

Eu não posso pintar, mas posso tirar fotografias - A barriga do arquiteto e o fotográfico expandido

Gilberto Alexandre Sobrinho¹

1

O objetivo deste texto é propor uma reflexão sobre a inscrição do fotográfico no filme *A barriga do arquiteto* (*The Belly of an Architect*), lançado em 1987 e dirigido pelo cineasta britânico Peter Greenaway. Meu impulso é marcado pela perseguição dos possíveis significados dessa travessia. Esse processo incessante de contaminação que habita as imagens de alguns filmes acentua-na com a incorporação das tecnologias eletrônicas e digitais (a década de 1980 é reveladora desse processo) no campo da produção e da pós-produção cinematográfica e os filmes de Peter Greenaway compõem um território singular para verificação e análise dessas experiências.

O interesse nos procedimentos de inscrição e influência de outras linguagens no campo do cinema se coaduna com as reflexões de teóricos como Raymond Bellour, Laura Mulvey, Philippe Dubois e Jacques Aumont que repensaram teoricamente o cinema, tomando como ponto de partida o impacto da chegada do vídeo e das mídias digitais, atentando para o surgimento de uma nova sensibilidade intelectual que gera um novo trabalho de visionamento em relação às imagens, haja vista o descentramento dos mecanismos de manipulação dos filmes, sobretudo pela chegada do controle remoto. Nesse sentido, primeiramente os meios eletrônicos e, depois, as mídias digitais favoreceram um contato mais próximo com o filme, permitindo ao estudioso interrompê-lo mais facilmente, gesto que era

¹ Professor Doutor do Departamento de Multimeios, Mídia e Comunicação, Instituto de Artes, Unicamp

elitizado pelo difícil acesso à moviola. Paralelamente a isso, a prática artística viu-se impregnada pela contaminação, os filmes são cada vez mais universos de passagens e o trabalho de Jean-Luc Godard emerge como paradigma de uma abrupta modificação no tratamento das imagens.

No trabalho de revisão em relação à imagem cinematográfica, surge a possibilidade de reconfiguração de procedimentos tradicionais de lidar criticamente e teoricamente com o objeto cinema, sendo o mecanismo tradicional da análise tido como “arte sem futuro”, nos termos de Raymond Bellour:

Há duas razões para isso: a natureza do “significante do cinema”, que distingue efetivamente a análise de filme de todas as tentativas da mesma ordem; e a coincidência (evidente) entre um novo interesse dedicado aos filmes e o movimento geral de pesquisas que por um momento se cristalizaram em torno da idéia de texto. Imediatamente, porque essas duas razões convergiram, a análise do filme colocou seu texto em contato com o corpo; esse corpo que seduz, no entanto, é um corpo fugidio: não podemos realmente nem citá-lo nem abraçá-lo. Além disso, ele é excessivamente polissêmico e sua matéria, repleta de iconicidade e de analogia, coloca a linguagem em xeque. Essa irreducibilidade que fascina, excita (como todos os objetos de fuga), limita a análise: as leituras de filmes não produziram um equivalente nem de Chats, nem de S/Z. Isso se deve não só à falta de talento dos analistas, mas principalmente à inusitada resistência do material, que levou muitas vezes a análise de filme a fechar-se em si mesma².

² BELLOUR, R. “A análise queimada”. In: *Entre-imagens: foto, cinema e vídeo*. Campinas: Papyrus, 1997. pp.20-21. A questão do filme como um corpo fugidio foi tratada no ensaio do mesmo autor intitulado “Le texte introuvable” (in: *L’analyse du filme*. Paris: Calmann-Lévy, 1995). *Chats* e *S/Z* são ambos livros de Roland Barthes.

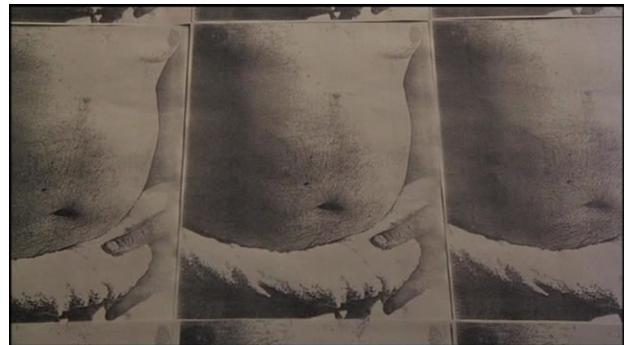
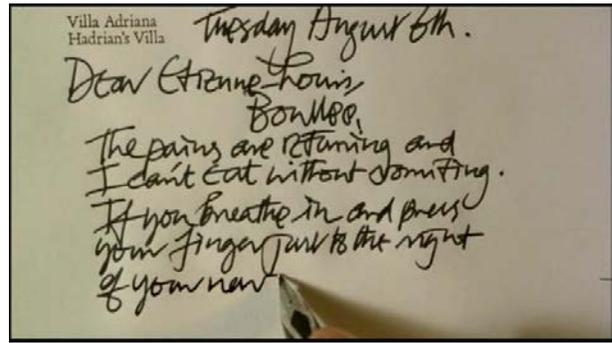
Em substituição à análise, Bellour propõe a execução de quatro gestos, sugerindo que essa postura permite cotejar os filmes “com um novo olhar, como que lavado. Livremente fascinado, enfim”³. São eles: o congelamento da imagem que oferece a sensação de posse, ao mesmo tempo em que mata o filme; a modificação da crítica que, ao reter a imagem, pode traduzir para o leitor essa experiência, esse outro movimento; a liberação na teoria do cinema, em que o trabalho de Jacques Aumont surge como exemplo notável; e, por fim, aponta o gesto que deve promover o encontro da análise do filme com o cinema, aqui as *Histoire(s) du cinema*, de Jean-Luc Godard, aparecem como momento privilegiado em que a teoria alcança a imagem por um processo intenso de articulação do verbal e do visual.

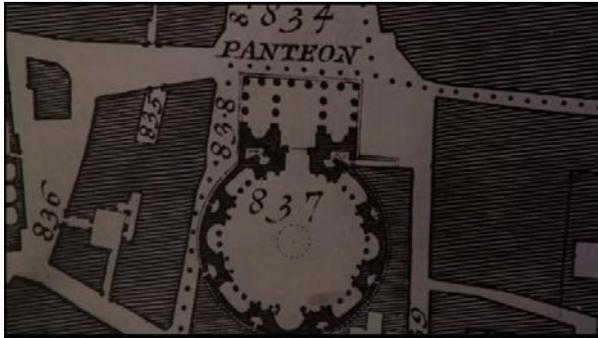
As indicações de mudanças no tratamento intelectual em relação ao cinema, sugeridas por Laura Mulvey, buscam a revisão da prática teórica desse objeto, podemos dizer, “flutuante”, chamado filme, a partir de três pontos de partida: a *espectatorialidade*, reconfigurada diante das mudanças no consumo do material; o *signo indexical*, pelo fato de o digital mimetizar imagens analógicas e também modificá-las; e a *narrativa*, a possibilidade de uma assistência não-linear do filme provoca uma mudança no tratamento da narrativa olhada a partir da dependência das relações de causa e efeito e de seu fechamento⁴.



³ Idem, p. 21.

⁴ MULVEY, L. “The ‘Pensive Spectator’ Revisited: Time and its Passing in the Still and Moving Image”. In: GREEN, D. (Org.) *Where is the Photograph?* Brighton: Photoworks and Photoforum, 2003. pp.113-114.





A barriga do arquiteto

As considerações de Mulvey brotaram de uma revisão de texto de Bellour intitulado "O espectador pensativo", escrito em 1984, e em ambos se observa um movimento que visa estabelecer parâmetros conceituais diante do congelamento da imagem que interrompe o fluxo do filme. Cabe salientar que ambos estabelecem proximidades entre o cinema e a fotografia. Essa oscilação entre a fixidez característica de um meio em outro que privilegia o movimento das imagens resulta nos questionamentos não apenas circunscritos às indicações de mudança na abordagem intelectual acima descritas, mas coloca questões de ordem espacial e temporal na estruturação das narrativas. Cumpre-se, assim, uma espécie de movimento perpétuo de contaminação das denominadas, segundo expressão de Dubois, "máquinas de imagens" e, menos que a diluição de fronteiras, observa-se a firmação de um campo tensivo, do ponto de vista temporal e espacial, em relação às imagens colocadas em circulação no corpo do filme.

Nos filmes de Peter Greenaway há a reiteração dessas passagens, sendo alguns filmes demarcadores de reflexão sobre a imagem, nos atributos acima mencionados. Mesmo antes de incorporação de procedimentos eletrônicos e digitais, desde os filmes experimentais da década 1970, é possível detectar a inscrição de imagens imóveis tais como pinturas, fotografias, desenhos, colagens etc. que se articulam como pilhagem, fazendo movimentar uma sucessão de arquivos de fontes múltiplas no plano visual. Assim, no desenvolvimento da obra do diretor, estabelece-se uma visualidade própria, trilhada pelo excesso de citação. E ao fazer circular essas imagens, tem-se uma enunciação que direciona o olhar do espectador para certos atributos dos dispositivos, tanto do material impregnado na película quanto do filme mesmo que o modifica. Esse processo enseja um programa que visa, em última instância, criar um cinema artificial, na medida exata em que o artifício é desvendado aos olhos do espectador. A seguir, apresento um comentário sobre o objeto desse

artigo, primeiro pela apresentação da narrativa e depois sobre as inscrições e processamentos de imagens técnicas, o que configura em modos expandidos de lidar com o processo narrativo cinematográfico, sobretudo pelo fotográfico e a penetração de imagens roubadas da “realidade” e da reprodutibilidade técnica presente em cartões postais e na técnica de reprodução xerográfica.

2

Em 1987, o cineasta britânico Peter Greenaway lançou o longa-metragem *A barriga do arquiteto*. O filme começa com o enquadramento a partir da janela de uma locomotiva. A paisagem é rapidamente substituída, devastada, dada a conhecer. A câmera fixa toma o lugar do viajante que, estático, vê o espaço deslocar-se pelo ritmo do trem que avança. A viagem prossegue enquanto Kracklite, arquiteto e protagonista do filme, e sua mulher, Louise, copulam. Fora do trem, imagens da morte: cruces, cemitério, jazigos. Estamos na Itália, a geografia do filme, para Kracklite “Uma terra da fertilidade, boas mulheres e uma história inimitável. Lar da cópula e do arco, boa comida e ideais elevados”. Já no início delineia-se, alegoricamente, o percurso de Kracklite: uma viagem rumo ao fim, a antecipação metaforizada de sua morte pela exposição dos símbolos que a câmera alcança ao sair do vagão. O início marca também a gestação de sua esposa, a vinda de um filho que poderá dar continuidade à miséria de suas vidas.

O arquiteto parte de Chicago para Roma para organizar uma exposição sobre outro arquiteto, Etienne Louis Boullée. Personalidade que pertenceu ao neoclassicismo francês do século XVIII, teve dificuldades em concretizar seus projetos e inspirou a arquitetura fascista no começo do século XX. Seus trabalhos enxutos são inspirados na milenar Roma e nas teorias de Isaac Newton; ele é tido como antecipador da arquitetura moderna. A montagem

da exposição é pano de fundo para que se estabeleça um diálogo em torno da arquitetura, arte milenar, pública e que espelha de modo sintomático o ideal de vida de uma época ao conter intrinsecamente o debate entre forma e função. Ao se expor no espaço aberto, sujeita-se ao desgaste do tempo e, principalmente, à implacável ação humana. No filme, a arquitetura cumpre função dupla na trajetória do herói: é ao mesmo tempo testemunha de seu declínio e alimento de seu imaginário.

Frágil, doente, alucinado e arquiteto de pouco talento, Kracklite é criador de edifícios para redes de *fast-food* e encarna o herói (frágil) americano pertencente ao centro do capitalismo; em sua composição está a condenação do enunciador à cultura banalizada pelo consumo. A vingança de mais de dois mil anos de história ao recente filistinismo que ronda nos ideais do mercado. Ele agarra-se em Boullée e quer a qualquer custo homenageá-lo. Como bem demonstra o início, parte para uma viagem. Carrega como bagagem os esboços e projetos do arquiteto francês, desembarca em Roma, onde realiza uma performance cujas implicações temporais são decisivas. Mergulha no passado da arquitetura, vê seu casamento e sua exposição se esvaindo a cada dia e ruma gradativamente para a morte ao se dar conta de um câncer no estômago.

Em torno do protagonista agregam-se os Speckler (Io, Caspasian e Flavia), administradores da exposição, o banqueiro Caspetti, Frederico, Julio e outros personagens secundários. Todos são italianos (gângsters? mafiosos?) e desempenham uma força coletiva em sua destruição. Caspasian também é arquiteto, sua função principal é gerenciar os fundos para a exposição, mas aos poucos seus verdadeiros interesses são revelados: na verdade ele desvia o dinheiro para projetos pessoais, promove a queda da confiança por parte dos investidores em Kracklite para assumir o

total controle da exposição, torna-se amante de Louise, a ponto de ela abandonar seu marido e ir morar com ele.

Flavia, irmã de Caspasian, persegue o arquiteto com sua máquina fotográfica; age como um enunciador interno que reconstitui as passagens da personagem tirando fotos de seus momentos íntimos. Capta como um observador intruso (*voyeur*) e bisbilhoteiro, congelando em instantâneos a obsessão de Kracklite por abdomens e flagra a traição de Louise com Caspasian. A narrativa é assim construída, há um ser solitário que encarna o herói quixotesco vítima de suas próprias idealizações. Aficionado por um desconhecido arquiteto do passado, Kracklite não tem talento, não produziu nada de representativo. Foge-lhe, inclusive, a capacidade para reproduzir os projetos de Boullée, pois eram caracterizados, sobretudo, pela dimensão, interferindo e remodelando o espaço, as escalas que são utilizadas nas maquetes transformam os projetos em miniaturas de pouco efeito.

A personagem é exposta aos jogos de interesses dos que a cercam. Louise, sua esposa, não pensa duas vezes em traí-lo ao se ver desamparada e substituída por Boullée. Em uma determinada cena, Caspasian, seu amante, declara: “Ela não pensa, é americana”. Louise é a encarnação do cidadão americano de saber limitado. Mesmo grávida, mantém um fervoroso caso, demonstrando o julgamento do enunciador, já que a criança irá nascer num contexto de ganância e decadência. Os realizadores e investidores compõem a força do dinheiro que faz sucumbir as relações e os ideais. Mostram-se mais interessados na arquitetura do próprio país e em explorar ao máximo o que a exposição pode garantir aos seus projetos pessoais. São dignos representantes da força do mercado que atua no território das artes, transformam um evento cultural em trampolim para o acúmulo de dinheiro; o filme, desta forma, também tematiza a corrupção, o lugar privilegiado das

megaexposições internacionais e o obscurecimento do artista diante de interesses que vão além do artístico.

Se as personagens que circulam o herói formam essa força destrutiva, a maneira como o espaço é construído explora inexoravelmente o tema da morte nas metáforas elaboradas. Cria-se, desta forma, um invólucro espaço-temporal que aprisiona Kracklite num beco sem saída. Arquitetura, pintura, escultura e fotografia foram as referências visuais fortes no longa-metragem. Os monumentos da cidade de Roma, obras de Giovanni Battista Piranesi e os projetos do arquiteto Etienne Louis Boullée em pranchas e em maquetes foram fontes arquitetônicas ajustadas à narrativa; de Agnolo Bronzino recriaram-se as telas *Mulher jovem com criança* e *Andrea Doria como Netuno*, a composição visual do filme no que diz respeito à perspectiva e à utilização das cores teve como fonte o quadro *A flagelação de Cristo*, de Piero Della Francesca; além dessas duas referências renascentistas estava *A escola de Atenas*, de Rafael, que inspirou a composição dos banquetes.

O quadro de Piero della Francesca apresenta Cristo sendo maltratado, ocupando posição periférica, situando-se à direita, no fundo. Outros sete elementos são distribuídos espacialmente, quatro deles junto ao Salvador e outros três próximos à superfície. Não há tensão visual aparente, o enigma exposto centra-se na sobriedade dos gestos, inclusive do ser sacrificado. Estão todos em aparente harmonia, a não ser por detalhes preciosos: a perspectiva, a luminosidade e as cores não se apresentam de modo estável, conferem ao quadro uma certa desordem pela profusão de linhas diagonais, horizontais e verticais e pela distribuição das cores quentes e neutras que se contrastam.

A referência mais explícita ao quadro está na metáfora de Kracklite e de Cristo. Em frente à janela do *Vittoriano*, sede da exposição, a personagem, ao centro, conversa com um dos Speckler e com Caspetti e

instantaneamente posiciona-se como Cristo crucificado, a cena é realçada pela luz que vem de suas costas. No final do filme, em outra sequência, ocupando a mesma posição, a personagem novamente passa por mártir e suicida-se. Outra alusão se dá quando Kracklite invade um jantar em frente ao Panteão e verbaliza que se Cristo não tivesse sido crucificado, teria morrido de câncer, a mesma enfermidade que o assola.

Além da diegetização do quadro de Della Francesca, a incorporação de postais não deixa de ter interesse. Kraclite corresponde-se com Boullé por meio de postais roubados de lugares historicamente conhecidos. Outros sistemas de representação que são introduzidos na narrativa são fotocópias e fotografias; as primeiras são reproduções repetitivas de abdomens da estátua do imperador Augusto, morto por envenenamento, e as segundas estão dispostas na parede do apartamento de Flávia, sendo registros de todos os passos do protagonista.

Prevalece no filme o uso da câmera fixa. Há um distanciamento em relação aos personagens que almeja emoldurá-los e também fazer com que contribuam para a criação da dimensão no espaço. O espaço da encenação é tomado em sua grandiosidade, força e resistência para contrapor-se à vulnerabilidade dos seres que fazem parte da narrativa. Poucos *travellings* laterais e semicirculares percorrem o espaço. A câmera mostra-se mais solta quando captura imagens de monumentos da cidade. Nesses intervalos, pois é um olhar contemplativo que se instaura, é como se Greenaway prestasse uma homenagem aos cartões postais da cidade.

A abundância de formas circulares distribuídas nos vários espaços possui implicações decisivas para o percurso alegórico da morte. A primeira delas é a barriga do arquiteto, parte do corpo em que avança o desenvolvimento de um câncer. No coquetel de boas vindas, as personagens comem um bolo em formato esférico que reproduz um dos projetos de

Boullée. Caspasian conta-lhe que o Imperador Augusto foi assassinado comendo figos envenenados; momentos depois, após comer figos, o protagonista tem seu primeiro ataque. Objetos circulares que reproduzem obras de Boullée espalham-se ao longo do filme e um dos esféricos mais importantes é o giroscópio, instrumento newtoniano que gira constantemente sobre seu próprio eixo, se suspenso de forma apropriada.

Assim, a circularidade mostra-se como fio condutor que interliga os sujeitos citados ao protagonista. Sua barriga esconde um câncer que se transmuta da esfera para o cubo e para a pirâmide enquanto avança. Boullée, objeto de veneração, encontra nas formas arredondadas o ideal de união entre homem e espaço construído, ele é marco do retorno ao passado, responsável por engendrar em Kracklite uma volta ao tempo, recuperando a teoria da gravidade de Newton, cujo marco é a maçã fixa que pode cair.

O enunciador apresenta alegoricamente o feixe temático e encontra na arquitetura, na fabricação de objetos, na imagem que se multiplica e no próprio corpo, os elementos capazes de dizerem o tema da fixação, ou da morte, e do vôo, ou da vida no percurso da personagem do arquiteto. Kracklite sucumbe, ao final, matando-se. Realizou uma trajetória incapaz de instituir-lhe aquilo que mais admirava: a capacidade da criação. Seu mergulho no passado romano, com visitas aos banhos, às ruínas de Villa Adriana e os passeios penetrantes por uma história tão rica foi em vão. Nada lhe restou, só a vida a ser eliminada. A imagem final é esclarecedora: diferentemente de um giroscópio que se mantém em movimento contínuo sobre o próprio eixo, se suspenso por giro simétrico, faltou-lhe um eixo, algo que o sustentasse.

3

O filme *A barriga de um arquiteto* apresenta o espaço visual a partir de inscrições de formas estáticas de representação. As fotografias no apartamento de Flavia compõem um ponto de vista interno que duplica o olhar da câmera e os cartões postais juntamente com as reproduções xerográficas potencializam o olhar do artista-arquiteto, ampliando a visão sobre o processo de narração. Os vários pontos de vista dão vazão para um processo de enunciação que nega o centro da imagem, conduzindo o espectador para caminhos obtusos.

O que se apreende dos usos que se fazem das imagens técnicas é justamente a potencialização do que nomeamos como o fotográfico expandido. Há a câmera e com ela o agenciamento da imagem-movimento que restitui um olhar cinematográfico das personagens e suas ações. No entanto, o estilo de Greenaway pauta-se pela contaminação em que se verifica um percurso de investigação do campo da imagem e de suas singularidades. A personagem da fotógrafa, mesmo secundária para a narrativa, é fundamental para esse fazer. Se, à primeira vista, ela nos escapa, no ato de rever o filme sua presença é sentida em várias sequências onde aparece fotografando. Flavia, que não pode pintar, mas é capaz de tirar fotografias, elabora dentro do filme um outro filme, estático, distribuído linearmente na parede de seu estúdio, primeiramente para um espectador - Kracklite - e, em seguida, para nós. Ali estão flagrantes instantes que escaparam aos olhos do enunciador externo e se revelam a nós nesse ambiente fechado.

A obsessão do arquiteto pelas fotocópias e pelos cartões postais da cidade de Roma inscrevem no filme uma relação tensiva entre o poder da imagem e a impotência do olhar. Kracklite, antes de saber que está com câncer, tira, compulsivamente, fotocópias em tamanhos variados, a partir de

um postal, do abdômen do Imperador Augusto, vítima de envenenamento. O gesto mais se aproxima de uma cegueira diante da imagem, da mascarada como gesto impotente diante da verdade, da crença *nonsense* sobre as imagens de uma realidade fantasiada, por último, do poder da imagem sobre o olhar do indivíduo e sua condição física. Já os cartões postais que o protagonista rouba e em seguida envia para Boullée corroboram para a pulverização do processo de narração. Nos cinco postais que escreve, prevalece o tom confessional, eles atestam sua solidão e a incomunicabilidade com o mundo que o cerca. Aqui se inscreve um monólogo interno, outro ponto de vista sobre o narrado, e que é dado a conhecer apenas ao espectador. Enfim, são modos expandidos de lidar com a narrativa, numa alusão ao estilhaçamento do corpo fílmico, tal como preconizou Orson Welles.