Metacinema e educação do olhar: entre os imaginários da ilusão e da disrupção

Rogério de Almeida

Freepik

resumo

O objetivo deste artigo é estudar a relação entre metacinema e educação do olhar, investigando como o cinema é concebido, representado e imaginado cinematograficamente. Os filmes pesquisados foram agrupados em temas e justificados a partir da predominância de suas características cinematográficas como ilusórios, disruptivos e híbridos. A metodologia pautou-se por uma abordagem hermenêutica, em conexão com o perspectivismo nietzschiano, e considerou as contribuições teóricas advindas do campo do cinema, da filosofia e da interface entre cinema e educação. Os resultados da pesquisa, ao mostrar como o cinema se concebe ficcionalmente, possibilitaram uma reflexão sobre as potencialidades da experiência estética na educação do olhar, tendo em vista os estudos sobre cinema e educação.

Palavras-chave: cinema e educação; metacinema; educação do olhar; experiência estética; hermenêutica.

abstract

The objective of this article is to study the relationship between metacinema and the education of vision, investigating how cinema is conceived, represented, and imagined cinematographically. The analyzed films were grouped thematically and justified based on the predominance of their cinematic characteristics, categorized as illusory, disruptive, and hybrid. The methodology was guided by a hermeneutic approach, in connection with Nietzschean perspectivism, and considered theoretical contributions from the fields of cinema, philosophy, and the intersection between cinema and education. The research findings, by revealing how cinema fictionally conceives itself, enabled a reflection on the potentialities of aesthetic experience in the education of vision, taking into account studies on cinema and education.

Keywords: *cinema and education*; *metacinema*; *education of vision*; *aesthetic experience*; *hermeneutics*.

Freepik

CONSIDERAÇÕES INICIAIS: EM TORNO DO METACINEMA

Com a multiplicação no século XXI das pesquisas que relacionam cinema e educação, sedimenta-se o consenso de que as obras cinematográficas podem contribuir para a formação, tanto escolar quanto num sentido mais amplo. Não se trata, no entanto, de abordagens homogêneas, mas que diferem quanto aos objetivos, referenciais teóricos, estratégias metodológicas e, consequentemente, resultados. Entre outras finalidades, tais pesquisas constatam que o cinema de ficção é produtor de sentidos (Marcello; Fischer, 2011), tem função social (Duarte, 2002), pode servir como recurso pedagógico em sala de aula (Napolitano, 2003; Carmo, 2003), se relaciona com a produção criativa e cultural dos estudantes (Bergala, 2008; Fresquet, 2013), apresenta uma dimensão pedagógica que contribui para a afirmação das minorias (Prudente, 2021), se constitui como um dispositivo de deslocamento do olhar e produção de sensibilidades pela solicitação de uma lógica da sensação não discursiva (Amorim, 2024), expande a atenção para além do humano e promove outras formas de perceber e habitar o espaço escolar (Oliveira Jr., 2023) e se fundamenta educativamente, ao mobilizar processos interpretativos desencadeados pelo ato de assistir a filmes (Almeida, 2017).

ROGÉRIO DE ALMEIDA é professor titular da Faculdade de Educação (FE) da USP, coordenador do Lab_Arte e bolsista produtividade CNPq.

Subjaz também às abordagens sobre cinema e educação o reconhecimento de que os filmes demandam pedagogias do olhar que ultrapassem a noção de que o cinema *representa a realidade*, pois a imagem tem uma dupla condição: é simultaneamente imagem em si e também imagem de algo (Aumont, 2002). Portanto, "para quem pesquisa e estuda cinema na educação, o primeiro passo é, efetivamente, perceber um filme, entregar-se a ele, e não tentar de imediato interpretar, analisar" (Marcello; Fischer, 2011, p. 508). Se o ato de assistir a um filme se encerra com ele, ou seja, se não provoca uma posterior reflexão, mediada ou não, em diálogo ou solitária, pouco ou nenhum efeito terá produzido sobre quem assiste, daí a necessidade de, para se pensar o caráter educativo do cinema, estender a experiência do filme a reflexões posteriores, por meio das quais se busca suas interpretações possíveis, seja em relação à sua história, este "algo" a que as imagens se referem, seja em relação aos modos de mostrar este "algo" – a imagem em si (estilos, enquadramentos, ângulos, formas, cores etc.).

O cinema contribui, nessa perspectiva de entendimento, para a circulação de imaginários, possibilitando, por meio de sua expressão artístico-estética, a discussão e o debate de numerosos temas, muitos dos quais sensíveis e complexos, como gênero, sexualidade, racismo, diversidade, meio ambiente, trabalho, violência etc. Tais obras, cuja distribuição se potencializa com as plataformas de *streaming*, passam a circular para um público mais amplo, possibilitando inclusive o acesso a filmes de menor apelo comercial, além de catálogos de obras de outras épocas, anteriormente acessíveis apenas em mostras, festivais e cinematecas[1].

Dentre essa gama variada de histórias, temas e narrativas que os filmes fazem circular, por vezes o próprio cinema torna-se alvo de seu interesse e de diversas maneiras. Há filmes que abordam determinado momento da história do cinema, os bastidores das filmagens, a experiência espectatorial, o processo e crise de criação de roteiristas e cineastas, cinebiografias de atrizes, atores, diretores, por vezes os meandros da indústria, entre outros interesses. O metacinema e, em certa medida, os filmes metalinguísticos, além de outras possibilidades de inserir o cinema dentro do cinema (referências, citações, paródias etc.), manifestam-se como autoconsciência da arte sobre si mesma, isto é, não se reduzem a enunciar uma concepção particular do cineasta (embora também possam fazer isso), mas envolvem a dimensão simbólica que faz do cinema, muito mais do que um dispositivo de narrar histórias, um complexo de possibilidades que envolve desde os modos de se relacionar com a realidade até a perspectiva do espectador, com seus efeitos cognitivos, sensoriais, estéticos, poéticos, diversionistas, oníricos, emocionais e até mesmo terapêuticos.

Autores como Robert Stam (1992), David Bordwell e Kristin Thompson (2021), Thi-

1 Dados pré-pandemia apontam crescimento tanto no número de produções do cinema brasileiro (de 29 por ano em 2002 para 129 em 2016) quanto de público e salas exibidoras (de 1.290 em 1993 para 3.005 em 2015) (https://journals.openedition.org/atlante/16922). Quanto ao *streaming*, o público cresceu 14% entre 2021 e 2022. Segundo a Kantar Ibope Mídia, em 2023, 21,3% do tempo de consumo de vídeo dos domicílios brasileiros foi em plataformas online (https://kantaribopemedia.com/conteudo/conteudo-em-video-alcanca-996-dos-brasileiros/).

mothy Corrigan e Patricia White (2018) definem o metacinema como a colocação em cena da linguagem fílmica, dos dispositivos e da condição de artefato da obra cinematográfica, de modo a promover a autorreflexão sobre o fazer cinematográfico, valendo-se de estratégias que expõem os bastidores da produção cinematográfica ou rupturas da ilusão narrativa, neste caso, pelo desmascaramento do dispositivo, pela revelação dos mecanismos que organizam a narrativa fílmica. Embora o metacinema possa parodiar filmes, homenagear cenas clássicas ou expor os bastidores da indústria cinematográfica, interessa aqui o gesto da autorreflexão crítica sobre o universo do cinema e suas convenções narrativas.

Tendo em vista esse horizonte, o objetivo deste artigo é estudar como o universo do cinema é (re)tratado quando se torna o tema central de um filme. Para guiar essa reflexão, problematizaremos a relação entre dois imaginários, o da ilusão e o da disrupção, e suas implicações nos modos como o cinema tensiona ficção e realidade. Este estudo do imaginário metacinematográfico contribuirá para a reflexão da educação do olhar, pela qual se crê que depurar o olhar lançado sobre as imagens (e sua posterior reflexão) é um meio de adensar e aprofundar o próprio trato com a realidade (incluídos aqui imaginários, ideologias, valores, conceitos, preconceitos etc.).

A hermenêutica, em conexão com o perspectivismo nietzschiano, perfaz a metodologia da pesquisa. Em termos conceituais, a hermenêutica é o processo de interpretação centrado na experiência e busca de compreensão, como reivindicaram Heidegger, Gadamer, Ricoeur, Rorty e Vattimo (Almeida, 2024a, pp. 5-6). É um tipo de saber limitado pela perspectiva, como no entendimento do perspectivismo nietzschiano: "Não há fatos, somente interpretações" (Nietzsche, 2002, p. 164). O real não apresenta nenhum sentido subjacente, mas inúmeros sentidos, lançados a ele a partir da perspectiva do cognoscente. Assim, "existe *apenas* uma visão perspectiva, apenas um 'conhecer' perspectivo" (Nietzsche, 1998, p. 109, itálico no original). No entendimento de Giacoia Jr. (2014, p. 25), "é uma multiplicidade de sentidos e funções, interesses e figuras, forças e resistências, sucessivas camadas de interpretações". Portanto, o que se buscará neste artigo é refletir sobre as implicações dos imaginários disruptivo e ilusório na educação do olhar, a partir de estudo de um conjunto de filmes metacinematográficos.

O *corpus* selecionado para este artigo partiu de uma extensa lista de obras que tratam o cinema como tema central; esses filmes foram agrupados a partir de características comuns e depois investigados por suas tendências em conceber a cinematografia como uma arte tendente a representar a realidade, o que a aproxima da ilusão, ou problematizá-la, pela estratégia da disrupção.

Tal dicotomia se inspira em Godard, quando ele diz, no primeiro episódio de *Histoire(s) du cinéma*[2]: "*Ce n'est pas une image juste, c'est juste une image*" ("Isso não é uma imagem justa, é apenas uma imagem"). A ilusão consiste em se considerar que a imagem representa com justeza, justiça ou precisão algo existente na realidade (ou a própria realidade), enquanto a disrupção

2 Minissérie documental televisiva escrita e dirigida por Jean-Luc Godard, exibida entre os anos de 1988 e 1999.

interrompe essa representação para lembrar que a imagem é justamente uma imagem, ou seja, um fragmento que participa de uma rede de significações e que ganha sentido na montagem e na relação com outras imagens e sons, rejeitando a noção de um cinema mimético ou ilustrativo, que aqui chamo de ilusório, por conta do modo como concebe sua relação com o real.

IMAGINÁRIOS DA ILUSÃO E DA DISRUPÇÃO

Todas as artes em dados momentos da história indagam-se sobre sua relação com o real. Pintura, escultura, música, literatura, dança e arquitetura colecionam, em maior ou menor grau, teorias sobre o modo como, em relação à realidade, a imitam, a expressam, a transformam ou com ela interagem. O cinema, alçado à condição de sétima arte por Ricciotto Canudo em 1911, portanto, uma arte recente, não esteve imune a esses questionamentos, inclusive por sua peculiaridade de ser um dispositivo que capta imagens da realidade.

Há, nessa relação do cinema com o real, um interesse estético, semelhante às demais artes; um interesse cinematográfico, enquanto manifestação de uma linguagem específica; mas também um interesse filosófico, tanto na discussão dos princípios e finalidades desta arte quanto no campo da hermenêutica, pelas possibilidades múltiplas de interpretação do que se apresenta como realidade, além de uma dimensão educativa, no sentido de contribuir para a inserção do educando-espectador em dadas culturas.

Assim, se a filosofia é uma "teoria geral do real" (Rosset, 1989a), os filmes são as manifestações de uma realidade imaginada específica, que pode ser confrontada com o pensamento filosófico, mas não apenas, pois enquanto imagem expressa incontornavelmente sua condição imaginária. O cinema está, nessa perspectiva, entre o real e o imaginário:

"O imaginário, portanto, não é mero reflexo da realidade, mas seu agente transformador, pois preconcebe objetos, arquiteturas, artes, técnicas, pensamentos, ideologias, interpretações, perspectivas etc. Se o real é o reino do 'não interpretável', da insignificância, do vácuo de sentidos, só poderíamos torná-lo pensável, compreensível, interpretável, recorrendo ao imaginário, à tradução desse impensável e indizível em uma imagem simbólica que, por sua redundância e repetição, nos situa nesse reino da singularidade intransponível" (Almeida, 2020, pp. 94-5).

Em termos conceituais, a perspectiva aqui adotada compreende o real, na esteira de Clément Rosset (1989b, 1989c, 2004, 2008), como o que não possui duplo, o que é único, singular, ou mesmo *idiota*, no sentido grego do termo, "aquilo que é único", e também insignificante, por não ter nenhum significado *a priori*. O real é a dimensão da existência que não é interpretável, não é representável, ocorrendo uma única vez. Entretanto, nossa condição humana de *animal symbolicum* (Cassirer, 1994), isto é, que opera por meio de constantes mediações simbólicas no trato com o mundo, com o outro e consigo próprio, exige de nós uma contínua renovação dos sentidos e significados de nossas experiências, o que se realiza por meio de imaginários. O imaginário, então, é o que organiza o real (Durand, 1997),

cumprindo sua função eufemizadora: "[...] a função da imaginação é antes de mais nada uma função de eufemização, não um simples ópio negativo, máscara que a consciência ergue face à horrenda figura da morte, mas, pelo contrário, dinamismo prospectivo que, através de todas as estruturas do projeto imaginário, tenta melhorar a situação do homem no mundo" (Durand, 1988, p. 121).

Constatação parecida é feita por George Steiner (2003, p. 14) ao apontar que "só o homem, a princípio, possuiria os meios para alterar seu mundo recorrendo a cláusulas condicionais hipotéticas". Em outras palavras, antes de produzir realidade, isto é, antes de organizar o real, podemos colocar em questão possibilidades imaginárias. Não é o que faz, entre outras artes, o cinema? A seu modo, os filmes nos indagam: "e se fosse assim?", "e se acontecesse isso?", "e se fizéssemos dessa forma?", "e se olhássemos por esta perspectiva?".

Não há oposição entre real e imaginário, mas articulação. E as obras cinematográficas realizam essa articulação de um modo muito particular. Quando buscamos o ponto em comum que une os filmes metacinematográficos, encontramos, em todos eles, a concepção de que o cinema é um intermediário. A obra cinematográfica opera, na perspectiva dos filmes autorreflexivos, como uma espécie de junta articulada ou módulo conector. Por mais centrados que estejam em desnudar seus próprios mecanismos, os filmes não deixam de propor modos de se relacionar com o real, pois se constituem como uma experiência mediadora entre dois ou mais elementos.

Nessa experiência de mediação, o espectador é fundamental, pois é nele que a experiência efetivamente acontece, quando acontece. Larrosa (2014) estabelece uma diferenciação entre o que acontece e o que nos acontece para salientar justamente que a experiência é uma marca, um acontecimento, deixa vestígios, promove um *saber*, não propriamente um conhecimento teórico, mas um saber que vem da experiência.

E aqui é importante uma diferenciação entre o saber lógico-racional-objetivo (*máthema*) e o saber da experiência (*páthei máthos*). O primeiro é o saber científico, teórico, que pode ser adquirido mediante uma lição, uma exposição, quando compreendemos, por exemplo, um conceito. O segundo se origina da paixão, da dor, do sofrimento, isto é, do *páthos* (Almeida, 2024a). Em Ésquilo (2003, p. 25, versos 209-217), Zeus diz que "o sofrimento é a melhor lição" (em tradução de Mário da Gama Kury), ou seja, *páthei máthos*. Mas o termo *páthos* também pode ser traduzido, além de sofrimento, como paixão, afetos ou mesmo emoções. Na *Poética* de Aristóteles (2003), traduzida por Eudoro de Sousa, aprendemos com as *emoções* suscitadas pelas obras artísticas. Em resumo, o cinema não é uma arte expositiva, não almeja o saber lógico-racional-objetivo da *máthema*, mas promove a possibilidade de o espectador *saber* pela experiência suscitada pelo filme (*páthei máthos*).

O saber da experiência que o cinema pode promover envolve a tese de que o modo de ver/ler/interpretar/compreender a realidade se transforma com os modos de ver/ler/interpretar/compreender as imagens fílmicas. É nesse sentido que o cinema pode educar o olhar. Portanto, se o cinema é um intermediário, mediador, articulador entre o espectador e o que mostra, resta-nos estudar, nos modos de encenação que o caracteri-

zam, como se representa em relação ao real, como se posiciona entre a potencialidade disruptiva e ilusória.

De maneira esquemática, há filmes que buscam a imersão do espectador por meio de narrativas lineares e transparentes, com eventos apresentados de forma lógica e personagens facilmente identificáveis, características do que Ismail Xavier (2005) chama de transparência. Outros, porém, operam na chave da opacidade, desafiando as expectativas narrativas convencionais por meio da interrupção e da fragmentação. Esses filmes exploram a complexidade, a ambiguidade e a multiplicidade de significados, utilizando-se de recursos como montagens inusitadas, desconstruções narrativas, metáforas e metonímias visuais, símbolos e hipotiposes. Ao subverter ou desconstruir convenções cinematográficas, a opacidade convida à reflexão crítica, instiga interpretações diversas e abre caminho para diferentes camadas de sentido. O metacinema, de maneira geral, se ocupa dessa tensão entre a transparência e a opacidade, cujos desdobramentos se relacionam com a (des)educação do olhar, no sentido de romper com a expectativa do espectador e propor novos modos de olhar.

Subjaz a essa discussão sobre transparência e opacidade uma questão mais ampla, que ultrapassa as teorias sobre cinema e toca no próprio modo como a arte, enquanto linguagem simbólica, se relaciona com o real. No imaginário da ilusão, a ficção é predominantemente concebida como uma *representação* da realidade, funcionando como um índice ou um mapa, isto é, uma mediação que organiza e facilita o entendimento do mundo. Já no imaginário da disrupção interrompem-se os fluxos perceptivos para, em vez de reforçar a imersão na ficção, problematizar o real e ampliar as perspectivas pelas quais pode ser pensado. Isso não significa, contudo, que haja uma oposição absoluta entre as estratégias disruptiva e ilusória, como se houvesse uma fronteira rígida entre elas, mas tendências que se manifestam em diferentes graus nas obras cinematográficas. Trata-se, portanto, de observar se o cinema se aproxima ou se afasta do real, se o problematiza ou o substitui por uma realidade representada, se minimiza ou maximiza a fricção entre obra e espectador.

Em termos filosóficos, Clément Rosset (2006, p. 89) defende que o real não se define por sua oposição ao imaginário, mas ao ilusório. Assim, o imaginário é uma das formas de abordar o real, enquanto a ilusão é a maneira por excelência de negação do real. Nos metafilmes que tendem ao imaginário da ilusão, confundem-se o sentido dado à realidade representada com a própria realidade (*image juste*). Já no imaginário da disrupção, recusa-se que a realidade traga em si um sentido inerente, optando-se pelas múltiplas possibilidades de colocar o real em perspectiva (*juste une image*). A ficção é assumida, então, como um modo de dialogar com o que existe.

O CINEMA IMAGINADO PELO CINEMA

Os resultados da pesquisa realizada com os filmes metacinematográficos estão organizados em seis grupos temáticos, dentro dos quais foram utilizadas três possíveis categorias de classificação interpretativas: filmes ilusórios, disruptivos e híbridos. Não há espaço aqui para aprofundar a análise dos filmes, cotejá-los ou mesmo cruzar com outros dados, como nacionalidade,

década de produção ou gênero. A divisão de temas busca organizar a diversidade das abordagens dos filmes em questão, enquanto as categorias contribuirão para o aprofundamento teórico das relações do cinema com a realidade.

O primeiro grupo de filmes[3] trata da crítica ao *processo criativo e às estruturas da indústria cinematográfica*, realizada por meio não só da representação do universo cinematográfico como também de recursos metalinguísticos. Entre os filmes predominantemente ilusórios, destacam-se *Trovão tropical* (2008), de Ben Stiller, e *Ed Wood* (1994), de Tim Burton. Embora ambos revelem elementos negativos da indústria hollywoodiana, muitas vezes em tom de sátira, reforçam a concepção de que o cinema, ao investir em estratégias diversionistas, como os filmes de ação e de ficção científica, reduzem-se ao mero entretenimento. A crítica, portanto, não rompe com as convenções cinematográficas que esses próprios filmes ironizam, mantendo um tom que oscila entre a celebração e a paródia.

Ainda neste grupo, há os disruptivos *Oito e meio* (1963), de Federico Fellini, *Barton Fink – Delírios de Hollywood* (1991) e *Ave, César!* (2016), ambos dos irmãos Ethan e Joel Coen. A obra-prima do cineasta italiano fragmenta a narrativa e recorre a estratégias oníricas para expor a crise criativa de seu protagonista, um cineasta imerso em angústias artísticas e existenciais. Os filmes dos irmãos Coen, por sua vez, desconstroem os bastidores da indústria cinematográfica para criticar seus aspectos mais sórdidos, o primeiro empregando elementos surrealistas para retratar o colapso psicológico de um roteirista, enquanto o segundo recorre à sátira para desnudar os mecanismos de poder que regiam os grandes estúdios da era de ouro hollywoodiana.

Os filmes híbridos deste grupo são: *O jogador* (1992), de Robert Altman; *Adaptação* (2002), escrito por Charlie Kauffman, que é representado no filme dirigido por Spike Jonze; *Mank* (2020), de David Fincher, sobre Herman Mankiewicz, roteirista de *Cidadão Kane*; e *Noite americana,* de François Truffaut. Em comum, embora problematizem a indústria cinematográfica e o processo criativo, por meio de elementos disruptivos, também preservam estruturas narrativas relativamente lineares, tons nostálgicos ou cômicos, e uma transparência estética que equilibra reflexão e envolvimento do espectador. Destaque para o filme de Truffaut, que revela o trabalho coletivo realizado nos bastidores, com seus imprevistos e dilemas artísticos. A cena inicial é antológica: somos iludidos por uma situação aparentemente real, até que ela se revela uma encenação fílmica, desconstruindo a representação de realidade.

O segundo grupo centra-se na *exaltação da magia e nostalgia do cinema* e não apresenta nenhum filme disruptivo. Expressam a concepção de um cinema ilusório: *Cantando na chuva* (1952), de Stanley Donen e Gene Kelly; *Cinema Paradiso* (1988), de Giuseppe Tornatore; *Splendor* (1989), de Ettore Scola; *Last film show* (2021), de Pan Nalin; *O artista* (2011), de Michel Hazanavicius; *A invenção de Hugo Cabret* (2012), de Mar-

3 Os filmes serão apresentados com seu título em português, como conhecido no Brasil, seguido do ano e direção. Não serão listados nas referências, por uma limitação de espaço. Para informações complementares, orienta-se a consulta em banco de dados, como o IMDb (www.imdb.com).

tin Scorsese, e o brasileiro *Cine Holliúdy* (2012), de Halder Gomes.

Todas essas obras apresentam aspectos historiográficos, com destaque para *Cantando na chuva*, *O artista* e *A invenção de Hugo Cabret*, que reconstroem momentos importantes das primeiras décadas de existência do cinema. Já *Cinema Paradiso* e *Last film show* tratam, respectivamente, da decadência do cinema com a chegada da televisão e do fim de uma era com a passagem material da película para o digital. O filme brasileiro, embora também idealize o poder de transformação e fascínio do cinema, se diferencia dos demais ao caracterizá-lo como forma de resistência cultural.

Era uma vez em... Hollywood (2019), de Quentin Tarantino, é o único que pode ser considerado híbrido, pelas opções estéticas, estilísticas e temáticas, que equilibram ilusão e disrupção. A obra subverte eventos históricos dos anos 1960, reimaginando um acontecimento real para tensionar o aspecto ilusório de certas convenções, como a do final feliz, com o herói vencendo o mal. Sabemos o fim que teve Sharon Tate – o fato de ser salva no filme expõe o mecanismo ilusório de certa representação cinematográfica.

O *questionamento da relação entre ficção e realidade* perfaz o terceiro grupo, caracterizado apenas por filmes disruptivos e híbridos. Entre os disruptivos, destacam-se: *Cidade dos sonhos* (2001) e *Império dos sonhos* (2006), de David Lynch, obras fragmentadas e oníricas que rompem com a lógica narrativa e questionam a construção da representação da realidade; *Close-up* (1990) e *Através das oliveiras* (1994), de Abbas Kiarostami, que apagam as fronteiras entre documentário e ficção inserindo o espectador em um constante jogo de ambiguidades; *O último filme* (1971), de Dennis Hopper, obra caótica que utiliza a metalinguagem para dificultar a distinção entre encenação e realidade; e *Peeping Tom* (1960), de Michael Powell, que, ao misturar desejo e violência, problematiza o caráter voyeurístico da experiência cinematográfica.

Já *Ararat* (2002), de Ayom Egoyan, e *Era uma vez no cinema* (1992), de Mohsen Makhmalbaf, podem ser considerados híbridos, pois, embora misturem ficção e realidade ao abordar eventos históricos, como o genocídio armênio e a chegada do cinema ao Irã, mantêm elementos narrativos convencionais em meio a estratégias disruptivas. Ambos concebem o cinema como um dispositivo capaz tanto de iludir o espectador quanto de problematizar a realidade.

O quarto grupo abarca filmes que *refletem sobre a identidade artística e a relação entre vida e arte*. Neste bloco, todos os filmes são híbridos: *Birdman ou (A inesperada virtude da ignorância)* (2014), de Alejandro Iñarritu; *Certo agora, errado antes* (2015), de Hong Sang-soo; *O formidável* (2017), de Michel Hazanavicius; *Dor e glória* (2019), de Pedro Almodóvar, e o brasileiro *Jesus Kid* (2021), de Aly Muritiba.

Em comum, além de explorarem os dilemas e embates do artista em seu processo criativo, transitam entre a produção da ilusão cinematográfica e sua problematização. Alguns recorrem à sátira, como *Jesus Kid*, que ironiza o mercado editorial e audiovisual, ou *O formidável*, que desconstrói a aura em torno de Godard. Outros utilizam quebras de expectativa, como *Certo agora...*, que duplica a narrativa e reorganiza os eventos, sugerindo diferentes possibilidades de interpretação. Ao adotarem essa posição ambígua,

se afastam de uma abordagem ilusória da representação em direção às potencialidades disruptivas do cinema, explorando suas próprias convenções e limites.

A *crítica ao escapismo* é o tema que agrupa outro conjunto de filmes, com destaque para *Sherlock Jr.* (1924), de Buster Keaton, e *A rosa púrpura do Cairo* (1985), de Woody Allen, ambos filmes híbridos.

Sherlock Jr. incorpora a lógica onírica e o mundo da fantasia construído pelo cinema na narrativa de um projecionista que adentra a tela para viver ficcionalmente sua angústia e inaptidão no trato com a realidade, ao mesmo tempo em que extrai do mundo ficcional projetado na tela modelos para a construção de sua própria identidade. A fluidez entre o real e o ilusório é tratada com humor e criatividade, exaltando o poder intermediador do cinema enquanto aponta sua artificialidade de maneira lúdica. A cena final mostra que o cinema *educa* o olhar ao fornecer modelos que inspiram modos de agir, como se a experiência cinematográfica se constituísse em ensaio, no plano da fantasia e da imaginação, para a vida concreta.

Estratégia semelhante é adotada por Woody Allen, ao narrar a história de uma mulher que encontra refúgio nos filmes durante o período da grande depressão norte-americana. No entanto, o contraste entre a vida idealizada na tela e as dificuldades da vida concreta fica evidente quando um personagem fictício salta da tela para o mundo real e constata sua inadequação – a inadequação da fantasia – frente às demandas da realidade, como pagar a conta do restaurante. O final do filme não nega que o cinema promova sua dose de escapismo, mas o diferencia da ilusão vivida na realidade. Enquanto a fantasia ficcional alivia a dor, a crença em ilusões reais a produz. O cinema, portanto, opera como um intermediador que utiliza a fantasia para tornar a realidade suportável.

Poderíamos acrescentar ainda à crítica ao escapismo *Ararat* e *Splendor*, sobre os quais já tratamos em outro grupo.

O último conjunto de filmes aborda a *desconstrução de gêneros cinematográficos*, questionando as convenções narrativas e estilísticas que sustentam tanto o cinema quanto, em certa medida, as próprias estruturas sociais. Embora outros filmes analisados anteriormente também pudessem fazer parte desta lista, destaco dois ainda não abordados, ambos disruptivos: *La flor* (2018), de Mariano Llinás, e *Bang bang* (1971), de Andrea Tonacci.

Essas obras desafiam as convenções do cinema dominante, buscando criar estratégias de provocação e confronto com o espectador. Essa ruptura ocorre de diversas formas: na desconstrução da linearidade narrativa, na fragmentação da continuidade e da imersão, na desarticulação do tempo e do espaço e na exploração de múltiplos níveis de interpretação. Ao recusar a representação do real, esses filmes defendem a ideia de que o cinema não é um espelho da realidade, mas apenas uma imagem, como sugeriu Godard.

Segundo Clément Rosset (2008), o real é aquilo que não possui duplo; logo, ou a tentativa de representá-lo resulta em ilusão (pois se trata de uma duplicação que nunca será o real), ou o real permanece, conquanto vivido, irrepresentável, pois desprovido de sentido ou significado inerente (todo sentido ou significado sendo imposto, acrescentado). A relação com o real é, desse modo, sempre indireta, mediada por imaginários. Ao desmontar as armadilhas da ilusão, que quer

substituir o real pela realidade representada, o imaginário disruptivo se aproxima do real, não por pretender dizer o que ele é, mas por recusar o que não é.

As obras ilusórias comumente se caracterizam por narrativas lineares, imersivas e com maior transparência, pouca problematização sobre os modos de apresentar (ou representar) a realidade ou mesmo questionar as convenções cinematográficas. A nostalgia, a magia e a fantasia são elementos recorrentes em boa parte dos filmes ligados a esse imaginário, que evitam problematizar os mecanismos pelos quais cria a ilusão, reafirmando-a ao investir em efeitos sensoriais, imersivos e centrados na emoção. O real não é propriamente ignorado, mas deslocado para um lugar que a janela mágica do cinema impede de ver; em seu lugar surge outra paisagem, a ilusão, que representa uma realidade inexistente como se fosse real.

Embora privilegiem a imersão e a nostalgia, algumas dessas obras do imaginário ilusório também flertam com a consciência de sua artificialidade, expondo aspectos problemáticos da cinematografia. No entanto, o que predomina nessas obras é a defesa de um cinema que se faz necessário por propiciar ao espectador um mundo de fantasia e emoção.

De maneira diferente, os filmes que pendem para o imaginário disruptivo são constituídos pela reflexão crítica das convenções que geram o efeito de transparência e ilusão, desconstruindo-as em busca de interpretações múltiplas, que de certo modo problematizam ou o real ou o modo de representá-lo. Outra característica é o papel atribuído ao espectador. Enquanto o imaginário ilusório crê em sua passividade, pela qual aceitaria as regras do jogo representacional sem questioná-lo (ilusão de realidade), o imaginário disruptivo desafia o espectador, apostando que exercerá um papel ativo na construção do filme.

Os filmes que escapam às polarizações, denominados aqui de híbridos, transitam entre a celebração da magia do cinema e a crítica às suas convenções, muitas vezes explorando de maneira irônica ou metafórica as relações entre realidade e ficção, ilusão e desconstrução. Esses filmes não se posicionam exclusivamente seja em defesa do cinema que fabrica sonhos, seja em defesa de uma arte questionadora, mas operam em um espaço híbrido, onde os dois imaginários coexistem e se retroalimentam, criando camadas interpretativas plurais e multifacetadas.

Conquanto os filmes híbridos desafiem as polarizações entre o ilusório e o disruptivo, também reforçam os aspectos de um cinema que se vê como intermediário, como mediação, seja para iludir o espectador ou problematizar a realidade. Celebram a fantasia, mas não ignoram sua artificialidade; expõem os mecanismos que criam a ilusão, mas não rejeitam seu poder narrativo e visual. É na interseção entre os imaginários da ilusão e da disrupção que esses filmes encontram sua força para afirmar que o cinema é um campo de possibilidades múltiplas, não se reduzindo a um compromisso, seja com a ilusão, seja com o real.

Haveria ainda outras obras do metacinema a serem analisadas, não tratadas aqui por falta de espaço. Listo algumas, dada sua relevância: *O homem das novidades* (1928), de Buster Keaton; *Crepúsculo dos deuses* (1950), de Billy Wilder; *Precauções diante de uma prostituta santa* (1971), de Rainer

Werner Fassbinder; *O espírito da colmeia* (1973) e *Cerrar los ojos* (2023), ambas de Victor Erice; *Sinédoque, Nova York* (2008), de Charlie Kaufman, e *Os Fabelmans* (2022), de Spielberg. Entre os menos conhecidos, mas também excelentes para o estudo do metacinema, estão: o brasileiro *Com o sexo na cabeça* (1981), de Saul Lachtermacher; o dominicano *El proyeccionista* (2019), de José María Cabral; *O trio em mi bemol* (2022), da portuguesa Rita Azevedo Gomes; e os ingleses *The souvenir* (2019) e *The souvenir: part II* (2021), de Joanna Hogg.

CONSIDERAÇÕES FINAIS: IMPLICAÇÕES DO METACINEMA NA EDUCAÇÃO DO OLHAR

O estudo de como o cinema se imagina ficcionalmente contribuiu para problematizar a concepção de que seja uma arte da ilusão, voltada ao entretenimento, ao escape, à fuga da realidade. Mesmo os filmes que pendem para uma cinematografia mais transparente, de acordo com a conceituação de Ismail Xavier (2005), deixam entrever uma atuação mediadora do cinema que pode educar o olhar e contribuir para a transformação do modo como o espectador compreende a realidade.

Do ponto de vista teórico, essa concepção, principalmente na vertente da espectatorialidade, dialoga com autores como Jean Mitry, Jean-Louis Baudry, Christian Metz, Laura Mulvey, Noël Burch e Mary Ann Doane, que concebem a experiência cinematográfica como ilusória, semelhante ao sonho, ao torpor ou à perda da consciência (Smith, 2005, p. 142). De certa forma, é como se o espectador aceitasse como real as imagens projetadas na tela, suspendendo a descrença e o pensamento crítico, evitando o questionamento do que é visto, sendo mais fácil, portanto, de ser manipulado ideologicamente, pois mais propício a aceitar a ilusão que obstrui a percepção do real.

Em oposição a essa corrente teórica, Murray Smith (2005, p. 155) compreende a espectatorialidade cinematográfica como uma "atividade imaginativa", pela qual o espectador admite a dupla condição da imagem: imagem em si e imagem de algo, como num jogo de faz-de-conta, em que o espectador não se entorpece passivamente diante da cena mostrada na tela, mas interage ativamente com ela, imaginando, pelo contexto e pela leitura/interpretação das imagens, o que as personagens estão pensando e sentindo.

Não se nega, nesta perspectiva, a existência de certo nível de ilusão, mas ela não impede, já que a imersão é parcial, que o espectador mantenha uma relação ativa com o que vê, comparando-o com suas próprias concepções, experiências e emoções. Subjaz, portanto, nessa concepção, o reconhecimento de que o cinema apresenta uma dimensão cognitiva (Bordwell, 1996), mas não só, já que coloca em jogo perspectivas acionadas por processos imaginativos, que envolvem emoções, fantasias, ilusões e sentidos, enfim, uma experiência que pode ser estética, mas também filosófica e formativa (Almeida, 2024b).

Os filmes disruptivos e, em certa medida, os híbridos, contribuem para esta concepção de cinema, pois estão mais próximos da opacidade, como entendida por Ismail Xavier (2005), no sentido de desmontar a ilusão de realidade e expor os procedimentos que a geram. Ao questionarem a ideia de que a imagem é um reflexo, um espelhamento da

realidade, as estratégias disruptivas desafiam as teorias que presumem o espectador passivo. Não se trata somente de estabelecer uma teoria crítica das convenções narrativas e estilísticas do cinema, mas sobretudo de ressignificar a relação do espectador com o próprio ato de ver, problematizando a forma como as imagens são construídas e os discursos são articulados na sociedade.

É justamente essa continuidade entre o modo de ver cinema e suas implicações nos modos de interpretar a realidade que caracteriza o interesse e a contribuição da hermenêutica para pensar a relação entre cinema e educação. Não é a luz que entra pelos olhos que comanda o que é visto, mas é o ato subjetivo de olhar que possibilita certos entendimentos e sensações a partir de como se vê/lê/interpreta o que é visto. Logo, os filmes disruptivos ou híbridos, ao evidenciarem as estratégias de construção da ilusão cinematográfica, reforçam a ideia de que todo olhar é mediado por linguagens e interpretações. Assim, quando aprendemos a reconhecer os artifícios da linguagem cinematográfica, somos levados a interpretar de outro modo o que é visto, isto é, observando não somente o que se está querendo dizer, mas também como os sentidos são construídos, os modos pelos quais buscam nos afetar, seja para causar emoção, gerar identificação, reproduzir uma ideologia ou mesmo nos persuadir.

Desse modo, ao problematizar a própria natureza da imagem, o imaginário disruptivo não apenas expande as possibilidades do cinema como arte, mas também contribui para a formação de um espectador mais crítico e consciente de sua relação com o mundo e com as narrativas que o estruturam. Mais uma vez recorrendo a Ismail Xavier (2008, p. 15), trata-se de reconhecer que "o cinema que 'educa' é o cinema que faz pensar, não só o cinema, mas as mais variadas experiências e questões que coloca em foco. Ou seja, a questão não é 'passar conteúdos', mas provocar a reflexão", o que sugere, sem diminuir ou ignorar o potencial educativo dos filmes considerados ilusórios, que o cinema, principalmente quando pende ao imaginário disruptivo, está mais propenso a contribuir para a educação do olhar, pois "recusa a transparência mimética revelando seus maquinários narrativos e autorreferenciais" (Almeida, 2024b, p. 70).

Para concluir, é importante ter em mente que a educação do olhar não se limita a um conjunto de orientações pedagógicas voltadas, por exemplo, para a alfabetização visual e leitura fílmica, embora não deixe de se relacionar também com esta perspectiva, mas tem como principal proposta o desenvolvimento da sensibilidade estética, da leitura interpretativa da linguagem audiovisual e a compreensão de aspectos culturais, históricos, ideológicos e simbólicos presentes nos filmes. Educar o olhar é reconhecer que os filmes provocam deslocamentos no olhar tanto dos educadores quanto dos educandos, possibilitando a desconstrução de estereótipos e preconceitos, desde que a prática de ver filmes seja acompanhada de mediação. O cineclube é, nesse sentido, um importante espaço de mediação, como atestam as experiências realizadas no Lab_Arte[4]. Na escola, em particular, a educação do olhar

4 O Laboratório Experimental de Arte, Educação e Cultura (Lab_Arte) realiza há 20 anos oficinas das mais variadas artes, privilegiando uma educação de sensibilidade. Mais informações no site (www.labarte.fe.usp.br) e em: https://encurtador.com.br/TIRby.

pode se dar por meio de exibição e debate orientado, em abordagens transdisciplinares; por meio da análise da linguagem fílmica e também da produção audiovisual (atualmente facilitada pelas câmeras de celular); e no estudo de temas e contextos que envolvem os filmes, pois assisti-los pode ensinar novos modos de olhar.

REFERÊNCIAS

ALMEIDA, R. de. "Cinema e educação: fundamentos e perspectivas". *Educação em Revista*, v. 33, 2017. Disponível em: http://educa.fcc.org.br/pdf/edur/v33/1982-6621-edur-33-e153836.pdf.

ALMEIDA, R. de. "Hermenêutica e processos formativos: elementos para uma pedagogia da escolha". *Revista Portuguesa de Educação*, v. 37, n. 2, [S. l.], 2024a, e24038.

ALMEIDA, R. de. "O cinema entre o real e o imaginário". *Revista USP*, n. 125. São Paulo, 2020, pp. 89-98.

ALMEIDA, R. de. *Cinema, imaginário e educação: os fundamentos educativos do cinema*. São Paulo, FEA-USP, 2024b.

AMORIM, A. C. R. "I-margem, ou os modos de germinar um sem fundo para a educação". *Revista Brasileira de Educação*, v. 29, 2024, e290068. Disponível em: https://www.scielo.br/j/rbedu/a/MFm5Yrrrg7ZKvpMrPVP4B8g/.

ARISTÓTELES. *Poética.* Rio de Janeiro, Imprensa Nacional Casa da Moeda, 2003.

AUMONT, J. et al. *A estética do filme*. Campinas, Papirus, 2002.

AZEVEDO, A. L. F.; GRAMMONT, M. J.; TEIXEIRA, I. A. de C. "'Me ajuda a olhar!': o cinema na formação de professores". *Educação em Foco*, v. 17, n. 24. [S. l.], 2014, pp. 123-43.

BERGALA, A. *A hipótese-cinema: pequeno tratado de transmissão do cinema dentro e fora da escola*. Rio de Janeiro, UFRJ, 2008.

BORDWELL, D. *La narración en el cine de ficción*. Barcelona/Buenos Aires/México, Paidós, 1996.

BORDWELL, D.; THOMPSON, K. *A arte do cinema: uma introdução*. São Paulo, Edusp, 2021.

CARMO, L. "O cinema do feitiço contra o feiticeiro". *Revista Ibero-Americana de Educação*, n. 32. 2003, pp. 71-94.

CASSIRER, E. *Ensaio sobre o homem: introdução a uma filosofia da cultura humana*. São Paulo, Martins Fontes, 1994.

CORRIGAN, T.; WHITE, P. *The film experience: an introduction.* Nova York, Bedford/St. Martin's, 2018.

DUARTE, R. *Cinema & educação*. Belo Horizonte, Autêntica, 2002.

DURAND, G. *A imaginação simbólica*. São Paulo, Cultrix/Edusp, 1988.

DURAND, G. *Estruturas antropológicas do imaginário*. São Paulo, Martins Fontes, 1997.

ÉSQUILO. *Oréstia: Agamênon, Coéforas, Eumênides*. Rio de Janeiro, Zahar, 2003.

FRESQUET, A. *Cinema e educação: reflexões e experiências com professores e estudantes de educação básica, dentro e "fora" da escola.* Belo Horizonte, Autêntica, 2013.

GIACOIA JR., O. "Filosofia da cultura e escrita da história: notas sobre as relações entre os projetos de uma genealogia da cultura em Foucault e Nietzsche". *Estudos Nietzsche*, v. 5, n. 1. 2014, pp. 3-24.

LARROSA, J. *Tremores: escritos sobre experiência*. Belo Horizonte, Autêntica, 2014.

MARCELLO, F. de A.; FISCHER, R. M. B. "Tópicos para pensar a pesquisa em cinema e educação". *Educação e Realidade*, v. 36, n. 2. Porto Alegre, 2011, pp. 505-19.

NAPOLITANO, M. *Como usar o cinema na sala de aula*. São Paulo, Contexto, 2003.

NIETZSCHE, F. *Fragmentos finais*. Brasília/São Paulo, Editora Universidade de Brasília/ Imprensa Oficial do Estado, 2002.

NIETZSCHE, F. *Genealogia da moral*. São Paulo, Companhia das Letras, 1998.

OLIVEIRA JR., W. M. de. "Reparar (n)o lugar através do cinema: como fazer do lugar-escola uma floresta?" *Punto* Sur, 9. jul.-dez/2023. Disponível em: http://revistascientificas.filo.uba.ar/index.php/RPS/article/view/12646/12083.

PRUDENTE, C. L. "A imagem de afirmação positiva do ibero-ásio-afro-ameríndio na dimensão pedagógica do Cinema Negro". *Educação e Pesquisa*, v. 47. [S. l.], 2021, p. e237096.

ROSSET, C. *A anti-natureza: elementos para uma filosofia trágica*. Rio de Janeiro, Espaço e Tempo, 1989c.

ROSSET, C. *A lógica do pior: elementos para uma filosofia trágica*. Rio de Janeiro, Espaço e Tempo, 1989b.

ROSSET, C. *Fantasmagories – Suivi de Le réel, L'imaginaire et L'illusorie.* Paris, Les Éditions de Minuit, 2006.

ROSSET, C. *Le réel: traité de l'idiotie.* Paris, Les Éditions de Minuit, 2004.

ROSSET, C. *O real e seu duplo: ensaio sobre a ilusão*. Rio de Janeiro, José Olympio, 2008.

ROSSET, C. O *princípio de crueldade*. Rio de Janeiro, Rocco, 1989a.

SMITH, M. "A espectatorialidade cinematográfica e a instituição da ficção", in F. Ramos (org.). *Teoria contemporânea do cinema*. V. 1. São Paulo, Senac, 2005.

STAM, R. *Reflexivity in film and literature: from Don Quixote to Jean-Luc Godard*. Nova York, Columbia University Press, 1992.

STEINER, G. *Gramáticas da criação*. São Paulo, Globo, 2003.

XAVIER, I. "Um cinema que 'educa' é um cinema que (nos) faz pensar". Entrevista para a *Revista Educação e Realidade*, 33(1), 2008, pp. 13-20. Disponível em: https://www.redalyc.org/pdf/3172/317227051003.pdf.

XAVIER, I. *O discurso cinematográfico: opacidade e transparência*. São Paulo, Paz e Terra, 2005.