age, intervém, modifica, reconstrói? De que maneira isso configuraria um método, uma prática? O que ela poderia ainda ensinar?

O cinema, como vimos, e a experiência estética de seu contato derivada, a experiência da beleza nele dada a ver e, de igual modo, dando-se a ver, aponta alguns caminhos que talvez devessem ser olhados mais uma vez, tantas quantas forem possíveis e necessárias, para ver e ver mais – mesmo que isso implique em não-ver.

### Referências

- AUMONT, Jacques. **O Olho Interminável**: cinema e pintura. Tradução de Eloísa Araújo Ribeiro. São Paulo: Cosac & Naify, 2004.
- DEBRAY, Régis. **Vida e Morte da Imagem**: uma história do olhar no ocidente. Petrópolis: Vozes, 1994.
- DELEUZE, Gilles. **Cinema 1**: a imagem-movimento. Tradução de Estela Senra. São Paulo: Brasiliense, 1985.
- KANT, Immanuel. **Crítica da Faculdade do Juízo**. Tradução de Valério Rohden e Antônio Marques. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2002.
- \_\_\_\_\_. **Crítica da Razão Pura**. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2001.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. **O Que Vemos, o Que nos Olha**. São Paulo: Ed. 34, 1998.
- FELIPE, Marcos Aurélio. **Cinema e Educação**: interfaces, conceitos e práticas docente. Natal, 2006. Tese (Doutorado em Educação) – Programa de Pós-Graduação em Educação, Faculdade de Educação, Universidade Federal do Rio Grande do Norte, Natal, 2006.
- HEIDEGGER, Martin. A Doutrina Kantiana do Belo e sua Interpretação Equívoca por Schopenhauer e Nietzsche. Tradução de Kathrin Rosenfield. In: \_\_\_\_\_. **Nietzsche**. Pfullingen: Neske, 1961. Vol. 1, P. 126-135.
- MARCELLO, Fabiana de Amorim. **Criança e Imagem no Olhar sem Corpo do Cinema**. Porto Alegre, 2008. Tese (Doutorado em Educação) – Programa de Pós-Graduação em Educação, Faculdade de Educação, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 2008.
- OSÓRIO, Luiz Camillo. **Razões da Crítica**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2005.
- ROSENFELD, Kathrin. **Estética**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006.
- SANTOS, Fausto dos. **Estética Máxima**. Chapecó: Argos, 2003.

### Filme citado:

JAOUI, Agnes. **O Gosto dos Outros** [*Le goût des autres*]. França, 108 min, 2000.

Marcelo de Andrade Pereira é Doutor em Educação – UFRGS, Professor substituto no Departamento de Estudos Básicos da FACED/UFRGS e Membro do GETEPE – Grupo de Estudos em Educação, Teatro e Performance.

Endereço para correspondência:  
Avenida Mariland, 1499, 302 – Mont Serrat  
90440-191 – Porto Alegre – Rio Grande do Sul  
doutorfungo@gmail.com

