

## Planos ou inventar imagens da cidade

*Eduardo Rocha*

**Eduardo Rocha** é Doutor em Arquitetura pelo Programa de Pesquisa e Pós-graduação em Arquitetura (PROPAR) da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS); professor do Departamento de Arquitetura e Urbanismo da UFPel; professor no Programa de Pós-graduação em Arquitetura e Urbanismo da UFPel; editor da "PIXO-Revista de Arquitetura, Cidade e Contemporaneidade" (<https://periodicos.ufpel.edu.br/ojs2/index.php/pixo>).

**E**ste ensaio busca agenciar encontros realizados em textos, viagens e imagens, passando por diversas cidades a partir do conceito de planos na obra de Gilles Deleuze "A Imagem-tempo: cinema 2" (2005). Agenciamentos como atos de arranjo e dispor um conjunto de elementos e na terminologia introduzida por Gilles Deleuze e Felix Guattari pode se composto por qualquer combinação ou ligação que "dispare" – sem qualquer hierarquia ou organização centralizada – de elementos, fragmentos ou fluxos das mais variadas e diferentes naturezas: ideias, enunciados, coisas, pessoas, corpos; mas que podem compor um mapa-potente da imagem-pensamento (SILVA, 2000).

Deleuze em seus estudos sobre o cinema quando a montagem perde seu protagonismo e da lugar ao plano-sequência, quando se pergunta "o que ha para ver nessa imagem?" o invés de se questionar "o que ha por trás da imagem?". Surge um tempo que reaparece dentro da imagem, não de mudança temporal, tornando-se uma pedagogia do olhar, um ensinar a ver. A ideia aqui é deslizar por dentro das imagens de algumas cidades experimentadas e fotografadas em 2 planos: primeiros planos e planos gerais, utilizando 7 imagem em primeiro plano e 7 imagens em plano geral, apoiadas por fragmentos de recortados de Gilles Deleuze em "A Imagem-movimento: cinema 1" (1983).



## O primeiro plano

O conjunto não se divide em partes sem mudar a cada vez de natureza: não se trata nem do divisível nem do indivisível, mas do “dividual”. É verdade que já era esse o caso da concepção geométrica: era o encaixe dos quadros que indicava então as mudanças de natureza. A imagem cinematográfica é sempre dividual. A razão última disso é que a tela, enquanto quadro dos quadros, confere uma medida comum aquilo que não a tem, plano distante de paisagem e primeiro plano de rosto, sistema astronômico e gota de água, partes que não apresentam um mesmo denominador de distância, de relevo, de luz. Em todos esses sentidos, o quadro assegura uma desterritorialização da imagem (p.2).



Imagem 1  
Nova Iorque, EUA. Autor, Edu Rocha, 2017

A imagem-afecção é o primeiro plano, e o primeiro plano é o rosto... Eisenstein sugeria que o primeiro plano não era apenas um tipo de imagem entre as outras, mas oferecia uma leitura afetiva de todo o filme. É o que ocorre com a imagem-afecção — ao mesmo tempo um tipo de imagens e um componente de todas as imagens. Mas não é só isto. Em que sentido é o primeiro plano inteiramente idêntico a imagem-afecção? E por que seria o rosto idêntico ao primeiro plano, já que este parece operar apenas uma ampliação do rosto e também de muitas outras coisas? E como poderíamos destacar, do rosto ampliado, pólos capazes de nos guiar na análise da imagem-afecção? (p.103).

Partamos precisamente de um exemplo que não é o do rosto: um relógio que nos é apresentado várias vezes em primeiro plano. Uma imagem desta ordem tem efetivamente dois pólos. Por um lado ela tem ponteiros animados por micromovimentos, pelo menos virtuais, ainda que nos seja mostrada uma só vez, ou várias vezes entre longos intervalos: os ponteiros entram necessariamente numa série intensiva que marca uma ascensão para... ou tende para um instante crítico, prepara um paroxismo. Por outro lado ela tem um mostrador como superfície receptora imóvel, placa receptora de inscrição; suspense impassível — ela é unidade refletora e refletida (p.103).



Imagem 2  
Chicago, EUA. Autor, Edu Rocha, 2014

Partamos precisamente de um exemplo que não é o do rosto: um relógio que nos é apresentado várias vezes em primeiro plano. Uma imagem desta ordem tem efetivamente dois pólos. Por um lado ela tem ponteiros animados por micromovimentos, pelo menos virtuais, ainda que nos seja mostrada uma só vez, ou várias vezes entre longos intervalos: os ponteiros entram necessariamente numa série intensiva que marca uma ascensão para... ou tende para um instante crítico, prepara um paroxismo. Por outro lado ela tem um mostrador como superfície receptora imóvel, placa receptora de inscrição; suspense impassível — ela é unidade refletora e refletida (p.103).



Imagem 3  
Santiago de Compostela, Espanha. Autor, Edu Rocha, 2014

A definição bergsoniana do afeto retinha exatamente essas duas características: uma tendência motora sobre um nervo sensível. Em outras palavras, uma série de micromovimentos sobre uma placa nervosa imobilizada. A partir do momento em que uma parte do corpo teve de sacrificar o essencial da sua motricidade para tornar-se o suporte de órgãos de recepção, estes terão apenas principalmente tendências ao movimento, ou micromovimentos capazes, para um mesmo órgão ou de um órgão a outro, de entrar em séries intensivas. O móvel perdeu seu movimento de extensão, e o movimento tornou-se movimento de expressão (p.104).



Imagem 4  
Oporto, Portugal. Autor, Edu Rocha, 2017

É este conjunto de uma unidade refletora imóvel e de movimentos intensos expressivos que constitui o afeto. Mas não é a mesma coisa que um Rosto em pessoa? O rosto é esta placa nervosa porta-órgãos que sacrificou o essencial de sua mobilidade global, e que recolhe ou exprime ao ar livre todo tipo de pequenos movimentos locais, que o resto do corpo mantém comumente soterrados. E cada vez que descobrimos em algo esses dois pólos — superfície refletora e micromovimentos intensivos — podemos afirmar: esta coisa foi tratada como um rosto, ela foi “encarada”, ou melhor, “rostificada”, e por sua vez nos encara, nos olha... mesmo se ela não se parece com um rosto. Como o primeiro plano do relógio. Quanto ao rosto propriamente, não se afirmará que o primeiro plano o trate, faça-o sofrer um tratamento qualquer — não há primeiro plano de rosto, o rosto é em si mesmo primeiro plano, o primeiro plano é por si mesmo rosto, e ambos são o afeto, a imagem-afecção (p.104).



Imagem 5  
Berlim, Alemanha. Autor, Edu Rocha, 2014

Em pintura, as técnicas do retrato habituaram-nos a esses dois pólos do rosto. Ora o pintor apreende o rosto como um contorno, numa linha envolvente que traça o nariz, a boca, a borda das pálpebras e até a barba e a touca — é uma superfície de rostificação. Ora, ao contrário, ele opera por traços dispersos tomados na massa, linhas fragmentárias e quebradas que indicam aqui o estremecimento dos lábios, ali o brilho de um olhar, e que comportam uma matéria mais ou menos rebelde ao contorno — são traços de rosticidade.<sup>1</sup> E não é por acaso que o afeto aparece sob esses dois aspectos nas grandes concepções das Paixões que atravessam tanto a filosofia quanto a pintura — o que Descartes e Le Brun chamam de admiração,

e que indica um mínimo de movimento para um máximo de unidade refletora e refletida sobre o rosto; e o que chamamos desejo, inseparável de pequenas solicitações ou impulsões que compõem uma série intensiva expressa pelo rosto. Pouco importa que uns considerem a admiração como a origem das paixões, precisamente porque ela é o grau zero do movimento, enquanto outros põem em primeiro lugar o desejo, ou a inquietude, porque a própria imobilidade supõe a neutralização recíproca de micromovimentos correspondentes. Em vez de uma origem exclusiva, trata-se de dois pólos, ora prevalecendo um sobre o outro e surgindo quase puro, ora misturando-se os dois num sentido ou no outro (p.104).



Imagem 6  
Bilbao, Espanha. Autor, Edu Rocha, 2017

De acordo com as circunstâncias, pode-se fazer dois tipos de perguntas a um rosto: em que você pensa? Ou então: o que há com você, o que você tem, o que você sente ou ressentido? Ora o rosto pensa em algo, se fixa em um objeto, e este é o sentido da admiração ou do espanto, que o wonder inglês conservou. Na medida que pensa em algo, o rosto vale sobretudo por seu contorno envolvente, sua unidade refletora que eleva a si todas as partes. Ora, ao contrário, ele prova ou ressentido algo, e então vale pela série intensiva que suas partes atravessam sucessivamente até um paroxismo, cada parte assumindo uma espécie de independência momentânea. Já podemos reconhecer aí dois tipos de primeiros planos, dos quais um seria assinado sobretudo por Griffith, e o outro, por Eisenstein. São célebres os primeiros planos de Griffith onde tudo é organizado para o contorno puro e doce de um rosto feminino (principalmente o procedimento da íris): uma jovem pensa em seu marido, em Enoch Arden. Porém, em A Linha Geral, de Eisenstein, o belo rosto do papa se desfaz em proveito de um olhar velhaco que se encadeia com o ocpício estreito e o lóbulo gordo da orelha — como se os traços de rosticidade escapassem ao contorno e testemunhassem o ressentimento do padre (104-105).



Imagem 7  
Barcelona, Espanha. Autor, Edu Rocha, 2014

## O Plano Geral

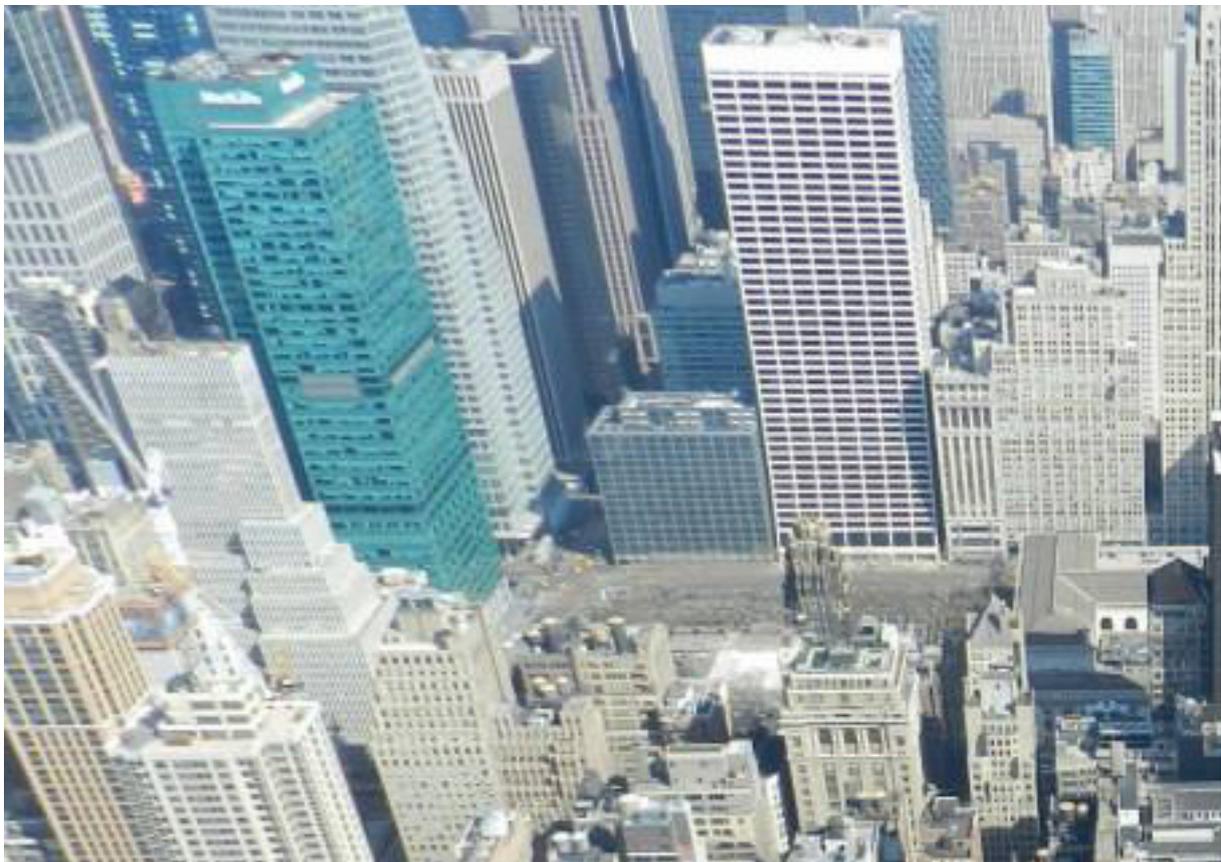


Imagem 8  
Nova Iorque, EUA. Autor, Edu Rocha, 2013



Imagem 9  
Chicago, EUA. Autor, Edu Rocha, 2014



Imagem 10  
Santiago de Compostela, Espanha. Autor, Edu Rocha, 2014



Imagem 11  
Oporto, Portugal. Autor, Edu Rocha, 2017



Imagem 12  
Berlim, Alemanha. Autor, Edu Rocha, 2014



Imagem 13  
Bilbao, Espanha. Autor, Edu Rocha, 2017

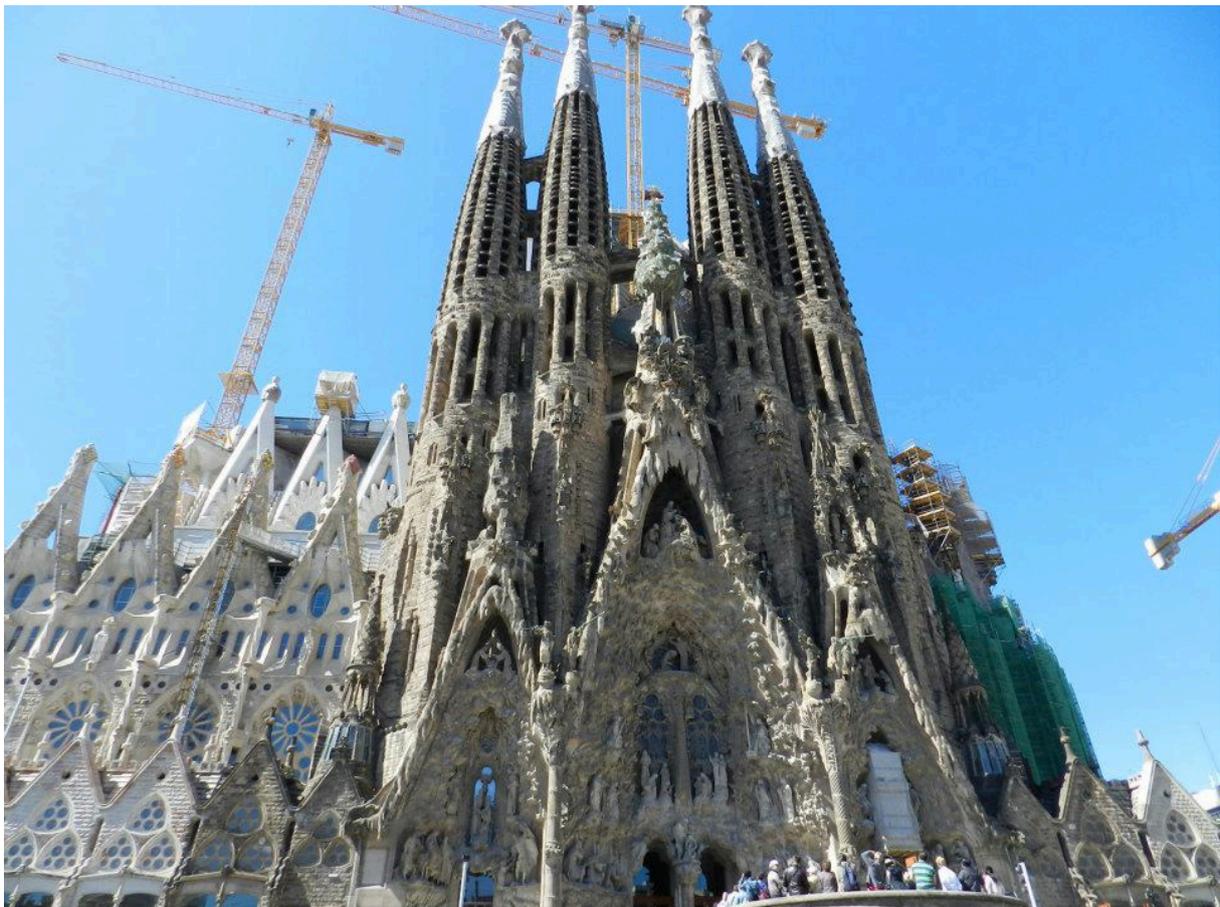


Imagem 14  
Barcelona, Espanha. Autor, Edu Rocha, 2014

## Inventar imagens

Se um objeto arquitetônico é a tradução de uma funcionalidade, se é unicamente o resultado de uma situação econômica, não pode ter sentido. Uma arquitetura-imagem em primeiro plano é, portanto um território de desestabilização, de contradição, de desvio, lugares onde se colocam frente a frente à realidade pretendida e a ilusão radical que nos cerca.

É nesse lugar que se criam espécies de vertigens, de onde podem surgir todos os tipos de conceitos, de propostas, de projetos e de tudo mais que se queira fazer ou desfazer.

Para Jean Baudrillard (2001) é nesse espaço que se reúnem à escritura, a ficção, a arquitetura, e evidentemente muitas outras coisas. É preciso criar acontecimentos nesses lugares de não acontecimentos. É preciso criar mais que isso, é preciso criar conflitos. O acontecimento é aquilo que escapa a razão, a ciência, aquilo aconteceu e pronto, o acontecimento é devir. Devir por sua vez é nunca imitar e nem se conformar com um modelo. Para Deleuze (2000) nunca se deve perguntar qual é o sentido de um acontecimento, mas sim pensarmos que o acontecimento é o próprio sentido.

Como em *A última tempestade* (1991), filme de Peter Greenaway, onde abandonamos a imagem linear, o óbvio e os clichês, por um entrecruzamento entre as imagens, ampliando e possibilitando a exercitação das ideias. O filme é uma adaptação da obra de William Shakespeare, utilizando alta tecnologia japonesa (o filme foi rodado todo no Japão). A história é narrada pela voz de Próspero, o sábio duque que foi banido de Milão e que planeja executar sua vingança. É exilado numa ilha distante, levado pela tempestade, com sua filha e seus livros. Próspero abandona muitas coisas.

O filme tem como fio condutor a vingança de Próspero e a sua maravilhosa biblioteca (como já indica o título em inglês: *Prosper's books*), local onde ele domina os elementos da natureza, os espíritos e os homens.

Miranda – Porque não nos tiram logo a vida?

Próspero – Bela pergunta, jovem, suscitada por minha narrativa. Não ousaram, querida — tanto o povo me estimava — pôr um selo tão rubro nesse assunto; mas emprestaram cores mais risonhas a seus nefandos fins. Em suma, à pressa, pusseram-nos num barco e a algumas léguas da costa nos levaram, onde tinham uma carcaça apodrecida de navio, sem mastros, sem cordoalha, sem vela, nada em fim. Os próprios ratos, o haviam por instinto o abandonado. Guindaram-nos para aí, porque chorássemos às ondas mugidoras e suspiros enviássemos aos ventos, que, piedosos, devolvendo os suspiros, nos faziam sofrer por amizade (SHAKESPEARE, 1623, pp. 18-19).

Greenaway abre janelas dentro dos quadros, para evocar nelas novas imagens – a tela se transforma num espaço híbrido, de múltiplas imagens, múltiplas vozes e múltiplos textos. Os personagens aparecem e desaparecem, o já visto num bloco, retorna novamente em outro bloco, inserindo outros arranjos, dialogando com novos protagonistas, sugerindo ilimitadas combinações.

Uma combinação de elementos imagéticos contemporâneos, que se relacionam no eixo vertical da simultaneidade e não apenas, como acontece no cinema tradicional, no eixo da sucessão linear de planos – primeiros e gerais. São infinitas imagens jogadas para dentro do quadro da tela – fragmentos de imagens – e arranjos inesperados, para que nos espectadores em seguida, rearranjemos tudo. Inventamos imagens.

## Referências

BAUDRILLARD, Jean, & NOVEL, Jean. Los objetos singulares: arquitectura y filosofía. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2001.

DELEUZE, Gilles. A Imagem-movimento: cinema 1. São Paulo: Brasiliense, 1983.

DELEUZE, Gilles. Lógica do sentido. São Paulo: Perspectiva, 2000.

MACIEL JUNIOR, Auterives; ASSIS, Sergio Franklin. Imagem-pensamento: Deleuze e a função pedagógica do cinema. In: Revista Estudos da Língua(gem), Vitória da Conquista v. 12, n. 1 p. 45-60 junho de 2014.

GREENAWAY, P. (Diretor). (1991). A última tempestade [Filme Cinematográfico]. Japão/Itália/França/Inglaterra.

RAZÃO INADEQUADA. Filósofos Essenciais. Gilles Deleuze. <<https://razaoinadequada.com/filosofos-essenciais/deleuze/>>. Acesso em: outubro de 2017.

SHAKESPEARE, W. (1623). A tempestade. Acesso em 2008, disponível em Ebooks: <http://www.ebooksbrasil.org/eLibris/tempestade.html>

SILVA, Tomaz Tadeu da. Teoria cultural e educação: um vocabulário crítico. Belo Horizonte: Autêntica, 2000.