

Espaço e paisagem nos filmes de Patrick Keiller¹

Space and Landscape in Patrick Keiller's films

ANGELA PRYSTHON

Professora do Programa de Pós-Graduação em Comunicação da UFPE. Doutora em Teoria Crítica pela Universidade de Nottingham.
<prysthon@gmail.com>

RESUMO

Partindo da sensibilidade definida pelo flâneur desde o século XIX, discutiremos os filmes de Patrick Keiller. Seus “documentários ficcionalizados” são herdeiros diretos da consciência e da sensibilidade (essencialmente modernas) do andarilho urbano. Seus travelogues demonstram sua consistente exploração das relações entre espaço arquitetônico e espaço fílmico. O trabalho de Keiller pode também ser associado a uma espécie de movimento mais específico dentro da cultura britânica dos últimos trinta anos: o de observação e análise das cidades, da vida urbana e do urbanismo do pós-guerra e de certo modo também de crítica à sedimentação do capitalismo pós-thatcherista.

PALAVRAS-CHAVE: Espaço. Paisagem. Crítica urbana.

ABSTRACT

Using the sensibility defined by the flâneur in the nineteenth century as the background, this paper will analyze Patrick Keiller's films, approaching them from the perspective of the travelogue as a documentary subgenre and relating them to the concept of landscape. His “fictionalized documentaries” are direct heirs to the urban wanderer's (essentially modern) conscience and sensibility. His travelogues demonstrate a consistent exploration of the relationship between architectonic and filmic spaces. Keiller's oeuvre can also be associated with a sort of movement in British culture in the last thirty years: that of the observation and analysis of cities, urban life and post-war urbanism, and of critical instance to the sedimentation of post-Thatcherite capitalism.

KEYWORDS: Space. Landscape. Urban criticism.

The true mystery of the world is the visible not the invisible.

Oscar Wilde

Em 1872, cerca de um ano após se conhecerem, Arthur Rimbaud e Paul Verlaine desembarcaram em *Dover*, na Inglaterra. Foi pouco mais de um ano em Londres (Verlaine voltaria um pouco antes à França), passando a maior parte do dia no *Reading Room* da *British Library* para aproveitar a calefação e a luz gratuitas. Rimbaud voltaria à Inglaterra em 1874 para mais alguns meses, desta vez com outro poeta, Germain Nouveau. A perambulação pela cidade e a vida na Inglaterra foram fundamentais para eles, sobretudo para Rimbaud, que imbuí em *Uma estação no inferno* e *Iluminações* muito da sua experiência britânica.

“

A acrópole oficial excede as concepções as mais colossais da barbárie moderna. Impossível exprimir a claridade fosca destilada por este céu imutavelmente cinzento, o brilho imperial das construções, e a neve eterna do solo. Num bizarro pendor para a desmesura foram reproduzidas todas as maravilhas da arquitetura clássica.”

(Rimbaud, 1972, p. 54)

No trecho acima e em grande parte dessas suas obras mais tardias, arquitetura e paisagem são utilizadas para comentar os contrastes emergentes da vida metropolitana e expressar o assombro e o fascínio diante da modernidade. A poesia teria como função complementar algo como uma crítica do espaço, uma apropriação da gramática das ruas; a literatura daria forma e eternidade à *flânerie* descompromissada daqueles jovens continentais inquietos.

O ímpeto de moldar e cristalizar a deambulação urbana perpassaria o século XIX de modo especialmente contundente na cultura francesa (na literatura e na pintura, depois na fotografia e, no final do século, no cinema). Não é à toa que o *flâneur* é quase sempre pensado, descrito e analisado como um personagem tipicamente parisiense, ainda que seja constitutivo de uma sensibilidade europeia mais geral (mas de todo modo “continental”). Há, portanto, uma identificação muito parisiense nas primeiras encarnações da *flânerie*, mesmo quando esta é exercida em outras paragens. Tampouco é inócua aquela sensação de inveja de Paris que algumas obras exploram e exalam (Daniels, 1995, p. 221).

É evidente, contudo, que Londres também vai ser crucial no estabelecimento de uma estética da experiência metropolitana ao mesmo tempo e, possivelmente, talvez até bem antes que Paris. Já é possível detectar em Daniel Defoe, William Blake e Thomas De Quincey, por exemplo, o espírito do andarilho urbano moderno. E, por mais isolada que a vida inglesa pudesse ser de uma ideia de Europa (até hoje persiste uma resistência enorme com relação à comunidade europeia nas camadas mais conservadoras do Reino Unido), há bem mais que traços do *flâneur* no homem da multidão londrina (poderíamos quase dizer que Baudelaire inventa o *flâneur* a partir de Poe), os dândis de *Saville Row* e os *cockneys* do *Covent Garden* também podiam fazer botânica no asfalto e Jack, o estripador, está sempre à espreita nas vielas escuras. Ainda que sem o charme boêmio dos cafés parisienses, há muitos mistérios e possibilidades poéticas nos *pubs* do Soho, nas margens do Tâmsa, nos mercados, nos parques. Ou seja, a relação (nem sempre harmônica) entre a sensibilidade continental e a insularidade britânica na vivência da cidade (seja em Londres ou nas urbes menores) influenciou não apenas a muitas obras artísticas e filosóficas vinculadas ao urbano (desde os franceses se aventurando pela capital inglesa – Apollinaire, Mallarmé, Rimbaud, Verlaine –, de Oscar Wilde a Ian Sinclair, de John Atkinson Grimshaw a Brian Whelan, de Alfred

Hitchcock e Anthony Asquith dos tempos do cinema silencioso a Noel Clarke), mas a uma percepção do espaço e da modernidade que permeia a cultura britânica até hoje.

Keiller no espaço

Os filmes de Patrick Keiller são herdeiros diretos da consciência e da sensibilidade (essencialmente modernas) do andarilho urbano. São de certa maneira *travelogues* que demonstram sua consistente exploração das relações entre espaço arquitetônico e espaço fílmico. Não tão conhecido fora do circuito especializado de documentários e das galerias de arte, o trabalho de Keiller pode também ser associado a uma espécie de movimento mais específico dentro da cultura britânica dos últimos trinta anos de observação e análise das cidades, da vida urbana e do urbanismo do pós-guerra e de certo modo também de crítica à sedimentação do capitalismo pós-thatcherista. Digo “espécie de movimento”, pois não se trata de algo sistematizado, antes funciona como um sintoma geral que vem aparecendo com diferentes nuances e formas na música popular (toda a música pós-punk, *The Smiths* talvez como emblema máximo de uma linhagem da canção popular que simultaneamente celebra e lamenta as paisagens urbanas), na literatura de ficção (J. C. Ballard, Martin Amis, Hanif Kureishi, Will Self, entre outros), na crítica de arquitetura (Ian Nairn, Jonathan Meades, Oliver Wainwright, Tom Dyckhoff e Owen Hatherley) e, claro, nas artes visuais e no cinema. Arquiteto por formação e professor de arquitetura até o início dos anos 80, Keiller começa a fazer filmes em 1980, depois de alguns anos experimentando com fotografia de subúrbios londrinos para slides das suas aulas e como possíveis modelos de produção arquitetônica (Keiller, 2013, p. 1). Visto por muitos comentadores como pensador mais do que propriamente um cineasta, Keiller é um arguto observador das relações entre espaço e sociedade:

“

De *Robinson in Space* (1997) até *The Dilapidated Dwelling* (2000), em grande parte invisível e subestimado, e o recente *Robinson in Ruins* (2010), Keiller tem sido o pensador geográfico e político mais original da Grã-Bretanha, algo pouco notado em parte por causa dos seus formatos, ou por causa do tom que levava os espectadores a pensar que eles estavam assistindo algum um excêntrico elegante e camp².”

(Hatherley, 2012)



Figuras 1-3 – Stonebridge Park

Desde seus primeiros curtas em 16 mm, Keiller faz uso da câmera subjetiva e de uma narração ficcional em voz *over*, características que se revelariam os procedimentos mais recorrentes e estruturais do seu trabalho. Filmado inteiramente num subúrbio do norte de Londres, *Stonebridge Park* (1981), por exemplo, consiste de longas tomadas de passarelas para pedestres (demolidas nos anos 1990) sobre um entroncamento

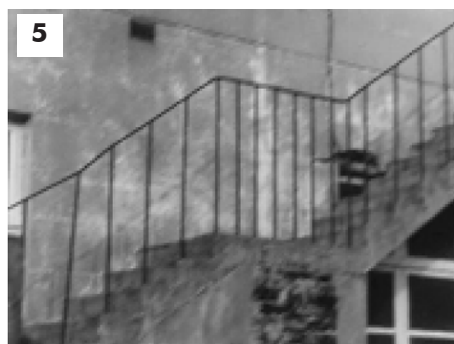
rodoviário (Figuras 1 a 3). Apesar de ter apenas vinte minutos de duração, o filme é dividido em duas partes. Na primeira, a mais longa delas, o narrador apresenta o contexto que o levaria a cometer um roubo e na segunda, revela-se o resultado imediato do seu ato. Para além de suas qualidades ao mesmo tempo melancólicas e levemente jocosas (aferidas a partir do tom monocórdico e entediado e da ironia discreta de suas observações), o narrador afirma tanto sua identidade de *flâneur*, como pretende que sua perambulação seja um deliberado contraponto ao contentamento suburbano burguês tanto no texto, como nas imagens que o acompanham:

“

Não. Seguramente esta não era a boa vida que eu parecia estar perdendo. Uma série de endereços temporários, um número de namoros casuais, uma coleção de carros de segunda mão, mas acima de tudo a habilidade para a deriva. Essas pareciam ser as maiores características da vida que eu levava. Em retrospecto, não parece muito bom, mas tinha suas boas coisas. E elas certamente não faziam parte do contentamento suburbano que eu evoquei por alguma razão. Não, há outras maneiras de se viver.”

(Stonebridge Park, 07min 05s- 07min27s)³

O narrador de *Stonebridge Park* retornaria dois anos depois em *Norwood* (1983) (Figuras 4 a 6). De certo, modo foi como se ele tivesse sucumbido ao suburbano burguês ironizado no filme anterior. Às vias expressas e às passarelas de *Stonebridge Park* se sucederam os jardins e ruas tranquilas do bairro residencial da periferia londrina, antigo reduto da classe operária no século XIX. O protagonista revela suas novas atividades ligadas ao mercado imobiliário, após enriquecer com o dinheiro obtido



Figuras 4-6 – Norwood.

no roubo do primeiro filme. Enquanto a história é contada, a câmera vai mostrando os lugares onde supostamente os eventos aconteceram. Ainda que mantendo o tom monocórdico e monocromático de *Stonebridge Park*, neste curta Keiller acrescenta um aspecto surreal, fazendo seu narrador descrever seu próprio assassinato e sua subida ao céu.

Outros narradores (quase todos marcados por uma apatia levemente sarcástica) se sucederam nos curtas, todos eles em preto e branco e em 16 mm. *The End* (1986) (Figuras 7 a 9) é narrado por um italiano que relata sua viagem para a Itália via Bélgica, Alemanha e Suíça. Além de narrador, *Caduta Massi* (que em italiano significa “queda de pedras”, expressão utilizada para avisar motoristas nas estradas) é também o diretor fictício do filme, que assim apreende uma nuance continental meio *fake* (o sotaque italiano é fajuto, o nome é intencionalmente ridículo). Logo no início, são dadas as pistas desse jogo:

“

Quando o mar secou... Eu não posso imaginá-lo. Por tanto tempo eu fiz uma carreira da minha impotência que os eventos se tornaram opacos para mim. É inconcebível que qualquer coisa possa acontecer para que eu me dê conta da minha própria inexistência.”

(The End, 21s-41s)⁴



Figuras 7-9 – *The End*.

Com um argumento um pouco mais enigmático e um personagem ainda mais excêntrico – não há uma narrativa propriamente dita e não temos mais nem o *flâneur* das *motorways*, nem o andarilho dos subúrbios vitorianos, mas sim o exilado europeu voltando ao continente –, Keiller apresenta um *travelogue* no sentido mais estrito do termo. Trata-se de um filme composto por imagens que Keiller e sua

companheira Julie Norris haviam realizado alguns antes, em viagens pela Europa. *The End* institui também o modelo que seria seguido nos seus filmes subsequentes, sendo o primeiro no qual a narração foi escrita depois da montagem (Keiller, 2013, p. 4). Mas se *The End* constitui de modo mais sistematizado um exemplo do gênero *travelogue*, por outro lado define os parâmetros oblíquos através dos quais se dá a adesão.

Embora não haja um consenso com relação ao *travelogue* se definir como um gênero propriamente dito, normalmente ele tem sido definido como um filme não ficcional que toma o lugar como seu principal objeto (Ryoff, 2006, p. 17). Todos os filmes de Keiller focalizam o lugar, os espaços (urbanos ou não) e nesse sentido poderiam ser confortavelmente abrigados sob esse rótulo. Contudo, ao assumir sempre uma narrativa ficcional como o fio que tece os seus conjuntos de imagens, Keiller torna um pouco mais complexa sua equação. Além desse aspecto e também contrariando as expectativas mais comuns com relação ao *travelogue*, não há diretamente traços turísticos ou etnográficos nas suas obras, menos ainda nos curtas-metragens.

Seu último curta, *The Clouds* (1989), que podemos tomar como exemplo de um *travelogue* oblíquo – como poderíamos definir, aliás, quase todos os filmes de Keiller –, reúne tomadas em preto e branco do norte inglês, nas quais arquitetura e paisagem se fundem, e outro narrador, desta vez com forte sotaque nortista, busca, através de uma estranha justaposição, traçar suas origens e falar sobre o planeta evocando fortemente a influência de Chris Marker, sobretudo *La Jetée* (1962), tanto nas marcas textuais, como imagneticamente, por exemplo nas cenas iniciais onde aparecem dois personagens numa cena similar à do museu em *La Jetée* (Figura 11), inclusive com primeiros planos de pessoas (Figura 10), que são raríssimos ao longo de sua obra.

“

Antes de eu nascer, meus pais se mudaram para outra cidade. Sob céus ácidos o planeta esfriou. Placas flutuantes de granito cobrem a matéria de aço multimetálico. As chuvas caíram e ferveram. Nos novos mares quentes, os rudimentos da vida foram produzidos.”

(The Clouds, 4min27s-5min26s)⁵



Figuras 10-12 – *The Clouds*.

The Clouds também significou um considerável aperfeiçoamento técnico em relação aos seus trabalhos prévios. Ainda que utilizando as mesmas técnicas e bitola, percebe-se uma maior qualidade da imagem no sentido convencional (o uso de tripé mais sistemático, assim uma câmera menos tremida, enquadramentos mais convencionais, ângulos mais sofisticados) (Figuras 10 a 12). Paradoxalmente, os movimentos de câmera diminuem muito, começa a se consolidar a tendência definida por Stella Bruzzi

e Charlotte Brunsdon como “a perversidade de um filme de viagem com uma câmera estática” (2007, p. 32), quase como se os filmes fossem compostos de uma coleção de slides – como os que ele usava em aulas. *The Clouds*, embora muito similar aos outros curtas, representa uma sorte de transição, ao menos num nível mais estritamente material, para a cinematografia proposta nos longas subsequentes.

A estetização do social e a desapareção de Londres

“Essa é uma viagem para o fim do mundo”. Assim começa o filme *London* (1994), com essa frase dita por uma voz grave, pomposa e excessivamente séria e com uma imagem da Tower Bridge, um dos principais ícones turísticos da cidade (Figura 13). Paul Dave, ao abordar os dois primeiros longas de Keiller – *London* e *Robinson in Space*, define-os como “documentários ficcionalizados, misturando a narrativa picaresca, o retrato documental e o ensaio fílmico” (Dave, 2000, p. 339). Filmado ao longo de 1992 (ano em que o governo conservador foi reeleito, a despeito das projeções contrárias e que uma bomba foi plantada pelo IRA na *City*, centro financeiro da cidade (Figura 16), *London* inaugura a trilogia que traz os mais célebres dos seus personagens, Robinson, e seu ex-amante, o grandiloquente narrador anônimo (interpretado pelo ator Paul Scofield) que nos explica (pausada, gradual e tangencialmente) o projeto robinsoniano:

“

Faz sete anos desde a última vez que eu vi Robinson. [...] agora ele me escreve para dizer que precisa urgentemente me encontrar, que ele está à beira de um grande avanço em suas investigações e que eu deveria vir o mais rápido possível antes que seja tarde [...] há muitos anos ele não deixa o país enquanto lida com 'o problema de Londres'.”

(*London*, 36 s–4 min30 s)⁶



Figuras 13-18 – London.

Robinson, um acadêmico modesto (professor de Arquitetura na Universidade de Barking), é apresentado como um excêntrico *flâneur* de subúrbio (Figura 14). “Ele adotou o bairro como o território para seus exercícios em paisagismo psíquico, deriva e livre associação” (7min 54s-8min14 s⁷). Em busca dos vestígios deixados pelos poetas franceses e pelos picarescos ingleses, especialmente Sterne e Fielding. “O narrador fora da tela descreveu o trabalho de um

personagem fictício que estava pesquisando o que ele descreveu como “o problema de Londres, o que parecia ser, em suma, que esta não era Paris”⁸ (Keiller, 2013, p. 82).

O narrador, por sua vez, autodefine-se como a testemunha e o cronista dessas aventuras exploratórias, perplexo com as transformações socioeconômicas que vê na cidade, após sete anos de exílio. Aparentemente nostálgicas, tais aventuras revelam tanto o furioso projeto de crítica ao modelo conservador de governo e como o lamento pelo futuro sombrio que o capitalismo neoliberal tem a oferecer à metrópole (Figuras 15 e 18).

“

Londres, ele afirma, é uma cidade sitiada por um governo suburbano que usa pobreza, poluição, crime e o mais caro e degradado sistema de transporte público de toda Europa como armas contra o desejo persistente dos londrinos pelas liberdades da vida na cidade.”

(London, 9'40"-10'03")⁹

Podemos sintetizar o rigoroso controle estético do filme como a simples aplicação de uma montagem lacônica sobre as longas tomadas e a câmera fixa, sempre pontuadas pelo aprumo eloquente e sardônico do texto. A justaposição de imagens típicas de cartão postal (como a *Tower Bridge*, o *Parlamento* e o *Big Ben*, o Palácio de *Buckingham*) com os sinais de deterioração do tecido social aliada ao uso da *voice over* densamente informada por referências literárias e artísticas e conduzida pela ironia mordaz (muitas vezes direcionada contra o próprio Robinson) promovem um efeito por vezes desconcertante. Ora *travelogue* convencional e rígido, ora jornada picaresca (com músicos andinos, o palhaço Ronald McDonald, vacas e imagens do carnaval de *Notting Hill*), ora ficção sobre o personagem excêntrico obcecado por outros

personagens excêntricos do passado (Horace Walpole, Rimbaud, o socialista russo Alexander Herzen, entre outros), *London* se alia simultaneamente à tradição de crítica cultural da esquerda britânica e à história do ensaísmo cinematográfico, especialmente aquela vertente epitomizada por Marker. Hatherley vê nos filmes de Keiller (sobretudo os dois primeiros filmes de Robinson) “um anseio desesperadamente triste por um verdadeiro metropolitanismo, por uma modernidade baudelairiana digna do primeiro país na história a urbanizar-se” (Hatherley, 2010, XV).

Por vezes pode parecer contraditório lançar-se à crítica do neoliberalismo e do conservadorismo britânico a partir de uma posição tão “estética”: anticlimática, erudita e deliberadamente distanciada do popular. Contudo, são precisamente as formas pelas quais Keiller constrói seus argumentos que se revelam instrumentos avassaladores de desmonte da era Thatcher e das perversidades do capital tal como definido pelo neoliberalismo do período. Está em jogo em *London* a alternância entre a melancolia passadista do *flâneur* romântico de inspiração francesa e a política transideológica da ironia (Hutcheon, 2000, p. 25-62) – inspirada nos picarescos e excêntricos frequentes na tradição cultural britânica, ambas enfatizando e problematizando a intensa relação de Robinson e do narrador com a cidade de Londres e com a vida na Grã-Bretanha. É no sentido dessa intensa e complexa afiliação londrina que Robinson afirma que:

“

*O fracasso de Londres está enraizado no medo inglês das cidades. Um medo protestante de **pout-pourri** e socialismo. O medo da Europa que marginalizou os londrinos e minou sua sociedade. Ele denunciou os anacronismos da cidade e seus privilégios constitucionais. [...] A verdadeira identidade de Londres é a sua ausência. Uma cidade que já não existe. Somente por isso já é verdadeiramente moderna. Londres foi a primeira metrópole a desaparecer¹⁰.”*

(*London*, 1h17min 12s-1h18m40s).

Paisagens na neblina

A noção de paisagem na língua inglesa é talvez mais multifacetada devido às composições do sufixo *scape*. Temos, claro, o termo mais corrente, *landscape*, definido por Jackson como “uma porção de terra que o olho pode compreender à primeira vista” (1984, p. 1). Mas há algumas derivações bem comuns como *cityscape*, *townscape* ou *soundscape*, aplicadas para casos específicos, para experiências concretas de interação com o espaço. Em *London*, naturalmente, predomina a apresentação de *cityscapes*, paisagens urbanas, nas quais Keiller trabalha com a oscilação entre os marcos turísticos dos cartões postais (esmaecidos quase sempre, cheios de fuligem) e o subúrbio dilapidado.



Figuras 19 a 21 – *London*.

Contudo, também é igualmente relevante para entender o projeto robinsoniano a inserção de imagens e sons da natureza dentro da cidade (Figuras 19 a 21), numa apreensão

bem mais convencional do que entendemos por paisagem, inclusive com conotações oriundas da pintura. O próprio Keiller escreve sobre as relações entre paisagem e cinema em vários de seus textos, advogando a centralidade desta na composição das atmosferas e dos *moods* de um filme, na construção de texturas (o que ele chama de palimpsestos da matéria fílmica):

“

Na paisagem [...] o espectador é sempre cercado, e assim o negócio de retratar é infinitamente mais complexo técnica e conceitualmente. Dispositivos como ‘o quadro dentro do quadro’ evoluíram em parte para lidar com isso [...]. Paisagens funcionam de todas estas formas no cinema, talvez mais do que em qualquer outro lugar. O palimpsesto trágico-eufórico, a reciprocidade entre imaginação e realidade; o lugar visto em termos de outro lugar, a criação de um estado de espírito - todos são fenômenos que acontecem nos filmes.”

(Keiller, 2013, p. 30-31)¹¹

No filme que dá continuidade às explorações de Robinson, *Robinson in Space* (1997) (Figuras 22 a 30), as conexões com a paisagem vão ser adensadas, inclusive porque neste filme, Keiller amplia as preocupações do personagem e do narrador:

“

Essas pessoas tinham ouvido falar de seu estudo sobre Londres e queriam contratá-lo para realizar um estudo peripatético sobre ‘o problema da Inglaterra’. Ele aceitou esta oferta com entusiasmo e insistiu que eu deveria me juntar ao projeto como pesquisador¹².”

(*Robinson in Space*, 4min32s-4min44s).

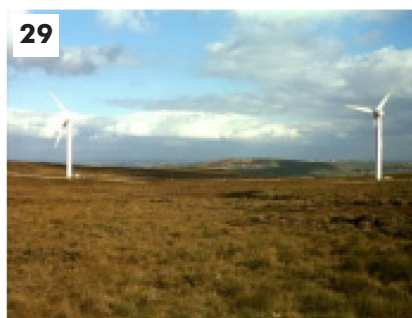
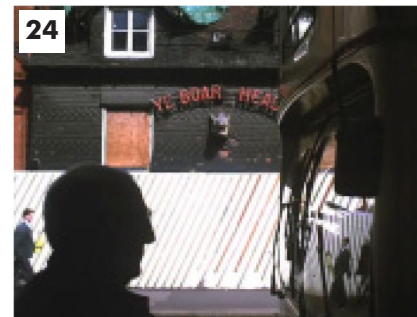
Assim, os dois *flâneurs* partem numa série de viagens pela Inglaterra reminiscentes da *tour* literária empreendida por Daniel Defoe¹³ no final do século XVIII (momento em que a própria ideia de *Grand Tour* experimentava seu auge tanto no continente, como nas ilhas britânicas), tanto pelo tom picaresco que é resgatado do filme anterior, como pela divisão do filme em episódios, no modo das jornadas de Defoe. Também como em *London, Robinson in Space* vai elaborar um comentário sobre o capitalismo moderno através de uma subversão das imagens icônicas, só que desta vez não circunscrita às imagens urbanas. Paul Dave fala de uma estratégia de desfamiliarização do estilo pictórico do *heritage film* (gênero “inglês” e *upper class* por excelência“):

“

Keiller consegue transfigurar este aparente mundo aparente através dos usos de práticas estéticas inspiradas pelas tradições do modernismo, em práticas particulares de desfamiliarização. Ele reconhece a influência do formalismo russo e do surrealismo e seu objetivo comum de construir representações que transformam a nossa experiência do mundo ao revelar estranhamento¹⁴.

(Dave, 2000, p. 348)

Estranhamento que desloca as relações entre campo e cidade, espaço construído e natureza, proprietários e invasores de terra, industriais e operários, que expande consideravelmente a noção de paisagem e que problematiza a função mesma do espaço – especialmente o espaço construído – no cinema. Pois, enquanto a maioria dos filmes concebe o espaço como “cenário”, como pano de fundo, para Keiller este é o objeto primordial da sua narrativa, ele constitui a matéria fundamental do que Jon Hegglund chama de *screen ecologies* (2013, p. 274) ou Scott MacDonald de *eco cinema* (2004, p. 107).



Figuras 22 a 30 – *Robinson in Space*.

Distintamente, porém, das práticas paisagísticas de documentários televisivos no estilo *National Geographic* ou *The History Channel*, as aventuras de Robinson não almejam o registro preservacionista da vida natural ou a reconstrução de época apoiada em experts. Em lugar disso, temos um engajado modo de interação com a paisagem, a busca de maneiras para enviesar o olhar para esses espaços, e quiçá transformá-los e transformar a nossa própria vida a partir disso.

“

No limiar do nosso século – Henri Bergson escreveu – se a realidade pudesse alcançar imediatamente nossos sentidos e nossa consciência, se pudéssemos entrar em contato direto com as coisas e com o outro, provavelmente a arte seria inútil ou melhor, todos nós seríamos artistas¹⁵.”

(Robinson in Space, 59min02s-59min23s).

Dilapidação e as ruínas de um admirável mundo novo

Entre a segunda aparição de Robinson e a sua última aventura se passariam treze anos. Nesse longo hiato, Keiller realizou *The Dilapidated Dwelling* (2000), um documentário mais tradicional, ainda que se amparando no mesmo recurso de ficcionalizar o relato de um narrador. Desta vez, uma pesquisadora interpretada por Tilda Swinton, que examina a situação da moradia nas economias do Primeiro Mundo, sobretudo a Grã-Bretanha. Como o narrador de *London*, ela está de volta a Inglaterra depois de uma longa ausência, notando que, apesar do Reino Unido ser uma das economias mais avançadas do mundo, o problema da habitação parece ser muito mais severo que

em outros países desenvolvidos. O filme inclui imagens de arquivo de Buckminster Fuller, Constant Nieuwenhuys, Archigram e Walter Segal, e entrevistas com Martin Pawley, Saskia Sassen, Doreen Massey, Cedric Price, entre outros, o que o distancia de todos os seus trabalhos anteriores.



Figuras 31 a 33 – The dilapidated dwelling.

Todavia, há mais semelhanças que diferenças entre as texturas desses trabalhos – sua narração pausada e elegante; seus planos estáticos; seu estranhamento revelador. Como os dois longas que o antecederam, este articula a crítica ao capital pós-industrial de modo sistemático e rigoroso, processando a profunda desilusão com o governo trabalhista iniciado em 1997 (ano em que foi lançado *Robinson in Ruins*, quando Keiller não poderia supor as enormes proximidades do *New Labour* com o ideário thatcherista):

“

Numa apresentação do filme feita doze anos depois, Keiller lembrou que ‘em 1997, eu pensava que iríamos reconstruir a Grã-Bretanha, depois de todo o estrago que tinha sido feito, assim como fizemos depois de 1945’. O filme oferece uma análise aguda do porquê isso não iria acontecer¹⁶.’

(Hatherley, 2010, XV).

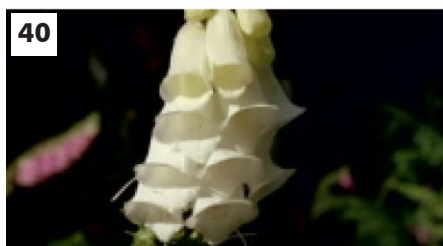
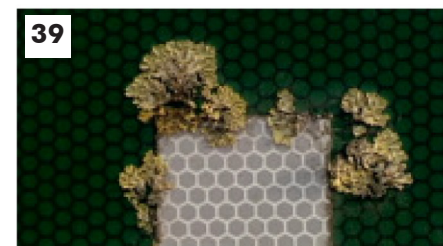
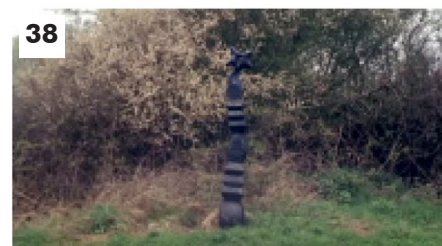
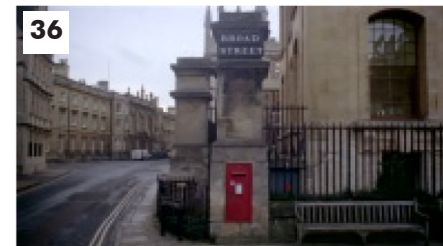
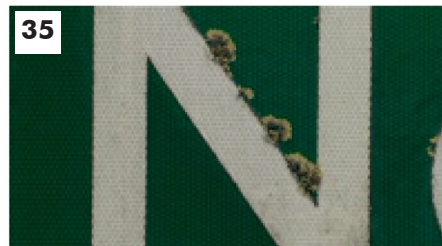
Talvez a maior distinção esteja no foco. Em lugar de certa vagueza melancólica e da nostalgia que permeiam os demais filmes, *The Dilapidated Dwelling* parece ser mais propositivo, tem um caráter de diagnóstico, traz à baila o urbanista como expert e não mais como *flâneur* amador, aborda as táticas possíveis para enfrentar “o problema da habitação”. Porque nele Keiller deixou sobressair mais intensamente sua formação de arquiteto e refletiu a experiência num projeto sobre o futuro do parque habitacional do Reino Unido, no qual ele esteve envolvido durante vários anos (Keiller, 2013, p. 7).

Após a morte de Paul Scofield em 2008, Keiller perdeu seu mais emblemático narrador. Mas em 2010, a série foi retomada com *Robinson in Ruins* (Figuras 34 a 42). A estrutura se alteraria um pouco, porque um *title card* indicava que filme havia sido montado através de *found footage*, ou seja, a narrativa estava construída com imagens do passado:

“

*Alguns anos atrás, durante o desmonte de uma caravana abandonada no canto de um campo, um trabalhador de reciclagem de lixo encontrou uma caixa contendo dezenove latas de filme e um caderno. Um grupo de pesquisadores organizou o material como um filme, narrado pela co-fundadora do seu instituto, com o título **Robinson in Ruins**¹⁷.’*

(5s-1 min)



Figuras 34 a 42 – *Robinson in Ruins*.

Para interpretar a co-fundadora desse instituto não nomeado, Keiller contou com Vanessa Redgrave, dando continuidade ao estilo de narrar elegante e circunspecto iniciado por Scofield. Assim como o narrador prévio, ela permanece anônima. Ela se refere ao narrador anterior como seu “falecido amado”, mencionando o seu trabalho de pesquisador junto a Robinson, referente ao filme de 1997. As viagens de *Robinson in Ruins* acontecem quase todas nos condados de *Berkshire* e *Oxfordshire*, coração do poderoso agronegócio que substituiu o capitalismo industrial mais tangível do norte e das *Midlands*. Como seus antecessores, *Robinson in Ruins* empenha-se em apresentar o jogo de desfamiliarização da paisagem e de revelação do estranhamento, tornada ainda mais penetrante pela maneira como ele apagou quase por completo a figura humana dos seus enquadramentos (aprofundando a tendência já existente nos outros filmes) e como usou os planos-detulhe e o som ambiente, quase como um passo adiante na abstração da paisagem.

Robinson in Ruins é mais sombrio e pessimista que seus predecessores. Até porque pretende dar conta do momento particular pelo qual passava o mundo. As ruínas são aquelas deixadas pela crise mundial de 2008 e pelo descontrole ambiental. Algumas paisagens do filme chegam a ser reminiscentes dos cenários devastados e pós-apocalípticos de *Stalker* (Andrei Tarkovski, 1979). Não se tratava apenas de um problema local, das cidades ou da nação. Agora era “o problema do futuro”. Robinson desaparece, mas deixa os seus vestígios: “*we don’t know where he is now, but the last images he made were of a milestone*” (1h34min40s – 1h34min51s).

The Robinson Institute

Desde o lançamento de *London*, vem aparecendo no documentário britânico uma grande preocupação com o espaço e com a paisagem, especialmente através de um tipo de cartografia das cidades, uma reafirmação do memorialismo urbano e um interesse

renovado pelo *travelogue*. Andrew Kotting, por exemplo, dirige *Gallivant* (1996), onde filma sua viagem pela costa britânica acompanhado da sua avó de 85 anos e a filha de sete anos, nascida com uma grave doença degenerativa. Em 2007, Grant Gee dirige *Joy Division*, documentário sobre a banda pós-punk homônima, que se revela quase uma biografia sobre a cidade de Manchester no final dos anos 70. Terence Davies lança em 2008 *Of Time and the City*, documentário memorialista montado a partir de *found footage* da Liverpool dos anos 50 e 60. Esses são apenas alguns dos exemplos da centralidade de uma tendência que Keiller chama de “filme como crítica do espaço” (2013, p. 147-157).

Há também nos últimos cinco anos, um crescentemente popular apelo dos adeptos da psicogeografia¹⁸ e a emergência de um movimento vinculado ao uso da cartografia e da *flânerie* (urbana ou não) nas artes visuais (O’Rourke, 2013; Solnit, 2000) e Patrick Keiller, devido às suas referências textuais diretas a esses tópicos e ao modo como seus filmes endereçam tais questões, tem inúmeras vezes sido referido como uma espécie de santo padroeiro de uma nova topografia do urbano.

Mas enquanto grande parte da produção psicogeográfica se dedica a explorar o espaço e a paisagem de forma conservadora e consumista (entre a celebração do cenário campestre aristocrático, o arcadismo das vilas do sul ou a vivência fetichista do patrimônio urbano através de plataformas como o *Instagram*, *Pinterest* ou o *Tumblr*; ou exposições em galerias descoladas de *Shoreditch* ou outras áreas londrinas da moda), Keiller passa ao largo dessa camaradaria neo-situacionista (mais neo, que realmente situacionista) pela sua ênfase crítica e pela sua investigação concreta e detalhada da paisagem e de seus impactos na vida cotidiana.

Em 2012, foi montada na Tate Britain *The Robinson Institute*¹⁹, uma exposição reunindo pinturas, livros, canções, filmes e uma série de artefatos e fragmentos selecionados e organizados por Keiller, resultado de um projeto sobre o “Futuro da

Paisagem e da Imagem em Movimento”. Funciona também como uma espécie de retrospectiva da sua carreira enquanto pensador e artista do espaço, mas, sobretudo, promove um tipo de utopia relacionada com o espírito de Robinson e seu gosto pelo estranhamento e pela transformação gerada pelos mistérios do visível, como na citação a Oscar Wilde que abre este texto. ●

REFERÊNCIAS

- BRUNSDON, Charlotte. *London in Cinema. The Cinematic City since 1945*. Londres: BFI, 2007.
- COVERLEY, Merlin. *Psycho geography*. Harpenden: Pocket Essentials, 2010.
- CAMPBELL, James. “Rimbaud and Verlaine in London”, *The Threepenny Review*, 2001. Disponível em: <http://www.threepennyreview.com/samples/campbell_su01.html>. Acesso em: 05 fev. 2014.
- DANIELS, Stephen. Paris Envy: Patrick Keiller’s *London*, *History Workshop Journal*, v. 1, n. 40, p. 220-222, 1995.
- DAVE, Paul. Representations of Capitalism, History and Nation in the Work of Patrick Keiller. In: ASHBY, Justine e HIGSON, Andrew (Org.). *British Cinema, Past and Present*. Londres: Routledge, 2000. p. 339-351.
- DEFOE, Daniel. *A Tour Through The Whole Island of Great Britain*. Adelaide: University of Adelaide, 2012. Disponível em: <<http://ebooks.adelaide.edu.au/d/defoe/daniel/britain/>>. Acesso em: 05 fev. 2014.
- GAZIRE, Nina. A psicogeografia do caminhar. *Istoé*, 20 de janeiro de 2012. Disponível em: <http://www.istoec.com.br/reportagens/187450_A+PSICOGEOGRAFIA+DO+CAMINHAR>. Acesso em: 10 fev. 2014.
- HATHERLEY, Owen. *A Guide to the New Ruins of Great Britain*. Londres: Verso, 2010.
- _____. How Patrick Keiller is mapping the 21st-century landscape. *The Guardian*, 30 de março de 2012. Disponível em: <<http://www.theguardian.com/artanddesign/2012/mar/30/patrick-keiller-robinson-tate-exhibition>>. Acesso em: 05 fev. 2014.
- HEGGLUND, Jon. *Patrick Keiller’s Ambient Narratives: Screen Ecologies of the Built Environment*, *ISLE*, v. 20, n. 2, p. 274-295, Spring 2013.
- HUTCHEON, Linda. *Teoria e política da ironia*. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2000.
- JACKSON, John Brinckerhoff. *Discovering the Vernacular Landscape*. New Haven: Yale University Press, 1984.
- KEILLER, Patrick. *The View From The Train. Cities & Other Landscapes*. Londres: Verso, 2013.

MACDONALD, Scott. Towards an Eco-Cinema. *Interdisciplinary Studies of Literature and Environment*, v. 11, n. 2, p. 107-132, 2004.

O'ROURKE, Karen. *Walking and Mapping*. Artists as Cartographers. Cambridge, Mass: The MIT Press, 2013.

RIMBAUD, Jean Arthur. *Iluminações. Uma cerveja no inferno*. Lisboa: Cor, 1972.

RUOFF, Jeffrey. Introduction: The Filmic Fourth Dimension: Cinema as Audiovisual Vehicle in RYOFF, Jeffrey (Org.). *Virtual Voyages*. Cinema and Travel. Londres/Durham: Duke University Press, 2006. p. 1-23.

SOLNIT, Rebecca. *Wanderlust*. A History of Walking. Londres: Penguin, 2000.

NOTAS

¹ Trabalho apresentado ao Grupo de Trabalho Estudos de Cinema, fotografia e audiovisual do XXIII Encontro Anual da Compós, na Universidade Federal do Pará, Belém, de 27 a 30 de maio de 2014.

² “From *Robinson in Space* (1997) through to the largely unseen and underrated *The Dilapidated Dwelling* (2000) and the recent *Robinson in Ruins* (2010), Keiller has been the most original geographical and political thinker in Britain, something little noticed partly because of his format, or partly because of a tone that lulled viewers into thinking they were watching some elegant, camp eccentricity.” (Esta e as demais traduções são de minha autoria.)

³ “No. Surely this was not the good life I seemed in danger of losing. A string of temporary addresses, a number of casual liaisons, a collection of second hand cars, but above all the ability to drift. These seemed the major characteristics of the life I had been leading. In retrospect it didn't seem quite so good, but it had its good points. And they certainly formed no part of the suburban contentment that I have for some reason conjured up. No, there are other ways of living one's life.”

⁴ “When the sea rushed in... I can't imagine it. For so long have I made a career out of powerlessness that events have become opaque to me. It is as inconceivable that anything should ever happen as that I should become aware of my own and non-existence.”

⁵ “Before I was born my parents moved away to another town. Under acid skies the planet cooled. Floating plates of granite covering the steel, multimetallic matter. The rains fell and boiled. In the new hot seas the rudiments of life were cooked up.”

⁶ “It is seven years since I last saw Robinson. (...) now he has written that he urgently needs to see me, that he's on the verge of a breakthrough in his investigations, and that I should come as soon as possible before it's too late. (...) For several years he has not left the country as he wrestled with 'the problem of London'.”

⁷ “And he has adopted the neighbourhood as the site for his exercises in psychic landscaping, drifting and free association.”

- ⁸ “The off-screen narrator described the work of a fictitious character who was researching what he described as ‘the problem of London, which seemed to be, in essence, that it wasn’t Paris.”
- ⁹ “London, he says, is a city under siege from a suburban government which uses homelessness, pollution, crime and the most expensive and run down public transport system in any metropolitan city in Europe as weapons against Londoners’ lingering desire for the freedoms of city life.”
- ¹⁰ “The failure of London is rooted in the English fear of cities. A protestant fear of *pout-pourri* and socialism. The fear of Europe that disenfranchised Londoners and undermined their society. He denounced the anachronisms of the city and its constitutional privileges. (...) The true identity of London is in its absence. A city that no longer exists. In this alone it is truly modern. London was the first metropolis to disappear.”
- ¹¹ “In the landscape (...) the viewer is always surrounded, and so the business of picturing is infinitely more complex both technically and conceptually. Devices such as ‘the frame within the frame’ have evolved partly to deal with this (...). Landscapes function in all these ways in the cinema, perhaps more so than anywhere else. The tragic-euphoric palimpsest, the reciprocity of imagination and reality; place seen in terms of other place; setting as a state of mind – all are phenomena that coincide in films.”
- ¹² “These people had heard of his study of London and wished to commission him to undertake a peripatetic study of ‘the problem of England’. He had accepted this offer with alacrity and insisted that I’d joined as a researcher.”
- ¹³ Não é coincidência, aliás, que o prenome do protagonista seja o mesmo de Crusoe, o mais célebre herói da obra de Daniel Defoe.
- ¹⁴ “Keiller manages to transfigure this apparent static world through the uses of aesthetic practices inspired by traditions of modernism, in particular practices of de-familiarisation. He acknowledges the influence of Russian formalism and surrealism and their shared objective of constructing representations that transform our experience of the world by ‘revealing strangeness’.”
- ¹⁵ “On the threshold of our century – Henri Bergson wrote – if reality could immediately reach our senses and our consciousness, if we could come into direct contact with things and with each other, probably art would be useless or rather we should all be artists.”
- ¹⁶ “Introducing it twelve years later, Keiller recalled that ‘I thought in 1997 that we were going to rebuild Britain, after all the damage that had been done to it, like we did after 1945.’ The film is a sharp pre-emptive analysis of why this would not happen.”
- ¹⁷ “A few years ago, while dismantling a derelict caravan in the corner of a field, a recycling worker found a box containing nineteen film cans and a notebook. A group of researchers have arranged some of this material as a film, narrated by their institute’s co-founder, with the title *Robinson in Ruins*.”
- ¹⁸ “O termo psicogeografia foi definido pelo pensador francês Guy Debord, em 1955, para tratar dos efeitos que o ambiente geográfico opera sobre as emoções e o comportamento dos indivíduos. Inúmeros grupos de

psicogeógrafos, compostos por artistas, filósofos e interessados, foram formados em meados das décadas de 1950 e 1960. Suas atividades consistiam em flunar pelas cidades fazendo anotações e desenhos e em recolher materiais que estimulassem os processos poéticos guardados no inconsciente.” (Gazire, 2012).

¹⁹ <<http://www.tate.org.uk/whats-on/tate-britain/exhibition/patrick-keiller-robinson-institute>>.

Recebido em: 23 jun. 2014

Aceito em: 10 ago. 2014

Endereço da autora:

Angela Prysthon <prysthon@gmail.com>

Universidade Federal de Pernambuco – Centro de Artes e Comunicação

Av. Prof. Moraes Rego, 1235 – Cidade Universitária

50670-901 Recife, PE, Brasil