

## IMAGENS NARRADAS: EDUCAÇÃO E VIDA EM DUAS (E MAIS) FICÇÕES

Rita Luciana Berti Bredariolli - Universidade Estadual Paulista "Julio de Mesquita Filho",  
UNESP

### RESUMO

Esse texto aborda os vínculos entre educação e vida, através de uma situação de ensino e aprendizagem de arte criada na intersecção de duas ficções: "Tendo uma experiência" de John Dewey e "Onde fica a casa de meu amigo" de Abbas Kiarostami.

**Palavras-chave:** arte, educação, vida, imagens, ficções

### ABSTRACT

*This paper addresses the connection between education and life, through one situation of the teaching and learning of art created in the interwoven of the two fictions: "Having an experience" by John Dewey and "Where is the friend's home?" by Abbas Kiarostami.*

**Key-words:** art, education, life, images, fictions

*Pour savoir il faut s'imaginer*  
Georges Didi-Huberman

O narrador retira da experiência o que ele conta:  
sua própria experiência ou a relatada pelos outros.  
E incorpora as coisas narradas à experiência dos seus ouvintes.  
Walter Benjamin

O que é uma experiência? Para Guimarães Rosa, uma "experiência" se diferencia de uma "aventura". No texto *O Espelho*, o autor expõe sua experiência como aquilo que lhe "tomou, tempo, desânimos, esforços", algo que, por essa "natureza", preza, mas, absolutamente, não se vangloria. Resultado de "séries de raciocínios e intuições" sua "experiência" transforma-se em algo passível de ser narrado:

Se quer seguir-me narro-lhe; não uma aventura, mas experiência, a que me induziram, alternadamente, séries de raciocínios e intuições. Tomou-

me tempo, desânimos, esforços. Dela me prezo sem vangloriar-me. Surpreendo-me, porém, um tanto à-parte de todos, penetrando conhecimentos que os outros ainda ignoram. O senhor, por exemplo, que sabe, e estuda, suponho nem tenha idéia do que seja na verdade – um espelho? Demais, decerto, das noções de física, com que se familiarizou, as leis da óptica. Reporto-me ao transcendente. Tudo, aliás, é a ponta de um mistério. Inclusive, os fatos. Ou a ausência deles. Duvida? Quando nada acontece, há um milagre que não estamos vendo<sup>1</sup>.

Clássico trecho de Guimarães, usado muitas vezes, para epígrafe de trabalhos dedicados a investigar conhecimentos. Especialmente aqueles compreendidos em forma ampliada, para além dos limites da formalidade, da sistematização, do “rigor na ciência”<sup>2</sup>. Embora sem renunciá-los. A “aventura”, somente se tornou “experiência” porque induzida por “séries de raciocínios e intuições”, em alternâncias. Mas, as “noções de física [...] as leis da óptica”, já familiares, não são suficientes para desvelar a “verdade” de um espelho. “A verdade não é desnudamento que aniquila o segredo, mas revelações que lhe faz justiça”<sup>3</sup>, tudo seria a “ponta de um mistério”, incluindo os fatos, ou sua ausência, pois mesmo quando “nada acontece, há um milagre que não estamos vendo”.

Nesse texto também será narrada uma, considerada, experiência de ensino e aprendizagem sobre o ofício de ensinar arte, consumada em uma sala de aula pela confluência de imagens narradas sobre a relação entre educação e vida, entendendo-a aqui, e naquela aula, como “uma” experiência “singular” no sentido exposto por John Dewey. Tais narrações foram geradas pela leitura de imagens narradas em outras duas ficções: *Ter uma experiência*, texto integrante de *Arte como Experiência* do já citado Dewey e *Onde fica a casa de meu amigo*, um filme de Abbas Kiarostami.

Antes de começar essa narração, esclareço o que se toma aqui por ficção. Para isso, faço uso de uma definição elaborada pelo prof. Ulpiano de Toledo Bezerra Meneses, apresentada em oposição ao que comumente entendemos pelo termo. Por ela, a ficção é recuperada em sua potencialidade de promover conhecimentos sobre o mundo. Conhecimentos associados à imaginação, “uma das matrizes da ficção”<sup>4</sup>. A ficção nos permite “fabricar” formas

– formas verbais, conceituais, visuais, sonoras, performáticas, etc. - para dar sentido ao mundo, às coisas, a nós mesmos. A linguagem direta, denotativa, não dá conta da realidade; a poesia dá: por ela a linguagem humana é capaz de dizer o indizível [...] é capaz de tornar visível o invisível e, mais que isso, tornar visível o próprio visível que nos escapa<sup>5</sup>.

A palavra ficção teria como seu lugar de origem um “verbo interessante” do latim: “*tingo* (seu particípio passado é *fictus*, donde vem o substantivo *fictio*, ficção). *Fingo*, de início, indicava a ação do oleiro, que modelava potes, telhas e outros artefatos cerâmicos, mas que passou também a modelar imagens, placas com relevos”<sup>6</sup>.

Etimologicamente, portanto, ficção “não se opõe a verdade”, mas “designa as *figuras* (palavra da mesma família de *tingo*) que modelamos, para dar conta da complexidade e vastidão infinitas do mundo”<sup>7</sup>. Nesse sentido, a ficção se distancia de uma oposição ao conhecimento, tornando, pelo contrário, “um instrumento seu extraordinariamente eficaz”<sup>8</sup>.

Esse sentido de ficção foi apresentado pelo prof. Ulpiano ao dimensionar o museu como “um instrumento excepcional de conhecimento”, sendo, “pela mesma razão”, tomado como “espaço de ficção. Mas um espaço de ficção em que o conhecimento científico pode ser acoplado ao poético, fecundando-se mutuamente e potenciado pela afetividade da apreensão sensorial”<sup>9</sup>. Vertemos, nesse texto, tal compreensão para o espaço, aparentemente, árido da sala de aula, assumindo-a como “espaço de ficção”, de produção de sentidos pelo encontro de outras ficções.

Próximo ao sentido de ficção, presente nesse texto, está o de imagem. Imagens também são tomadas aqui como potencialidades de conhecimentos que se estendem além dos limites da denotação. Representações modeladas “para dar conta da complexidade e vastidão infinitas do mundo”.

Para conhecer é preciso imaginar. Ao estabelecer essa afirmação, Georges Didi-Huberman, nos reporta a esse redimensionamento da relação entre imagem e saber<sup>10</sup>. Diante de uma imagem, estaríamos diante de uma porta aberta. Nada nos seria ocultado, mas, ao mesmo tempo, a luz que dessa abertura emerge e nos atrai, também “quase nos cega, nos controla”. Essa “mesma abertura nos detém”. Contemplar uma imagem “é desejá-la, é esperar, é estar diante do tempo”. Diante de uma imagem, estaríamos diante do tempo. “Mas que tipo de tempo? De quais plasticidades e de quais fraturas, de quais ritmos e de quais golpes de tempo podemos tratar nessa abertura da imagem?”<sup>11</sup>.

Diante de uma imagem, o presente não deixa nunca de ser reconfigurado. Uma imagem é sempre uma atualização; assim como também é incessante a

reconfiguração do passado, diante de uma imagem. Uma imagem só se transforma em algo pensável em uma construção de nossa memória<sup>12</sup>.

Imagens são construções de tempos heterogêneos. Passado e presente se entrelaçam e se reconfiguram em produções de sentido, em ficções, criadas pelo rearranjo de um repertório sedimentado, mas, no entanto, mobilizado pelo choque com outras referências em aquisição. Imagens não são criações alheias ao seu espectador, antes, necessitam de seu olhar para que aconteçam. E esse acontecimento se dá, continuamente, no encontro entre as “coisas” do mundo e nosso repertório imagético já sedimentado por outros encontros do mesmo tipo. As imagens abrem e se fecham a nós ao movimento de nossas sensações e intelecções, ao movimento de nossas atualizações e reminiscências. Mantém-se em abertura, esquivando-se de uma explicação que possa interromper seu fluxo de sentidos múltiplos, por vezes, assumindo feições a cada novo lance de olhar, lance de propósitos, definidos, por vezes em desvios.

Esse movimento incessante de criação e recriação mantido pela trama de tempos, do visível e invisível, estabelecida na relação daquele que olha com aquilo que é olhado<sup>13</sup>, nulifica o uso da imagem como ilustração. Uso apontado como uma limitação que relega

a imagem a um lugar subordinado e subsidiário do “conhecimento verdadeiramente valioso”, que parece estar fora e mais além da imagem. No uso da imagem como ilustração, ou quando a imagem se converte em um objeto que deve ser fragmentado pela análise ou crítica ideológica ou política, não é alcançada a reorganização escolar que supostamente se busca promover<sup>14</sup>.

Nossos interesse e intenção convergiram para a produção de sentido gerada no encontro entre as várias imagens componentes das ficções definidas como pontos de partida, como núcleos e potencialidades de conhecimento sobre um conceito – o de “experiência”, como definido por John Dewey - que pôde ser também experimentado, elaborado em sua relação com os acontecimentos cotidianos, com a vida de cada um daqueles que participavam dessa ação de ensino e aprendizagem sobre o ofício da educação.

O que é uma experiência? Para John Dewey – em definição quase a mesma daquela de Guimarães Rosa - uma “experiência ocorre continuamente, porque a

interação com o ser vivo com as condições ambientais está envolvida no próprio processo de viver”<sup>15</sup>. Porém, nem toda experiência pode ser considerada “uma” experiência, ou uma “experiência *singular*”<sup>16</sup>. Nem tudo que experimentamos cotidianamente, segundo Dewey, consoma-se um “uma” experiência. Nem sempre aquilo que “observamos e o que pensamos, o que desejamos e o que obtemos”, concordam entre si. Muitas vezes nossas experiências se perdem em “distração e dispersão”<sup>17</sup>.

Em contrapartida “uma” experiência acontece quando o “material vivenciado” descreve seu curso até a sua conclusão. “Então, e só então, ela é integrada e demarcada no fluxo geral da experiência proveniente de outras experiências”. Assim como em uma obra de arte, em “uma” experiência,

os diferentes atos, episódios ou ocorrências se desmancham e se fundem na unidade, mas não desaparecem nem perdem seu caráter próprio ao fazê-lo – tal como, em uma conversa amistosa, há um intercâmbio e uma mescla contínuos, mas cada interlocutor não apenas preserva seu caráter pessoal, como também o manifesta com mais clareza do que é seu costume<sup>18</sup>.

Por essa unidade que a caracteriza, a “experiência *singular*” não pode encontrar seu término em uma cessação; seu desfecho é a consumação determinada pela integração das partes em um todo único. “A existência dessa unidade é constituída por uma *qualidade* ímpar que perpassa a experiência inteira, a despeito da variação das partes que a compõem”. Não podemos, segundo Dewey, distinguir tal unidade que caracteriza essa experiência única como “afetiva, prática nem intelectual, pois esses termos nomeiam distinções”. Tampouco podemos afirmar, ainda em consonância às ideias desse autor, que “uma” experiência é o resultado da soma desses três “adjetivos de interpretação”. Mesmo chegando à constatação de certa predominância de uma propriedade – intelectual, afetiva ou prática – usando-a como designação posterior para definir “uma” experiência vivida, nomeando-a, “em sua significação final”, como intelectual, por exemplo, não podemos desconsiderar que, “em sua ocorrência efetiva, também foram emocionais; tiveram um propósito e foram volitivas”. Esses “traços distintivos”- intelectual, afetivo e prático – se perdem na constituição de “uma” experiência, por isso não é a sua soma que determinará a “qualidade *ímpar*” dessa “experiência *singular*”, e sim a sua presença íntegra e única.

Dewey abordará a predominância desses “traços distintivos” como designação de experiências, problematizando sua validade, pela elucidação e comprovação da integralidade dessas três instâncias como qualificação da experiência, como “uma” experiência “singular”. Inicialmente dimensiona uma “experiência de pensamento”, afirmando que nenhum “pensador pode exercer sua ocupação, a menos que seja atraído e recompensado por experiências integrais, totais que valham a pena intrinsecamente”. Desprovido de tais experiências, esse pensador ficaria “completamente incapacitado de distinguir o pensamento real do artigo espúrio”. O pensamento para Dewey, “se dá em um fluxo de ideias”; mas a formação desse fluxo somente é possível porque as ideias são “fases, afetiva e praticamente distintas [...] são variações móveis, não separadas e independentes [...] e sim matizes sutis de uma tonalidade penetrante e em desenvolvimento”<sup>19</sup>.

O término de uma experiência de pensamento é reconhecido como “tirar uma conclusão”. Porém, muitas vezes, “a formulação teórica desse processo é feita em termos que escondem por completo a semelhança da ‘conclusão’ com a fase que consome cada experiência integral em evolução”. Assim como a experiência de ver uma “tempestade atingir seu auge e diminuir gradativamente”, a experiência de pensamento é integrada por um

movimento contínuo dos temas. Assim como no oceano durante a borrasca, há uma série de ondas, sugestões que se estendem e se quebram com estrondo, ou que são levadas adiante por uma onda cooperativa. Quando se chega a uma conclusão, ela é a de um movimento de antecipação e acumulação, um movimento que finalmente se conclui. A ‘conclusão’ não é uma coisa distinta e independente; é a consumação de um movimento.

Portanto, *uma* experiência de pensar tem sua própria qualidade estética.

Uma experiência, para Dewey, somente poderá ser considerada “uma” experiência se dotada de qualidade estética, se possuir “integração interna e um desfecho atingido por meio de um movimento ordeiro e organizado”. Como em uma “estrutura artística”, tal qual a ação de um moleiro, transformando o barro em um “pote útil para guardar cereais”; ele o faz de modo

regulado pela série de percepções que resumem os atos sequenciais [...] há em cada etapa uma antecipação do que virá. Essa antecipação é o elo que liga o fazer seguinte a seu efeito para os sentidos. O que é feito e o que é vivenciado, portanto, são instrumentais um para o outro, de maneira recíproca, cumulativa e contínua<sup>20</sup>.

A imagem do oleiro, junto a da tempestade ou do oceano durante a “borrasca”, são imagens criadas e usadas por Dewey para corroborar sua ficção.

Além dessas outras duas imagens são usadas por Dewey em seu texto como metáforas referentes a “uma” experiência. Uma, a imagem de uma pedra rolando morro abaixo. Em apelo à nossa imaginação, Dewey nos propõe a partilhar o interesse dessa pedra pelas “coisas que encontra no caminho, pelas condições que aceleram ou retardam seu avanço, com respeito à influência delas no final”. Ao final desse percurso descrito em atenção e interação com os obstáculos e auxílios, a pedra atingiria seu repouso como “culminação de um movimento contínuo”<sup>21</sup>.

Em contraposição à essa metáfora, Dewey define as experiências desprovidas de qualidade estética, a maioria de nossas experiências, segundo o autor. Essas são caracterizadas pela ausência de interesse pelo vínculo entre os acontecimentos, ou pelo controle sobre sua rejeição ou seleção, inclusão ou exclusão que comporiam “uma” experiência. Essas experiências inestéticas são feitas de “começos e cessações, mas não inícios e conclusões autênticos. Uma coisa substitui outra, mas não a absorve nem a leva adiante”. São experiências frouxas e discursivas<sup>22</sup>. Para Dewey, os “inimigos do estético não são o prático nem o intelectual. São monotonia, a desatenção para com as pendências, a submissão às convenções na prática e no procedimento intelectual”<sup>23</sup>.

“Vivenciar a experiência, como respirar, é um ritmo de absorções e expulsões”. Sua sequência “é pontuada e transformada em um ritmo pela existência de intervalos, períodos em que uma fase é cessada e uma outra é inicial e preparatória”<sup>24</sup>. Como a alternância dos vãos e pousos dos pássaros, ritmados em vínculos, sem qualquer movimento aleatório, outra imagem usada por Dewey, dessa vez, em citação a Wiliam James. “Cada lugar de repouso, na experiência, é um vivenciar em que são absorvidas e incorporadas as consequências dos atos anteriores”, cada um deles trazendo um “significado que foi extraído e conservado”.

Mesmo considerando as diferenças de tempos e espaços entre esse texto e conceitos criados por Dewey nos anos iniciais da década de 1930 e os nossos, atualizamos, por essa leitura nossas próprias experiências ou nossas interações com as condições ambientais com as quais estamos envolvidos. Para que nesse ato de

reconhecimento, pudéssemos avaliar a interferência da qualidade de nossas experiências. “Escrito há quase 80 anos, o livro levanta apontamentos extremamente pertinentes ao nosso tempo:

analisa e pontua o que ocorre na complexa relação entre o mundo e o corpo, através dos sentidos. Dewey descreve com o termo experiência, não uma simples e corriqueira descrição de momento vivenciado, mas uma experiência singular, onde o corpo, a mente e objetos envolvidos estão em completa interação. Vivenciar *uma* experiência é viver uma intensificada, concentrada, ‘exponenciada’ e consciente relação do que se passa com o mundo e com nós mesmos. Essa experiência descrita por Dewey é algo que ocorre quando há uma completa fusão entre o sujeito e o objeto vivenciado, é um processo envolvido em consciência corpórea e sentimental<sup>25</sup> (C. X.).

Essa atualização, tal como esta citada acima não se fez somente por esse encontro com a ficção de John Dewey, mas pelo relacionamento dessa com as muitas imagens da ficção de Abbas Kiarostami.

“Onde Fica a casa de meu amigo?” ou *Khane-ye doust kodjast?*, uma ficção lançada em 1987, criada por imagens que ocupam espaços de tempo propícios à contemplação. Imagens que se abrem ao espectador em concisão, precisas em sua função como partes de uma narrativa cujo início é determinado pelo movimento de uma porta entreaberta, definida em planos de uma espécie de azul desgastado pelo tempo. Não fecha tampouco se mantém ou é mantida aberta, apenas bate em pulso determinado pela força dos pequenos impulsos provocados pelos choques intermitentes. Dessa abertura instável, escapam sons das vozes de crianças. Permanece assim, uma porta batente, até a chegada de alguém, quando é aberta em firme propósito.

E então nos é tornado visível aquilo que se mantinha atrás da porta que teimava não cerrar. Nos é dado a ver uma sala de aula com seus alunos e as relações que ali eram estabelecidas. Alunos sentados em dupla. Dois meninos. Uma tarefa não cumprida. A repreensão. Choro e um olhar atento. Um caderno esquecido e a necessidade de um encontro. O menino precisa encontrar o colega para devolver-lhe o caderno esquecido. Porém ele não sabe aonde mora o amigo.

Parte, então, em uma busca ‘às cegas’, seguindo caminhos em ziguezague e vai-e-vem, de uma cidade a outra, se inserindo no cotidiano de pessoas desconhecidas, absorvendo o modo de vida destas pessoas [...] A trajetória do menino em busca de seu amigo para devolver-lhe o caderno se assemelha ao vôo do pássaro [...] e as paradas nas casas e os empecilhos durante a travessia são como os pousos (R. Z.).



Cada passo dado é sentido, muitas vezes sofrido e transformado em novas ações num sinal de persistência e integridade [...] Todos os pequenos fatos significam algo no interior desse menino que quando se percebe com o caderno de seu amigo por engano, sente-se intensamente na obrigação de devolvê-lo, mantém uma meta firme e segue adiante, seja o que acontecer [...] O filme se desenrola de uma maneira sutil, é tanto um esforço e ao mesmo tempo dá uma sensação de calma, faz-nos vivenciar um pouco dessa relação atenta com o tempo, uma lentidão não muito comum nos filmes mais próximos, americanos e até europeus. Tanto que sua relação segue na mesma dinâmica, uma coisa só pode acontecer depois da outra e em consequência delas, como o vôo dos pássaros, onde está tudo ligado, cada cadência significativa para um novo pousar ou voar [...] (Y. M.).

Antes, porém, dessa partida, o garoto tenta, em vão, obter a permissão da mãe, porém não é ouvido.

Este é apenas um dos obstáculos que ele vive nesta narrativa, que por meio de sua construção como obra de arte estabelece uma relação com as ideias de John Dewey a respeito de experiência estética, percebidas não apenas através da história do garoto como também da estrutura narrativa do filme [...] O diretor Abbas Kiarostami utiliza das relações entre as pessoas do vilarejo e o menino, para de forma poética, demonstrar diferentes entendimentos a respeito do saber e do aprendizado, levando o personagem a um percurso de conhecimento e experiências singulares [...] a experiência da história está em seu todo carregado de suas partes que vão constituindo-se como obra, os enredos de cada situação vivida pelo garoto têm um ritmo e movimento particulares, esse ritmo é observado também na relação de Ahmed como o senhor construtor de janelas de madeira, cada qual com seu tempo de fazer as coisas [...] Essa troca de portas é uma bela analogia a respeito do passado e do futuro que o diretor retoma quando Ahmed retorna a vila de seu amigo, e encontra um velho marceneiro que resolve ajudá-lo a encontrar a pessoa que procura. Durante o trajeto, este senhor narra estreita relação com o vilarejo adquirida na feitura das portas de madeira da cidade. Todas elas teriam sido feitas por ele, o que o liga diretamente com aquela comunidade e seus moradores, Suas experiências estão relacionadas com o que viveu ali [...] (V.R.).

Nas relações feitas durante o filme percebemos que as experiências vividas por Ahmed, o aprendizado tanto a ele quanto para quem assiste ao filme não se dá por meio das instâncias legitimadoras da educação [...] sua experiência se dá pelas relações vividas em seu percurso cheio de dificuldades [...] O espectador também faz esse percurso recriando o sentido dado pelo diretor. Experimentamos a obra enquanto fazemos as relações entre os acontecimentos, as metáforas e as pausas visuais criadas por Kiarostami e nossas próprias experiências, fazendo com que a obra dependa também, da apreciação para ser completada (V.R.).

Além das experiências de Ahmed o filme nos oferece outra experiência, a de assistir a ele. Porém não é assistir passivo, ao longo do filme, relações são traçadas, experiências que já tivemos em época de escola são revisitadas. No desenrolar das cenas, envolvemo-nos com a saga do garoto, criamos hipóteses, tentamos pensar como o personagem, afligimo-nos e ao final ingerimos, digerimos e porque não regurgitamos o material visto. Assim temos uma experiência singular, vivida de forma estética: afetivamente, intelectualmente e de forma prática (F. Z.).

Sob uma visão ocidental – e porque não ignorante? – parece um tema banal. Porém as idas e vindas do garoto mostram muito mais do que um gesto gentil. Nos mostram um acontecimento na vida desta criança, algo

que se torna marcante por ser uma experiência verdadeira e única. Neste ato de procura, o garoto implica toda sua vontade, razão e emoção [...] A experiência singular é um movimento do ser, ou seja, sua modificação, o que o filme mostra de forma literal, física e espacial: o garoto desloca-se por labirintos de construções, sobe e desce morros e escadas [...] Estamos acostumados a ver filmes de grandes histórias, extraordinárias, com diversas ações e suspenses, que não encontramos em 'Onde fica a casa de meu amigo?'. Há algo que poderia ser considerado por nós como monotonia, que causa estranhamento. 'O acúmulo de tantas impressões quanto possível é tido como vida'<sup>26</sup>. No entanto, estamos nos deparando a um encadeamento de situações que seguem um fluxo único e coerente, é esse fluxo que nos faz interpretar as cenas como arte - como intenção do diretor para alcançar suas pretensões e objetivos [...] é surpreendente! É surpreendente como podemos nos surpreender com algo tão simples. A arte não está no espetáculo, pode até fazer parte dele. Arte está onde há envolvimento humano, onde há humanidade, onde há humanidade em sua completude (M. S. N.).

Estrada em ziguezague. Ruas em labirinto. Encontros entre tempos.

[...] O filme todo retrata um outro tempo, um tempo que nosso mundo deixou de prezar, um tempo cheio de tempo. Existe uma calma que se perdeu, uma seriedade e integridade que se desvinculou com o que realizamos atualmente [...] O filme me fez prezar e rever a tranquilidade e integridade que perdemos, e que pouquíssimas vezes vivenciei na vida (C.X.).

Narrações. Madeira e ferro. Portas e janelas. Recortes de luzes coloridas projetadas na parede, o vento.

O filme me atentou também para enxergar essa rede que formamos o tempo inteiro, essa relação entre pessoas e experiências [...] O menino também entra nesse papel de obstáculo, no momento em que não tem paciência para ouvir o velho que constrói portas, achei bonita essa inversão e a simbologia da porta como algo manufaturado, experienciada em contrapartida ao técnico, massivo conjunto de portas de ferro (Y. M.).

No filme pude ver na figura de um senhor, que ajudou o protagonista a encontrar a casa do amigo [...] um narrador, e para mim a figura do narrador é repleto de experiências, vividas ou 'inventadas' nas suas narrações [...] Para o protagonista o encontro com o narrador não pareceu proveitoso durante o momento que aconteceu, pois a sua preocupação em entregar o caderno de tarefas de seu amigo, e voltar cedo para casa, era mais importante, o que me mostrou o quanto desperdiçamos dentro de uma experiência, onde podemos por ora focar tanto em algo e deixar coisas muito importantes de lado, mas que pode ser retomado no final dessa experiência, se ela for completa, como já disse, onde podemos ver o processo de uma forma linear e inteira, ou não tão linear, mas ver tudo o que passamos [...] a atenção ao decorrer do processo da experiência, e ao final com a reflexão sobre o que houve, é essencial, a meu ver, dessa experiência singular e estética, diferente de uma reprodução automática [...] Depois dessa experiência que tive com a leitura, discussão e releitura do texto, comecei a me preocupar com o tipo de cada experiência, tornando-me também uma espectadora de meus atos, ainda não descobri se isso é algo bom, mas estou gostando dessa análise crítica, porém sutil, dos acontecimentos em minha vida (J.M.).

Kiarostami cria assim uma expectativa no espectador, o que faz do filme, aparentemente monótono pela falta de grandes conflitos e pela simplicidade

das ações de um garoto e de moradores de uma vila, vire grandes ensinamentos a respeito do mundo e da educação [...] acaba voltando à sua casa onde ainda triste por não concluir sua missão, recusa a comida da mãe, mas faz sua lição enquanto observa sua mãe pela janela, lutando contra a força do vento para pegar as roupas do varal [...] (V.R.).

O caderno, uma flor, imagens narradas em motes para “uma” experiência, narrada em outras imagens.

Ter uma experiência é algo completo, onde juntamos os momentos de planejamento do fazer no momento, a sensação do que está acontecendo, as lembranças que nos trazem sentimentos e nos fazem criar esse mundo único, que pode acontecer em segundos, ou então em um longo período, mas que, para mim, pode ser distinguido o decorrer de tudo, com início, meio e fim [...] (J.M.).

O importante nessa história não são os ‘grandes eventos’, não há nada disso, o que interessa é o caminho que é feito para solucionar o problema, tudo o que o menino tem que ir superando (F. C. P.).

[...] a trajetória feita tornou-se parte de Ahmed, a flor que deixou no caderno de Nematzadeh era uma representação disso, de todo o significado de sua experiência (F. C. P.).

Tais foram algumas das imagens narradas em abertura nas duas ficções de Dewey e Kiarostami. Imagens feitas de tempos. Dos tempos das imagens que compunham as duas ficções, do presente de suas atualizações, do passado que as reconfiguravam. Das experiências vividas e reconduzidas pela memória. Da experimentação de “uma” experiência a ser compreendida. Dessas imagens outras ficções se modelam, dando formas à “complexidade e vastidão infinitas do mundo”.

<sup>1</sup> ROSA, G. O espelho In ROSA, G. *Primeiras Histórias*. 49ª. imp. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001, pp. 119-128.

<sup>2</sup> Jorge Luis Borges narra em seu *Do rigor na ciência*, deixado em abertura, como as tradicionais narrativas, as edificações de um rigor desmesurado, expondo também o seu contrário. A suspensão definida pelo final em aberto, encaminhado pela ambivalência de um rigor extremado e sua ausência, deixa espaço para aquele que participa com sua leitura, da compreensão dessa narrativa: "...Naquele Império, a Arte da Cartografia alcançou tal Perfeição que o mapa de uma única Província ocupava toda uma Cidade, e o mapa do império, toda uma Província. Com o tempo, esses Mapas Desmesurados não foram satisfatórios e os Colégios de Cartógrafos levantaram um Mapa do Império que tinha o tamanho do Império e coincidia pontualmente com ele. Menos Afeitas ao Estudo da Cartografia, as Gerações Seguintes entenderam que esse dilatado Mapa era Inútil e não sem Impiedade o entregaram às Inclemências do Sol e dos Invernos. Nos desertos do Oeste perduram despedaçadas Ruínas do Mapa, habitadas por Animais e por Mendigos; em todo o País não há outra relíquia das Disciplinas Geográficas". BORGES, J. L. Do rigor na ciência In BORGES, J. L. O Museu. *Obras completas de Jorge Luis Borges*. São Paulo: Globo, 1999. 1 v., p. 247.

<sup>3</sup> BENJAMIN, W. apud MATOS, O. C. F. *O iluminismo visionário: Benjamin, leitor de Descartes*. 1ª. reimp. São Paulo: Ed. Brasiliense, 1999, p. 73.

<sup>4</sup> MENESES, U. T. B. Entrevista concedida ao jornal Cores Primárias <[www.coresprimarias.com.br/ed\\_10/ulpiano\\_p.hp](http://www.coresprimarias.com.br/ed_10/ulpiano_p.hp)> acesso em 01/04/2012.

<sup>5</sup> Idem.

<sup>6</sup> MENESES, U. T. B. *Da Arqueologia Clássica ao Patrimônio Cultural: os sentidos da cultura material e seus desdobramentos* <[http://comunicacao.fflch.usp.br/sites/comunicacao.fflch.usp.br/files/outorga\\_ulpiano.pdf](http://comunicacao.fflch.usp.br/sites/comunicacao.fflch.usp.br/files/outorga_ulpiano.pdf)> acesso em 01/04/2012.

<sup>7</sup> Idem.

<sup>8</sup> Idem, ibidem.

<sup>9</sup> Idem, ibidem.

<sup>10</sup> O potencial da imagem como lugar de elaboração de conhecimentos, vem sendo redimensionado também no campo educacional, como por exemplo, pelos estudos em torno da pedagogia do imaginário ou a *pedagogia de la imagen*. Cf. TEIXEIRA, M. C. S. *Pedagogia do Imaginário e função imaginante: redefinindo o sentido da educação*. < [www.revistas2.uepg.br](http://www.revistas2.uepg.br)> acesso em 01/04/2012 e DUSSEL, I; ABRAMOWSKI, A.; IGARZÁBAL, B.; LAGUZZI, G. *Aportes de la Imagen en la Formación Docente: Abordajes conceptuales y pedagógicos*. < [http://cedoc.infod.edu.ar/upload/24\\_2010\\_Documento\\_Pedagogias\\_de\\_la\\_Imagen\\_\\_Ines\\_Dussel\\_y\\_otros\\_version\\_preliminar.pdf](http://cedoc.infod.edu.ar/upload/24_2010_Documento_Pedagogias_de_la_Imagen__Ines_Dussel_y_otros_version_preliminar.pdf)> acesso em 01/04/2012.

<sup>11</sup> DIDI-HUBERMAN, G. *Ante el Tiempo: historia del arte y anacronismo de las imágenes*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo editora, 2008, p. 31.

<sup>12</sup> Idem, p. 32.

<sup>13</sup> DIDI-HUBERMAN, G. *O que vemos, o que nos olha*. 1ª. reimp. Trad. Paulo Neves. São Paulo: Editora 34, 2005.

<sup>14</sup> DUSSEL, I. [et.al.]. *Op.cit.*

<sup>15</sup> DEWEY, J. Ter uma experiência In *Arte como experiência*. Trad. Vera Ribeiro. São Paulo: Martins Fontes, 2010, p.109.

<sup>16</sup> Em uma edição norte-americana de 2005 do texto "Ter uma experiência", nos é apresentada a expressão *an experience*, para designar o conceito de experiência elaborado por John Dewey. Na edição brasileira de 2010, publicada pela Martins Fontes, encontramos a designação "experiência singular". Cf. DEWEY, J. *Art as experience*. New York: Penguin Group, 2005.

<sup>17</sup> DEWEY, J. *Op.cit.*

<sup>18</sup> Idem, pp. 111-112.

<sup>19</sup> Idem, pp. 112-113.

<sup>20</sup> Idem, p. 131.

<sup>21</sup> Idem, pp. 115-116.

<sup>22</sup> Idem, p. 116.

<sup>23</sup> Idem, p.117.

<sup>24</sup> Idem, p.139.

<sup>25</sup> Assim como nessa citação, também nas outras, que serão apresentadas nesse texto como exemplos dos resultados obtidos na ação de ensino e aprendizagem aqui descrita, serão resguardadas as identidades de seus autores, todos alunos da disciplina Didática Geral dos cursos de licenciatura em Música, Artes Cênicas e Artes Visuais, durante o ano de 2011.

<sup>26</sup> DEWEY, J. *Op.cit.*, p. 124.

## REFERÊNCIAS

---

BENJAMIM, W. *Obras escolhidas: Magia e Técnica, Arte e Política*. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Editora Brasiliense, 1996.

\_\_\_\_\_. *Origem do Drama Trágico Alemão*. Trad. João Barrento. Lisboa: Assírio & Alvim, 2004.

BORGES, J. L. *Obras Completas de Jorge Luis Borges*. Vol.1. São Paulo: Globo, 1999.

DEWEY, J. *Art as experience*. New York: Penguin Group, 2005.

\_\_\_\_\_. *Arte como experiência*. Trad. Vera Ribeiro. São Paulo: Martins Fontes, 2010.

DIDI-HUBERMAN, G. *Ante el Tiempo: historia del arte y anacronismo de las imágenes*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo editora, 2008.

\_\_\_\_\_. *O que vemos, o que nos olha*. 1ª. reimp. Trad. Paulo Neves. São Paulo: Editora 34, 2005.

DUSSEL, I; ABRAMOWSKI, A.; IGARZÁBAL, B.; LAGUZZI, G. *Aportes de la Imagen en la Formación Docente: Abordajes conceptuales y pedagógicos*. <[http://cedoc.infod.edu.ar/upload/24\\_2010\\_Documento\\_Pedagogias\\_de\\_la\\_Imagen\\_\\_Ines\\_Dussel\\_y\\_otros\\_version\\_preliminar.pdf](http://cedoc.infod.edu.ar/upload/24_2010_Documento_Pedagogias_de_la_Imagen__Ines_Dussel_y_otros_version_preliminar.pdf)> acesso em 01/04/2012.

MATOS, O. C. F. *O iluminismo visionário: Benjamin, leitor de Descartes*. 1ª. reimp. São Paulo: Ed. Brasiliense, 1999.

MENESES, U. T. B. *Da Arqueologia Clássica ao Patrimônio Cultural: os sentidos da cultura material e seus desdobramentos* <[http://comunicacao.fflch.usp.br/sites/comunicacao.fflch.usp.br/files/outorga\\_ulpiano.pdf](http://comunicacao.fflch.usp.br/sites/comunicacao.fflch.usp.br/files/outorga_ulpiano.pdf)> acesso em 01/04/2012.

\_\_\_\_\_. Entrevista concedida ao jornal Cores Primárias <[www.coresprimarias.com.br/ed\\_10/ulpiano\\_p.hp](http://www.coresprimarias.com.br/ed_10/ulpiano_p.hp)> acesso em 01/04/2012.

RICOUER, P. *A memória, a história, o esquecimento*. 1ª. reimp. Campinas: Editora Unicamp, 2008.

ROSA, G. *Primeiras Histórias*. 49ª. imp. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001.

TEIXEIRA, M. C. S. *Pedagogia do Imaginário e função imaginante: redefinindo o sentido da educação*. < [www.revistas2.uepg.br](http://www.revistas2.uepg.br) > acesso em 01/04/2012.

### **Rita Luciana Berti Bredariolli**

é Bacharel e Licenciada em Educação Artística pela Unicamp, Mestre e Doutora em Artes pela Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, ECA-USP e atualmente é professora do Instituto de Artes da Universidade Estadual Paulista “Julio de Mesquita Filho”, IA-UNESP. É autora de *Das lembranças de Suzana Rodrigues: tópicos Modernos de Arte e Educação*. Vitória: Edufes, 2007.