

O PROFESSOR CINEASTA: SOB A ÓTICA DA CÂMERA E DA ARTE DE PRODUZIR PLANOS

Janete Magalhães Carvalho¹
Sandra Kretli da Silva²
Steferson Zanoni Roseiro³

Resumo: O que, afinal, faz duração nos corpos? O que acompanha o movimento do tempo no encontro entre corpo e imagem? A imagem, tal qual já apontava Bergson (2006), é a própria ideia do mundo e, no cinema, o mundo vem a encontrar seu próprio funcionamento no agenciamento de imagens. Porque, a todo tempo, docência é agenciamento e produção de planos, é que este ensaio convida a pensar o professor como um agenciador de devires ao criar planos de composição, tal como o faz o cineasta. Assim, busca problematizar, usando como disparador o curta-metragem *Reflejos de un viaje* (PEREZ, 1998), o professor como cineasta no sentido da necessária abertura para outros tempos vividos, afetivos, percebidos e captura de outras imagens e outros planos de composição para uma docência que devém na busca de experimentar aprendizagens outras.

Palavras-chave: Professor cineasta; plano de composição; imagem.

Um corpo percorre o escuro sem jamais ver-se nele. As ruas, ruelas tornam-se, talvez, parte de seu corpo; decerto, parte de seu rosto, que foge, brilha, reflete como um espelho. O corpo apenas transita.

Ouve-se o respirar ainda que não vejamos as narinas, ainda que tudo seja uma máscara espelhada. Vive-se um movimento ainda que o escuro persista, ainda que nada mude, ainda que o respirar se mantenha sempre no mesmo tom pesado. Experimenta-se o movimento pelos passos e cidade e respirações e transformações imperceptíveis e sons e...



Imagem 01– Devires em fuga – Fonte: *Reflejos de un viaje* (1998).

Em um movimento de inquietudes, Javier Pérez captura devires. Não há um único devir rostificado, mas muitos imperceptíveis. O personagem criado para o curta *Reflejos de un viaje* (1998) produz em seu corpo passagens, travessias, durações. Nada se deixa capturar como

¹ Doutora em Educação. Professora Titular do Departamento de Educação, Política e Sociedade (DEPS) e do Programa de Pós-graduação em Educação (PPGE) da Universidade Federal do Espírito Santo. E-mail: janetemc@terra.com.br.

² Doutora em Educação. Professora Adjunta do Departamento de Técnicas de Ensino e Pesquisa (DETEPE) da Universidade Federal do Espírito Santo. E-mail: sandra.kretli@hotmail.com.

³ Bolsista de Iniciação Científica do Curso de Pedagogia da Universidade Federal do Espírito Santo. E-mail: zanoniroseiro@hotmail.com.

uma forma definida, como um ato final. Há tão somente passagens, à guisa, talvez, de um presente dilatado, móvel. E capturado.

Sob a ótica da câmera, vida ganha corpo plural.

O vídeo acaba e um sino ressoa – fim e começo e meio – e é refletido no *espelhorosto*. O que, afinal, fica na pele? O que cobre nossos corpos, nossas faces? O que, afinal, se faz duração concomitante, se faz duração em duração? Como se agencia um plano de composição?

Transitando por essas perguntas sem jamais responder, esta escrita lança-se em leituras sobre cinema e plano de composição e devires agenciados numa relação com a docência e algumas de suas possibilidades, de sua potência. Afinal, o que pode a docência se não agenciar por criação de planos?

Produzir cinema, capturar devires

A teoria bergsoniana do tempo (GUERÓN, 2011) não se permite estender-se ao infinito como um eterno *atual*, um tempo Chronos. Guerreira com a física e rompe a relação pontual da modernidade. O tempo não pode ser apenas tempo perdido ou tempo que se perde. Ele é, antes, duração (BERGSON, 2006) que se arrasta – virtualidade! –, duração a abrigar outras durações.

E talvez por isso a câmera nunca deixe de se mover. Ela captura, junto aos movimentos, a vida. Longe de reduzir o número de dimensões das multiplicidades, cria um plano de consistência e recorta todas as dimensões, operando como uma intersecção "[...] para fazer coexistirem outras tantas multiplicidades" (DELEUZE; GUATTARI, 2012, p. 37).

É essa funcionalidade maquínica da câmera que nos interessa. A câmera não é, funcionalmente, objeto do cinema, mas da vida. Se Deleuze diz que Bergson, ao falar do cinema, falava da vida, é por – com o advento da cinematografia – finalmente termos produzido a máquina da própria vida (imagem e captura e imagem e memória e imagem...). E não apenas por sua capacidade de reter imagens, mas pela própria produção desejante, pelo agenciamento envolvido no ato de capturar imagens. Afinal, o que é capturado e por quê?

O cineasta dirige sua câmera, coloca as lentes óticas a produzir imagens, a criar planos de composição. Relaciona-se com a arte por meio desse plano por ele produzido e, por isso, cria seu próprio sentido no/do tempo (PELBART, 2007). Mas o cineasta se importa menos em apenas produzir o plano de composição do que em agenciar os devires posicionados sob a ótica da câmera. Por isso, talvez, não pudesse ser outra coisa que o *espelhorosto* à face do movimento. Movimenta-se e permite que algo se reflita em sua face, que seja capturado, mas não qualquer coisa e não de qualquer modo.



Imagem 02 – que me habita a pele? – Fonte: *Reflejos de un viaje* (1998).

A pergunta persiste: o que habitará a nossa pele?

O professor cineasta

A câmera não precisaria se mexer, mas fazemo-la acompanhar o movimento, fazemo-la se mover. E, por vezes, ela é a única coisa a se mexer. E, noutras tantas, talvez ela apenas pare. O cineasta se move, ainda que permaneça parado, sempre agenciando o plano de composição.

E justamente nesse vão, criamos um rasgo; convidamos um professor a esse lugar.

Como em uma arte contemporânea experimental, o professor aparece no lugar inusitado do cineasta. Como que se movendo por entre os fluxos, o professor produz alguns cortes, situa-se no entre das relações. Drasticamente diferente do cineasta – ainda que não por via de regra –, o professor vê-se também no plano e, precisamente por isso, ele consegue se ver, talvez, no personagem de Javier Pérez, envolvido, atravessado e atravessando, móvel entre as linhas e movediço entre as durações, sendo ele, também, uma duração.

Em meio a esse plano de margens líquidas e agenciamento de durações, o professor se pergunta o que pode a aula. E talvez fosse preciso filmá-lo, colocá-lo em um plano de composição para fazê-lo ver-se no lugar de produção de outros planos, porque, a todo tempo, docência é agenciamento e produção de planos.

O professor, diante de um vídeo gravando a si mesmo, veria, talvez, a câmera na mão de uma criança que o assiste mover-se para o infinito. Perceberia, pelos olhos da câmera, que, enquanto se afasta de uma criança em meio à aula, ele transita entre durações, entre lugares. Outra criança, talvez, poderia lhe estender o celular cheio de fotografias de momentos diferentes: ele gritando e, na face de uns, olhos arregalados; noutros, sorrisos, indiferença, concordância, deboche, vergonha...

Arranjando-se entre uma cartografia imagética, a docência poderia se ver (em) um mapa de intensidades, entre "[...] um conjunto de estados, todos distintos uns dos outros" (DELEUZE; GUATTARI, 2014, p. 69), todos agindo sobre o professor enquanto esse busca uma saída. Ali estaria a docência, nem no meio, nem nas bordas, mas trabalhando para ampliar as últimas para expandir o primeiro. A docência ver-se-ia, talvez, como fuga ampliadora – na potência de quem desemoldura o panorama estabelecido e compacto da ordem (CANEVACCI, 2005).

Por isso já seria um devir agenciando outros devires. O professor, em meio às durações, aos devires, aos planos, perceber-se-ia no lugar do cineasta, far-se-ia um professor cineasta no ultimato de quem produz planos de composição agenciando o que dura ou tem potência para durar no outro.

Em tempos vividos, afetivos e percebidos, o professor cineasta instaura um plano de composição num plano de imanência produzindo docências outras e aprendizagens outras em tempos outros, capturando novas imagens. Nesses tempos, compondo docência e discentes como corpos vibráteis que problematizam movimentando o pensamento para além da imagem-representação ou imagem-clichê, partindo das imagens-tempo e das imagens-cristal, tais problematizações emergem de modo especular, ou seja, vendo a imagem atual/virtual dentro da imagem fílmica e vice-versa. Assim, importa ao docente cineasta buscar produzir o encontro entre ele, a imagem e a aprendizagem, pois a imagem-cristal é a mais instigante das imagens-tempo (DELEUZE, 1990); a partir dela e de seu jogo de duplos e espelhos, pode-se pensar uma das características mais contundentes das imagens: a imagem dentro da imagem ou a imagem no espelho. Nesse caso, a imagem é uma máquina de pensar, de pensar possibilidades de inverter o caminho habitual da vida, do devir docente e discente como duplos buscando renovar a existência e realizar, pelo pensamento problematizado, os tempos produzidos nas escolas, como o agenciamento do desejo de uma docência inventiva que produzisse tempos outros para a aprendizagem em imagens novas que, no jorro do tempo, potencializariam o plano de composição do *mestrealuno* no *alunomestre*.

Nesse lugar, talvez, a docência atuaria no lugar dos silêncios, das pausas, das rupturas e se efetuará, quiçá, pela respiração pesada e pelos passos hesitantes justamente por precisar trabalhar

com tempos tão múltiplos. Ao dar-se conta de Aión e Kairós e Duração, pudera!, a docência não seria a única a vestir a máscara *espelhorosto*, não precisaria ser a única nesse lugar transitório.

Agenciando devires, a docência poderia indagar quais durações são possíveis junto aos próprios planos de composição que ela evocaria no plano de imanência. Poderia, com seus alunos – seus planos de composição e imanência –, indagar quais devires lhes seriam úteis política e coletivamente.

Mas nada disso é ficção e, se nós assim o considerarmos, que bom, porque aí, talvez, poderíamos evocar a potência da imagem-ficção e sua força de realização, de atualização, de se produzir no real (PELBART, 2011).

É que, no mundo dos filmes, na docência e no reino das máscaras, talvez, o que entra em jogo é justamente produzir no/com o outro encantamentos e devires...

Referências

BERGSON, Henri. *Matéria e memória: ensaio sobre a relação do corpo com o espírito*. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

CANEVACCI, Massimo. *Culturas extremas: mutações juvenis nos corpos das metrópoles*. Rio de Janeiro: DP&A, 2005.

DELEUZE, Gilles. *A imagem-tempo*. São Paulo: Brasiliense, 1990

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Kafka: por uma literatura menor*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2014.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia*. v. 4. São Paulo: Ed. 34, 2012.

GUERÓN, Rodrigo. *Da imagem ao clichê e do clichê à imagem: Deleuze, cinema e pensamento*. Rio de Janeiro: NAU Editora, 2011.

REFLEJOS DE UN VIAJE. Produção: Javier Perez. Praga, 1998. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=9jcAkb7r5k8>>. Acesso em: 4 maio 2015.

PELBART, Peter Pál. *O tempo não-reconciliado*. São Paulo: Perspectiva, 2007.

PELBART, Peter Pál. *Vida capital: ensaios de biopolítica*. São Paulo: Iluminuras, 2011.