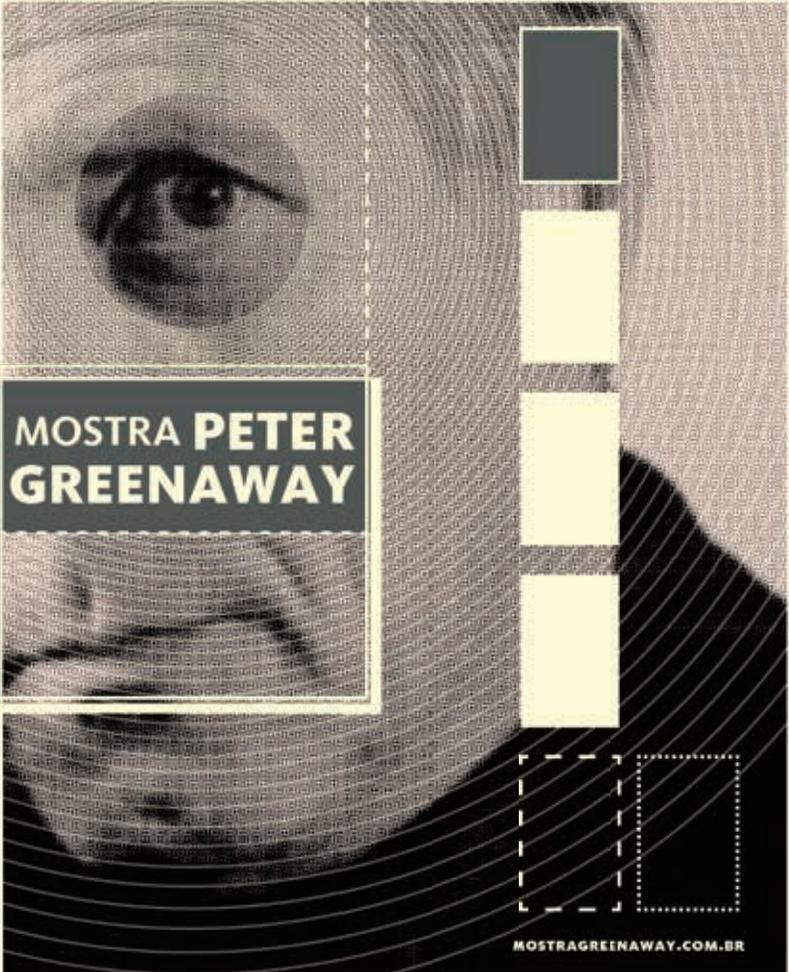




MOSTRA **PETER
GREENAWAY**

Ministério da Cultura apresenta
Banco do Brasil apresenta e patrocina



**MOSTRA PETER
GREENAWAY**

MOSTRAGREENAWAY.COM.BR

ORGANIZAÇÃO DOS TEXTOS: PEDRO NOGUEIRA
ANO DE PUBLICAÇÃO: 2016
EDITORA: LDC

Mostra Peter Greenaway
Nogueira, Pedro (Org.)
1ª Edição
2016
ISBN: 978-85-69488-04-0

Ministério da Cultura e Banco do Brasil apresentam Mostra Peter Greenaway, que reúne 17 longas e 7 curtas do cineasta britânico, com realização nos CCBBs Brasília, Rio de Janeiro e São Paulo.

Peter Greenaway, 74 anos, vencedor do prêmio de melhor contribuição artística no Festival de Cannes em 1988 por *Afogando em Números*, tem uma extensa produção iniciada nos anos 1960. Artista multimídia, realizou trabalhos em diversas plataformas, unindo artes plásticas, literatura e o próprio cinema em obras referenciais, que lançam mão das mais diversas tecnologias em prol do desenvolvimento de uma singular linguagem audiovisual.

Com mais essa iniciativa, o Banco do Brasil reafirma o seu compromisso de promover a cultura e o acesso à arte cinematográfica e, notadamente, à obra deste cultuado e respeitado cineasta.

Centro Cultural Banco do Brasil

ÍNDICE

Peter Greenaway/notas.doc, <i>por Pedro Nogueira</i>	6
Peter Greenaway: vestígios de uma escritura contemporânea, <i>por Wilton Garcia</i>	8
A enciclopédia experimental de Peter Greenaway, <i>por Maria Esther Maciel</i>	20
O livro e a escrita no cinema (o caso Greenaway), <i>por Luiz Cláudio da Costa</i>	38
O “maneirismo fantasmagórico” de Peter Greenaway, <i>por José Luiz Soares Jr.</i>	56
Os fantásticos livros de próspero, <i>por Peter Greenaway</i>	68
O livro de cabeceira, de A a Z, <i>por Peter Greenaway</i>	80
Filmes	92
Programação	138
Filmografia e outros trabalhos	144
Créditos	150



PETER GREENAWAY/NOTAS.DOC

PEDRO NOGUEIRA

“Continuity is boring.” GREENAWAY. Peter.

*

O cinema morreu para Greenaway. A narrativa hollywoodiana envelheceu depois de pouco mais de 100 anos do cinema. Era preciso dar autonomia à imagem para dar sobrevida ao cinema. Alguns críticos dizem que ele não faz cinema, e ele não discorda disso.

*

Este catálogo traz textos de acadêmicos que buscam analisar a grande obra do diretor. A intertextualidade greenawayana é detalhada no texto de Wilton Garcia a partir de suas múltiplas referências, também presentes no texto de Maria Esther Maciel, que exemplifica o caráter enciclopédico das obras de Greenaway. Luiz Cláudio da Costa se debruça sobre a imagem da escrita dos filmes de Greenaway, o uso do texto como imagem gráfica. Encerramos os artigos com a crítica de José Luiz Soares Jr. que busca compreender onde se localizam os filmes de Greenaway junto à história cinematográfica.

*

Nascido no País de Gales, ainda jovem, Peter Greenaway interessou-se pela pintura. Na escola de artes, que começou em 1962, começou sua coleção de filmes, que viria se tornar a plataforma principal para seus trabalhos. Em 1965 passou a ser editor de filme no Central Office of Information (COI), ficando por onze anos até se tornar diretor.

*

Nos últimos anos, seus filmes focaram na vida de artistas, especialmente pintores como Rembrandt e Hendrik Goltzius e no caso de seu último filme, o cineasta Sergei Eisenstein. O que Greenaway busca é uma intensa hibridização e desconstrução de linguagens. Seus trabalhos não se resumem a peças para a sala escura do cinema. Ela percorreu outras áreas, além da pintura, a performance, o teatro, a música e a literatura. Greenaway, juntamente com sua esposa Saskia Boddeke, realizaram uma infinidade de trabalhos hipermidiáticos, de instalações multitelas a óperas.

*

Trazemos impresso duas traduções feitas por Maria Esther Maciel de textos de Greenaway. Ambos são adaptações de roteiros publicados pelo diretor dos filmes *A última tempestade*, de 1991, e *O livro de cabeceira*, de 1996.

*

A produção de Greenaway já era reconhecida internacionalmente, o filme *Afogando em números* recebeu o prêmio de contribuição artística em Cannes. Porém foi com o filme *O cozinheiro, o ladrão, sua mulher e o amante*, em 1989, que Greenaway experimentou o primeiro sucesso com uma grande atenção na imprensa internacional.

*

“Em 1973, na comunidade de W, 37 pessoas morreram devido à queda de janelas. Das 37 pessoas que caíram sete eram crianças com menos de onze anos, 11 eram adolescentes abaixo de dezoito e os outros, adultos todos abaixo de 71, exceto por um homem que se acreditava ter 103 anos.” *Janelas*, 1974.

*

“Então, sim, é um filme perigoso. É profundo e complexo e não estamos patinando em torno de quaisquer problemas. É vanguarda, para além do conteúdo - olhe para o estilo do cinema, sua artificialidade, a estranheza do diálogo. Eu sabia que era perigoso, mas eu não acho que foi tão perigoso. Você sabe, aquela coisa pornográfica, porque isso é uma coisa completamente diferente.” Helen Mirren sobre seu papel no filme *O cozinheiro, o ladrão, sua mulher e o amante*.

*

Os rastros online de Greenaway são perceptíveis com poucas buscas pela rede. Seus trabalhos inundam artigos acadêmicos e jornalísticos pelo mundo. Impressionam pela quantidade de produções, atualmente com vídeos disponíveis sejam por sítios oficiais, sejam por plataformas piratas.

*

92 eram as maletas de Tulse Luper assim como o número atômico do urânio.

*

Não é a primeira vez que o CCBB faz uma retrospectiva do artista. Em 1998, os CCBBs do Rio de Janeiro e São Paulo trouxeram ao Brasil a exposição *100 Objetos - Peter Greenaway*, juntamente com uma mostra de seus filmes realizados até então. Dezoito anos depois, a mostra atual exhibe 17 filmes em longa-metragem e 7 curtas do diretor.

*

“Uma vez que você chega a cem estrelas as outras cem são as mesmas”. *Afogando em números*, 1988.

PETER GREENAWAY: VESTÍGIOS DE UMA ESCRITURA CONTEMPORÂNEA¹

WILTON GARCIA²

¹ Este texto faz parte da minha pesquisa atual *Imagem, Cultura e Diversidade: estudos contemporâneos*, junto ao Grupo de Pesquisa MidCid, do PPGCC-Uniso.

² Artista visual, Doutor em Comunicação pela USP e Pós-Doutor em Mídias pela Unicamp. É professor da Fatec Itaquaquecetuba e do Mestrado em Comunicação e Cultura da Universidade de Sorocaba – Uniso. É autor do livro *Introdução ao cinema intertextual de Peter Greenaway* (Annablume, 2000), *#consumo_tecnológico* (Hagrado edições, 2015), entre outros.

*As dobras parecem deixar seus suportes,
tecido, granito e nuvens, para
entrar em um concurso infinito*

(DELEUZE, 1991, p. 58)

O campo contemporâneo do cinema, cada vez mais, convida o/a espectador/a para refletir sobre a manifestação das coisas no mundo. É preciso ponderar as articulações enunciativas que surgem na tela de cinema como estratégia, para além do entretenimento. Mais que entreter, diferentes possibilidades inauguram um estado alterado das coisas, cuja condição adaptativa se faz necessária. Disso, urge a produção de conhecimento atrelada à produção de subjetividade – que, na internet, por exemplo, seria a produção de conteúdo. Na *Dobra* (1991), de Deleuze, o afeto antecipa a caminhada.

O cineasta inglês Peter Greenaway, nascido no País de Gales em 1942, convida o/a espectador/a para observar as transversalidades dessas coisas no mundo, pois utiliza critérios dinâmicos em sua obra. Examino a maneira de ele convocar o público a pensar através da lente da câmera de cinema, que (re)produz uma imagem técnica bastante calculada. Esse diretor rompe com certos princípios formais do filme – a ilusão, a contemplação, a inspiração e o encantamento – a fim de (re)configurar, (re)formular, (re)inventar a vida.

A proposta deste estudo aborda a intertextualidade no cinema de Greenaway, ao relacionar diferentes tessituras. Seu processo criativo desdobra-se, estrategicamente, do ponto de vista da técnica (forma) e do tema (conteúdo). Com isso, pretende-se investigar a poética greenawayana: seja no espaço interno do texto fílmico, seja no espaço externo se relacionando com demais textos (GARCIA, 2000). É um duplo, um eixo de oscilação que permeia matizes temáticas, a tecer uma expressão cinemática contundente.

O ENSAIO

A dinâmica de qualquer pesquisa requer um estágio intermediário cujo desafio crítico está no ensaio, ao esboçar uma fina linha de argumentação: a dúvida.

Para Canclini (2016, p. 138), “ensaio é o cenário da dúvida”. Ou seja, abre um campo de (im)possibilidades para examinar, testar, avaliar, por diversas etapas e/ou níveis, ao prever diferentes caminhos a se percorrer. Seria colocar à provação o experimento, na expectativa de propiciar a (re)formulação da ideia. Ensaiar requer focar o procedimento, o percurso, a duração. É preparação antecipada: a (re)dimensão eminentemente temporal, cronológica, quando se executa alguma atividade, conforme o andamento da investigação.

Por isso, os critérios formais no enlace desta escrita amparam-se no formato de ensaio, estrategicamente, como condição adaptativa capaz de tentar incluir elementos (conceituais, teóricos e/ou políticos) indicados ao longo do texto. Isso instiga a assimilar fragmentos recorrentes da sociedade, na compreensão da cultura atual (EACLETON, 2016). Assim, o ensaio deve ser visto/lido como estratégia discursiva para alinhar diferentes apontamentos que possam, de alguma maneira, recortar/suturar as ideias expostas, por ora. Mas, cuidado leitor/a, é só uma tentativa!

Ainda que não seja tão reconhecido no meio acadêmico, o ensaio – gênero híbrido entre o pensar, o relato e a escrita – permite uma flexibilidade para desdobrar a matéria que se atualiza, paulatinamente, no próprio exercício reflexivo de uma leitura específica. Mais que achismo e/ou opinião, a opção do ensaio enquadra, conseqüentemente, ideias e parâmetros arquitetados pelo discorrer de uma reflexão (pessoal), que se faz na confluência do relato de uma experiência, executado pela escrita. Esta última legitima o fio condutor a desenrolar as resultantes da trama, feita aos poucos.

O ensaio – em sua proposição discursiva – serve como parâmetro de uma leitura descritiva, entre outras, que possa abarcar aqui a escritura greenawayana. Deve-se observar o procedimento ampliado da linguagem neste estudo sobre cinema. A sensibilidade desse tipo de escrita é revigorada na dinâmica da obra. Disso, (re)dimensionam-se premissas de uma prática cinematográfica com sua reescrita expandida. São articulações que obtêm, possivelmente, feixes de efeitos de sentido.

O CINEASTA

Obcecado pela (des)construção cinemática, verifica-se na obra de Peter Greenaway a vontade de um discurso propositivo, capaz de manifestar uma ideia de forma diferente. Essa diferença parece ser a ousadia recorrente em planos, roteiros, enquadramentos, citações paródicas nos filmes. Greenaway cria um conjunto estético singular, cujas estratégias discursivas ampliam a circunstância de se pensar (teoria) e fazer (prática) cinema atualmente, inclusive mediante a cultura digital (GARCIA; KUTSCHAT, 2015).

Este cineasta experimenta as tecnologias emergentes ao (re)posicionar o objeto cênico diante das estratégias audiovisuais. Agora, o que vale não é o sentido, mas o efeito presente na cena (GUMBRECHT, 2010). Diante do efeito, o/a espectador/a se deleita sobre variáveis recorrentes no discurso cinematográfico, como se a obra obtivesse mais de um resultado. As referências desprendem-se de qualquer significação direta, para se tornarem abertas. Diferentes referências – que intertextualizam temas em cenas – estão imbricadas ao filme.

Sua conspiração poética expressa a luta paradoxal entre a profundidade e a superfície nos roteiros. Ao (inter)mediar texto, imagem e som, reitera a estrutura fílmica. É um projeto estético bastante insólito, bizarro, hermético e, portanto, complexo. Aficionado por sistemas de classificação e, como o escritor Jorge Luis Borges, interessado em pilhagens e enciclopédias, seus trabalhos convidam à decifração contínua, pois nesse processo criativo transbordam referências e/ou citações. Instaura, desse modo, a metáfora da (im)possível ópera eletrônica, a qual distribui as partes em quadros, capítulos, atos, projeções etc. Seria um fecundo e obsessivo estado fragmentado de sobreposição em ordem alfabética, numérica: uma lógica normativa pontual.

Trata-se, na verdade, de um artista visual que potencializa o estatuto da representação no campo ficcionalizado do audiovisual, para além do cinema. As representações artísticas efetivadas por este diretor revelam uma situação *sine qua non* – textos substancialmente equipotentes de extrema heterogeneidade subversiva. Greenaway experimenta e cria uma poética flexível, ao usar e abusar das formas cinematográficas em sintonia com demais suportes tecnológicos da cultura digital.

Sob a influência do cineasta Alain Resnais, sua formação de artista plástico, montador e documentarista passa pelo cinema experimental, somando aproximadamente sessenta e seis filmes, entre curtas, médias e longas metragens para cinema, vídeo e televisão. Eis um diálogo potente com a condição adaptativa de se propor cinema. Nesse caso, o cineasta aventura-se na utilização da arte como referência, e não da realidade.

A filmografia de Greenaway está composta pelos parâmetros estéticos da pintura, haja vista que utiliza suas próprias pinturas em alguns filmes. A partir do universo da pintura, (de)marca-se seu projeto estético. Como esteta visual, o cineasta conduz um esforço criativo para armar o jogo representacional. Seu processo de criação permeia a pintura, assim como a fotografia, o desenho, a arquitetura etc. Visualmente, o resultado pictórico e plástico parece ser uma preocupação recorrente em sua obra cinematográfica.

Na produção audiovisual desse inglês, a montagem e o tratamento de efeitos digitais elegem recorte/sutura como negociação de passagens sensíveis. Ou seja, algo que flutua entre dois fotogramas ou entre duas telas, entre duas

espessuras de matéria ou, ainda, distintas velocidades. Pequenos fragmentos textuais, imagéticos e sonoros são dispostos na tela greenawayana. Signos que aparecem, desaparecem e/ou reaparecem.

Isso parece ser absolutamente visível e secretamente imerso em suas obras, pois imagem e som tomam a paisagem efetiva de uma expressão simbiótica que culmina no espaço-tempo. A paisagem de suas películas transversaliza-se em ambientes que implementam uma sinalização de metamorfoses. Transformações. Mudanças. Isto é, propõem-se variáveis flexíveis na tessitura cinemática: simulacros, simulações e simultaneidades.

Peter Greenaway reinventa a linguagem cinematográfica quando sobrepõe o quadro ao quadro e busca a potencialidade plástica da informação estetizada. Essa oscilação mostra, esconde e/ou interconecta a condição adaptativa de espaço-tempo das/nas cenas. A questão do engenho figural da representação nos filmes de Greenaway perpassa os mais possíveis níveis de abstração cênica. Inevitavelmente, verifica-se, portanto, uma assinatura inquietantemente intertextual.

A INTERTEXTUALIDADE

As manifestações pluridimensionais do discurso fílmico de Greenaway formam situações agudas que proliferam entre a pluralidade, o excesso e o exagero. Disso, verifica-se um jogo (dis)associativo de diferentes combinações. Passagens intertextuais apresentam-se recortadas/suturadas em partes, na lógica de efeitos de sentidos, como suportes para manutenção da narrativa – de um pensamento não assentado dos espíritos. Esses entrecruzamentos de recorte/sutura são (dis)junções que se agrupam para extrapolar o debate acerca da intertextualidade – como infinita possibilidade de troca de sentidos entre a obra e o/a espectador/a. No projeto intertextual de Greenaway, arquétipos, gêneros e códigos intercalam-se à medida que são solicitados.

Os intertextos podem salientar e demonstrar a adição de diversos interesses no corpo da obra. Esse gesto intertextual exprime uma contaminação de objetos externos, que, metonimicamente elaborados, passam a participar com seus entraves do corpo maior do conteúdo. Não são reminiscências, resíduos ou resquícios; pelo contrário, são elementos prioritários que, enfatizados, na cena, refazem-se no grupo textual. Desse modo, a intertextualidade deve ser experimentada como procedimento de construção, produção ou transformação de sentido. Consequentemente, elabora-se um enriquecimento cultural do texto fílmico como fomento da paisagem greenawayana.

Esse procedimento destacado no cinema de Greenaway experimenta um vasto processo de efeitos de sentido, em diversos níveis relacionais, em sua

filmografia – o que oscila entre o sensível e o inteligível. Com isso, o movimento de intertextualização opera a partir da incorporação de um texto com outro (vide a citação, a alusão e/ou a paródia), seja para criar um novo feixe de sentido, seja para transformá-lo.

Segundo o Bakhtin (1992), a verdade constitui-se em uma expressão polifônica. O tecido, então, é um terreno que se move e sobre o qual não se tem expectativa de certeza e/ou firmeza. Na cena, fica apenas o que não escapa da câmera. Informações e coisas se refazem no fluxo da contaminação enunciativa. Logo, o tecer aqui requer armar a trama de linhas, ao se agrupar e coabitar determinada coerência, (re)formulando uma rede de enunciações.

Na obra de Greenaway, os referentes (textos) atravessam a variação fecunda de elementos complexos e designados de diversas áreas do conhecimento: arquitetura, arte, fotografia, pintura, história etc. Nessa compreensão híbrida, organiza-se um movimento sistemático de remanejamentos, numa espécie de jogo intertextual. Isso pressupõe facetas de diferentes níveis de profundidade: semântico-conceptual, narrativo e discursivo. Do ponto de vista contemporâneo, seria eminentemente a condição adaptativa de uma produção de conhecimento atrelada à produção de subjetividade, conforme já exposto.

O texto fílmico aqui se apresenta como prática complexa, recheado de diferentes camadas (estratos) de significância. Esse objeto intertextualizado encontra-se convocado pelo objeto intertextualizante, aquele que efetuou a convocação do outro. Seria o atrito permanente entre projeto (na intenção criativa) e execução (na performance). Nessa conjuntura intertextual, o texto atua como sistema formado por zonas de intersecção, que se entrecortam num tráfego de séries textuais, pois confronta a combinação dialógica com outro texto. Todavia, não deve ser pensado como sistema conceitual fundamentado no limiar da fronteira, a delinear o limite do sistema.

Nota-se que o texto, como rede de relações de natureza sociocultural, pressupõe um contexto, isto é, o entorno do texto; o mapeamento do espaço geográfico em uma paisagem – o que retrata o ambiente, o lugar, a localização do objeto. Especificamente na obra de Peter Greenaway, o lugar predestinado como espaço cenográfico incita uma enorme quantidade de citações, paródias, jogos e artifícios. São somatórias de uma multiplicidade de códigos armados para um jogo entre a variação de textos e a amarração do enredo narrativo – o que permeia uma cadeia plural de intertextualizações. Isto é, um ato intertextual na atividade plena de relacionamento, significado e/ou atualização.

A convocação que o texto fílmico pode provocar no outro implica um ato comunicativo, o qual exige uma ação recíproca de resposta. Isso produz interação, mediação. A réplica dialógica, nessa composição polifônica, intercala o dialogismo e a ambivalência. Seria a recorrência desse vai e vem

como correspondência. A noção de intertextualidade, então, seria a expressão viva de um objeto inesgotável no filme e na vida, ao indicar alternâncias de qualquer enunciado como unidade de comunicação e de cultura.

A CENA

Ao atentar a respeito dos signos expressivos dos filmes de Greenaway, elaboro premissas de um olhar percepto-cognitivo, cobiçado a diagnosticar algumas linhagens da intertextualidade. A narrativa greenawayana se tece a partir de fragmentos (de)marcados pela expressão material e corporal, na ordem do afeto (SAFATLE, 2016). Nesse sentido, a leitura proposta aqui exige um olhar humano que acompanhe as diretrizes carnavalescas provocadas pela (dis)junção da mensagem cinematográfica.

Para ilustrar este debate, escolhi algo especial: o instante peculiar dos amantes (Georgina e Michael). A cena mostra o encontro de um casal mais velho, que se aventura no cenário de uma grande cozinha do restaurante *Le Hollandais*, ao resvalar a perenidade do amor inebriante. No momento de um gesto suave, ela o encanta imediatamente com um discreto sorriso, enquanto ele elegantemente lê um livro durante o jantar. Encontro fatal.

Nesse enfoque, o/a espectador/a observa o desenrolar da trama amorosa a partir do registro narrativo da câmera, que desenha cenas tecidas por informações múltiplas sobre os personagens, ao (re)conduzir o enredo a uma rede de representações simbólicas. Isso revela uma cinematografia transformada em estética impura, porém original pela enunciação dramática.

Em *The cook, the thief, his wife and her lover* (1989) – traduzido para o português como *O cozinheiro, o ladrão, sua mulher e o amante* – urge desafios para o/a espectador/a. Em 120 minutos, o filme apresenta uma sequência de sete banquetes distribuídos em nove dias. Cenas escatológicas acentuam o poder brutal de Albert Spica, ladrão e proprietário do restaurante *Le Hollandais*, que janta todas as noites com sua esposa, Georgina. Frequentemente rodeado de bajuladores, apesar do comportamento abominável, Albert imagina-se como o Todo Poderoso. Então, Georgina, cansada de prestar obediência ao marido cafajeste, envolve-se em uma trama picante com Michael – intelectual e contador de uma livraria. Ambos fogem do restaurante, ajudados pelo cozinheiro. Mas o esconderijo é localizado e Michael sofre a vingança do ladrão. Na sequência, Georgina promove uma contravengança pela morte do intelectual, quando força Albert a degustar literalmente o corpo assado do amante.

No enredo, há uma profanação gastronômica do prazer de ingerir alimento, sexo e violência, entre outras coisas. Notadamente, pulsões do olhar, sexual, oral e anal – desenvolvidas pelos estudos psicanalíticos de Freud (1996)

enquanto energia latente do corpo – aparecem vivas nesse contexto cinemático. A atmosfera da pulsão sexual está nas diferentes representações metafóricas da violência e da comida associadas ao sexo. Seria pensar no sexo como meio-termo entre a comida e a violência: o que aproxima dor e prazer. Sexo, comida e violência traduzem potência.

Nesse conjunto, consumir é pulsional: significa reter e, dessa forma, obter. Por um lado, seria a ideia de abstrair o poder na relação em ser e/ou ter. Quem sabe, uma maneira emblemática de expressar o desejo. Por outro lado, o consumir também pode ser visto/lido como ansiedade criada pela fobia da violência: o medo.

Diante disso, a putrefação dos excrementos do corpo acopla-se à agudeza, que persiste na (des)construção crítica mundana colocada por este cineasta. O baixo corporal no filme de Greenaway é demonstrado por personagens que, no desenrolar narrativo, desembocam em atitudes de violência, animalidade, erótica, putrefação e/ou canibalismo. São manifestações de extremidades. Porém, a violência parece ser justificada como fator resultante de determinada realidade narrativa. Isso é, as cenas não ultrapassam os limites da capacidade físico-motora de cada personagem.

Retomando: a cena de Georgina e Michael na cozinha do restaurante instaura a vivacidade de uma erótica. O enquadramento provoca arrepios, mais que eróticos, pela acuidade de exibir corpos adultos (maduros), com pessoas mais velhas. É quase um desnudar, um desvendar, um striptease. Nem por isso, o casal parece se importar em se despir diante da câmera como o ofício de modelo-vivo. Eis um jogo que mostra e esconde, simultaneamente, traços corporais como vestígios de sedução enigmática do cinema.

Nessa sequência, os amantes estão intercalados com apetrechos da culinária, em que saltam legumes, verduras, carnes e massas para o preparo dos pratos do restaurante. Imagens penianas e/ou fálicas traduzem os objetos de cozinha como facas e pepinos, bem como formas arredondadas de seios e bundas, configurados por repolhos, tomates e/ou laranjas; além de folhas e flores. Georgina e Michael transformam a mesa em cama. E se amam.

Delicadamente, o casal se delicia entre frutas, legumes etc. E começam a se conhecer na sutileza do diálogo. Na tranquilidade dessa conversa, percebe-se um magnífico cenário de fundo verde, como uma floresta escura. Eles ocupam o centro da mesa. Estão deitados diante de uma luz dourada que bronzeia seus corpos. Como metalinguagem, fazem um exercício reflexivo ao discutir, de modo quase didático, a ordem do artifício generoso do discurso cinematográfico de Greenaway. Esse encontro remete ao prazer, ao deleite de estarem bem acompanhados. Indiscutivelmente, a cena absorve os amantes entre nudez, sexo, alimentação e debate metalinguístico, ao exibir a teatralidade da forma e

do conteúdo, ao equacionar paradoxalmente a calma do amor.

Esse momento filmico está atrelado, também, a aspectos mais que antagônicos, como a leveza e o grotesco. O acúmulo de objetos em cena e sua ordenação revelam uma pluridimensionalidade intempestiva, ao se desvincular de uma unívoca visão de leitura. Contudo, as relações sexuais do casal de amantes no filme são interrompidas, inúmeras vezes, pela aparição repentina de Albert à procura de sua presa, Georgina, a esposa. Como quem busca, através da animalidade do corpo sensorio, o cheiro do sexo da esposa, o ladrão investiga seus passos.

Há um vínculo estruturado entre a excitação das cenas fortes e a eroticidade. As resultantes impactam com a agressividade estimulada pelo ladrão. Dessa maneira, a tensão (de)marcada no filme destaca determinado desejo do objeto de representação. Um sentimento de reação diante da ação estabelecida pelo truncamento de um forte conflito, o medo impõe ao personagem, bem como ao público, o suspense. Da mesma forma, desencadeia uma gama condensada de sensações perante o impacto da surpresa, do de repente. O temor pelas vinganças de Albert reverbera a violência, atingindo o público do filme. Logo, o estilo de destruição aponta para diversas nuances da marca greenawayana, idealizada na visão de formação de compromisso entre personagens.

Outrora, houve um gozo acelerado, potente e perturbador. Por isso, estava perplexo com as estratégias de enunciados viscerais de condições adaptativas. Segundo Linda Hutcheon, a adaptação é uma “forma de transcodificarão de um sistema de comunicação para o outro” (HUTCHEON, 2013, p. 9).

O DESFECHO

Nessa passagem específica do casal se amando, Peter Greenaway faz o público gemer pelo que coloca em cena, entre vestígios, pistas, índices. Isso demonstra sua ousadia ao conceber um tipo específico de filme provocador, como Davi Gronenberg, Pedro Almodóvar, Pier Paolo Pasolini ou Spike Lee.

Confesso: a primeira vez que assisti a este filme de Peter Greenaway foi fascinante. Percebi uma explosão criativa. Na verdade, acho que fui afetado por um trem em movimento, pois a porta da imaginação se abriu. Estava nitidamente atônito. Naquelas cenas entrecruzadas por rápidos sobressaltos, percebi que havia algo a mais, algo diferente. De repente, um mundo de ideias e expressões surgiram. Metaforicamente, um estrondo ensurdecido aconteceu. As predicções eram muitas. Vestígios de uma poética perspicaz acenderam o inusitado na tela. Epifania!

Como espectador/a, uma sensação de prazer e deleite visual se abateu sobre mim. Houve um despertar agudo diante dos desfechos. Fui atingido em

cheio, em um golpe violento. Fiquei encantado, extasiado, excitado. Em uma empolgante transversalidade, impressionei-me com a disposição dos objetos, a performance dos personagens e o enredo paradoxalmente labirintico e, ao mesmo tempo, revelador. Atraído, de maneira profunda, pela linguagem greenawayana – tanto o discurso filmico quanto o cinematográfico –, tentei relutar contra a proposição reflexiva. Todavia, era impossível conter as propriedades de tal pulsão.

Enormes fluxos de informações se sobrepuseram, de forma impactante, em uma composição magistral. No percurso narrativo, as combinações de fragmentos paródicos, de citações intensas, (des)dobravam-se em uma busca de resultantes (in)congruentes. Talvez fosse um dos elementos mais estranhos a se constituir: o tecido intertextual da obra greenawayana – o efeito vigoroso de recorte/sutura cinemático, em finas camadas que se amarram. No fecundo tecido enigmático da linguagem greenawayana, surgem hiatos, lacunas, *gaps*. Esse modo de entrecruzar a narrativa, com proposições complexas, (re) formulava uma novidade avassaladora, a qual se descortinava bem ali, diante dos meus olhos.

Simultaneidade e subjetividade são elementos fundamentais na obra de Peter Greenaway, que se alteram de acordo com as extensões derivativas, pois a duração do instante é calculada e, paradoxalmente, imprecisa no uso dos efeitos metamórficos e transmutações. A partir desse duplo movimento entre simultaneidade e subjetividade, o código e sua linguagem cinematográfica questionam o perecimento da imagem e do som que se refazem pela intertextualidade do espaço-tempo multifacetado.

Atrelada às situações inventivas e inquietantes, o espaço-tempo interpela as estratégias discursivas do cineasta. Indubitavelmente, espaço-tempo, aqui, é algo paradoxalmente irreconhecível e incomensurável. Isso expõe um colapso na representação, visto que não se apreendem as coisas, de fato. E, conseqüentemente, abole-se um código formal da linguagem cinematográfica para experimentar sua tradução intersemiótica. Após-produção, eminentemente eletrônico-digital, opera um cinema plural ao expandir a manifestação de espaço-tempo. Este cineasta cria um tom intrigante para expor a adaptação de uma ideia, cujo resultado contundente (re)vela uma multiplicidade filmica.

Da produção de conhecimento atrelada à produção de subjetividade, vestígios de uma escritura contemporânea fazem emergir um (re)pensar a respeito das coisas no mundo, mediante a natureza incomensurável da representação intertextual de indecidibilidades. A riqueza de detalhes e a profusão de possibilidades no *écran* dessa escritura greenawayana desafiam aspectos inerentes à observação humana. Abalos e rupturas são constantes nessa provocação de Greenaway.

Lembro que não consegui, de imediato, sair da sala de cinema. De pronto, tive que assistir à próxima sessão. E, depois, retornei mais vezes, muitas vezes...

REFERÊNCIAS

BAKHTIN, Michael. **Estética da criação verbal**. São Paulo: Martins Fontes, 1992.

CANCLINI, Nestor Garcia. **O mundo inteiro como lugar estranho**. São Paulo: Edusp, 2016.

DELEUZE, Gilles. **A dobra**: Leibniz e o barroco. São Paulo: Papirus, 1991.

EACLETON, Terry. **A morte de Deus na cultura**. Rio de Janeiro: Record, 2016.

FREUD, Sigmund. “Além do princípio do prazer”. In: **Obras completas**. Rio de Janeiro: Imago, 1996.

GARCIA, Wilton; KUTSCHAT HANNS, Daniela. **#consumo_tecnológico**. São Paulo: Hagrado edições, 2015.

GARCIA, Wilton. **Introdução ao cinema intertextual de Peter Greenaway**. São Paulo: Annablume, 2000.

GREENAWAY, Peter. **The cook, the thief, his wife and her lover**. Paris: Dis Voir, 1989.

GUMBRECHT, H. U. **Produção de presença**. Rio de Janeiro: Contracampo, 2010.

HUTCHEON, Linda. **Uma teoria da adaptação**. 2 ed. Florianópolis: EDUFSC.

SAFATLE, Wladimir. **O circuito dos afetos**: corpos políticos, desamparo e o fim do indivíduo. 2 ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2016.

A ENCICLOPÉDIA EXPERIMENTAL DE PETER GREENAWAY

MARIA ESTHER MACIEL

Essa ideia de infinitos universos contemporâneos em que todas as possibilidades se realizam em todas as combinações possíveis... (Italo Calvino).

1. SABERES EM REDE

Peter Greenaway é um dos poucos cineastas contemporâneos que ainda ousam na experimentação radical de novas formas e linguagens, sem que isso signifique necessariamente uma recusa do passado. Ao colocar em confluência o legado cultural de diversas tradições, como o Renascimento e o Barroco, as práticas de vanguarda, as poéticas orientais e as inovações tecnológicas do presente, ele tem articulado, cada vez mais, o repertório erudito extraído da alta cultura com procedimentos próprios da cultura tecnológica, fazendo de seus filmes, pinturas, óperas e textos uma espécie de enciclopédia experimental.

O caráter enciclopédico¹ de seu cinema justifica-se pela forma como o artista constrói uma combinatória de saberes, linguagens, meios, metáforas, alegorias e intertextos em seus filmes. Artes plásticas, literatura, música, arquitetura, culinária, cartografia, mitologia, cultura eletrônica, teatro, dança, zoologia, botânica, paisagismo, psicanálise, história, caligrafia, engenharia, geometria, anatomia, astronomia e filosofia, entre outros campos do saber, compõem esse cinema que, cada vez mais, furta-se aos limites da tela para se expandir em vários outros espaços artísticos.

Isso confere ao trabalho cinematográfico de Greenaway características híbridas, pouco ou nada compartilhadas por cineastas de sua geração. Ao que se soma sua posição crítica diante do cinema predominante – tributário, segundo ele, dos princípios representacionais do modelo realista da literatura do século XIX – e a recusa ao culto contemporâneo do “politicamente correto”.

Avesso aos clichês decorrentes do uso complacente e indiscriminado das novas tecnologias audiovisuais pela indústria cinematográfica atual, ele busca

¹ Este texto é uma adaptação ampliada do artigo de mesmo título, incluído no livro: *As ironias da ordem – inventários, coleções e enciclopédias ficcionais* (MACIEL, 2010).

aproveitar essas novidades para reinventar a linguagem cinematográfica e, por meio de uma ruptura radical com os lugares-comuns do cinema contemporâneo, fazer da experiência estética um espaço também de crítica da “lógica cultural” das políticas de mercado. Postura essa que, já tendo definido os primeiros trabalhos do artista na década de 1960, ganhou relevo no momento de sua maior inserção no contexto das artes britânicas, no início dos anos 1980.

Mais especificamente no âmbito do cinema dessa época, pode-se dizer que Greenaway representou um desvio radical do realismo imperante, afirmando-se, ao lado de cineastas como Derek Jarman, Stephen Frears e Neil Jordan, entre outros, como uma promessa concreta de inovação da cultura cinematográfica do Reino Unido. Mas à diferença de seus pares, optou por incorporar também nos seus filmes várias outras referências oriundas de campos estéticos e culturais de diversos lugares, sem deixar, com isso, de se valer do universo cultural britânico. Referências tradicionais inglesas, como o teatro elisabetano, o paisagismo, a literatura clássica e a tradição dos jogos, aparecem conjugadas a manifestações artísticas do século XX, como a “Land Art”, de Richard Long e Hamish Fulton. Tudo isso articulado a um repertório artístico de caráter transnacional – o que evidencia como Greenaway sempre manteve com seu próprio país uma relação paradoxal e controversa, porque ao mesmo tempo atravessada pela cultura britânica e dela dissidente. E isso, até hoje, configura-se como uma das marcas mais visíveis de seu trabalho, como mostra sua trajetória artística e pessoal.

Outro aspecto do trabalho do cineasta que reforça seu caráter enciclopédico é o uso da ordenação taxonômica, na forma de listas, verbetes alfabéticos e enumerações, entre outros recursos classificatórios. Desde o início presentes em trabalho artístico, tais recursos são incorporados, quase sempre, com propósitos irônicos. Ou seja, Greenaway ordena filmes, óperas, textos e pinturas comumente na forma de catálogos e entradas enciclopédicas, de maneira a revelar o caos que emerge da própria ordenação que os define.

Seus primeiros curtas-metragens, todos de caráter experimental, foram, em sua maioria, documentários ficcionais, nos quais parodiou a lógica burocrática dos documentários oficiais do governo e usou de forma lúdica e irônica os sistemas de classificação. Dentre esses filmes, destacam-se *H is for house*, em que o artista leva ao deslimite o ato de catalogar palavras começadas com H; *Windows (Janelas)*, em que faz uma estatística *nonsense* de casos de morte por defenestração, e *Dear phone*, um inventário inusitado de histórias relacionadas a telefones. Todos dos anos setenta. No final dessa mesma década, ele ainda realiza dois médias-metragens com referências taxonômicas: *A walk through H (Uma caminhada pelo H)*, sobre a viagem de um ornitologista após a morte, guiada por mapas absurdos, e *Vertical features remake*, três versões de um

documentário apócrifo feito por um cineasta, escritor e falsário, chamado Tulse Luper.

Foi em 1980 que Greenaway realizou seu primeiro longa-metragem, *The falls*, embora seu primeiro filme de repercussão internacional tenha sido *The draughtsman's contract (O contrato do desenhista)*, de 1982, no qual compõe um retrato mordaz da aristocracia inglesa do final do século XVII. A partir daí, realizou filmes cada vez mais ousados e sofisticados, como *Zoo - um Z & dois zeros* (1986), ensaio ficcional sobre a morte e as diferentes formas de vida, que não apenas a humana; *A barriga do arquiteto* (1987), que trata do fracasso de um arquiteto americano que vai a Roma organizar uma exposição sobre os projetos arquitetônicos do visionário francês Etienne-Louis Boulée; *Afogando em números* (1988), uma comédia de humor negro sobre as possibilidades e impossibilidades dos jogos e dos números; *O cozinheiro, o ladrão, sua mulher e o amante* (1989), alegoria “gangsteriana” da sociedade de consumo, em que se conjugam teatro, ópera, arte barroca holandesa, culinária e canibalismo; *Os livros de Próspero* (traduzido no Brasil como *A última tempestade*, 1991), transcrição tecnológico-maneirista de *A tempestade*, de Shakespeare; *O bebê de Mâcon* (1993), um espetáculo dentro de um espetáculo, que recria, por vias heréticas, um drama moralista do século XVII; *O livro de cabeceira* (1996), sobre a relação entre corpo/escrita e que traz para a tela a materialidade visual, sonora e tátil da linguagem poética do diário de mesmo título da escritora japonesa do século X, Sei Shonagon; *Oito mulheres e meia* (1999), que pode ser definido como um catálogo de fantasias sexuais masculinas pautadas no imaginário felliniano; *The Tulse Luper suitcases (As malas de Tulse Luper)*, trilogia integrante de um ambicioso projeto multimídia iniciado em 2000, e *Nightwatching (Ronda noturna)*, de 2007, uma homenagem a Rembrandt. Completa esse repertório o recente *Eisenstein in Guanajuato (Que viva Eisenstein! - 10 dias que abalaram o México)*, de 2015, uma controversa releitura da viagem ao México feita por Sergei Eisenstein em 1931.

Tendo mantido, ainda, um vínculo com o canal britânico de TV “Channel Four”, Greenaway fez também vários filmes e documentários para a televisão, a exemplo de *Four american composers*, de 1983, *A TV Dante*, de 1989, *M is for man, music and Mozart* e *Darwin*, ambos de 1992, todos elaborados a partir de rigorosas simetrias, em consonância com a obsessão taxonômica que atravessa os filmes feitos para o cinema.

Quanto a isso, o próprio cineasta se manifesta numa entrevista:

Os sistemas de nomeação e de identificação de cores, escalas, distâncias, tipos, tamanhos são todos subjetivos. (...) Eu também gosto de criar meus próprios sistemas em forma de listas – e creio que as categorias da enciclopédia chinesa borgiana são salutares. Mas meu

objetivo principal é usar os códigos numéricos, equações e contagens como alternativas para o modelo narrativo dominante. Faço filmes-catálogos.²

2. SISTEMAS DE CLASSIFICAÇÃO, JOGOS DE FICÇÃO

Na cinematografia de Greenaway, *The falls* é um dos filmes que mais se destacam pela feição taxonômica e enciclopédica. Composto de 92 nomes, cujos sobrenomes começam com a sílaba “Fall”, esse catálogo (que sugere os catálogos falsos a que Borges se refere no conto *A biblioteca de Babel*) aparece como uma espécie de lista descritiva, em ordem alfabética, de algumas das supostas vítimas de um evento misterioso, identificado apenas como VUE (The Violent Unknown Event), que teria atingido milhares de pessoas, provocando nos sobreviventes estranhas alterações de comportamento. Dentre os 92 nomes que teriam sido retirados da última edição de um relatório oficial, publicado a cada dez anos pelo Comitê Investigador do VUE, alguns são pseudônimos de pessoas que não quiseram se identificar; outros pertencem a pessoas sem biografia ou com biografias forjadas.

Nas palavras do crítico Amy Lawrence, no livro *The films of Peter Greenaway*:

The falls apresenta um exaustivo e minucioso trabalho de documentação de um acontecimento que não houve, o qual afetou pessoas que não existem, que foi verificado por especialistas que também não existem e, finalmente, inventado por um leque de possíveis autores, dos quais nenhum deles tampouco existe. No final do filme, vemos que a figura do autor está simultaneamente em todos os lugares e em lugar nenhum.³

O cineasta joga, dessa forma, com identidades postíças dos personagens, ironiza sua própria condição de autor (ao conferir essa função a certos personagens da lista) e aproveita, pela via do *nonsense*, o imaginário apocalíptico do final do século XX. Não foi à toa que um crítico chamou o documentário de “um tributo à pseudociência; Edward Lear embrulhado na *Encyclopædia Britannica*”⁴, visto que o elemento desconcertante do trabalho não está nos princípios de sua organização ou em sua forma de documentário, mas em seus elementos constitutivos, no caos criado pela sua própria simetria.

Misturando referências de filmes de Hitchcock e estudos de ornitologia, o filme se oferece ainda como um verdadeiro compêndio ficcional sobre pássaros. Ao que se soma a profusão de idiomas apócrifos ao longo da apresentação das

92 biografias. Isso se deve ao fato de que as vítimas do VUE teriam sofrido estranhas transformações comportamentais após a catástrofe, passando a falar línguas excêntricas, inventadas pelo próprio cineasta, e adquirindo obsessões e hábitos ornitológicos. Muitas dessas línguas são descritas ao longo do filme, formando um verdadeiro amálgama babélico de idiomas artificiais, oníricos, poéticos, técnicos, cabalísticos, alquímicos, filosóficos, de *bricolage*, como aqueles que Umberto Eco estudou de forma detalhada no livro *A busca da língua perfeita*, em que aborda as tentativas humanas de criação de novos alfabetos e idiomas, como as de Nicolás de Cusa, Athanasius Kircher, Leibniz, John Wilkins e John Dee, dentre outros.

“Gosto de pensar em *The falls* como minha própria enciclopédia pessoal”, declarou Greenaway em uma entrevista. A isso ainda acrescenta o dado de que, com as 92 biografias ficcionais, quis também mostrar “92 formas diferentes em que o mundo pode acabar” e “92 formas diferentes de se fazer um filme”.⁵ Para isso, valeu-se de fragmentos de vários filmes que abortou, imaginou ou desejou fazer, fotografias de pessoas que conheceu, pedaços de entrevistas que deu ou leu, compondo dessa forma “um compêndio particular” de suas relações domésticas e sociais. Nesse inventário de vidas inventadas, os procedimentos inerentes ao gênero do documentário são misturados a estratégias ficcionais próprias da literatura ou dos filmes narrativos. Mas por adotar a estrutura da lista e do catálogo, Greenaway também acaba por se desviar da narratividade tradicional, preferindo um viés não cronológico. A lista torna-se, assim, a base principal do filme, a partir da qual os verbetes se ordenam serialmente.

Vale lembrar que o ato de descrever objetos, pessoas, animais e eventos em listas foi uma das primeiras práticas taxonômicas de que se tem notícia nas civilizações alfabetizadas, figurando como o procedimento mais elementar advindo da influência da escrita nas operações cognitivas. Como explica o antropólogo Jack Goody,⁶ a história documentada dos primeiros séculos das culturas escritas mostra que as listas floresceram exatamente nesse período, não apenas como formas textuais, mas também como objetos. Eram longas tiras feitas de madeira, pedra, argila, pedaços de pano ou qualquer outro material sólido, nas quais eram gravadas as palavras em série, com diferentes propósitos: desde a simples nomeação das coisas até um levantamento mais exaustivo destas. Listas administrativas, funerárias, literárias, religiosas e lexicais são encontradas em várias culturas antigas, sendo que algumas delas – como as tábuas sumérias, por exemplo – já funcionam como uma espécie de protodicionário ou enciclopédia embrionária. Algumas cobriam um vasto campo de observações astronômicas, climáticas, medicinais. Outras, de caráter lúdico ou didático, já consistiam no levantamento de nomes de pessoas ou coisas começados com uma determinada letra do alfabeto.

5 In: <<http://vue.org.uk/falls.htm>>, (GREENAWAY).

6 **The domestication of the savage mind** (GOODY, p. 74-111).

2 Greenaway, em entrevista concedida a Allan Woods. **Peter Greenaway**: artworks (MELIA & WOODS, p. 135).

3 **The films of Peter Greenaway** (LAWRENCE, p. 48). (tradução minha).

4 **The films of Peter Greenaway** (LAWRENCE, p. 3).

Goody lembra que a palavra “lista” (*list*), em inglês, tem vários sentidos, sendo que o *Oxford English Dictionary* relaciona sete usos substantivos para ela, associando-os às ideias de “listening”, “lusting” etc. Um deles, o terceiro, diz respeito à “margem, borda, fimbria, tira de papel, fita de tecido”, do qual advém o número seis: “rol ou catálogo composto de uma fileira ou séries de nomes, figuras, palavras ou afins”. Pode ainda significar, no sentido arcaico (*lystan*), “desejo”, “inclinação”, sendo a base da palavra “lust”, ligada a prazer.⁷

Ao adotar a estrutura de lista/catálogo em *The falls*, Peter Greenaway revigora o sentido lúdico do termo (ligado a prazer) ao mesmo tempo em que recria esteticamente um procedimento que tem, como primeira função, delimitar, circunscrever e ordenar um conjunto de signos selecionados. Compõe, com isso, uma espécie de enciclopédia também “embrionária”, precária, com o intuito de ironizar os intentos racionalistas, visíveis no mundo moderno, de conferir aos sistemas de classificação uma legitimação burocrática, científica e acadêmica. Além disso, cria uma “narratividade” alternativa para o cinema, que tem a sua base no jogo continuidade/descontinuidade.

Sabe-se que a lista é contínua porque enumera, coloca as palavras em sequência. Mas por não oferecer nexos sintáticos entre as palavras listadas, caracteriza-se também, e sobretudo, pela descontinuidade. Seus traços constitutivos são, portanto, paradoxais, como aponta ainda Goody, ao listar em um parágrafo as principais características de uma lista:

A lista aposta mais na descontinuidade do que na continuidade; ela depende de um lugar físico, de uma local; ela pode ser lida em diferentes direções, de cima para baixo, de baixo para cima, da esquerda para a direita e vice-versa; ela possui um começo bem marcado e um fim preciso, ou seja, uma margem, uma borda, como uma tira de pano. E o que é mais importante, ela estimula a ordenação dos itens de que se compõe, através de números, pelo som inicial, por categoria etc. Além disso, a existência de margens, externas e internas, traz grande visibilidade para as categorias, ao mesmo tempo em que as torna mais abstratas”.⁸

No que se refere a Greenaway, a presença irônica da lista e de outros dispositivos classificatórios dá-se a ver em vários trabalhos, além de *The falls*. Em todos, ele faz emergir da ordem uma desordem incontável, o que condiz com as observações de Foucault sobre a famosa enciclopédia chinesa de Borges: elas “conduzem a um pensamento sem espaço, a palavras e categorias sem tempo nem lugar, mas, em essência, repousam sobre um espaço solene, todo

7 **The domestication of the savage mind** (GOODY, p. 80).

8 **The domestication of the savage mind** (GOODY, p. 81).

sobrecarregado de figuras complexas, de caminhos emaranhados, de locais estranhos, de secretas passagens e imprevistas comunicações”.⁹

É nesse sentido que Greenaway e Borges compartilham uma inegável afinidade: ambos incorporam o modelo enciclopédico; dão-se o exercício das taxonomias absurdas; criam embustes autorais engenhosos e valem-se, em profusão, de citações e referências eruditas. Procedimentos que o cineasta britânico radicaliza e exacerba, ao barroquizá-los visualmente por meio de um sofisticado aparato tecnológico, conjugado ao entrecruzamento de várias linguagens.

O próprio Greenaway já admitiu, em vários depoimentos e entrevistas, as ressonâncias em seu trabalho da obra de Borges (que considera, ao lado de Marcel Duchamp e John Cage, um de seus “heróis” do século XX, fora do cinema).¹⁰ Além de mencionar, sempre que provocado, a importância que o fantástico latino-americano teve para sua formação, visto que, segundo ele, seu estilo de cinema “lembra a literatura sul-americana”.¹¹ Numa dessas entrevistas, afirma:

As obras de arte que admiro, mesmo as contemporâneas como *Cem anos de solidão* ou qualquer narrativa de três páginas escrita por Borges, têm a habilidade de colocar todas as coisas do mundo em um mesmo lugar. Meus filmes são seções dessa enciclopédia.¹²

As listas e os catálogos falaciosos como os de *The falls* são recorrentes também em trabalhos de artes plásticas do artista e, especialmente, nos de curadoria, como o que levou o título de *Some organising principles* – uma exposição no País de Gales (1993), na qual, por meio de obras selecionadas, ele criou uma espécie de história sincrônica da taxonomia, do século XVII à época contemporânea, a partir de um olhar irônico que acaba por desestabilizar os princípios que estruturam essa mesma história.

3. CATALOGANDO O MUNDO

Outro trabalho que leva às últimas consequências os experimentos taxonômicos e o impulso enciclopédico é a ópera-instalação *100 objetos para representar o mundo*, escrita e codirigida por Greenaway, com música de Jean-Baptiste Barrière. Definida como uma “opera-prop” (prop, em inglês, é um termo do

9 **As palavras e as coisas** (FOUCAULT, p. 9).

10 **Being naked – playing dead** (GREENAWAY apud WOODS, p. 18).

11 **O belo horrível** (entrevista) (GREENAWAY & ALMEIDA, p. 59).

12 **The films of Peter Greenaway** (GREENAWAY apud LAWRENCE, p. 2). (tradução minha).

teatro que significa acessórios do contrarregra, adereços), a ópera pode ser definida como uma paródia da história das duas naves Voyager. Contendo mais de uma centena de imagens e arquivos sonoros, elas foram enviadas ao espaço pelos norte-americanos, em 1977, com o propósito de mostrar a eventuais extraterrestres a existência da Terra. Como argumenta o próprio Greenaway, é provável que tal material representativo, compactado em um espaço restrito, tenha se limitado às referências culturais da década de setenta e à visão subjetiva de um grupo de “americanos brancos, de classe média, com formação científica, e talvez com arrogantes ideais democráticos e atitudes paternalistas em relação ao resto do mundo”.¹³

Com o visível propósito de ironizar tal empreendimento, Greenaway cria a sua própria lista, inventariando um número limitado de objetos (concretos e abstratos) que, em sua opinião, poderia simbolizar e descrever (ironicamente, é claro) a multiplicidade inumerável das realizações do homem e da natureza na Terra. Tais objetos, que vão desde o mais prosaico guarda-chuva ou uma coleção de sapatos até figuras representativas do imaginário cultural do Ocidente, como Adão e Eva, “A Vênus de Willendorf”, “O chapéu, o casaco e a pasta de Freud”, são recolhidos de temporalidades e culturas diversas e dispostos no espaço serial de um catálogo multimídia, cuja finalidade principal não difere da de outros projetos taxonômicos do artista: desqualificar todo e qualquer esforço humano de representação racional do mundo. Uma lista que atesta não apenas nossa diversidade, mas também nossa vulnerabilidade, irrelevância e megalomania, tornando-se, portanto, crítica de si mesma e de sua própria pretensão. Não por acaso, o sexto dos objetos apresentados é o próprio objeto “Catálogo”. E no verbete a ele destinado na grande enciclopédia multimídia do cineasta, podemos ler o seguinte diálogo:

THROPE: Vale a pena inventariar, fazendo um catálogo das realizações do Homem e da Natureza, para verificar o que foi realizado até agora. Naturalmente é uma longa lista, mas podemos encurtá-la. Pois um objeto pode representar muitos outros. Uma caneta é feita de plástico e metal, e representa todos os plásticos, do dispositivo intrauterino até a lata de lixo, e todos os metais, da agulha aos navios de guerra. Ela tem um clip para prender no seu bolso, reconhecendo todo o mundo da moda, das roupas e fantasias. Está coberta de letras e números para representar um mundo de sinais e símbolos. É uma máquina para representar todas as máquinas, projetada para produzir escrita, das *belles lettres* à imprensa marrom. Sua forma lembra um pênis e produz tinta para fertilizar a página. Você pode ver então como um simples objeto pode representar tanto. Com uma caneta como essa compilamos, para celebrar o milênio, uma lista de *100 objetos para*

representar o mundo. Nada foi esquecido, tudo está representado, tudo que tem vida e tudo o que é inerte, todos os materiais, todas as ciências, todas as ideias, todos os ensinamentos, conceitos, ilusões, truques, tipos e todos os tipos de tipo.

SERPENTE: Para refletir a vaidade do homem, sua insegurança e descrença de que, do ponto de vista cósmico, possa ser tão irrelevante.

Já foi dito que o mundo inteiro existe para ser colocado num livro.

THROPE: Este é o livro¹⁴

Para a apresentação de tal lista, Greenaway converte o palco em uma espécie de sala de exposição, onde alguns objetos são dispostos segundo a lógica curatorial do diretor. Elementos cinemáticos e teatrais contribuem para o impacto visual do espetáculo, pois à medida que os cem objetos vão sendo apresentados em uma sequência narrativa, uma profusão tecnológica de vozes, luzes, textos e imagens projetadas sobre o palco satura o espaço de signos, apontando para a impossibilidade de se esgotar a pluralidade de referências que circunda culturalmente cada “objeto” apresentado.

O uso de sofisticados recursos tecnológicos e de diferentes linguagens estéticas transforma, assim, essa enciclopédia em um grande hipertexto, coerente com as demandas de nossa época, na qual as fronteiras se entrecruzam, abrindo-se cada vez mais ao híbrido e ao transdisciplinar. Uma época também “hipertextual”, em que a rapidez e a multiplicidade de informações desautorizam e desestabilizam explicitamente a própria ideia de classificação, demandando uma reconfiguração do conhecimento a partir de uma perspectiva mais aberta, dialógica e, até mesmo, paradoxal, como são os catálogos de Greenaway.

4. ENCICLOPÉDIAS VISUAIS

A tecnologia também se faz presente de forma explícita em dois outros trabalhos enciclopédicos do cineasta, um feito para o cinema e outro para a televisão: *Prospero's books (A última tempestade)* e *A TV Dante – Cantos I-VIII*, ambos baseados, respectivamente, em duas obras canônicas da literatura ocidental, *A tempestade*, de William Shakespeare, e *Divina comédia*, de Dante Alighieri.

No que se refere a *Prospero's books*, o filme se organiza a partir da descrição de 24 livros que Próspero, o Duque de Milão, teria levado para o exílio, ao ser destituído pelo próprio irmão Antônio. Tais livros, de caráter mágico e transdisciplinar, teriam, segundo Greenaway, ajudado o personagem a encontrar seu caminho através dos oceanos, combater a perversidade de

14 In: <<http://www.museuvirtual.com.br/greenaway>>, (GREENAWAY, 1998), objeto 6.

13 **100 objetos para representar o mundo** (GREENAWAY, p. 34).

Sycorax, colonizar a ilha, libertar Ariel, educar e distrair sua filha Miranda, convocar tempestades e domar seus inimigos. Inventários, compêndios, atlas, herbários, tratados e bestiários se apresentam através de uma profusão barroca de vozes, imagens e textos. O mundo shakespeariano do início do século XVII é reconstituído, assim, através do que Ivana Bentes chamou de “tempestade audiovisual”, por meio da qual o cineasta “faz um inventário da mente renascentista e do seu desejo de esquadrihar o universo”.¹⁵

Dentre esses 24 livros de Próspero, são descritos e visualizados *O livro dos espelhos*, no qual “alguns espelhos simplesmente refletem o leitor, alguns refletem o leitor tal como ele foi há três minutos, alguns refletem o leitor como ele será daqui a um ano, como ele seria se fosse uma criança, uma mulher, um monstro, uma ideia, um texto ou um anjo”; *Um inventário alfabético da morte*, que “contém todos os nomes de mortos que viveram na Terra, uma coleção de modelos para tumbas e columbários, lápides elaboradas, sepulturas, sarcófagos e outras loucuras arquiteturais”; *O livro da terra*, cujas páginas são “impregnadas de minerais, ácidos, metais alcalinos, substâncias viscosas, venenos, bálsamos e afrodisíacos”; além de *O livro da água*, *O livro dos jogos*, um *Bestiário de animais do presente, do passado e do futuro* etc.¹⁶ Finalmente, o vigésimo quarto livro aparece como a própria obra *A tempestade*, de Shakespeare. Muitos deles ganham vida através dos artifícios da animação cinemática e passam a ser os principais habitantes da fabulosa ilha de Próspero, convertida assim numa espécie de “Tlön”, o mundo fantástico e artificial do conto “Tlön, Uqbar y Orbis Tertius”, de Borges, onde “abundan los sistemas increíbles” e que se dá a conhecer na forma de um conjunto de tomos de uma enciclopédia.

Pode-se dizer que *Prospero's books* faz do novo tecnológico uma via de diálogo com a tradição, ali representada por Shakespeare e o imaginário cultural da passagem do Renascimento ao Barroco. E o artificialismo explícito que predomina no filme corresponde ao próprio imaginário dessa época.

Segundo o filósofo Clément Rosset,¹⁷ o culto de um mundo desnaturalizado, no qual as ideias de natureza e artifício rompem as dicotomias para se somarem e confundirem, teria tido no século XVI e durante a primeira metade do século XVII (que corresponderiam a períodos de orientação renascentista e barroca) o seu momento mais evidente, graças à ruína (provisória) do naturalismo aristotélico. Tempo em que as alegorias, os sentidos enganadores, os jogos ficcionais, a teatralidade e a facticidade definiram a linguagem literária. E é sob esse prisma que Shakespeare e Cervantes seriam nomes medulares do artificialismo estético da época, assim como Francis Bacon, Baltasar Gracián e

Pascal poderiam ser considerados aqueles que, na trilha aberta por Maquiavel e Montaigne, converteram a filosofia em uma reflexão sobre o mundo artificial, construído.

Daí o projeto enciclopédico surgido nesse período com a finalidade de compilar palavras, caracteres, narrativas, discursos e formas que compunham a complexidade do mundo. Como explica Michel Foucault, “conhecer um animal, ou uma planta, ou uma coisa qualquer da terra” é, dentro desse projeto, “recolher toda a espessa camada dos signos que puderam ter sido depositados neles ou sobre eles, é reencontrar também todas as constelações de formas em que eles assumem valor de insígnia”.¹⁸ O que aponta para a inevitável relação que a linguagem do século XVI manteve consigo mesma e evidencia o dizer de Montaigne, segundo o qual “há mais a fazer interpretando as interpretações que interpretando as coisas; e mais livros sobre os livros que sobre qualquer assunto; nós não fazemos mais que nos entregarmos”.¹⁹

Pode-se dizer que Peter Greenaway, em *Prospero's books*, incorpora tais elementos contextuais, colocando Prospero como um verdadeiro escritor/filósofo dessa linhagem apresentada por Rosset. O próprio cineasta admitiu que, para a construção do personagem, tomou como modelos algumas figuras-chave do imaginário renascentista-barroco, como Domenico Scandela, o moleiro conhecido como Menocchio, que, em 1558, elaborou em sua biblioteca de apenas oito livros uma teoria cosmológica, em que compara o mundo a um queijo; e os magos Paracelso, Robert Fludd e, em especial, John Dee, que tentou encontrar uma ordem universal para reconciliar a religião com as ideias renascentistas.²⁰ São Jerônimo, através das pinturas de Antonello de Messina e de George de la Tour, também é uma referência importante. Para não mencionar outros possíveis modelos de sábios/artistas multidisciplinares dos séculos XVI e XVII, como Leonardo da Vinci e Athanasius Kircher, que compuseram verdadeiras enciclopédias visuais e textuais.

Já em *A TV Dante*, Peter Greenaway traz para a linguagem televisiva do final do século XX os primeiros oito cantos do *Inferno*, de Dante Alighieri. Feito em parceria com o artista plástico Tom Phillips, o filme resitua a simetria, visualidade e complexidade do poema dantesco em um espaço visual próprio do final do século XX, o qual se dá a ver como um amálgama de referências extraídas de documentários, programas didáticos de televisão, noticiários, trabalhos de vídeo-arte e propaganda. Nele, as descrições dos círculos do *Inferno* de Dante são feitas de forma a explorar momentos e situações infernais do nosso tempo, como as explosões atômicas, os horrores do Holocausto, os regimes políticos autoritários (o irado Filippo Argenti, por exemplo, é transformado na figura de

15 **Greenaway**: a estilização do caos (BENTES, p. 20).

16 **Prospero's books** (GREENAWAY, p. 17-24). (tradução minha).

17 **A anti-natureza** (ROSSET).

18 **As palavras e as coisas** (FOUCAULT, p. 56).

19 **As palavras e as coisas** (FOUCAULT, p. 56).

20 **Peter Greenaway** (GOROSTIZA, p. 163).

Mussolini) e até mesmo cenas do movimento histórico dos agentes financeiros nas Bolsas de Valores ou da disputa frenética pelo ouro nas minas da região amazônica de Serra Pelada – estas servindo de alegoria atual para o Quarto Círculo dantesco, onde estão confinados os pródigos e os avarentos.

Se Dante compôs, a partir de uma rigorosa simetria, toda uma “topografia da morte”,²¹ ordenando o inferno em círculos segundo uma taxonomia não menos rigorosa dos pecados, Greenaway aproveita isso de forma radical, ao abusar das listas, dos gráficos, das estatísticas e dos verbetes. Até mesmo as notas que acompanham as edições comentadas da *Divina comédia* (sem a ajuda das quais os leitores de hoje praticamente se perderiam no labirinto transdisciplinar do poema) são “reimaginadas” pelo cineasta, que abre janelas na tela para inserir comentários feitos por especialistas em ornitologia, entomologia, teologia, mitologia, economia, astrologia, astronomia, psicologia e história.

Tudo isso, obviamente, não está a serviço de uma ordem calcada no projeto renascentista de uma totalidade centrada, mas apresenta uma perspectiva aberta de multiplicidade, visto que o modelo de universo que rege a estrutura do filme constitui-se, na verdade, de uma combinatória que inclui tanto as imagens cosmológicas de feição ptolomaica que nortearam as visões de Dante quanto os princípios desestabilizadores da física e das teorias cosmológicas da contemporaneidade. Dessa forma, Greenaway cria um filme também labiríntico, mas coerente com o nosso tempo. Um filme que, por se valer das novas tecnologias, reinventa sua própria linguagem, levando às últimas consequências – como explica Kátia Maciel – “o novo tecnológico, não como um clichê a mais, mas como possibilidade estética de um novo cinema”.²²

5. ARQUIVOS NÔMADES

O uso criativo das tecnologias vai radicalizar-se, em grandes proporções, no projeto *The Tulse Luper suitcases*, uma espécie de enciclopédia das enciclopédias, composta de três longas-metragens com tecnologia digital, DVDs, livros, blogs e websites, VJ *performances*, games de computador, óperas, séries de TV, exposições de arte e instalações.

Sob o pretexto de contar uma “história pessoal do urânio”, através da biografia de um homem chamado Tulse Luper – descrito como “escritor profissional e cineasta, capturado em várias prisões pelo mundo”²³ –, Greenaway cria

21 Expressão usada por Borges em um de seus ensaios dantescos. **Obras completas III** (BORGES, p. 383).

22 **A última imagem** (MACIEL, p. 257).

23 Tulse Luper foi também personagem de algumas das primeiras realizações do cineasta, como *A walk through H*, *Vertical features remake* e *The falls*, tendo ficado conhecido nesses filmes como uma figura atípica e emblemática, que sabia aliar à vocação ornitológica herdada do pai o exercício da ficção, o gosto pela cartografia,

uma espécie de *collage* móvel e transmidiática. A base de todo o projeto é o conjunto de 92 maletas (92 é o número atômico do urânio), que Luper teria deixado espalhadas pelo mundo, de 1928 a 2003. São maletas de conteúdo variado e extravagante, que funcionam como arquivos nômades de uma vida e de um tempo, mas que se dão a ver como coleções arbitrárias, subjetivas e heteróclitas, que desafiam os sistemas de classificação legitimados pela lógica burocrática dos arquivos institucionais.

Concebido como um *work in progress*, o projeto tem um traço explícito de ubiquidade, por buscar ocupar, simultaneamente, o maior número possível de espaços artísticos e midiáticos disponíveis na contemporaneidade. Nas palavras do próprio Greenaway, “*The Tulse Luper suitcases* é uma ambiciosa tentativa de entrar inteiramente na Era Digital. (...) É uma tentativa de fazer um ajuntamento de todas as linguagens de hoje, colocá-las uma ao lado da outra e fazê-las conversar”.²⁴

Diante da complexidade desse projeto feito de fusões, *crossovers*, trânsitos, deslocamentos e desdobramentos múltiplos, torna-se quase impraticável uma descrição precisa de todos os elementos que o constituem. Os três filmes são marcados por um explícito hibridismo de linguagens e por uma multiplicidade de *frames* e sobreposições de imagens. Neles, as janelas (no sentido “Microsoft”) se pluralizam, abrem simultaneamente e se interconectam. As repetições e os espelhamentos também abundam, culminando numa espécie de “barroco digital”. Para não falar da profusão de referências históricas, geográficas e culturais que saturam a tela e transbordam para fora dos limites do próprio filme.

As maletas de Luper, por exemplo, poderiam ser associadas a verdadeiros arquivos de Internet, visto que cada uma, ao ser aberta, oferece ao espectador vários *files*, que, por sua vez, contêm listas e listas de “documentos” e objetos que sempre se desdobram em outros. Os conteúdos das maletas variam entre brinquedos, fotos de Luper, cartas de amor, passaportes, pornografia do Vaticano, filmes perdidos, ideias de América, ouro do Holocausto, mapas, mensagens de garrafa, entre muitas outras coisas.²⁵ Basta dizer que, para cada barra de ouro contida na maleta nomeada de “Holocaust gold”, Greenaway escreveu um conto, reunindo todas as narrativas sobre o ouro roubado pelos nazistas das vítimas do Terceiro Reich, de 1930 a 1946, em um livro publicado

a prática da conspiração e da viagem, o talento para o saber enciclopédico e para o artifício. O próprio Greenaway chegou a defini-lo, em várias ocasiões, como uma espécie de outro de si mesmo, criado pela necessidade que teve de exercitar algumas de suas próprias obsessões e idiosincrasias mais radicais.

24 **Interview** (GREENAWAY). Não paginado.

25 Uma exposição das 92 maletas foi feita no SESC Avenida Paulista, em São Paulo, em outubro de 2007, dentro das atividades do 16º Videobrasil. Na ocasião, foram exibidos também os três filmes da trilogia *The Tulse Luper suitcases*.

sob o título de *Gold*. Essas histórias podem ser lidas também nas páginas do *website* www.bolzanogold.com, que funciona como uma galeria virtual repleta de fotos, desenhos, colagens, *flash movies*, reproduções de pôsteres, dentre outros experimentos visuais.

Já no site www.tulselupernetnetwork.com, podemos encontrar a lista completa das maletas, acompanhada de textos, imagens e detalhes sobre todo o projeto. Greenaway, na introdução, o define como um extenso arquivo *online* das aventuras de Luper, os lugares que visitou, os personagens que encontrou, suas prisões pelo mundo, os projetos que conduziu, os objetos que foram encontrados em suas 92 maletas e alguns acontecimentos históricos do século XX. Aliás, um aspecto interessante desse espaço é sua organização taxonômica, que permite ao visitante explorar todo o conteúdo do site sob diferentes pontos de vista. Cada seção do site é um baú de surpresas que conduz o visitante a uma vertiginosa viagem por tempos e espaços múltiplos e simultâneos. Em cada uma, como diria Barthes, “uma simples matéria pode permitir a leitura de toda uma história”.²⁶

Como se vê, Greenaway leva às últimas consequências, em *The Tulse Luper suitcases*, o gesto taxonômico que definiu quase todos os seus trabalhos anteriores, ao propor a criação de uma enciclopédia que, em vez de se configurar como um *topos* onde podem coexistir todos os saberes e referências sobre as coisas do mundo (à feição da biblioteca de Babel borgiana), apresenta-se como uma profusão de arquivos espalhados em vários *topoi*. Uma enciclopédia em permanente estado de ubiquidade, como as ruínas espalhadas de um mapa que tenha sido equivocadamente criado para cobrir todo o território.

Um projeto como esse só poderia existir, de fato, no contexto atual, dado o incremento de novos dispositivos eletrônicos e digitais no mundo contemporâneo. Como afirma o sociólogo Mike Featherstone, “hoje as novas tecnologias da informação expandem nossa capacidade de arquivar tudo”.²⁷ Nesse sentido, o arquivo deixa de ser um lugar específico onde inserimos dados, documentos e imagens para ocupar diferentes espécies de espaços, incluindo os espaços extensivos à vida cotidiana.²⁸

Assim, ao reencenar, na era digital, a instigante figura renascentista/barroca do artista transdisciplinar, Peter Greenaway o faz com o intuito de evidenciar que, se “o mundo existe para chegar a um livro”, tal “livro” só é possível enquanto uma *ars combinatoria*, uma totalidade aberta e rizomática. Daí que

26 Barthes, ao discorrer sobre as pranchas da Encyclopédie, trata da dimensão enciclopédica dos objetos que as integram, detendo-se na matéria de que são fabricados: **As pranchas da enciclopédia** (BARTHES, p. 28).

27 **Introduction** (FEATHERSTONE & VENN, p. 10).

28 Um estudo mais verticalizado da noção de arquivo na contemporaneidade pode ser encontrado em: **Archiving Cultures** (FEATHERSTONE, p. 161-183).

sua enciclopédia agregue ao ato de “classificar”, “catalogar”, “inventariar” e “enumerar” outros procedimentos que apontam para uma nova dinâmica: a das misturas e entrecruzamentos, pautada nos atos de “mesclar”, “amalgamar”, “cruzar”, “interpenetrar”, “justapor”, “combinar”, “imbricar”. Para ele, o enciclopedismo no mundo contemporâneo faz sentido enquanto um *cross media project*, com múltiplas entradas e ramificações imprevisíveis.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BARTHES, Roland. “As pranchas da Enciclopédia”. **Novos ensaios críticos**. São Paulo: Cultrix, 1974, p. 28.

FEATHERSTONE, Mike & VENN, Couze. Introduction. In: “Problematizing Global Knowledge special issue”. **Theory, Culture & Society Journal** – v. 23, n. 1-2. London: Sage, feb.-apr. 2006.

FEATHERSTONE, Mike. “Archiving cultures”. In: **British Journal of Sociology**. London School of Economics, v. 51, 2000, p. 161-183.

BENTES, Ivana. “Greenaway: a estilização do caos”. In: MACIEL, Maria Esther. (Org.) **O cinema enciclopédico de Peter Greenaway**. São Paulo: Unimarco Editora, 2004.

BORGES, Jorge Luis. **Obras completas 1923-1972**. Buenos Aires: Emecé, 1985.

BORGES, Jorge Luis. **Obras completas III**. Rio de Janeiro: Globo, 2000.

ECO, Umberto. **Kant e o ornitorrinco**. Trad. Ana Theresa Vieira. Rio de Janeiro: Record, 1997.

ECO, Umberto. **La búsqueda de la lengua perfecta**. Trad. Maria Pons. Barcelona: Crítica, 1999.

ECO, Umberto. **Sobre os espelhos e outros ensaios**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1991.

FOUCAULT, Michel. **As palavras e as coisas**. Trad. Salma Tannus. São Paulo: Martins Fontes, 1987.

GOODY, Jack. **The domestication of the savage mind**. Cambridge: Cambridge University Press, 1995.

GOROSTIZA, J. **Peter Greenaway**. Madrid: Ediciones Cátedra, 1995.

GREENAWAY, Peter. **100 objetos para representar o mundo** (catálogo). Rio de Janeiro/São Paulo: Centro Cultural do Banco do Brasil/SESC, 1998.

Greenaway, Peter. **100 objetos para representar o mundo** (roteiro). In: <<http://www.museuvirtual.com.br/greenaway>>, 1998.

GREENAWAY, Peter. In: <<http://vue.org.uk/falls.htm>>.

GREENAWAY, Peter. **Prospero's books**: a film of Shakespeare's the tempest. London: Chatto and Windus, 1991.

GREENAWAY, Peter. **Gold**. Paris: Dis voir, 2003.

GREENAWAY, Peter. **Interviews**. Jackson: University Press of Mississippi, 2000.

GREENAWAY, Peter. **Some organising principles**. Swansea: Art Gallery, 1993.

GREENAWAY, Peter. **The falls**. Paris: Éditions Dis Voir, 1993

GREENAWAY, Peter. In: <<http://www.tulselupernetwork.com/basis.html>>, 2004.

GREENAWAY. **Interview**. In: <<http://www.filmaffinity.com/en/film408002.html>>.

LAWRENCE, Amy. **The films of Peter Greenaway**. Cambridge: University of Cambridge Press, 1997.

MACIEL, Kátia. "A última imagem". In: PARENTE, A. **Imagem-máquina**: a era das tecnologias do virtual. Rio de Janeiro: Editora 34, 1996.

MELIA, P. & WOODS, A. **Peter Greenaway – artworks 63-98**. Manchester: Manchester University Press, 1998.

ROSSET, Clément. **A anti-natureza**. Trad. Getulio Puell. Rio de Janeiro: Espaço e Tempo, 1973.

SHAKESPEARE, William. **A tempestade/The tempest** (ed. bilingual). Trad. Geraldo Carneiro. Rio de Janeiro: Relumê Dumará, 1991.

O LIVRO E A ESCRITA NO CINEMA (O CASO GREENAWAY)¹

LUIZ CLÁUDIO DA COSTA

¹ Este artigo foi originalmente publicado no livro: SUSSEKIND, Flora & DIAS, Tânia (Org.). **A historiografia literária e as técnicas de escrita**. Rio de Janeiro: Edições Casa Rui Barbosa; Vieira e Lent, 2004.

A abertura de *O livro de cabeceira* (*The pillow book*) tem uma montagem razoavelmente simples. Após os créditos iniciais, acompanhados por uma música que soa como proveniente de, ou similar a, rituais religiosos orientais, surge na tela um rosto de menina e sobre ele um pincel que escreve, em ideogramas japoneses, a seguinte frase:

Quando Deus fez o primeiro modelo em barro de um ser humano, Ele pintou os olhos, os lábios e o sexo. Depois, Ele pintou o nome de cada pessoa para que o dono jamais o esquecesse.

Esse ritual, que se repetirá todos os anos nos aniversários da menina Nagiko, até o dia de seu casamento, é acompanhado por três mulheres e seu pai, o escritor-calígrafo “autor” dos escritos sobre seu rosto. Os planos iniciais da menina e do pai calígrafo têm enquadramentos bem fechados. A cena inteira do ritual é vista, nessa sequência, em dois planos frontais mais abertos sob ângulo baixo, com a câmera sobre o chão, em clara citação ao cineasta japonês Yasujiro Ozu, a quem Gilles Deleuze dá o crédito de “inventor das imagens óticas e sonoras puras” (NAGIB & PARENTE, Org., 1990).¹ Dando continuidade ao ritual, o pai-calígrafo gira a menina de costas e escreve sobre sua nuca o restante:

Se Deus aprovou Sua criação, Ele trouxe à vida o modelo de barro pintado, assinando Seu próprio nome.

Se na abertura a montagem ainda não utiliza, pelo menos explicitamente, a técnica digital, esta será usada abundantemente durante todo o filme. A edição digital forçará os quadros a se abrirem com novos enquadramentos no interior

¹ As imagens óticas e sonoras puras são, para Deleuze, imagens virtuais, que surgem não na ação atual do sujeito no mundo, mas quando está impotente para agir. São imagens (sensação óticas e sonoras) que não se completam na ação e, portanto, são desterritorializadas e atemporais. São figuras do devir (DELEUZE, 1990).

do próprio quadro, adicionando ainda o elemento da escrita, procedimento que já está anunciado na primeira cena, sem a utilização da técnica digital. É o momento em que uma das mulheres mostra um espelho redondo à menina Nagiko, para que ela veja a “obra” de seu pai sobre seu rosto. Aparece, sobre o espelho, um texto escrito com a mesma forma circular, apresentando os nomes da personagem e da autora do livro em que o filme foi baseado e com quem a personagem se identifica e se confunde.

A justaposição de elementos díspares é a base da composição geral do filme, que, através da montagem (ou edição, se pensarmos na técnica digital utilizada), conjuga tempos e personagens em uma ordem reticular, como dobras na mesma imagem. Greenaway rejeita a linearidade da narração mais realista e opta por justapor, numa mesma tela, diversas situações de tempos distantes na história de Nagiko. Ao mesmo tempo, uma numeração de “treze livros escritos sobre pele” (GREENAWAY, 1996b, p. 102) ordena a história linearmente em direção ao futuro. Foi justamente a obsessão por listas, aparentemente arbitrárias, o que chamou atenção de Greenaway para o livro clássico de Sei Shonagon, depois de já ter trabalhado, em *Zoo - um Z & dois zeros (A zed and the two noughts)*, com listagens alfabéticas e numéricas (GREENAWAY, 1996^a, p. 5).

Mas é com outro filme – *A última tempestade (Prospero's books, 1991)*, lançado quatro anos antes de *O livro de cabeceira* – que podemos perceber maiores semelhanças de procedimentos narrativos e mesmo técnicos, inclusive o uso da escrita alfabética aparente na imagem e a tematização do livro enquanto suporte da escrita. A primeira imagem de *A última tempestade* é a de um gesto que escreve um texto sobre o papel. Na banda sonora, ouvimos a pena atritar-se com o suporte ao mesmo tempo em que uma voz *off* narra as palavras de Próspero, que lemos, simultaneamente, no texto gerado digitalmente e visto na imagem. É a réplica de Próspero contando à Miranda, sua filha, que Gonzalo, amigo nobre e antigo conselheiro, teria embarcado seus livros na ocasião de sua deposição como Duke de Milão. Enquanto o som áspero do riscar da pena – instrumento arcaico da escrita alfabética – ressoa na banda sonora, na imagem, processos tecnológicos ultra-avançados de edição digital justapõe a escrita às figuras dos personagens. Isso implica a tematização de duas técnicas de escrita, a pena e o computador, o livro e a imagem.

Dois tempos presentes, duas técnicas convivendo simultaneamente: o passado remoto da pena e o presente moderno da alta tecnologia da imagem. O filme *A última tempestade* cria elos e relações entre conhecimentos, técnicas e tempos distintos, como a pena e o computador, a escrita e a imagem, o cinema e o vídeo, fazendo surgir o movimento de pensamento que está entre as técnicas,

nas dobras que o tempo da narrativa cria, nas pregas reticulares desse filme-hipertexto.

Ainda na abertura de *A última tempestade*, ouvimos o som perfurante que acompanha a imagem de gotas furando o espelho d'água, pingando e penetrando, suavemente, a poça sobre a qual elas caem. Uma segunda narração *off* entra na trilha sonora associada ao primeiro – *O livro das águas* – dos 24 livros que formam a biblioteca de Próspero imaginada por Greenaway. A composição do filme gera continuamente novos elementos – sonoros e/ou visuais –, produz listas – como a dos 24 livros de Próspero – e os relaciona, mantendo entre eles, porém, uma exterioridade. No caso da abertura de *A última tempestade*, as sensações opostas da aspereza da pena e da doçura perfurante da água são justapostas. O sentido de rasgar a superfície inscrevendo uma marca ou um traço liga as duas imagens, enquanto a diferença entre elas é mantida, uma vez que a pena inscreve um traço que é palavra e a gota d'água, não. As duas imagens convivem disjuntivamente no quadro visual. Esse tipo de abordagem, que cria uma relação que aproxima elementos díspares e distantes no tempo, é fundamental na escrita fílmica de *A última tempestade*, assim como de *O livro de cabeceira*.

Um gesto risca o papel e escreve a palavra. Outro, filma – fora do campo de visão do espectador – esse gesto, a figura de Próspero ou a imagem de *O livro das águas*. Outro, ainda, edita, digitalmente, gerando a palavra escrita sobre a imagem que vemos. Três modos de escrita que desenham traços, palavras e figuras. Mas a edição digital produz oscilações qualitativas entre esses diferentes modos da escrita. Enquanto gera caracteres desenhados semelhantes aos de um escriba, a edição digital aproxima a letra da dimensão de imagem, como se um copista trabalhasse sobre um velho manuscrito. Por outro lado, transforma a figura numa imagem a ser lida: uma vez que somos obrigados a ler as palavras inscritas sobre essas figuras, tornando-nos conscientes de que a imagem necessita de uma leitura para ser compreendida. Parece que Peter Greenaway desde *A última tempestade* já tematizava o problema da imagem como escrita e vice-versa, retornando a um problema levantado no final dos anos 40.

Nessa época, Alexandre Astruc escrevia o texto que seria fundamental para a geração que se formava, a Nouvelle Vague – *O nascimento de uma nova vanguarda: a câmera-caneta*. Astruc preconizava: “Com o termo câmera-caneta quero dizer que o cinema gradualmente se livrará da tirania do visual, da imagem pela imagem, das necessidades imediatas e concretas da narrativa, para tornar-se um modo de escrita tão flexível e sutil como a linguagem

escrita” (GRAHAM, 1968, p.17-23). Astruc mostrava um interesse pelo plano-sequência, rejeitando a montagem em prol da imagem contínua registrada pela câmera, que inscreve um movimento e um tempo no suporte filmico. Muitos teóricos compreenderam que Astruc defendia uma especificidade do cinema, sem perceber a sutileza de sua proposta. Mais que uma especificidade, Astruc entendia naquele momento o que atravessa tanto o cinema quanto a literatura. Ainda que distintos, utilizando matérias formantes diferentes, o cinema e a literatura são escritas. Ou, em suas palavras, ambos são “escritas flexíveis e sutis”.

Peter Greenaway, em seu par de filmes *A última tempestade* e *O livro de cabeça*, levanta esse complexo problema que, já no ano de 1957, alguns críticos dos *Cahiers du Cinema* se colocavam, como na conversa publicada sob o título “Seis personagens à procura de autores: uma discussão sobre o cinema Francês”. Os críticos dos *Cahiers* desejavam uma independência entre a literatura e o cinema. Jacques Rivette defendia que o cinema não devia seguir a literatura e que a “única função real do cinema deveria ser a de ir além da literatura”. Eric Rohmer falava de “diferentes territórios” e que o “cinema e a literatura buscavam coisas distintas” (HILLIER, 1985). Paradoxalmente, ainda que considerassem o cinema e a literatura territórios diferentes, aqueles cineastas defendiam, como uma das características fundamentais do cinema de autor, a não distinção entre a função do roteirista e a do diretor. Isto é, não diferenciavam aquele que escreve a imagem em texto daquele que o transforma em imagem.

Alain Resnais – que não contribuía com os *Cahiers* como crítico, mas ficou associado ao grupo da Nouvelle Vague e, por isso, considerado um *auteur* pela revista dos anos 60 – notabilizou-se por trabalhar roteiros de escritores famosos como Marguerite Duras e Alain Robbe-Grillet, ao contrário de Rohmer e Rivette. O cineasta não somente trabalhava os roteiros desses escritores, como seguia rigorosamente o texto original (PINGAUD & SANSON, p. 1969). Godard, por outro lado, jamais seguiu os roteiros que ele mesmo escrevia e os considerava meros pretextos para seduzir os produtores. Ao mesmo tempo, Godard, diferentemente de Resnais, continuou as pesquisas em torno da expressão da palavra escrita sobre a tela, iniciadas pelos russos Eisenstein e Vertov, na década de 20. A literatura sempre foi para Resnais e Godard uma fonte de inspiração, ainda que não desprezassem a pintura, a filosofia e outros conhecimentos e formas de expressão artística; pelo contrário: *Passion*, de Godard, é uma abordagem cinematográfica da luz pictórica. Mas a literatura foi para ambos muito importante, senão fundamental. Se Godard, por um lado, em vários filmes colocou personagens a ler textos diretamente de livros,

Resnais, por sua vez, dirigiu um filme, *Providence*, no qual pensava a crise de um escritor problematizando o autor-pai, questionando o poder e a autoridade deste que escreve. O fato de perceberem uma relação de proximidade e troca entre o cinema e a literatura não implicou uma confusão por parte dos cineastas entre as matérias formantes destas diferentes expressões artísticas.

Enquanto o cinema tem como matéria de composição a luz, o movimento e o som, a literatura tem as palavras escritas. Mas essa diferença não implica deixar de aproximá-las no âmbito da escrita. Não necessariamente como pensava Astruc, através da câmera-caneta, pois esse cineasta-pensador excluiu a montagem. Pode-se compreender o cinema e a literatura como escritas a partir do sentido que Maurice Blanchot deu à noção de escritura: uma experiência do fora, exterioridade que não diz respeito ao mundo visível relativo ao sujeito que vê. A exterioridade, para Blanchot, é essa dimensão neutra de uma palavra original que não é nem linguagem nem silêncio, nem interior nem exterior, nem sujeito nem mundo. Pode-se dizer que o fora é aquilo que está entre o sujeito e o mundo, que permite a constituição do sentido do mundo pelo homem. A experiência dessa instância só é possível pela escrita (SCHULTE NORDHOLT, 1995). Greenaway trata o cinema como escrita ao criar essas relações disjuntivas em que o que aparece é justamente a exterioridade entre os elementos, as técnicas, os tempos. Através, principalmente da montagem/edição, Greenaway justapõem imagens e palavras, figuras e sonoridades, fazendo aparecer entre essas dimensões uma multiplicidade de sentido que não está necessariamente nelas, mas na exterioridade que as liga.

Esses problemas – que remetem à relação entre cinema e literatura – Peter Greenaway revê em seus filmes *A última tempestade* e *O livro de cabeça*, insistindo na relação palavra (sonora e/ou visual) e imagem. Ao mesmo tempo, propõe o entendimento do cinema como uma escrita da imagem, em que a experiência do tempo e do sentido se dá por desvios, nas dobras do movimento, na justaposição das imagens visuais e sonoras. Pela primeira vez em sua extensa obra cinematográfica, Greenaway dirigiu dois filmes cujos roteiros não foram escritos originalmente por ele, para o cinema. Ambos são adaptações de obras literárias anteriores: um dos filmes se baseia em um clássico da literatura inglesa, de quatrocentos anos de idade, e o outro é uma adaptação livre de um texto clássico japonês de mais de mil anos. Curiosamente, o texto original de Shakespeare, *A tempestade*, falado quase integralmente em *A última tempestade*, recebe novo título na tradução cinematográfica de Greenaway (*Prospero's books*). Já *O livro de cabeça* (*The pillow book*), que apenas se inspira e utiliza algumas citações do original de Sei Shonagon, recebe o título do próprio original em sua tradução na língua inglesa. Ambos os filmes têm

em seu título a palavra “livro” e fazem extensivo uso da escrita de palavras sobre a tela. Outra semelhança é a estruturação numérica da narrativa: *A última tempestade* é estruturado pelos 24 livros da biblioteca de Próspero que Greenaway resolve inventar e inventariar. Já *O livro de cabeça* é dividido em duas partes principais. A primeira é estruturada por sessões que contam a vida de Nagiko, modelo famosa que deseja encontrar um amante cujo corpo é usado como suporte para a escrita, do mesmo modo que seu pai escritor-calígrafo o fazia até o dia de seu casamento, aos 18 anos. A segunda parte de *O livro de cabeça* tem também estrutura numérica. São 13 livros escritos por Nagiko, que, decidida a escrever, escolhe a pele dos corpos dos homens que irá utilizar como papel para enviar a seu editor.

Essa estrutura de narração numérica ou classificatória não é nova em Greenaway: em *The falls*, as 92 biografias de pessoas afetadas pelo “evento violento não identificável” vão criando e sempre transformando a imagem de um misterioso apocalipse, que estaria provocando um caos linguístico e a metamorfose dos seres humanos em pássaros. Ainda sobre a estrutura classificatória, em *Zoo - um Z & dois zeros*, Alba Bewick queria ter 26 filhos cujos nomes começassem com as letras do alfabeto grego. Sua filha Beta dá nome aos animais de acordo com a ordem do alfabeto romano. Em *Afogado em números (Drowning by numbers)*, além das cem mortes classificadas pelo garoto Smut que levam a história adiante, outras classificações reestruturam também a narrativa. A garota vestida como a Infanta, de Velásquez, conta estrelas e lhes dá nomes irreais, sem que a narração nos avise da falsa identificação entre o nome e a coisa: “twenty-five: Luper”, “thirty-seven: Zed”, “fifty eight: Kracklite”. Luper e Kracklite são personagens de Greenaway e Zed é o nome que identifica a última letra do alfabeto, Z, em inglês. Ainda em *Afogado em números*, outras classificações criam pistas falsas para a leitura: as três mulheres, todas com o mesmo nome de Cissie Colpits, matam seus respectivos maridos e têm o respaldo técnico de morte natural dado pelo legista da cidade, Madgett. Ainda que as três mulheres sejam mãe, filha e neta, o nome que as identifica significa, em linguagem informal, irmã. São irmãs no crime de assassinato de seus maridos.

São muitas as estruturas classificatórias, taxonômicas, catalogativas que um mesmo filme de Greenaway pode conter. Produzem diagramas que mapeiam um mundo que se desvia por via de falsas pistas e codificações problemáticas. A escrita diagramática de Greenaway envolve teatro, escrita alfabética, cinema, pintura, arquitetura; envolve diversos conhecimentos, como a ciência natural, as matemáticas, os mitos. Ao mesmo tempo, não é nenhuma dessas artes especificamente e não produz um conhecimento de fato. A escrita da imagem,

em Greenaway, é um complexo hipertexto que envolve, de maneira não linear, todas as artes simultaneamente e pretende diagramar todo o conhecimento do mundo. É um diagrama que se exterioriza e se expande infinitamente e encontra um espaço problemático puro, que é a própria morte. Veremos a presença obsessiva desse tema em seus filmes. A morte permite ao mundo se desfazer e se refazer como imagem do pensamento que se desvia. Mas tal pensamento se dá no corpo. Ele é o sentido que se produz na superfície dos corpos.

Os corpos abundam nos filmes de Greenaway: os maridos assassinados e os corpos mortos que Smutt encontra nos jogos, em *Afogado em números*; os animais em putrefação, em *Zoo - um Z & dois zeros*; o casal de amantes que, perseguido pelo marido ladrão – em *O cozinheiro, o ladrão, sua mulher e o amante* –, expõe sua nudez num freezer do restaurante, num caminhão de carnes e depois num banho purificador. Outros corpos vivos ou mortos aparecem – incluindo aquele do ritual canibalístico de *O cozinheiro, o ladrão, sua mulher e o amante*, em que o marido assassino é obrigado a comer a carne do amante assassinado de sua esposa. Em *O livro de cabeça*, Greenaway acrescenta uma nova camada sobre os corpos, além do sangue e da putrefação: as palavras. Escritas sobre a pele, não se diferenciam muito do corpo ou do sangue que se esvai, tingindo o próprio corpo. O sangue é matéria, mas expressa uma sensação no espírito. Do mesmo modo, a putrefação determina uma transformação na carne, mas expressa um sentido no tempo e do tempo. As palavras inscritas sobre os corpos são elas mesmas matéria sobre a superfície material do corpo, mas expressam o sentido que se dá na superfície corporal, profundo; porém, enquanto sensação que atravessa o corpo. O pensamento não é, portanto, o que aparece como imagem, mas o que desaparece como sensação – paradoxalmente, superfície e profundidade, sentido mental e sensação profunda. Assim ocorre com as palavras que se dissipam na superfície da pele sob a chuva, ou quando os personagens se banham e a tinta desce pelo ralo. O mundo que havia nas palavras ou na imagem escorre literalmente, morre para dar lugar a um diagrama de sensações, o não lugar do pensamento.

O cinema de Greenaway é cheio de cifras, sinais, pistas, códigos e agora letras e palavras sobre a tela e os corpos. Num momento, esses códigos podem parecer extremamente claros, mas logo se desvanecem na sombra, ou somem ao descer pelo “ralo”. Em *Zoo - um Z & dois zeros*, várias pistas sobre o animal zebra: os listrados em preto e branco que aparecem e reaparecem, a referência ao Z para a classificação alfabética dos animais, além daquele personagem que se pergunta se a zebra é um animal preto de listras brancas ou branco de listras pretas. Se num momento a zebra remete ao animal da última letra

do alfabeto, em outra ela é uma questão fundamental na história da pintura moderna, dos cubistas aos concretistas dos anos 50, o problema da figura e do fundo. O cinema de Greenaway funciona como uma verdadeira criptografia, em que todos os sentidos são reversíveis, dobráveis, expandidos infinitamente. Em *Afogando em números*, a menina vestida como a Infanta, de Velásquez, que conta estrelas, não lhes dá nomes necessariamente reais. Alguns, como referido acima, Kracklite e Luper, são personagens de Greenaway. Outras estrelas recebem nomes de mitos gregos, como a de número cem, Electra. Mas por que a escolha de um nome real como a estrela de número um (Antares) e outros falsos, como a de número cem? Por que a última estrela, a de número cem, recebe o nome de Electra, essa que ajudou a vingar a morte de seu pai matando sua mãe num filme em que as mulheres matam seus maridos?

As relações ou os sentidos nos filmes de Greenaway parecem se desviar ou mesmo se desdobrar em novos sinais ou novas pistas, de modo a formarem uma língua cifrada. Nessa língua ou código de cifras que é o cinema de Greenaway, o sentido nunca é dado, mas adiado, num acúmulo infinito de novos sentidos. São contínuas reversões e dobraduras que esticam e tornam elástica a potência da imagem, da palavra e do som, tudo a verter continuamente o pensamento como problema.

Mas o que há de novo nesses dois filmes, *A última tempestade* e *O livro de cabeceira*, além dos antigos problemas do diretor como as classificações, as pistas falsas, a morte e outros não mencionados, como a repetição, a cópia, a perda do modelo, a arte? Ainda que todas essas questões estejam presentes em *A última tempestade* e *O livro de cabeceira*, o que parece novo é mesmo a tematização explícita do livro e da escrita.

A contar pelos temas da relação palavra/imagem, literatura/cinema, presentes nesses dois filmes, Greenaway recoloca, de outro modo, a questão de ordem estética que fora levantada na conversa dos críticos dos *Cahiers du Cinema*: um filme pode ser baseado em obra literária sem que a palavra tenha privilégio de origem. Assim falou Greenaway na época do lançamento de *O livro de cabeceira*:

A metáfora visual global para o filme O livro de cabeceira é o hieróglifo oriental como um modelo para a prática cinematográfica. A história da caligrafia japonesa é também a história da pintura japonesa.

Imagem e texto são um. O texto é lido através da imagem e a imagem é vista no texto – muito possivelmente uma modelo ideal para o cinema, considerando o casamento incômodo do texto e da imagem que ele tenta cimentar (GREENAWAY, 1996).

Greenaway promove, com esses dois filmes, *A última tempestade* e *O livro de cabeceira*, uma expansão da própria noção de imagem, que deixa de ser semelhança com algo existente no mundo para se tornar uma escrita. Escrita de um mundo que se dissipa em pistas falsas, mas que pode ser diagramado, ainda que, no diagrama, também desapareça como mundo. A imagem não é o que aparece, mas o que desaparece no ato de escrevê-la. Sua escrita, portanto, não diz respeito ao que é legível através da palavra e tampouco ao que é visível na imagem. Peter Greenaway, nesses dois filmes, coloca em questão a identidade analógica da imagem, e também a realidade digital da palavra. Através de uma escrita que é imagem, a edição videográfica digital do cinema, Greenaway tematiza a reversibilidade do analógico e do digital. A escrita da imagem é a modulação de uma imagem virtual. Digo modulação no sentido de Deleuze, ao diferenciá-la do molde:

O semelhante e o digital, a semelhança e o código, têm ao menos em comum o fato de serem moldes, um por forma sensível, o outro por estrutura inteligível: por isso podem se comunicar tão bem um com o outro. Mas a modulação é bem diferente: é um fazer variar o molde, uma transformação do molde a cada instante da operação (DELEUZE, 1990, p. 40).

A modulação é o que dá ao(s) tema(s) sua mobilidade, provocando modificações contínuas e infinitas, fazendo-se atravessar na visibilidade da imagem e pedindo para ser lido. Greenaway está, a cada instante, modulando o mundo de que trata, fazendo-o passar por novas transformações, de tal modo que a *Tempestade* é a peça escrita por Shakespeare há quase meio século – haja vista que todo o texto é dito no filme, com alguns cortes apenas, mas sem adaptação, propriamente do texto. Não se trata da peça do autor renascentista inglês: acrescenta-se a ela, de forma materialmente visível, uma biblioteca de 24 livros, citada no texto original, além de uma infinidade de outras

imagens que funcionam como “atrações”.² Nagiko, em *O livro de cabeceira*, é a personagem que conta a história em nosso século, mas também encarna a própria autora do livro clássico da literatura japonesa. O tempo não é dado pelas transformações das ações de um personagem, mas atravessa todas as ações como que autonomamente, fundando as possibilidades das ações, trazendo mortes, desaparecimentos e diferenças no mundo vivido dos personagens.

Na história do filme *O livro de cabeceira*, Nagiko escreve livros sobre os corpos de homens utilizados como papel, mas tal realidade, fundamentalmente literária, trata da realidade do desaparecimento do mundo, da realidade da imagem, e também das palavras. Não há presente no mundo das imagens e nem mesmo das palavras; há um tempo próprio delas, que é sempre virtual, passado e futuro, vida e morte, ser e não ser simultaneamente. A experiência da imagem ou mesmo da palavra não é experiência de mundo, mas de um não mundo, ou de um estado a meio caminho do mundo e da morte do mundo. O último livro que Nagiko escreve para seu editor é *O livro do morto*, “O livro para acabar com todos os livros”, como diz seu próprio texto. A imagem está prestes a ser semelhante a alguma coisa que falta e a palavra, a significar uma ação que inexistente.

A escrita da imagem é apenas a relação ou as relações entre as imagens visual e sonora, entre a palavra visual-escrita e a sonora e, ainda, entre a arquitetura e a fotografia, o cinema e a pintura, a história natural e o conhecimento classificatório, a escrita e a tecnologia etc. A escrita da imagem é aquilo que expande ao limite da palavra e vice-versa, que expande o cinema ao limite da literatura, da pintura, da arquitetura, mas também do vídeo e do computador. Uma expansão que provoca o desaparecimento, o desvio, o entrelaçamento, a mistura. A escrita fílmica de Greenaway é o que expande: seja a especificidade analógica da imagem cinematográfica, seja a especificidade digital da palavra e da imagem computadorizada, tornando ambas reversíveis, dobrando e redobrando o campo de visão, de audição e de leitura, que se ampliam infinitamente. A escrita fílmica não é analógica nem digital; é aquilo que modula e diagrama a imagem que necessariamente se desvia.

A expansão diz respeito também ao próprio quadro e ao campo de visão. As composições dos planos de Greenaway até a produção de *A última tempestade*

² Lembro aqui o termo de Eisenstein em seu texto clássico, *Montagem de atrações* (XAVIER, 1983, p. 187-198). Eisenstein usou o termo para significar os múltiplos recursos de variedades utilizados na encenação da peça *Todo sabichão tem um pouco de tolo*, de A. N. Ostróvsky, no Prolekult. Considero apropriado o termo no contexto de um filme de Greenaway, uma vez que o diretor inglês procede do mesmo modo com a peça de Shakespeare e dá continuidade ao entendimento do cinema como montagem.

tendiam a trabalhar intensamente a profundidade e o primeiro plano da imagem. Eram enquadramentos que deixavam entrever outros novos no interior da imagem através de janelas e portas do cenário. Espelhos, na mesma função de reenquadrar, mostravam-nos o que estava fora do campo de enquadramento da câmera. Ações ocorriam em planos diferentes da imagem no cinema de Greenaway anterior à *Prospero's books* e *The pillow book*. Com o uso das novas tecnologias de edição de imagem, Greenaway irá fazer essa expansão do quadro através das aberturas de janelas videográficas, ampliando ainda mais o campo de visão. Se a tela é limitada, não há por que apenas mover a câmera e mostrar o que há ao lado ou atrás do cenário. Pode-se ainda mostrar imagens que nem mesmo fazem parte daquele cenário, mas que remetem a outros tempos, como o contexto de Sei Shonagon, em *The pillow book*, ou a deposição do duque de Milão, em *A última tempestade*. Com efeito, a expansão remete a um fora ainda mais exterior que um tempo passado, a um impensado, a um tempo que não pode ser pensado, pois é tanto passado como futuro simultaneamente. É nesse sentido que a pena, como instrumento arcaico de escrita, convive com a edição computadorizada e ultramoderna de Greenaway. Não há na apresentação da pena nenhuma dimensão saudosista, tampouco vanglorização da técnica e do futuro do mundo dominado pela imagem digital. Ao contrário, o que permeia esse tempo paradoxal de passado e futuro, de ausência de presente vivido, é a morte.

A morte é talvez uma forma dessa expansão; o tempo impensado de uma ausência de tempo, outra. Essas são as mais radicais. A expansão contínua e interminável leva o pensamento a esse limite impensado. Há, portanto, que expandir os limites para se encontrar essa ausência de limite. Assim, além da expansão da imagem analógica à sua dimensão digital, reversivelmente, do quadro ao fora de quadro, há também uma expansão à oralidade nessa escrita da imagem. Em *Prospero's books*, toda a narração é conduzida por Próspero em sua ilha, onde habita desde a fuga de Milão. Próspero, como mago, vai escrevendo as falas de seus personagens, cujas vozes ressoam sob a voz múltipla de John Gilgud. Isto é, John Gilgud dubla todas as falas, mesmo as femininas, que ressoam sob sua voz poderosa, sempre diferente para cada personagem. Sobre a tela, aparecem escritas algumas dessas falas com tratamento caligráfico. Greenaway explora, assim, as interações entre a palavra oral e a escrita. E, ainda, os pontos de contato entre o som do risco e a imagem do gesto, que inscreve a palavra sobre o papel ou a imagem sobre a tela. Com as aberturas de janelas, as imagens sobrepostas, os sons múltiplos e as escritas caligráficas, Greenaway dobra o sentido das imagens na significação das palavras e redobra, reversível e especularmente, uma na outra, de modo que a

palavra entra na imagem, o sentido passa pela sensação, o pensamento se faz no corpo. A palavra vai se tornando aquilo que não é, imagem, profundidade de campo, dobra, interação de conhecimentos, hipertexto. Ao mesmo tempo, faz-se palavra, transformando-se em algo que não é, ou seja, estrutura, classificação, redobra, superfície, narração. Da profundidade à superfície, uma oscilação infinita que faz o acontecimento surgir em sua multiplicidade, em sua estranha reversibilidade entre passado e presente, entre sentido e não sentido, entre atual e virtual, entre palavra e imagem.

Esse movimento oscilatório, que vai da profundidade à superfície e retorna à profundidade, não para de se repetir. O sentido então se torna uma profundidade extremamente profícua ou uma superfície cheia de dobras, contínua e infinita. Daí o uso de grandes planos-sequência em continuidade e imagens fixas em profundidade de composição barroca. O sentido, no cinema de Greenaway, ergue-se como uma estrutura labiríntica, oscilatória, ou um diagrama hipertextual em que as relações são feitas e desfeitas e novamente refeitas, produzindo um contínuo desvio da direção e do sentido. Nesses filmes, como em outros do diretor, há uma proliferação de espelhos e reflexos que desviam a luz, fazendo e refazendo a cena, que se repete e se diferencia diante do espectador. A iluminação barroca repete a composição do claro e escuro que Greenaway tanto admira em pintores como Velásquez, Franz Halls, e outros. Por vezes, o cineasta repete o quadro que admira: os Vermeer, em *Zoo - um Z & dois zeros* ou o Franz Halls, em *O cozinheiro, o ladrão, a mulher, e o amante*. Mas a repetição é impotente para produzir um mundo estabilizado, um espaço designável, um tempo realizável na história. O que a imagem repete é a própria imagem e não um mundo original. O tempo que produz não é um passado eternizado, nem um presente atual e verdadeiro, mas o tempo da própria imagem, da cópia sem original. Em *O sonho do arquiteto (The belly of an architect)*, Kracklite xerocopia e amplia o cartão postal do dorso do Imperador romano Augustus. Ele pretende encontrar a explicação para as dores de barriga que sente e a razão para a morte de Augustus, mas a cópia é impotente para a criação de tal sentido. Pela cópia, Kracklite não descobre o diagnóstico de suas dores nem a verdade sobre a morte de Augustus. Mas o que pode ocorrer com a imagem quando perde a relação com seu original? Um dos temas do filme é justamente a relação entre a imagem e o poder. Kracklite quer fazer a exposição sobre o arquiteto moderno Boulée, mas o poder do capital torna sua exposição um mero espetáculo. O capital termina por achar Kracklite desnecessário para a organização do evento e o destitui da produção da exposição que desejava organizar tão obsessivamente. O capital quer que a exposição refaça um Boulée reconhecível, admirável e espetacular. Mas Kracklite, envolvido com

suas dores e a reprodução infinita das imagens, descobre a conspiração da imagem, que vai perdendo a relação com o seu original. Kracklite descobre a imagem sem origem, o desaparecimento do original, a morte. Se Kracklite vai se descobrindo doente e termina por se suicidar, sua vitalidade foi descobrir essa imagem que se desvia do seu original pelo excesso da reprodução, imagem que é pura potência, transformação infinita. É nesse sentido que as pistas falsas nos filmes de Greenaway conduzem e reconduzem o significado, desvirtuam-no. Ou melhor, as pistas fazem o sentido insistir nesse espaço entre as imagens, entre as palavras, mas nunca se estabiliza, jamais se realiza. As pistas, os números, as classificações têm a função de mapear um problema, de conduzir a diagramação do corpo, do tempo e do pensamento. Em *The pillow book*, a narração *off* de Nagiko, a modelo famosa que busca seus amantes em escritores-calígrafos que façam de seu corpo o suporte de sua escrita, antes de se tornar ela mesma uma escritora, é feita no presente do indicativo. Mas as imagens que aparecem nas janelas abertas pela edição computadorizada são tanto de seu passado vivido como do tempo remoto de Sei Shonagon. Os mesmo atores se dividem nos tempos diversos. As atrizes que fazem Nagiko fazem também Sei Shonagon. A atriz que faz sua tia é a mesma da empregada de Nagiko adulta. O passado atravessa o presente; está presente nas janelas abertas do tempo atual. O tempo é essa multiplicidade em que passados e presentes se acumulam em dobras infinitas, promovendo ausências nas presenças. O tempo é aquilo que a narração busca diagramar em sua contínua e infinita expansão. São os mil anos que atravessam o filme *O livro de cabeceira*, os quatrocentos anos que atravessam *A última tempestade*. Esse tempo é o da escrita da imagem, em que o presente se ausenta para dar lugar a esse não tempo de passado e futuro simultâneos. Um tempo puro do pensamento, ou melhor, o próprio tempo enquanto desvio permanente de um presente que não se realiza, ou o próprio pensamento enquanto morte contínua do mundo que o habita.

Todos os filmes de Greenaway tematizam a morte. Há sempre um personagem central que morre no final do filme, seja por suicídio ou assassinato. Há mortes programadas, como as dos irmãos gêmeos de *Zoo - um Z & dois zeros*; os jogos de mortes, em *Afogando em números*; o assassinato do pintor, em *O contrato do desenhista (The draughtsman's contract)*; o suicídio do arquiteto Kracklite, em *O sonho do arquiteto*; os assassinatos que as três Cissie Culpits fazem de seus maridos, em *Afogando em números*. Os exemplos vão se multiplicando, pois em cada filme, além das mortes de personagens centrais ou não, as histórias tematizam questões afins: o terror e a violência, em *O cozinheiro, o ladrão, a mulher, e o amante*; a putrefação, em *Zoo - um Z & dois zeros*; a doença

e o envenenamento fatais, em *O sonho do arquiteto*. Ainda como tema afim, poderíamos pensar a conspiração que surge em diversos filmes de Greenaway. Afinal, a morte é uma conspiração da vida contra a própria vida, mas também uma conspiração da vida contra a estagnação, a estaticidade, a legalidade, a institucionalização. Há os conspiradores da Torre de água, em *Afogando em números*; a conspiração através da tematização da Revolução Francesa, em *O cozinheiro, o ladrão, a mulher, e o amante*; a conspiração contra o duque de Milão, em *A última tempestade*; a conspiração das mulheres contra os homens, em *O contrato de amor* e em *Afogando em números*. A morte, como conspiração da vida, é potência de vida, transformação infinita. A conspiração é o negativo, a oposição, o conflito em todas as formações. Tudo que se forma é desviado pela conspiração do negativo. Poderíamos pensar, então, que Greenaway teria uma tendência para a dialética, o que seria um equívoco. A admiração confessa de Greenaway por Eisenstein não passa por aí, mas pela própria ideia de cinema como escrita, que o cineasta russo teria teorizado como escrita ideogramática. A dialética encontra na oposição, no negativo, a síntese. Na escrita filmica de Peter Greenaway, a síntese é sempre adiada, é o que se ausenta, é o que permite a expansão, a busca. A síntese é o fim sem fim, a morte sem morte.

O tema da morte em Greenaway não diz respeito apenas à morte do corpo, ainda que se materialize desse modo; é também uma maneira de problematizar questões modernas, como a morte da arte e a do autor. Aí é que podemos ver a grande diferença entre Greenaway e os diretores russos dos anos 20. Vertov foi um grande defensor da morte da arte. Em grande parte, suas desavenças com Eisenstein diziam respeito a esse tema. Para Vertov, Eisenstein ainda pensava o cinema com a estética do século XIX, encenando a história “artisticamente”, como dizia. Vertov queria refazer a história com materiais de cinemateca, “imagens-fato”. Sua defesa a favor do documentário e oposição ao artístico encenado de Eisenstein não deslocou Vertov, entretanto, da visão dialético-hegeliana da morte da arte. Se Hegel acreditou que a arte teria um fim para dar lugar à razão, Vertov acreditou que a encenação artística teria fim para dar lugar à verdade documental.

A morte em Greenaway não dá lugar; é o não lugar. Não é o fim de um tempo, mas o contínuo renascimento do tempo antigo sobre os tempos que surgem. A morte acumula mortes sem fim. Por isso, a escrita é tematizada nesses dois filmes que se utilizam de tecnologias tão modernas. Já se falou que *A última tempestade* é uma crítica ao poder da linguagem e da autoridade e da onipotência do autor-pai (LAWRENCE, p. 1997). Não há dúvida de que este é um tema problematizado no filme, mas há de se perceber os desvios que Greenaway produz no tema. A comparação com *Providence*, de Resnais,

é inevitável e também já foi feita. Mas ao contrário de Resnais, a crítica de Greenaway é afirmativa em relação à potência paradoxal do artista, do autor, do escritor e da obra. John Gilgud, em *Providence*, está doente, sempre bebendo; é mesquinho e seus trajes são decadentes. Gilgud, em *A última tempestade*, quase dez anos mais velho, tem muito mais vigor e jovialidade do que no filme de Resnais, produzido quase 10 anos antes. Não há sinais de decadência no personagem de Greenaway. Estaria Greenaway fazendo uma crítica mais suave que a de Resnais? Greenaway não é romântico e não idealiza o autor. Próspero é autoritário, escraviza seus ajudantes. Greenaway não é ingênuo e reconhece a relação saber/poder. Apenas sua estratégia é outra. Ele acredita na potência da arte em fabricar o artifício, em produzir falsas pistas. Acredita na potência da simulação e na multiplicação do artifício. Próspero é um mago que usa seu poder e, no final, desfaz-se de seu manto e cajado mágico e também de seus livros. Mas o último livro, as obras completas de Shakespeare, que Próspero joga ao mar, mantém-se intacto nas águas e as primeiras páginas que estão em branco recebem o texto de *A tempestade*. É a peça que Próspero escreve ao longo do filme. Ele é identificado com Shakespeare e ambos com Greenaway. A identidade é o outro; o autor morre para que nasça outro. Do mesmo modo, a obra é também outra, aquela que se busca, a que morre continuamente mas sobrevive na seguinte. A obra se repete na nova, ainda que se diferencie. O artista-escritor não é afirmado em sua possibilidade de dizer a verdade, mas em sua capacidade de ampliar infinitamente o artifício, de ser sempre outro, morrendo e se renovando do acúmulo de mortes. *Prospero's books* é tanto uma crítica à autoridade do autor-pai, voz do saber, como uma afirmação implacável da figura do artista que *The pillow book* retoma. Simultaneamente, em vários filmes de Greenaway, questiona-se e afirma-se a figura do autor. O artista é não artista, o autor é não autor, enquanto é capaz de multiplicar o artifício. O sujeito artista não é um “eu” cuja unidade está presente nos temas reencontrados de suas obras, mas a multiplicidade de eus falsos que ele mesmo coleciona, um não eu infinitamente mapeado, um diagrama do negativo, uma criptografia do morto. Nessa escrita, o cifrado, o diagramado inclui o negativo, aquele que se desvia, o adiado, sempre colecionando novos elementos, esticando infinitamente e em contínuas reversões e dobraduras esse que se ausenta. Nesse sentido, a morte é para Greenaway um acontecimento inevitável, sempre presente, uma morte infinita e ao mesmo tempo impossível, esse tipo de fim interminável que Blanchot não parou de descrever em seus trabalhos críticos sobre Kafka, Mallarmé, e outros autores modernos. Pode-se mesmo dizer que Greenaway, em sua pós-modernidade irônica, tecnológica, barroca e sensível à não especificidade dos campos, afirma uma modernidade

retomada e renovada, em que o pensamento é imagem sem imagem, escrita hipertextual e infinitamente expandida. Não à toa, em diversos momentos declarou que o cinema em poucos momentos foi moderno.

BIBLIOGRAFIA

DELEUZE, Gilles. **A imagem tempo**. Cinema 2. São Paulo: Brasiliense, 1990.

GRAHAM, Peter. **The New Wave: critical landmarks**. London: Secker & Warburg/British Film Institute, 1968.

GREENAWAY, Peter. “Body talk”. In: **Sight and sound**, nov. 1996a.

GREENAWAY, Peter. **The pillow book**. Paris: Dis Voir, 1996b.

GREENAWAY, Peter. **Prospero’s Books, a film of shakespeare’s**. The tempest by Peter Greenaway. New York: Four Walls Eight Windows, 1991.

HILLIER, Jim (ed.). **Cahiers du cinema, the 1950’s: Neo-realism, Hollywood, New Wave**. Cambridge: Harvard University Press, 1985.

LAWRENCE, Amy. **The films of Peter Greenaway**. Cambridge: Cambridge University Press, 1997.

NAGIB, Lúcia. PARENTE, André (Org.). **Ozu, o extraordinário cineasta do cotidiano**. São Paulo: Marco Zero, 1990.

PINGAUD, Bernard. SAMSON, Pierre. **Alain Resnais ou a criação no cinema**. São Paulo: Documentos, 1969.

SCHULTE NORDHOLT, Anne-Lise. **Maurice Blanchot, L’écriture comme expérience du dehors**. Genève: Droz, 1995.

XAVIER, Ismail (Org.). **A experiência do cinema: antologia**. Rio de Janeiro: Graal/EMBRAFILME, 1983.

O “MANEIRISMO FANTASMAGÓRICO” DE PETER GREENAWAY

JOSÉ LUIZ SOARES JR.

O maneirismo, para o crítico de arte e historiador Daniel Arasse, foi um movimento pictórico que, ao contrário do barroco (com o qual às vezes é confundido, pela exuberância formal de seus objetos), não tinha como fim a reconciliação em Deus de todas as irregularidades da matéria. No barroco, a matéria, agitada por movimentos paroxísticos, ainda não alcançou o ponto de equilíbrio almejado, e busca ao final de seu turbulento romanceiro reconciliar-se sob o Uno divino, subsunção das diferenças num ideal de sublimação. No maneirismo, o paroxismo permanece paroxístico; a irregularidade, irregular; a diferença, ativa: a reconciliação é interdita, já que é um movimento que alimenta seus serpenteantes arabescos (i manieri) com a pulsão temporal da História; está sempre em jogo uma relação hermenêutica com o passado, atualizado pela obra maneirista de forma sempre problemática. Assim, uma obra maneirista vai se debruçar sempre sobre um chamado “motivo magistral”, figura ou narrativa clássicos, cujo núcleo de base ela vai se encarregar de trabalhar, agora de forma disforme, pois podemos pensar que o maneirismo consiste, se pensarmos sob a inspiração psicanalítica, em um conflito edipiano insanável, em que o Filho, diante da impossível substituição do lugar do Pai (sempre primeiro, Origem e Fundamento), tentará então se reapropriar de sua obra da forma mais herética possível, de maneira a imprimir a sua marca – seu efeito de assinatura – sobre a herança paterna: Michelangelo relendo Fídias, escultor grego; Rafael relendo Michelangelo; Parmigianino – maneirista *tout court* – relendo Rafael. Os clássicos são vistos pelo maneirista como um ideal inalcançavelmente claro e luminoso, ornados com os prestígios de toda Origem, e a única forma de contatá-los consiste nesta violação de sua inteligibilidade luminosa pelas mediações tormentosas de seus “herdeiros” perversos. Cabe assim ao maneirista antes o epíteto “originário” que “original”, na medida em que sua obra consiste sempre no decalque, crítico embora, de uma Obra mater do período clássico.

No cinema, talvez a obra mater de inspiração do maneirismo seja *Psicose*, de Hitchcock: Dario Argento debruçou-se de forma mais ou menos sub-reptícia sobre ela em seus psicodramas assombrados pela Mãe, mas foi Brian de Palma

quem mais metodicamente exerceu sobre o thriller “televisivo” de 1960 um trabalho propriamente maneirista, elegendo um motivo magistral – a cena do chuveiro – e retrabalhando-o à exaustão em doze filmes. Assim, o maneirismo é uma arte rigorosa, que repousa sobre uma idiossincrática dialética: a conjugação da eleição de um tema figurativo clássico e de uma leitura em negativo, que o deforme e conflague, que o problematize criticamente: o Filho é sempre o crítico (é tudo o que lhe resta...) diante do Pai, percebido como Criador supremo. Mas atenção: esta deformação não pode ser tão radical a ponto de tornar indecifrável o motivo originário. A cena relida é sempre um palimpsesto sob o qual continuamos a identificar a cena originária: as fachadas em uma Janet Leigh decomposta pela montagem implacável. Como o maneirismo, ao contrário do barroco, é uma representação de fatura sumamente dialética; é preciso dar conta de um polo e outro, e equacioná-los enfim negativamente: tanto a casa assombrada do Pai (no caso, da Mãe) quanto a visita do filho “forasteiro” a estes domínios vetustos têm de ser igualmente visíveis e legíveis, embora a originária figura deva ser entrevista sob os vincos e as fissuras de sua releitura perversa.

Peter Greenaway, diretor tão prenhe de exuberância formal, de erudição enciclopédica, de proliferação metafórica, pode ser considerado um maneirista? Optemos a princípio pelo termo amaneirado, pois assinala com mais precisão as estripulias de um artista excessivamente complacente para com seu “gênio”, certo de fascinar a todos com sua retórica proteica de significantes, seu *Theatrum mundi* pós-moderno: parece-nos que o rigor de uma arte maneirista – em que a obra atual consiste sempre em um estudo (Nicole Brenez), consciencioso e metódico, da obra anterior, e uma consequente restituição crítica de sua figuração – inexistente no cinema do inglês, e esta seria a condição *sine qua non* para qualificarmos o trabalho maneirista, quer nos refiramos a Fassbinder (releitura dos melodramas sirkianos, sobretudo em *Ali: o medo devora a alma*) ou a *Argento* da trilogia dos animais, devedor de quadros e situações-chaves de “encurralamento” em Lang e Hitchcock. Sob o atabalhoado figurativo da cena carnalizada de Greenaway, não identificamos o “nó górdio” de uma figura originária em torno da qual se organize o seu laborioso empenho em exclusivamente fascinar, sem lastros nem rastros em uma sólida genealogia cinematográfica, espectadores “tardios”, que, diante de sua balbúrdia metafórica, permitem-se o luxo da *naiveté* de uma segunda infância. Ao maneirista, não basta a citação, a proliferação proteica de formas e “notas de rodapé”, a consciência de uma filiação. O maneirista não é “apenas” um modernista, mas um tipo privilegiado de modernista, um necrófilo que

cultua o objeto amado apenas sob os modos de uma abjeta deformação (pregnância do negativo). A sua arte implica uma dialética do palimpsesto, como dito acima: na obra que relê, é necessário que possamos vislumbrar, traduzida e transversa embora, a obra relida.

Em seguida, estudaremos filmes do cineasta inglês que vão nos permitir aprofundar esta intuição de que não lhe cabe exatamente a denominação de maneirista, mas antes, por analogia, a de “maneirista fantasmagórico”, na medida em que a obra conserva os tiques, os tropos, os clichês de uma sensibilidade maneirista sem alicerçá-las devidamente nos fundamentos e estruturas que dão o devido suporte genealógico a esta estética (sua filiação hermenêutica às obras de um cânon). E por que não barroco? Aos barrocos concederemos o elogio de uma arte a princípio cindida, que, sob o fundo e o fito de suas circunvoluções, buscará sempre a unidade de um núcleo sólido, estável (clássico?). Em Greenaway, esta aspiração jamais se põe, pois os filmes se contentam com o valor de exposição de uma superfície superfluida, que, ao contrário do *cache-cache* barroco, nada oculta nem oclusa, persistindo na iridescência luminosa de sua própria exposição imagética.

A ÚLTIMA TEMPESTADE: O “AMANEIRAMENTO” ENCICLOPÉDICO

A última tempestade, vertiginosa adaptação da peça de Shakespeare, é um filme que parece se inspirar nos procedimentos das artes da memória (*ars memoriae*), tão comuns na idade média e início da idade moderna, e codificadas desde Aristóteles, Cícero e Quintiliano. A diferença é que as figuras, as inscrições, os significantes usados nos quadros modernos para servirem de roteiro mnemotécnico para os espectadores da obra de arte serviam a propósitos pragmáticos, basicamente relacionados ao que se devia saber (lembrar) em matéria de prescrições morais, religiosas, mas também sociais, para ser um “espectador ideal”: um integral arcabouço de códigos era mobilizado a partir da figura ou inscrição evidente sobre a superfície da tela, todo um mundo de preceitos vinha em seu rastro, preceitos que situavam o espectador no corpus de uma Cultura e a adestravam para agir segundo as prescrições desta Cultura. Mas no filme de Greenaway, as inscrições e imagens que atulham a superfície da tela, ao contrário do pragmatismo teleológico prescrito pelas artes da memória, os “lembretes” sintagmáticos não servem para nada, não se destinam a nada e ecoam o Nada em todas as suas desconsoladas manifestações. Talvez mais do que em qualquer outro filme de seu autor, *A última tempestade* exhibe

de forma programática que o amaneiramento enciclopédico de Greenaway jamais poderia ter as pretensões de fundar uma obra maneirista, pois não possui nenhum suporte hermenêutico sólido sobre o qual se amparar (Brenez: o maneirismo consiste em um estudo figurativo de uma obra da tradição), parecendo apenas servir ao exuberante gênio associativo de seu criador: gênios da terra e do ar, demônios e anjos, potestades dos infernos e querubins virginais, toda a espécie de bizarrices que o barroquismo do século 16 e o bestiário de Bosch idealizou são mobilizados pelo artista para o fito de afirmar o Nada em sua retumbante insignificância e magnificente inanidade. Se Serge Daney, um dos teóricos do maneirismo no cinema, qualificou o carnaval de *trompe l'oeils*, de Dario Argento, em Inferno de grande Nada, é porque não viveu para ver o que Greenaway faria com o texto de Shakespeare neste que é um dos filmes mais indigestos dos anos 90. Com seu élan impetuoso de correspondências imagéticas, de anacolutos, de metonímias etc, o diretor nos apresenta uma espécie de Summa perversa da retórica pós-moderna no cinema contemporâneo.

E em que consistem os princípios da pós-modernidade, do reinado do significante sobre o significado e da mediação sobre a presença, no cinema de hoje? Pelo que podemos depreender de *A tempestade*, a pós-modernidade é um grande albergue-espanhol oratório, um caleidoscópio de signos os mais disparatados entre si com o propósito de impedir o espectador de fruir serenamente da experiência, a esta altura tão ultrapassada (pois surgida no século 19), de ver um filme. O filme de Greenaway acumula um conjunto heteróclito e heterogêneo de sinais de pontuações, de tropos e de tiques que devem nos levar a crer que o cinema, a arte da manifestação, está bem morto (o *leitmotif* de Daney, Wenders e Godard da morte do cinema, aliás, deve ser o ponto de partida de toda interrogação sobre a pós-modernidade), e que ao mundo dos planos de cinema substituíram-se alacrememente o reinado fantasmagórico das imagens. E qual a diferença entre *Anatahan*, de Sternberg, filme composto por planos de cinema, e *A última tempestade*, filme urdido por imagens? *A última tempestade* é uma resposta decisiva a esta respeito.

Um plano de cinema é um objeto urdido pelas características mais transcendentalistas (no sentido kantiano de “condições de possibilidade para a percepção de um objeto sensível por um sujeito dado”) imagináveis: espaço e tempo. É claro que precisamos pensar também na presença das mais distintas mediações, necessárias à confecção deste plano: montagem, trabalho da iluminação, ritmo. Mas a base, indispensável e peremptória, do plano de

cinema reside nestas imemoriais características ontológicas: espaço e tempo. Um filme clássico nos levava à apreensão da geografia espacial dos atos de um personagem e à pregnância do tempo levado por ele para executar estes mesmos atos: onde estamos, quanto tempo levamos para estar (ser). E há *morceaux de bravoure* míticos nos quais esta injunção (de representar o espaço e a duração de uma manifestação, humana e paisagística: e classicismo é antes de tudo uma arte em que se “mostra mundo”, e não se exprime um sujeito) aparecia enquanto tal, restituindo assim a *démarche* clássica em sua quintessência epifânica: a volta de Ethan para casa em *Rastros de ódio*, de John Ford, a aparição da boiada em *Rio vermelho*, de Howard Hawks. No cinema moderno, surgido no final dos anos 30, a ênfase se desloca desta injunção de “manifestar mundo” (natural ou cultural) para a de experienciar o mundo: a questão do ponto de vista em *A regra do jogo* ou na trilogia de Rossellini sobre a guerra é o ponto a ser considerado decisivamente. A Finitude radical entra em cena: este mundo é sempre o meu mundo, é sempre aqui e agora em mim (a câmera de Rossellini, colada aos corpos e às deambulações de seus personagens, que “descobrem” o mundo desolado pela irrupção da guerra).

E o cinema das imagens ou pós-moderno, de que *A última tempestade* é um avatar paradigmático, o que nos revela? Talvez a enciclopédica cultura de seu autor, talvez o seu monstruoso narcisismo. Pouco mais que isso. Se o filme de Greenaway acumula de forma atabalhoada todas as formas possíveis, tanto atuais como virtuais, de tropos retóricos é porque não se crê em mais nada (“Classicismo é questão de crença”, Biette); assim, tudo é possível mostrar, mas sempre em nível do significante, estéril e histórico. Um plano de cinema mostra e dura (espaço, tempo), e o trabalho ulterior das mediações vem sempre na esteira deste dado primeiro, subserviente a ele. Mas em *A última tempestade*, o trabalho da mediação é sempre preponderante, ubíquo, terminal: o filme se decide inteiramente num nível virtual da sala de edição, retroprojeção, superposição de imagens sobre imagens. Não temos mais o acesso a uma *res* temporal, como quando contemplamos um plano de cinema, e sim a um aparato imagético que adquire independência daquilo que filma (daquilo que re-apresenta) e acaba por dominá-lo inteiramente, como nestes processos descritos pelo marxismo a partir dos quais a alienação se forja, tornando a obra do homem desligada do próprio homem, incapaz de reconhecimento do próprio trabalho. Não vemos Miranda, Ariel, Caliban, Próspero; não captamos seus afetos e contemplamos suas trajetórias porque a todo tempo sobre o mundo representado Greenaway interpõe um sinal de pontuação, uma inscrição, a imagem de uma imagem: esta distância irrevogável do mundo que

experienciamos aqui fundamenta-se na ideia de que, como na arte conceitual (e seus filmes, de certa maneira, podem ser encaixados neste movimento), o que importa não são os objetos, as paisagens, os corpos, as durações e os consórcios entre si estabelecidos por estes dados, mas a ideia, a imagem, a Bild que eu tenho destes; e um filme agora é um container de Bilds, de representações, de sinais de pontuação, de significantes flutuantes, e não mais a manifestação de um espaço-tempo privilegiado, que certamente deve ter algo a nos dizer e afetar para estar ali, sendo filmado. O valor anexado a um plano de cinema (a ideia de que aquilo deve ser realmente especial, para merecer ser filmado) sofre então um achatamento, já que o que agora vale não é mais o que nos é mostrado, mas a hipertrofia da ideia daquilo que se mostra. A pós-modernidade pode ser assim considerada uma projeção, no domínio artístico, de uma experiência niilista histórica, na qual assistimos à decadência de tudo o que vale (nada mais vale nada, portanto, tudo pode valer) e, como no niilismo diagnosticado por Nietzsche, assistimos a uma derrocada valorativa geral. O reino, sem peso nem valor, das imagens quaisquer surge na clareira de uma experiência niilista da cultura: não existe mais a crença no mundo porque inexistem planos de cinema (espaço, tempo) para alicerçar e revelar mundo; então, sobram-nos as imagens, que nos arrastam em seu desalentado aluvião para o precipício da forma e do sentido: *A última tempestade* pode ser considerado um filme enlutado sobre uma experiência niilista do ser.

Podemos pensar o filme como Burdeau pensou o *Redacted*, de Brian de Palma: aquilo a que temos acesso agora filmicamente não é exatamente uma estética, mas uma retórica (*rhetorica*), que o Larousse descreve com os seguintes termos: “(...) a arte de pensar e a arte de dizer foram na origem da cultura – ou seja: na Antiguidade – recobertas exatamente no quadro de uma cultura oral, fundada sobre uma arte da memória e cuja expressão mais alta era a eloquência do orador da ágora, do fórum, da cúria, eloquência codificada e estreitamente ligada à vida política e social”. Este sistema extremamente codificado que servia de arcabouço e fundamento a uma cultura oral é uma técnica e uma tática (de persuasão política, de congregação social), um meio que acabou por adquirir um status de fim em si, a ponto de ser colocado como arte (técnica) intermediária entre a Gramática e a Dialética. Mas o que devemos reter aqui é que a retórica pressupõe uma “interpretação do ser” (Heidegger) característica de uma época superficial, em que o homem interior da subjetividade romântica ainda não tinha se consolidado, e o indivíduo só existia na medida em que integrava à sua formação, moral e cognitiva, meios que o levassem “para fora”: a política, a oratória, o trabalho na polis e na ágora.

A Retórica é retomada no final da modernidade (neste período denominado pós-moderno, ou segundo Bauman, “modernidade líquida”) como esta técnica da superfície, esta tática da pura exterioridade – contraposta, como vemos até aqui, à densidade e à profundidade de campo, mas também significativa dos gestos, dos planos clássicos –, em que um filme é um condensado de signos (de significantes), que o artista pode gerar, gerir, mobilizar a seu bel-prazer, na medida em que estas imagens flutuantes – à qual não podemos atribuir, como no cinema clássico, nenhuma moral, nenhum fundamento deontológico, a rigor nenhum valor de uso – tudo permitem. Chegamos – e eis a necessidade de pensarmos a pós-modernidade segundo o paradigma do diagnóstico nietzscheano de niilismo – ao “se Deus está morto, tudo é permitido” dostoievskiano, que Sartre identificou como o antepassado do desespero niilista: uma imagem é qualquer coisa, qualquer coisa que nela venha a se inscrever, transcrever, imprimir; uma imagem não é um homem ou um animal, cujo tempo tem de ser necessariamente respeitado pelo corte da montagem, que não pode ter o seu gesto impunemente castrado pelo corte porque existe, e a existência nos obriga a uma insofismável injunção ética. Uma imagem – um significante – tudo pode suportar ou servir a tudo porque, a rigor, não existe, e, portanto, nada vale.

A última tempestade pode ser considerado um filme em que o *partis pris* do amaneiramento enciclopédico do cinema de Greenaway acaba (no sentido de acabar e de desaguar) por afirmar um cinema de puras superfícies, sem profundidade, sem homem, Logos, Nomos, Ethos e todos os atributos de presença e de cultura com que estamos acostumados a pensar e experimentar o mundo. A rigor, um filme, artefato herdeiro destes atributos de ser e representação, também pode-se dizer que não mais existe. *A última tempestade* assume até o extremo do horror vacui (e se há um filme devedor desta sensação é este!) o insight melancólico de Daney e Godard dos oitenta de que o cinema acabou, e que foi substituído pelo mundo “sem densidade e relevo” do vídeo ou da televisão: ao universo presente dos planos de cinema o reino fantasmático das imagens.

AFOGANDO EM NÚMEROS: O DESAFOGO DA IRONIA

Em *Afogado em números*, temos a princípio a profusão vertiginosa de personagens, enredos, situações anedóticas típicas do cinema de Greenaway, que flui e flutua ao sabor pregnante de suas imagens: um cinema não da

empreinte de verité baziniana, do plano como manifestação e revelação das aparências, mas do jogo gadameriano do significante, da sentinela dos signos. Mas aqui este fluxo intransitivo se encontra amarrado por um eixo narrativo (um crime, repetido como um mantra combinatório três vezes) e figurativo (a água) sólido, e evoca-nos um sistema musical comum a tantas obras polifônicas, em que encontramos um tema e suas variações, ou uma estrutura e seus prolongamentos de leitura. *Afogando em números* é talvez seu filme mais clássico, na medida em que o amaneiramento flutuante (ou enciclopédico) de suas fabulações aqui se funda em terreno mais conhecido da invenção cinematográfica: um thriller psicótico hitchcockiano “familiar” de base é reelaborado segundo as associações, conduzidas por duas crianças prodígio, entre a água, a maternidade, as estrelas e o fim do mundo: o fim do mundo realmente advém, mas para as figuras paternas destes meninos, eliminados pelas respectivas senhoras.

Há uma cena inicial do filme que me parece reveladora do novo diapasão adotado por Greenaway neste filme fantasioso, mas devidamente “ancorado” em seu *élan* devaneante por um sistema mais clássico. A menina a que me referi acima pula corda, enquanto conta todas as estrelas do céu, de Aldebaran à Ursa maior. Temos aqui uma referência diegética ao próprio sistema onívoro do cinema de Greenaway de acumular signos segundo cadeias associativas: um cinema sob a inspiração do horror vacui. Mas ao encarnar em uma personagem do filme o *penchant* característico de seu sistema, já apreendemos uma distância ironicamente exorcista, que libera *Afogando em números* para um itinerário mais clássico, menos abarrotado de significantes por todos os lados. E é este *décalage* irônico que dá à obra, em geral tão claustrofobicamente coesa de Greenaway, um espaço de vacância respirável: um desafoço espiritual. Logo, aproxima-se a avó da criança, que sabiamente a coloca no caminho da razão, tentando dar um sentido à bulimia da contadora de estrelas: “Why”? E sim: Why, Greenaway, tanta bulimia de significantes? Esta cena é chave para se entender a forma inteligente como a exuberância de Greenaway encontra um meio de corrigir a si mesma de seus excessos e encontrar um caminho mais equilibrado para conduzir a narrativa: *Afogando em números* é um filme – ao contrário de *A última tempestade*, em que nenhum plano existia por si mesmo, sempre dependente da inscrição ou da imagem superposta – em que finalmente temos acesso ao mundo: as pessoas, as paisagens, o ar são visíveis e audíveis; o mundo, enfim, existe. Ainda temos a prevalência do jogo, a exuberância do conto, o anedotismo picaresco, mas a *empreinte de verité* com que Bazin atesta o poder de presença do plano de

cinema aqui não é submergida por uma avalanche de signos: ela permanece como a base e o horizonte indispensáveis de toda invenção. Ao contrário do décor fantasmagórico de *A última tempestade* – entre happening teatral e vídeo –, aqui temos locações, a participação dos elementos (água, terra, fogo), duração: *Afogando em números* se permite respirar, pois desaloja um tanto o filme da cabeça de seu realizador e reencontra o universo lá fora. Mas o jogo ainda está lá, a roleta russa lúdica de seu mecanismo ainda funciona: rimas entre os assassinados (uma combinatória? um sistema polifônico?), todas as referências enciclopédicas emitidas pelas duas crianças (um filme de Greenaway é um palimpsesto de referências, de estratégias retóricas, de lances), articuladas pelo elemento em comum – não por acaso, o único homem a escapar, pois é o peão estrutural das jogadas: o tio. *A féerie* (gênero ultraficcional de que Greenaway se utiliza para relançar infinitamente os dados de suas brincadeiras ultracodificadas) aqui não possui a autonomia formalista dos outros filmes, pois se deixa apreender nas malhas de um estudo de caso, e assim adquire arché (Princípio), Telos, uma planificação dos signos em gestão e uma organicidade dos eventos que certa história do cinema americano já havia sedimentado; por exemplo, no filme noir: não assistimos ao filme apenas para acompanhar o crescendo de thriller morbidamente humorístico, mas também não nos extasiamos apenas de maneira complacente, como nos outros filmes, com as escaramuças estereis da forma.

Em *Afogando em números* (lição hitchcockiana: funcionalidade do significante, ao integrá-lo exemplarmente à utilidade da narrativa), estes dois movimentos são indissociáveis, e mesmo complementares, pois os tropos retóricos do filme servem a uma exacerbação do jogo ficcional, a uma mais-valia, plus da ficção: eles têm uma aplicação, anexam-se a um fim que os libera do próprio peso ultrassignificante. A narrativa das crianças (um pé lá, na diegese thriller-noir; um pé cá, na proliferação lúdica dos significantes) é o gancho estrutural que permite que o filme corteje, em um mesmo movimento, o *stimmung* fascinatório suscitado pelas acrobacias formalistas (a profusão acumulativa de “imagens”) e a excitação emocional por acompanharmos uma narrativa teleologicamente orientada. É em torno deste núcleo quintessencial da família, perversa embora, que o filme parte e ao qual retorna, como a um eixo estavelmente são; mas este retorno é a linha diretiva de fundo das digressões, da proliferação de metáforas, da *féerie* (suportada, amarrada, estruturada pelo “estudo de caso”): é porque estamos “seguros” quanto a este horizonte, orientado e funcional, do baixo contínuo narrativo que podemos usufruir do barroco ostentatório de Greenaway, segundo o esquema polifônico acima mencionado do “tema e suas

variações”, e seguir os arabescos, as peripécias digressivas dos personagens, os flertes alegóricos (a água, a Mãe) e os *clins d’oeil*.

Afogando em números, como tantos de seus filmes, divaga, associa, acumula, e finalmente desperdiça a cadeia dos significantes (tentação onipresente da autocomplacência estetizante); no entanto, estas libações pós-modernas são aqui situadas na *rêverie* dos personagens (os personagens-mater, células nucleares da recriação imaginária do mundo: as crianças), além de ancoradas na tradição literária e cinematográfica de gênero – restituída, é certo, com um gosto picaresco e um humor nonsense que são as balizas características de sua percepção tardia de cinema. Assim, como a seus outros filmes, não se pode considerar *Afogando em números* um artefato maneirista (esta “análise figurativa” de uma obra do passado), a não ser que o pensemos sob o horizonte analógico do “amaneiramento enciclopédico ou fantasmagórico” que avengei no início deste artigo: Greenaway, cujo cinema não possui o rigor hermenêutico de uma obra maneirista, acolhe, no entanto, em seus caleidoscópios alucinógenos de signos flutuantes alguns tropos, uma certa retórica que caracterizou as obras maneiristas. Acontece que, ao contrário de filmes como *Prelúdio para matar* ou *Carrie*, não há nada atrás ou além da figura manifesta, do significante: não há propriamente uma exploração analítico-cognitiva, uma releitura de obra canônica – pensemos aí no paradigma estabelecido por Argento: o corredor de quadros que David Hennings atravessa em *Profundo rosso* é o que nos permite desvendar o enigma do filme, mas este mistério não é tanto uma questão de trama narrativa, mas de figuração: a anamorfose do rosto da assassina refletido no espelho que David confunde com um quadro. É preciso saber ler o quadro (e a trajetória do protagonista vai justamente no sentido de um aprendizado: o Bildungsroman de uma cognição) para identificar a diferença entre a imagem refletida e a representada. A razão para a impossibilidade da pós-modernidade, de que Greenaway é um artífice paradigmático, de efetivar semelhantes *démarches* cognitivas-figurativas está em que esta elide ou anula toda noção de profundidade, de *arrière-pensée*, de significado: ficamos apenas com a paroxística superfície, agitada por seus significantes parasitários, e, portanto, este vertiginoso passado, tanto formal (Hitchcock) como psicanalítico (a figura da Mãe, em *Profundo Rosso* como em *Carrie*), que informa os filmes de Dario Argento ou Brian de Palma propriamente inexistem: não há aqui nada além da trama cerrada dos jogos, da ronda atordoante dos significantes, do circuito entrópico das imagens.

OS FANTÁSTICOS LIVROS DE PRÓSPERO¹

PETER GREENAWAY

TRADUÇÃO: MARIA ESTHER MACIEL

Os roteiros que o cineasta britânico Peter Greenaway escreve para seus filmes quase sempre incluem textos narrativos ou poéticos que desviam o leitor para um *topos* que escapa às demarcações do gênero e se abre para o campo da criação literária. Roteiros como, por exemplo, os de seus primeiros curtas ou o do longa-metragem *The falls*, de 1980, chegam a ser inteiramente narrativos, configurando-se quase como novelas ou coleções de contos, que, longe de apenas traçar textualmente as diretrizes para a realização dos filmes, assumem sua própria autonomia enquanto texto.

O livro que se apresenta com roteiro do filme *Prospero's books* (*A última tempestade*) é um compósito de diferentes modalidades textuais. Além de um ensaio do cineasta sobre o processo de criação do filme, pequenas narrativas ficcionais construídas a partir de alguns motivos shakespearianos extraídos da peça *A tempestade*, na qual o filme é baseado, vêm compor o conjunto, ao lado de reproduções do próprio texto de Shakespeare e da presença de várias imagens extraídas do repertório canônico da história da arte ocidental.

Dentre os textos literários que integram o volume, destaca-se a descrição que o cineasta faz dos 24 livros fantásticos que Próspero, o desterrado Duque de Milão, teria levado para o exílio, ao ser forçado a deixar seu ducado e partir pelo mar com a filha Miranda. Tais livros, de inegável feição borgiana, teriam ajudado o personagem a enfrentar o naufrágio, encontrar e colonizar a ilha onde passa a viver, povoá-la com espíritos e espelhos, educar a filha Miranda e escrever a própria história da qual é personagem.

É a descrição desses livros de Próspero/Greenaway que se segue, em tradução.

Maria Esther Maciel

¹ Fragmento do roteiro de *Prospero's books*, publicado originalmente no livro: GREENAWAY, Peter. **Prospero's books – a film of Shakespeare's the tempest**. London: Chatto & Windus, 1991, p. 17-25.

Estes são os vinte e quatro livros que Gonzalo apressadamente lançou dentro da nau de Próspero, quando este foi arrastado ao mar para começar seu exílio. Tais livros possibilitaram que Próspero encontrasse seu caminho através dos oceanos, combatesse a perversidade de Sycorax, colonizasse a ilha, libertasse Ariel, educasse e distraísse Miranda, convocasse tempestades e domasse seus inimigos.

1. O LIVRO DA ÁGUA

Este é um livro de capa impermeável, que perdeu sua cor pelo demasiado contato com a água. É repleto de desenhos investigativos e textos exploratórios escritos em diferentes espessuras de papel. Há desenhos de todas as associações aquáticas concebíveis: mares, tempestades, chuvas, neve, nuvens, lagos, cachoeiras, córregos, canais, moinhos d'água, naufrágios, enchentes e lágrimas. À medida que as páginas são viradas, os elementos aquáticos ganham vida e se movimentam continuamente. Há ondas turbulentas e tempestades oblíquas. Rios e cataratas fluem e borbulham. Planos de maquinaria hidráulica e mapas meteorológicos tremulam com setas, símbolos e diagramas agitados. Os desenhos são todos feitos à mão. Talvez seja essa a coleção perdida de desenhos de Da Vinci, encadernada em livro pelo Rei da França, em Amboise, e comprada pelos duques milaneses para presentear Próspero em seu casamento.

2. UM LIVRO DE ESPELHOS

Encadernado em tecido de ouro e bastante pesado, este livro tem umas oitenta páginas espelhadas e brilhantes: algumas foscas, outras translúcidas, algumas manufaturadas com papéis prateados, outras revestidas de tinta ou cobertas por um filme de mercúrio que pode rolar para fora da página se não for tratado com cautela. Alguns espelhos simplesmente refletem o leitor, alguns refletem o leitor tal como era há três minutos, alguns refletem o leitor tal como será em um ano, como seria se fosse uma criança, uma mulher, um monstro, uma ideia, um texto ou um anjo. Um espelho mente constantemente; outro espelho vê o mundo de frente para trás; outro, de cima para baixo. Um espelho retém seus reflexos como se fossem momentos congelados e infinitamente lembrados. Outro simplesmente reflete outro espelho através da página. Há dez espelhos cujos propósitos Próspero ainda precisa definir.

3. UM LIVRO DE MITOLOGIAS

Este é um livro grande. Em algumas ocasiões, Próspero o descreveu como tendo quatro metros de largura e três metros de altura. É encadernado em um pano amarelo brilhante que, quando polido, reluz como latão. Trata-se de um compêndio, em texto e ilustração, de mitologias com todas suas variantes e versões alternativas; ciclo após ciclo de histórias entrecruzadas, que tratam de deuses e homens de todo o mundo conhecido – do Norte gelado aos desertos da África –, com leituras explicativas e interpretações simbólicas. De reconhecida autoridade, suas informações são as mais ricas que há no Leste Mediterrâneo, na Grécia e na Itália, em Israel, em Atenas e Roma, Belém e Jerusalém, onde são suplementadas com genealogias naturais e não naturais. Para o olhar moderno, o livro é uma combinação das *Metamorfoses*, de Ovídio, *O ramo de ouro*, de Frazer e *O livro dos mártires*, de Foxe. Cada história ou anedota tem uma ilustração. Usando esse livro como um glossário, Próspero pode reunir, se assim desejar, todos os deuses e homens que alcançaram fama ou infâmia através da água ou através do fogo, através do engano, em associação com cavalos ou árvores ou porcos ou cisnes ou espelhos, orgulho, inveja ou gafanhotos.

4. UMA CARTILHA DAS PEQUENAS ESTRELAS

Este é um guia de navegação pequeno, escuro e com capa de couro. É um livro repleto de mapas dos céus da noite, os quais, ao se desdobrarem, caem para fora da página, desmentindo o tamanho modesto do livro. Por retratar a imagem do céu refletida nos mares do mundo quando repousam, está cheio de manchas que indicam onde as massas de terra do globo interromperam o espelho oceânico. Isso, para Próspero, foi de grande utilidade, pois dirigindo sua nau avariada para uma dessas pequenas falhas no mar de estrelas, encontrou sua ilha. Quando abertas, as páginas da cartilha cintilam com planetas viajantes, meteoros lampejantes e cometas giratórios. Os céus negros pulsam com números vermelhos. Novas constelações se enfeixam repetidamente por meio de ágeis linhas pontilhadas.

5. UM ATLAS PERTENCENTE A ORFEU

Revestido de uma capa de lata verde-laqueada, com superfície gasta e queimada,

este atlas é dividido em duas seções. A primeira é repleta de grandes mapas de viagem e manuais de música do mundo clássico. A segunda, de mapas do inferno. O livro foi usado quando Orfeu viajou ao mundo subterrâneo em busca de Eurídice. Daí que os mapas se encontrem chamuscados e tostados pelo fogo do inferno e marcados pelas mordidas de Cérbero. Quando o atlas é aberto, os mapas borbulham em piche. Avalanches de cascalhos frouxos e de areia fundida caem de suas páginas e crestam o chão da biblioteca.

6. UM LIVRO DURO DE GEOMETRIA

É um livro volumoso, de cor marrom, encapado em couro e gravado com números dourados. Quando aberto, complexos diagramas geométricos em três dimensões saltam das páginas, como em um livro *pop-up*. As páginas piscam com figuras e números logarítmicos. Os ângulos são medidos por finíssimos pêndulos de metal que balançam livremente, ativados por ímãs ocultos no papel espesso.

7. O LIVRO DAS CORES

É um livro grande, encadernado em seda carmesim. É mais largo que alto e, quando aberto, as páginas duplas se estendem, formando um quadrado. Trezentas páginas cobrem o espectro de cores com matizadas sombras, que se movem do negro até voltarem ao negro. Quando aberto em sua dupla extensão, a cor evoca tão fortemente um lugar, um objeto, uma posição ou uma situação, que a sensação sensorial correspondente é experimentada de forma direta. Assim, um reluzente laranja amarelo é a entrada para um vulcão, e um verde-azul escuro é a lembrança de um mar profundo onde peixes e enguias nadam e espirram água na face do leitor.

8. A ANATOMIA DO NASCIMENTO, DE VERSALIUS

Versalius produziu o primeiro livro autorizado de anatomia, que é surpreendente em seus detalhes e macabro em sua singularidade. Este *Anatomia do nascimento* – um segundo volume, hoje desaparecido – é ainda mais perturbador e herético. Concentra-se nos mistérios do nascimento. É cheio de desenhos descritivos dos trabalhos do corpo humano, os quais se movimentam, pulsam

e sangram quando as páginas se abrem. É um livro proibido, que questiona os processos desnecessários do envelhecimento, deplora os desgastes associados à procriação, condena as dores e os desconfortos do parto, além de questionar, em termos gerais, a eficiência de Deus.

9. UM INVENTÁRIO ALFABÉTICO DOS MORTOS

É um volume funéreo, longo e delgado, encadernado em lâminas de prata. Contém todos os nomes dos mortos que viveram na terra. O primeiro nome é de Adão, e o último é de Susana, mulher de Próspero. Os nomes são escritos em diversas tintas e caligrafias, estando dispostos em longas colunas que ora refletem o alfabeto, ora a cronologia histórica. No entanto, as taxonomias utilizadas são, frequentemente, de decifração tão complicada que você poderá pesquisar anos e anos à procura de um nome que, com certeza, estará lá. As páginas do livro são muito antigas e trazem, em marcas d'água, uma série de desenhos de tumbas e columbários, lápides elaboradas, sepulturas, sarcófagos e outras loucuras arquitetônicas para os mortos, sugerindo que o livro servia a outros propósitos, mesmo antes da morte de Adão.

10. O LIVRO DOS RELATOS DE VIAJANTES

Este é um livro que está muito danificado, como se usado em demasia por crianças que o estimaram. A capa de couro carmesim, arranhada e corroída, que um dia fora incrustada com um desenho figurativo de ouro, está agora tão surrada que suas configurações tornaram-se ambíguas, provocando muita especulação. O livro contém aqueles prodígios inacreditáveis que os viajantes contam. “Homens cujas cabeças saem dos peitos”, “mulheres barbadas, chuvas de sapos, cidades de gelo roxo, camelos que cantam, gêmeos siameses”, “alpinistas gotejantes de orvalho, como touros”. É cheio de ilustrações e tem pouco texto.

11. O LIVRO DA TERRA

Um livro volumoso, coberto por uma membrana de cor cáqui. Suas páginas são impregnadas de minerais, ácidos, alcalinos, substâncias, gomas, venenos, bálsamos e afrodisíacos da terra. Risque uma grossa página escarlate com a

unha de seu polegar para incitar fogo. Passe a língua no cinza de outra página para trazer a morte por envenenamento. Ponha a página seguinte de molho na água para curar o antraz. Mergulhe outra em leite para fazer sabão. Esfregue duas páginas ilustradas uma na outra para fazer ácido. Encoste sua cabeça em outra página para mudar a cor de seu cabelo. Com este livro, Próspero saboreou a geologia da ilha. Com sua ajuda, dela extraiu sal e carvão, água e mercúrio, e também ouro, não para sua bolsa, mas para sua artrite.

12. UM LIVRO DE ARQUITETURA E OUTRAS MÚSICAS

Quando as páginas são abertas neste livro, planos e diagramas saltam completamente formados. Há modelos definitivos de prédios constantemente escurecidos por uma nuvem de sombras móveis. Praças de mercado se enchem e se esvaziam de multidões ruidosas, luzes piscam na paisagem noturna da cidade, ouve-se música nos salões e nas torres. Com este livro, Próspero reconstruiu a ilha, convertendo-a em um palácio cheio de bibliotecas que recapitulam todas as ideias arquitetônicas da Renascença.

13. AS NOVENTA E DUAS CONCEPÇÕES DO MINOTAURO

O livro reflete sobre a experiência do Minotauro, a mais célebre estirpe da bestialidade. Ele traz uma impecável mitologia clássica para explicar procedências e “pedigrees” que incluem Leda, Europa, Dédalus, Teseu e Ariadne. Caliban, que, assim como os centauros, as sereias, as harpias, a esfinge, os vampiros e os lobisomens, é um filho da bestialidade, teria grande interesse nesse livro. Zombando das *Metamorfoses*, de Ovídio, conta a estória de noventa e dois híbridos. Na verdade, deveriam ter sido contadas cem, mas o puritano Teseu, que já tinha ouvido o bastante, aniquilou o Minotauro antes que este tivesse terminado. Quando aberto, o livro exala um vapor amarelo e cobre os dedos do leitor com um óleo negro.

14. O LIVRO DAS LÍNGUAS

Este é um livro grande e alentado, com uma capa verde azulada que se curva como um arco-íris sob a luz. Mais uma caixa que um livro, abre-se de maneira não ortodoxa, por ter uma porta na capa. Dentro, encontra-se uma coleção de oito livros menores, dispostos como garrafas em uma maleta médica. Por trás

desses oito livros, há outros oito, e assim por diante. Abrir os livros menores é liberar muitas línguas. Palavras e sentenças, parágrafos e capítulos se juntam como girinos de um lago em abril ou pássaros nos céus noturnos de novembro.

15. O LIVRO DAS PLANTAS

Parecido com um tronco de madeira antiga e curada, este é um herbário que põe fim a todos os herbários, tratando das mais veneráveis plantas que governam a vida e a morte. É um tijolo de livro, com uma capa de madeira envernizada que já foi, e provavelmente ainda é, habitada por minúsculos insetos subterrâneos. As páginas são recheadas de plantas e flores prensadas, corais e algas marinhas, sendo que em torno do livro pairam borboletas exóticas, libélulas, mariposas esvoaçantes, besouros reluzentes e uma nuvem de pólen dourado. É, simultaneamente, um favo de mel, uma colmeia, um jardim e uma arca de insetos. É uma enciclopédia de pólen, perfumes e feromônio.

16. UM LIVRO DO AMOR

Este é um volume pequeno, fino e aromático, encadernado em ouro e vermelho, com laços de fita escarlata para marcar as páginas. No livro, vê-se a imagem de um homem e de uma mulher nus, bem como a de um par de mãos entrelaçadas. Essas coisas foram, certa vez, vislumbradas brevemente em um espelho, e esse espelho estava em outro livro. O resto é conjectura.

17. UM BESTIÁRIO DE ANIMAIS DO PASSADO, DO PRESENTE E DO FUTURO

É um livro grande, um dicionário de animais reais, imaginários e apócrifos. Com este livro, Próspero é capaz de reconhecer onças e saguis, morcegos-das-frutas, manticoras e dromecélias, o camaleopardo, a quimera e o catoblepas.

18. O LIVRO DAS UTOPIAS

Este é um livro das sociedades ideais. Encadernado em capa de couro dourado e contracapa de ardósia negra, contém quinhentas páginas, seiscentos e sessenta e seis verbetes indexados e um prefácio de Sir Thomas Moore. O

primeiro verbete é uma descrição convencional do Céu, e o último, uma descrição do Inferno. Haverá sempre alguém na Terra cuja utopia ideal será o Inferno. Nas páginas restantes do livro, toda comunidade política e social conhecida e imaginada é descrita e avaliada, e vinte e cinco páginas são dedicadas a tabelas nas quais as características de todas as sociedades podem ser discriminadas, permitindo ao leitor selecionar e combinar aquelas que formem sua utopia ideal.

19. O LIVRO DA COSMOGRAFIA UNIVERSAL

Repleto de diagramas impressos, de grande complexidade, este livro é uma tentativa de colocar todos os fenômenos universais em um mesmo sistema. Os diagramas são gravados nas páginas: figuras geométricas ordenadas, anéis concêntricos que rodam e contrarrodam, tabelas e listas organizadas em espirais, catálogos dispostos em um corpo humano simplificado que, ao se mover, coloca as listas em nova ordem, movimentando os diagramas do sistema solar. O livro oferece uma mistura do metafórico com o científico e é dominado por um grande diagrama que mostra a união do Homem e da Mulher – Adão e Eva – em um universo bem estruturado, no qual todas as coisas têm seu lugar demarcado e a obrigação de serem proficuas.

20. AMOR DAS RUÍNAS

Um manual de antiquário, um inventário do mundo antigo para os humanistas da Renascença interessados em antiguidades. Repleto de mapas e planos dos lugares arqueológicos do mundo, como templos, cidades e portos, cemitérios e estradas antigas, contendo também as medidas de cem mil estátuas de Hermes, Vênus e Hércules, descrições de cada obelisco e pedestal do Mediterrâneo conhecido, planos das ruas de Tebas, Óstia e Atlântida, um diretório dos pertences de Sejanus, as lousas de Heráclito e as assinaturas de Pitágoras. É um volume essencial para o historiador melancólico que sabe que nada perdura. Suas proporções são como as de um bloco de pedra, quarenta por trinta e por vinte centímetros. A cor é de mármore azul estriado. Arenoso ao toque, tem páginas rijas e crespas, impressas em fontes clássicas que não possuem o W nem o J.

21. AS AUTOBIOGRAFIAS DE PASÍFAE E SEMÍRAMIS

Uma pornografia. É um volume enegrecido e manuseado, cujas ilustrações são levemente ambíguas em relação ao conteúdo. O livro é encadernado em couro curtido de cor negra e tem capas de chumbo danificadas. As páginas são cinza-azuladas e salpicadas de um pó verde lodoso, fios de cabelo crespo, manchas de sangue e outras substâncias. Uma ligeira nesga de vapor ou fumaça levanta-se das páginas quando o livro é aberto, sendo que este se mantém aquecido – como se contivesse o exíguo calor que aparentemente envolve o gesso que seca ou as pedras lisas depois que o sol se põe. As páginas deixam manchas ácidas nos dedos de quem as manuseia e é aconselhável usar luvas para ler o volume.

22. UM LIVRO DO MOVIMENTO

Este é um livro que, em um nível mais elementar, descreve como os pássaros voam, as ondas encrespam, as nuvens se formam e as maçãs caem das árvores. Descreve ainda como o olho muda de forma quando olha a longa distância, como os pelos crescem em uma barba, como o riso transfigura um rosto e por que o coração bate e os pulmões inflam involuntariamente. Em um nível mais complexo, descreve como as ideias perseguem umas as outras na memória e para onde vai o pensamento depois que o pensamos. O livro é coberto por um resistente couro de cor azul e, por estar sempre se abrindo subitamente por sua própria vontade, encontra-se envolvido por duas tiras de couro, atadas com força na espinha dorsal. À noite, o livro se debate contra a estante e tem de ser contido por um peso de metal. Uma de suas seções se intitula “A dança da natureza”, na qual podem ser encontradas todas as possibilidades de dança para o corpo humano, codificadas e explicadas em desenhos animados.

23. O LIVRO DOS JOGOS

Este é um livro de tabuleiros de jogos com infinitas possibilidades de uso. O xadrez é um entre os milhares de jogos do volume, ocupando apenas duas páginas, a 112 e a 113. O livro contém tabuleiros para serem jogados com fichas e dados, cartelas, bandeiras e pirâmides em miniatura, pequenas reproduções de deuses do Olimpo, ventos em vidros coloridos, profetas do Antigo Testamento feitos de osso, bustos romanos, os oceanos do mundo, animais exóticos, peças de coral, cupidos de ouro, moedas de prata e pedaços de

figado. Os tabuleiros de jogos representados no livro abarcam tantas situações quantas experiências houver. Há jogos de morte, de ressurreição, amor, paz, fome, crueldade sexual, astronomia, da cabala, de estratégias, das estrelas, de destruição, do futuro, de fenomenologia, mágica, retribuição, semântica, evolução. Há tabuleiros com triângulos vermelhos e negros, diamantes cinzas e azuis, páginas de texto, diagramas do cérebro, tapetes persas, tabuleiros em forma de constelações, animais, mapas, viagens ao Céu e viagens ao Inferno.

24. TRINTA E SEIS PEÇAS

É um grosso volume impresso, de peças teatrais datadas de 1623. Todas as trinta e seis peças estão lá, menos uma: a primeira. Dezenove páginas foram deixadas em branco para a sua inclusão. Ela é chamada “A tempestade”. O fôlio é modestamente encadernado em linho verde-escuro, com uma capa de papelão onde se destacam as iniciais do autor, gravadas em ouro: W.S.

O LIVRO DE CABECEIRA, DE A A Z ¹

PETER GREENAWAY

TRADUÇÃO: MARIA ESTHER MACIEL

INTRODUÇÃO

Li pela primeira vez *O livro de cabeceira*, de Sei Shonagon, em 1972, em uma tradução para o inglês feita por Arthur Waley. Dentre suas inúmeras qualidades, a obsessão pelas listas aparentemente arbitrárias foi o que primeiro me seduziu. Li uma versão inglesa mais completa do livro em 1984, ao mesmo tempo em que preparava uma lista alfabética bem mais ortodoxa para o filme *Zoo - um Z & dois zeros*. Imaginei, então, que um dia pudesse ser possível inserir os excêntricos deleites taxonômicos de Sei Shonagon em um filme e dispor as ideias na ordem do que eu considerava um projeto de cinema a ser organizado segundo as 26 letras do alfabeto, sob o nome *26 Fatos sobre a carne e a tinta*.

Devo dizer àqueles que não leram Sei Shonagon que ela certamente não teria se reconhecido na narrativa ou nos personagens desse projeto de filme, embora eu tivesse esperança de que ela pudesse nele reconhecer muitos dos sentimentos que expressou e muito de sua própria excitação em relação à literatura e às coisas do mundo. Eu gostaria também de pensar que ela teria se reconhecido nas citações que fizemos de seu texto.

Muitos aspectos deste roteiro de 1984 mudaram ao longo da jornada que fizemos até que o filme de 1996 se completasse. Entretanto, todos os elementos essenciais da primeira sinopse foram mantidos e, tal como um prefácio ao roteiro definitivo de *O livro de cabeceira*, imagino que ela possa servir como uma introdução pertinente.

¹ Este texto, construído em forma de verbetes, é a versão inicial do roteiro do filme *O livro de cabeceira* (1996), de Peter Greenaway. Escrito em 1984, foi incluído – a título de prefácio – no livro que traz o roteiro definitivo. Extraído de: GREENAWAY, Peter. **The pillow book**. Paris: Dis Voir, 1996, p.6-12. Tradução: Maria Esther Maciel.

A

A pele mais adequada para ser escrita deve ser muito clara, talvez a de um corpo cujo cabelo bem escuro sugira o brilho da tinta preta.

B

Estamos especulando sobre uma fantasia erótica que combina duas fascinações sem limites: o corpo e a literatura.

C

O livro de cabeceira, de Sei Shonagon, é uma obra da literatura clássica japonesa, escrita há mil anos por uma dama-da-corte imperial. É um elegante e refinado diário, feito com engenhosidade e muita inteligência por uma mulher sensível e de forte caráter. O diário, tal como outros do mesmo tipo (esse não foi o único existente), era guardado dentro da gaveta de um travesseiro de madeira, sobre o qual a autora encostava sua cabeça durante a noite. O filme diz respeito a uma moderna Sei Shonagon, que vive nos anos noventa em Hong Kong. E essa história passa, certamente, por uma grande reviravolta.

D

Essa Sei Shonagon contemporânea é passional, a ponto de abandonar tudo pela literatura, pelas palavras, pela escrita, pelos escritores, poetas e homens de letras. Mantém um armário em sua casa, um grande armário europeu do século XVIII. Mas dentro não há nenhum papel. Seu corpo é o papel.

E

Essa mulher tem vinte, talvez vinte oito, ou mesmo trinta anos, mas não menos. É bonita. É alta. Tem um corpo ideal para modelar roupas. É exilada do Japão, com uma história pessoal marcada por uma educação primorosa. Dona de uma sensibilidade refinada, é afeita à tradição de decorar o corpo com tatuagens e cosméticos, bem como à literatura, que, pela caligrafia, constitui meio caminho para a pintura. Neste momento, vamos supor que a mulher vem de Kioto, cidade da própria Sei Shonagon. Seu nome é Nagiko, o mesmo que alguns historiadores pensam ser o nome familiar de Sei Shonagon.

F

Nessa narrativa específica, o pai de Nagiko é um escritor com uma modesta, porém venerável, reputação: ele escreve histórias sobre crianças espertas que solucionam mistérios por meio da matemática. O pai pinta, delicadamente, uma mensagem de aniversário no rosto da filha. A mensagem completa-se com o nome dela e o seu. Ele pinta a mensagem nas bochechas da menina, em volta dos lábios e sobre as pálpebras. Faz isso a cada aniversário, desde quando sua filha tinha três anos, e até que ela se case, aos dezoito. A origem desse costume, dizem, remonta a um tempo em que Deus moldou em argila os primeiros seres humanos e pintou nos olhos, nos lábios e no sexo de cada um deles um nome e uma bênção para ajudá-los a seguirem seu caminho na vida. Se Deus aprovava a criação, assinava o próprio nome, e só depois dava ao modelo de argila pintado o sopro de vida.

Nos primeiros aniversários de Nagiko, quando seu rosto era delicadamente pintado com a saudação paterna, ela tinha permissão para usar os pincéis e o tinteiro do pai, e este a incentivava a escrever. A partir daí, surgiu o desejo de Nagiko de um dia se tornar uma escritora.

A menina adorava ter o rosto pintado, de aniversário a aniversário. Isso lhe trazia o conforto e o amor de sua família – o prazer de viver em uma casa cheia de livros e palavras. Tudo isso se tornou um profundo deleite que temia perder. Ela, uma mulher no exílio, vive agora em Hong Kong.

G

Depois de seu décimo oitavo aniversário, Nagiko anseia em vão pela carícia do pincel em suas faces, o hálito de seu pai em suas bochechas e a sensação da tinta úmida secando lentamente em sua pele. Ela agora vive na expectativa de reviver o prazer de seus aniversários de infância. Exige que seus amantes escrevam em seu rosto, no seu corpo, exatamente como seu pai e o Deus da criação, antes dele. Seus amantes devem caligrafar em seus olhos, seus lábios e seu sexo. Eles devem escrever o nome dela e os deles, e outras coisas mais.

H

Assim a história é contada em duas instâncias temporais – o “agora” e o “então”. O “agora” sendo a cidade de Hong Kong dos anos noventa, e o “então” sendo a infância e a adolescência da mulher em Kioto, Japão.

No primeiro terço do filme, aos dois tempos é dado o mesmo espaço, mas gradualmente a história do “agora” torna-se mais e mais intensa, até que o passado passa a ser mostrado em brevíssimos *flashbacks*.

I

A mulher possui muitos amantes. Ela é corajosa. Ela é insaciável. Ela se comporta como uma cortesã. Ela gosta de roupas e comidas finas. Ela tenta reproduzir o conforto da casa de seu pai. Seus amantes são variados. Há o modesto calígrafo que só escreve na penumbra. O míope, um homem de meia-idade, que insiste em escrever com as canetas esferográficas mais baratas, em letras pequenas a ponto de se fazer necessária uma lupa para decifrá-las. O jovem impertinente que escreve como uma criança. O velho viúvo que corrige e rasura constantemente seus erros com cuspe, uma esponja úmida e sua própria língua. O contador que cobre o corpo de Nagiko com somas aritméticas, subtrações no seio esquerdo, adições no direito. O cliente brutal que a arranha com grafitos obscenos, com desenhos de tirar sangue.

J

Há um tímido cliente que, para esconder seu óbvio talento, usa tinta invisível no corpo de Nagiko. Ela tenta revelar a tinta invisível, banhando-se em água morna, ficando o máximo que sua ousadia lhe permite perto do calor do fogo, lavando seu corpo com suco de cascas de cebola, até que a façam chorar e suas lágrimas provem ser necessário usar um solvente para que o escrito se revele.

K

Quando um cliente sai, os lençóis da cama ficam marcados com tinta, e a mulher, satisfeita, sente-se ao mesmo tempo regozijada e triste com sua obsessão. Ela ri disso, faz piada com isso. Ela ironiza sua própria experiência. Ela se coloca diante dos muitos espelhos de seu apartamento e avalia, atentamente, as proezas literárias de seus clientes. Se os textos são bons ou se lhe dão prazer, cuidadosamente vaporiza o corpo com laquê para impedir que o atrito de suas roupas apague as letras. Ela se veste tanto para ocultar quanto para exibir os escritos. Certa noite, coloca-se na varanda de seu terraço com vista para Hong Kong e deixa a chuva morna de verão lavar os poemas de um velho e gentil senhor chinês, que, sentado de pernas cruzadas, vê seu trabalho

literário se diluir. Ao ver que os escritos estão apagados, ela vai imediatamente para o chuveiro e deixa a água levar tudo embora, até que a água do banho fique negra ou roxa de tinta diluída.

L

Em Hong Kong, há um estudante de 17 anos chamado Bara, membro de uma barulhenta facção política. Para se exibir, Bara escreve palavras de ordem e slogans políticos no corpo de Nagiko. Nagiko é raptada. Os raptadores são muito jovens e, apesar da aparência viril, sexualmente desastrados. Nagiko é corajosa. Com ousadia, permite que seu corpo seja fotografado de forma a revelar os segredos de seu amante político. Os raptadores tentam obliterar as palavras escritas em seu corpo com tinta-spray, mas são impedidos por um belo fotógrafo japonês chamado Hoki. Ele se apaixona por Nagiko e se torna seu secreto, tímido e não correspondido admirador. Ele faz cursos de poesia por correspondência e se esforça, esperando ganhar os favores de Nagiko.

M

Quando Nagiko completa dezoito anos, seu pai pinta sua face como um presente de aniversário, pela última vez. No dia seguinte, ela já está casada. Seu marido não se interessa por palavras, livros ou escritores. Ele maltrata Nagiko. Ela busca refúgio nos livros, monta uma pequena biblioteca e tenta ser uma escritora. O novo marido tenta anular esse desejo. Sua afronta final é queimar os diários da mulher. Ela o deixa e é, conseqüentemente, obrigada a sair de Quioto. Viaja para Hong Kong, esperando, enfim, deixar o Oriente para sempre e viajar para a América.

N

Nagiko chega a Hong Kong. Ela se junta a uma comunidade japonesa que lá vive em exílio. Torna-se uma bibliotecária e, depois, modelo de uma casa de modas japonesa. No início, ela se envolve apenas com homens japoneses ligados a negócios de costura. Acaba por se tornar uma discreta celebridade. Tenta reproduzir em seu elegante apartamento de Hong Kong a casa e a biblioteca de seu pai. Ganha certa reputação como mulher requintada, culta, que encanta os escritores. Mas sempre sente falta de alguma coisa. Sente falta da escrita, dos amantes escritores e do toque do pincel e da caneta na sua pele. Equipara o mais intenso prazer sensual à imagem das palavras sobre seu

corpo. Ela pede isso aos seus amantes. Eles cedem aos seus caprichos. Eles a obedecem. Ela quer fazer amor com escritores de verdade, mas há poucos escritores japoneses exilados em Hong Kong. Ela é obrigada a negociar sua obsessão com homens mais velhos, assim como seu pai. Passa, então, a se envolver com escritores não orientais, com escritores franceses e italianos, e depois americanos. No início, sente repulsa pelo toque e cheiro desses homens; e pela primeira vez, seu corpo é coberto de línguas estranhas: o francês, o italiano e o inglês.

O

A mulher revive seu desejo de tentar se transformar em escritora. Primeiro, escreve no papel com uma máquina de escrever, mas se decepciona com o resultado. Começa, então, a escrever no próprio corpo. Inclinando-se de bruços sobre a cadeira, escreve nos próprios joelhos, nas coxas, na barriga, no antebraço esquerdo e nas costas de sua mão esquerda. Em razão dessa singular posição para escrever, quando se levanta vê que toda a escrita fica de cabeça para baixo. As tentativas de se tornar uma escritora são inúteis. Ela tem pouca inspiração para escrever em si mesma.

Prepara-se, então, para tentar escrever em seus amantes, retribuir a eles os escritos que nela fizeram. Ela não se sente confiante para escrever na pele de seus amantes japoneses, mas aprende a escrever em seus parceiros europeus. Escreve em japonês caligráfico, de modo que seus amantes europeus não entendam o que escreve. Ela escreve melhor em seus clientes mais velhos: senhores inofensivos e benevolentes que lembram seu pai.

P

Recordando-se da sessão fotográfica daquele dia do rapto no terraço, Nagiko contrata o tímido e apaixonado fotógrafo, Hoki, para fotografar os escritos nos corpos de seus clientes mais velhos enquanto dormem. Ela ironicamente apelida o jovem fotógrafo de “mata-borrão”, pois depois de ter acidentalmente nele derramado um pouco de tinta, descobriu que na pele espantosamente absorvente do rapaz a tinta se espalhava em grande escala e horríveis manchas. Hoki está convencido de que nunca poderá se tornar um amante de Nagiko.

Nagiko transcreve para o papel os escritos fotografados e os envia anonimamente a um velho editor japonês que vive em Hong Kong e que um dia conheceu seu pai. Ele declara que os escritos não valem o papel em que foram escritos. Nagiko fica ressentida. Ela está determinada a fazer com que o editor veja que

tem valor como escritora. Ela resolve, então, seduzi-lo. Em vão. Esse editor não se interessa por mulheres. Tem um amante, um jovem escritor inglês. A moça, mudando seus planos, decide, cinicamente, seduzir o rapaz inglês.

Q

Ela consegue. O escritor é seduzido. Ele é um jovem vistoso, muito talentoso, indolente, arrogante e parasita. Faz a vida como tradutor. Organiza livros sobre história oriental e escreve poesia. Eles fazem amor, escrevem no corpo um do outro. Veem-se regularmente. Ela experimenta no corpo uma tinta indelével, que permanecerá por quinze dias na pele, até ir desaparecendo gradualmente. Ela se dá conta de que está apaixonada pelo jovem poeta. Excitada com o corpo do amante, encontra a inspiração que lhe estava faltando. E faz planos para um trabalho maior.

R

Imagens de anatomia humana, vestida e desnuda, ocupam a tela inteira, em uma mistura ornamental de estampas lisas e coloridas, em estilo japonês, combinada ao claro-escuro europeu. Um festim visual envolvendo carne e pele, palavras e caligramas, um mix de Oriente e Ocidente. Este não é um filme japonês, mas um filme europeu que deve muito a Utamaro, Hokusai e Hiroshige, bem como à pintura europeia que foi influenciada pelo Japão: um pouco de Gauguin, um pouco de Degas, um pouco de Whistler, um certo Schiele, um certo Toulouse-Lautrec, talvez algum Vuillard e Klimt e, antes deles, as não poucas chinesas do século XVIII.

S

O filme se vale dessas influências para uma longa apoteose, um clímax sensual. A mulher e o escritor passam dias e noites juntos, fazendo amor, escrevendo, tomando banho, fazendo amor, escrevendo, tomando banho, escrevendo, fazendo amor. Eles trocam mensagens amorosas escritas na pele, em japonês, francês, italiano, inglês, chinês, com caracteres kanji, hiragana e katakana, letras góticas, fontes exóticas, experimentos caligráficos particulares. Os lençóis da cama tornam-se uma *melée* de palavras impressas. O rapaz escreve nos lugares inacessíveis do corpo de Nagiko, de modo que ela tenha dificuldade em ler o texto, mesmo com a ajuda de dois espelhos. Ele escreve em um ponto mínimo de suas costas. Entre as pernas. Sobre as pálpebras. Nagiko se contorce diante dos espelhos para transcrever a escrita de seu amante. Hoki,

o jovem fotógrafo apaixonado, conhecido como “mata-borrão”, é às vezes um *voyer* dessas horas de amor. Ele está profundamente enciumado.

T

O novo amante inglês de Nagiko a estimula a assumir o papel de escritora. Ele urde um plano. Propõe que seu próprio corpo – familiar também ao editor – seja por ela usado de forma a conseguir uma publicação. Ela deveria escrever seus textos no corpo dele para que o editor pudesse vê-los.

U

O amante se apresenta ao editor. Ele se despe na loja abarrotada de livros e o editor lê, com espanto, os escritos no corpo do rapaz, excitado com o material e a forma como ele está apresentado. O texto está escrito com tinta indelével, de forma a não se apagar imediatamente. O editor concorda em publicá-lo e ordena às suas pudicas secretárias que transcrevam a exótica escrita do corpo.

V

Excitada, Nagiko está impaciente para escrever mais, mas o velho editor insiste em manter esse recém-descoberto corpo-texto junto dele para continuar sua verificação. Está certo de que a transcrição leva um longo tempo. Com relutância, a impaciente Nagiko arruma outros amantes, secretamente. Sua escolha recai em homens bonitos, de pele a mais clara possível, incluindo gêmeos albinos. Seus novos amantes a exaurem, mas ela persiste. Ela resolve drogar suas vítimas. Envia “suas páginas” dopadas ao editor. O efeito das drogas às vezes passa e os empregados do editor têm que sair correndo atrás dos textos que fogem pelas ruas, em meio aos fervilhantes restaurantes noturnos.

W

O escritor inglês, enciumado, vê os amantes temporários de Nagiko deixarem o apartamento dela e os segue até a livraria do editor. Ele acredita que a perdeu e que perdeu também o interesse do editor. Hoki, o “mata-borrão”, com ciúmes do escritor, conta-lhe detalhadamente sobre as infidelidades de Nagiko. O escritor jura forjar um suicídio para assustá-la. Toma pílulas de dormir com tinta negra indelével. Deita-se sobre a cama da amante, entre os lençóis que

trazem as marcas dos textos que escreveu em outros homens.

X

Nagiko encontra o corpo do amante. A boca dele está negra de tinta. A combinação de pílulas e tinta o matou. Ela está atordoada. Escreve um longo poema erótico sobre o corpo do rapaz, cobrindo cada centímetro de sua pele. Providencia um elaborado funeral e forja uma bela nota suicida.

Y

O jovem fotógrafo, que continua com ciúmes obsessivos do escritor, mesmo estando ele morto e enterrado, fala ao editor sobre o poema que a mulher escreveu no cadáver. O editor toma providências para que o cadáver seja desenterrado. Ao receber o corpo, remove dele toda a pele e faz com ela um livro. Passa, então, a dormir com o livro, seu livro de cabeceira, marcando com os dedos a página 28, feita dos lábios de seu amante.

Z

Com pesar e horror diante do que aconteceu, e sentindo-se responsável por tudo, Nagiko volta para o Japão. Ocasionalmente, talvez uma ou duas vezes por ano, jovens escritores japoneses desventurados chegam a Hong Kong com instruções de visitar o velho editor e oferecer a ele seus corpos para transcrição, em troca de *O livro de cabeceira*, feito com a pele do inglês. O editor se recusa a desfazer-se de seu tesouro, mas oferece dinheiro em troca, vastas somas de dinheiro, na esperança de que isso possa apaziguar Nagiko e encorajá-la a mandar mais rapazes de corpos caligrafados com sua excelente escrita. Muitas vezes os textos se apresentam meio ilegíveis, seja porque o mensageiro se lavou, seja porque não se lavou e o suor do corpo fez com que a tinta se diluísse e passasse para a roupa. Em outras ocasiões, fica difícil achar o texto, por ter sido escrito no peito do pé, entre os dedos, sob o cabelo, na orelha ou na pele convoluta do escroto dos rapazes. Às vezes, não há nada para se ler. Nesse caso, um embuste deliberado. O velho editor vai ficando cada vez mais obsessivo por esse jogo de mensageiros e textos.

O ciumento e apaixonado fotógrafo, o “mata-borrão”, engaja-se radicalmente em movimentos políticos extremistas. Faz contínuos piquetes diante da livraria do editor, atrapalhando seus negócios. Mas o ânimo se foi para o resignado editor. Ele vive para qualquer coisa que Nagiko lhe envie, esperando pacientemente

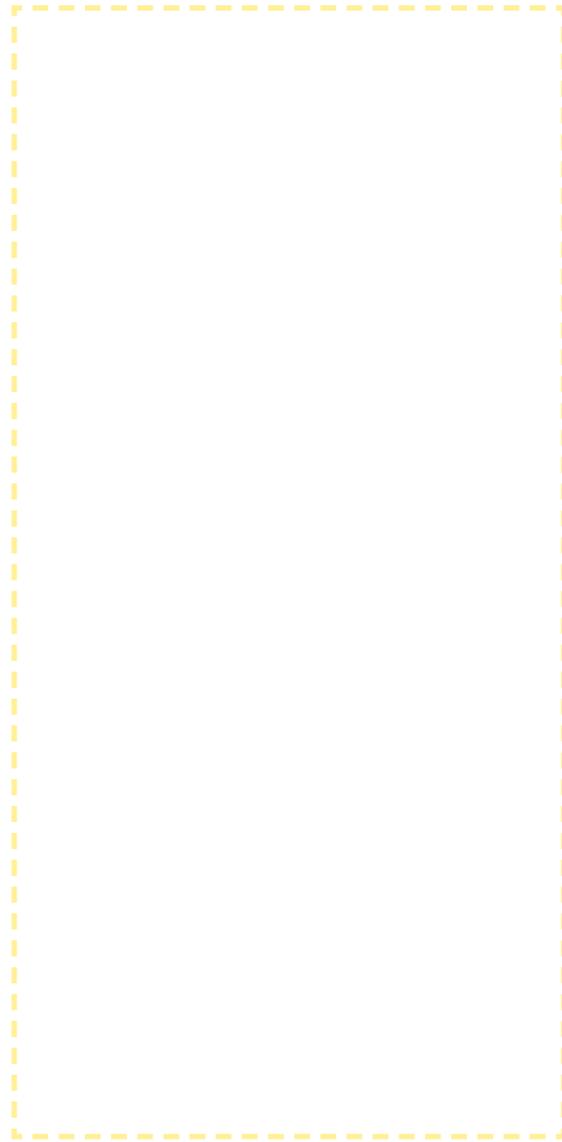
por mais e mais textos. Esvazia sua livraria e demite os funcionários. Podemos vê-lo, vestido com elegantes roupas japonesas, sentado com as pernas cruzadas à meia-luz, ou deitado com os olhos arregalados em direção à porta da livraria e a cabeça encostada sobre o travesseiro de madeira onde está seu livro de cabeceira. Ele espera, dia após dia.

Certa noite, um robusto rapaz oriental com corpo de lutador de Sumô bate à porta da livraria. O velho editor deixa-o entrar. O jovem se despe cerimoniosamente. O editor, à meia-luz, vê, em estado de êxtase, o longo poema escrito no corpo do rapaz. Este, por sua vez, move-se pacientemente ao ritmo dos olhos do editor. Virando o corpo, inclinando-se para frente, estirando-se, levantando e descendo os braços, ajuda-o a ler o texto. O velho acompanha a escrita, movendo os lábios à medida que lê uma ameaça de morte que só pode ser para ele mesmo. Ele se dá conta de que não haverá mais belos rapazes com requintados textos sobre o corpo.

O editor termina de ler o texto e, silenciosamente, retira da gaveta de seu travesseiro de madeira o livro do amante de Nagiko. Com reverência, vira as páginas, beijando cada uma, e o entrega ao rapaz. Então, o editor dá um sinal com a cabeça e o jovem corta-lhe a garganta.

*

LON- GAS





THE FALLS

The falls

1980 | 195 min

Elenco: Peter Westley, Aad Wirtz, Michael Murray

Sinopse: Após um “evento violento e desconhecido”, que muda totalmente “a vida como a conhecemos”, o filme levanta a biografia de 92 vítimas do tal evento. *The falls* critica a substituição do conteúdo pela forma, que define a estética avant-garde.

Direção e Roteiro: Peter Greenaway

Direção de fotografia: Mike Coles e John Rosenberg

Montagem: Peter Greenaway

Música: Michael Nyman

Equipe de som: Tony Ancombe, Mick Audsley, Malcolm Hirst, Dave Lawton, Digby Rumsey, Diana Ruston

Festivais: Festival Internacional de Cinema de Chicago

Prêmios: Melhor filme pelo Instituto de Cinema Britânico (BFI) em 1980



O CONTRATO DO AMOR

The draughtsman's contract

1982 | 108 min

Elenco: Anthony Higgins, Janet Suzman, Anne-Louise Lambert

Sinopse: Um desenhista emergente e ambicioso é empregado pela senhora de uma mansão campestre para que execute uma série de desenhos em troca de favores sexuais. Fábula sobre sexo e dominação, ambientada no fim do século XVII.

Direção e Roteiro: Peter Greenaway

Produção: David Payne

Direção de fotografia: Curtis Clark

Montagem: John Wilson

Música: Michael Nyman

Casting: Lucy Boulting

Direção de arte: Bob Ringwood

Equipe de som: Tony Ancombe, Bob Doyle, Godfrey Kirby, Doctor Lion, Clive Osborne, John Speer, Lionel Strutt, Aad Wirtz

Festivais: Festival Internacional de Cinema de Chicago, Festival de Veneza

Prêmios: Grande prêmio por l'Union de la critique de cinema (l'UCC)



ZOO - UM Z & DOIS ZEROS

A zed & two noughts

1985 | 117 min

Elenco: Brian Deacon, Eric Deacon, Andréa Ferréol

Sinopse: Empregados de um zoológico, os irmãos gêmeos Oswald e Oliver passam a se dedicar obsessivamente aos estudos sobre a evolução das espécies, utilizando animais mortos, após perderem suas esposas em um acidente de carro. Buscando o sentido da vida nessas pesquisas, eles chegam até Alba, a única sobrevivente do acidente de suas mulheres, e acabam se envolvendo em um triângulo amoroso.

Direção e Roteiro: Peter Greenaway

Produção: Kees Kasander, Peter Sainsbury

Direção de fotografia: Sacha Vierny

Montagem: John Wilson

Música: Michael Nyman

Casting: Sharon Howard-Field

Equipe de arte: John Gerritsen, Lidewij Kapteijn, Maarten Piersma, Adriaan Van Der Heuvel, ilbert Van Dorp, Constance Van Os, Ank Van Straalen

Equipe de som: Tony Anscombe, Dushko Indjic, Jo Ann Kaplan, Garth Marshall, Peter Maxwell, C. Ware, Matthew Whiteman, Steve Hancock





A BARRIGA DO ARQUITETO

The belly of an architect

1987 | 119 min

Elenco: Brian Dennehy, Chloe Webb, Lambert Wilson

Sinopse: Arquiteto americano viaja com a esposa para Roma a fim de organizar uma exposição em memória de influente arquiteto francês. Lá ele descobre ter um tumor maligno e, à medida que a doença se desenvolve, seu casamento se desmorona e sua carreira sofre um colapso.

Direção e Roteiro: Peter Greenaway

Produção: Colin Callender, Walter Donohue

Produtor Associado: Conchita Airoidi, Dino Di Dionisio

Direção de fotografia: Sacha Vierny

Montagem: John Wilson

Música: Wim Mertens

Direção de arte: Luciana Vedovelli, Levi

Equipe de som: Peter Glossop, Peter Maxwell, Steve Hancock

Festivais: Festival de Cannes, Festival Internacional de Cinema de Chicago



AFOGANDO EM NÚMEROS

Drowning by numbers

1988 | 118 min

Elenco: Bernard Hill, Joan Plowright, Juliet Stevenson, Joely Richardson

Sinopse: Três mulheres com o mesmo nome, Cissie (Joan Plowright, Juliet Stevenson, Joely Richardson), cometem três assassinatos, cada uma afogando o próprio parceiro por pura insatisfação. A garantia para os crimes não virem à tona é dada por um amigo apaixonado por elas: ele declara que os afogamentos foram acidentes.

Direção e Roteiro: Peter Greenaway

Produção: Peter Jaques, Kees Kasander, Denis Wigman

Direção de fotografia: Sacha Vierny

Montagem: John Wilson

Música: Michael Nyman

Casting: Sharon Howard-Field

Equipe de arte: Allard Bekker, Nancy D'Ancona, Peter Davies, Michel De Graaf, Constance de Vos, Lidewij Kapteijn, Maarten Piersma, Wilbert Van Dorp, Lawrie Ayres

Prêmios: Prêmio de Contribuição Artística na Festival de Cannes, Melhor Diretor no Festival Internacional de Cinema de Seattle, prêmio de público no Festival Internacional de Cinema de Warsaw

O COZINHEIRO, O LADRÃO, SUA MULHER E O AMANTE

The cook, the thief, his wife & her lover
1989 | 124 min

Elenco: Richard Bohringer, Michael Gambon, Helen Mirren

Sinopse: O gângster Albert Spica (Michael Gambon) janta todas as noites no restaurante Le Hollandais em companhia de seus capangas e sua esposa Georgina (Helen Mirren). Cansada dos modos violentos e grosseiros do marido, Georgina flerta com um solitário Michael (Alan Howard).

Direção e Roteiro: Peter Greenaway

Produção: Pascale Dauman, Kees Kasander, Daniel Toscan du Plantier, Denis Wigman

Direção de fotografia: Sacha Vierny

Montagem: John Wilson

Música: Michael Nyman

Casting: Ben van Os, Jan Roelfs

Prêmios: Melhor filme estrangeiro pela Associação de Críticos de Cinema de Chicago, Melhor Direção, Fotografia, Ator (Michael Gambon) e Trilha Sonora pela Sitges – International Fantastic Film Festival of Catalonia





A ÚLTIMA TEMPESTADE

Prospero's books

1991 | 124 min

Elenco: John Gielgud, Michael Clark, Michel Blanc

Sinopse: Adaptação da obra de William Shakespeare, com experimentalismos e belas imagens. Próspero vive numa ilha com sua filha Miranda, após ter sido banido pelo Rei de Nápoles. Mas o destino faz com que seus inimigos venham à sua ilha, dando início a um romance proibido e a uma série de conspirações e vinganças.

Direção e Roteiro: Peter Greenaway

Produção: Philippe Carcassonne, Kees Kasander, Michel Seydoux, Denis Wigman

Produtor Associado: Masato Hara, Roland Wigman

Direção de fotografia: Sacha Vierny

Montagem: Marina Bodbijn

Música: Michael Nyman

Equipe de arte: Rob Duiker, John Rawsthorn, Jorien Sont, Floris Vos, Ben Zuydwijk, Peter Greenaway, Todd Van Hulzen

Equipe de som: Mike Dowson, Mathew Knights, Garth Marshall, Chris Wyatt, Tim Partridge

Festivais: Festival de Veneza, Festival Internacional de Cinema de Warsaw

Prêmios: Indicado ao BAFTA por Melhor Efeitos Visuais, Realização Técnica do Ano pela London Critics Circle Film Awards, Melhor Filme pela Nederlands Film Festival





O BEBÊ SANTO DE MÂCON

The baby of Mâcon

1993 | 122 min

Elenco: Julia Ormond, Ralph Fiennes, Philip Stone

Sinopse: No século XVII, quando a comunidade de Mâcon passa por uma praga de fome e esterilidade, nasce uma criança de uma mulher supostamente virgem. Assim, um clima de histeria toma lugar sobre a possibilidade de uma possível intervenção divina.

Direção e Roteiro: Peter Greenaway

Produção: Christoph Hahnheiser, Frank Henschke, Kees Kasander, Yves Marmion, Denis Wigman

Produtor Associado: Jean-Louis Piel, Roland Wigman

Direção de fotografia: Sacha Vierny

Montagem: Chris Wyatt

Casting: Abi Cohen

Festivais: Camerimage - International Film Festival

Prêmios: Melhor Fotografia no Sitges – International Fantastic Film Festival of Catalonia



O LIVRO DE CABECEIRA

The pillow book

1996 | 127 min

Elenco: Vivian Wu, Ewan McGregor, Yoshi Oida

Sinopse: Órfã de mãe, Nagiko (Vivian Wu) cresceu em uma tradicional família japonesa, sendo criada pelo pai (Ken Ogata) com o auxílio da tia (Hideko Yoshida). A cada aniversário da jovem, seu pai escreve bênçãos em seu rosto e nuca enquanto a tia lê um antigo manuscrito. Com o passar do tempo, o ritual marcará momentos importantes na vida da protagonista.

Direção: Peter Greenaway

Roteiro: Peter Greenaway, Sei Shonagon

Produção: Bob Bellion, Terry Glinwood, Kees Kasander, Jessinta Liu, Jean-Louis Piel, Tom Reeve, Denis Wigman

Direção de fotografia: Sacha Vierny

Montagem: Peter Greenaway, Chris Wyatt

Casting: Abi Cohen, Hitomi Ishihara, Carrie O'Brien, Aimi O, Liora Reich

Prêmios: Melhor Fotografia no Art Film Festival, Melhor Direção no Festival Internacional de Cinema de Seattle, Melhor Fotografia e Melhor Filme Sitges – International Fantastic Film Festival of Catalonia





8 1/2 MULHERES

8 1/2 Women

1999 | 121 min

Elenco: Amanda Plummer, Vivian Wu, Toni Collette, Vivian Wu, John Standing, Matthew Delamere

Sinopse: O rico Philip Emmenthal (John Standing) herda oito e meio salões de pachinko, um jogo bastante popular em toda grande cidade japonesa. Seu filho, Storey (Matthew Delamere), vai gerenciá-los e termina adotando todos os gostos japoneses. Após a morte da mulher de Philip, Storey tenta aliviar a dor do pai e apresenta-lhe o esplendor das mulheres dos filmes de Fellini, em especial as de “Fellini 8 1/2”.

Direção e Roteiro: Peter Greenaway

Produção: Bob Bellion, Jimmy de Brabant, Terry Glinwood, Bob Hubar, Kees Kasander, Michael Pakleppa, Kosaku Wada, Denis Wigman

Direção de fotografia: Reinier van Brummelen, Sacha Vierny

Montagem: Elmer Leupen

Casting: Carrie O'Brien, Aimi O, Danielle Roffe

Equipe de arte: Edouard Pallardy, Todd Van Hulzen

Equipe de som: Graham Edmondson, Michael Keinath, Mel Kutbay, Garth Marshall, Luuk Poels, Wim Post, Carlo Thoss

Festivais: Festival de Cannes



AS MALETAS DE TULSE LUPER, PARTE 1: A HISTÓRIA DE MOAB

The Tulse Luper suitcases part 1 -
The moab story

2003 | 127 min

Elenco: JJ Feild, Raymond J. Barry, Michèle Bernier, Caroline Dhavernas

Sinopse: As aventuras de Tulse Luper (JJ Field), cuja trajetória é reconstituída através de evidências encontradas em 92 maletas. Luper é um escritor e projetista, que passou boa parte da vida confinado em diversas prisões ao redor do mundo. Sua vida é apresentada em diversas histórias que se entrelaçam.

Direção e Roteiro: Peter Greenaway

Direção de fotografia: Reinier van Brummelen

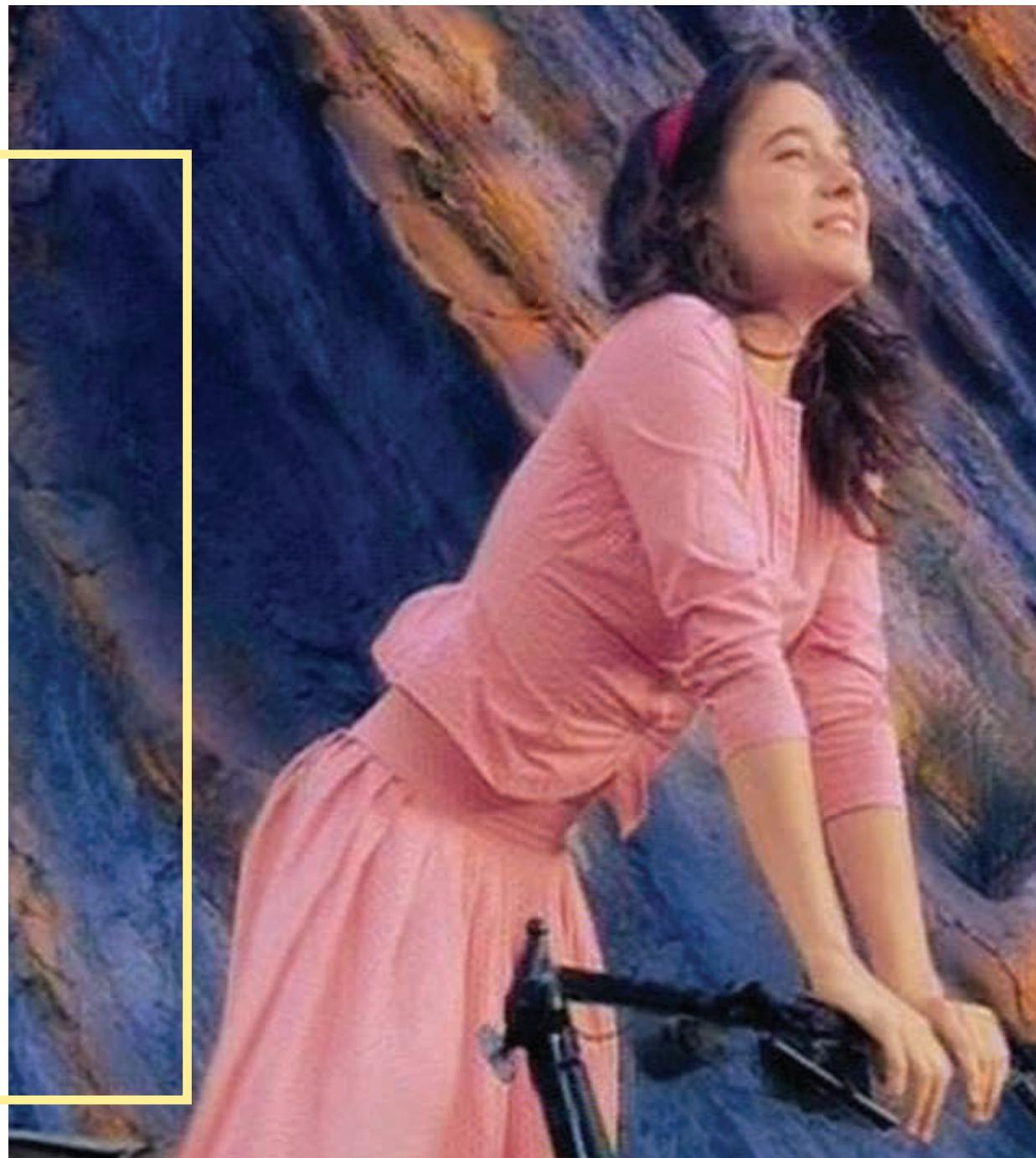
Montagem: Elmer Leupen, Chris Wyatt

Música: Borut Krzisznik, Eduardo Polonio

Casting: Pep Armengol, Sharon Howard-Field, Radica Jovicic, Peter Wooldridge

Festivais: Festival de Cannes

Prêmios: Melhor Canção pelo Barcelona Film Awards.





AS MALETAS DE TULSE LUPER, PARTE 2: VAUX AO MAR

The Tulse Luper suitcases part 2 -
Vaux to the sea

2003 | 120 min

Elenco: JJ Feild, Raymond J. Barry, Valentina Cervi, Isabella Rossellini

Sinopse: Tulse Luper é um homem comum do século XX cuja coleção de 92 malas cruza com cada pessoa, evento e movimento na história. Aqui, na segunda parte da história, vamos encontrá-lo trabalhando em um cinema, o que lhe dá uma ampla oportunidade para cruzar com praticamente todos os dispositivos artísticos e de caráter dramático conhecido pelo homem.

Direção e Roteiro: Peter Greenaway

Produção: Eva Baró, Jet Christiaanse, Carlo Dusi, Antoni Solé, Sándor Söth

Direção de fotografia: Reinier van Brummelen

Montagem: Elmer Leupen, Jaap Praamstra

Música: Architorti, Borut Krzysnik, Eduardo Polonio

Casting: Pep Armengol, Peter Wooldridge

Direção de arte: Keith Maxwell, Diana van de Vossenbergh

Equipe de som: Ranko Paukovic, James Seddon, Peter Suyderhoud, Aad Wirtz

AS MALETAS DE TULSE LUPER, PARTE 3: DE SARK AO FINAL

The Tulse Luper suitcases part 3 - Sark to the finish

2004 | 124 min

Elenco: Roger Rees, Stephen Billington, Jordi Mollà, Ana Torrent

Sinopse: A trilogia chega ao fim com a prisão autoimposta de Tulse na ilha de Sark, onde ele é entregue aos alemães por um trio de irmãs ciumentas. Acompanhamos suas viagens europeias através de Barcelona, Turim e Veneza. Embora as 92 maletas tenham sido desfeitas e seu conteúdo usado como prova de sua vida e de seu tempo, a jornada de Tulse continua tanto no mundo real quanto no virtual.

Direção e Roteiro: Peter Greenaway

Produção: Wouter Barendrecht, Eva Baró, Jet Christiaanse, Carlo Dusi, Antoni Solé, Sándor Söth, Kees Kasander, Edmon Roch, Michael J. Werner

Direção de fotografia: Reinier van Brummelen

Montagem: Elmer Leupen, Chris Wyatt

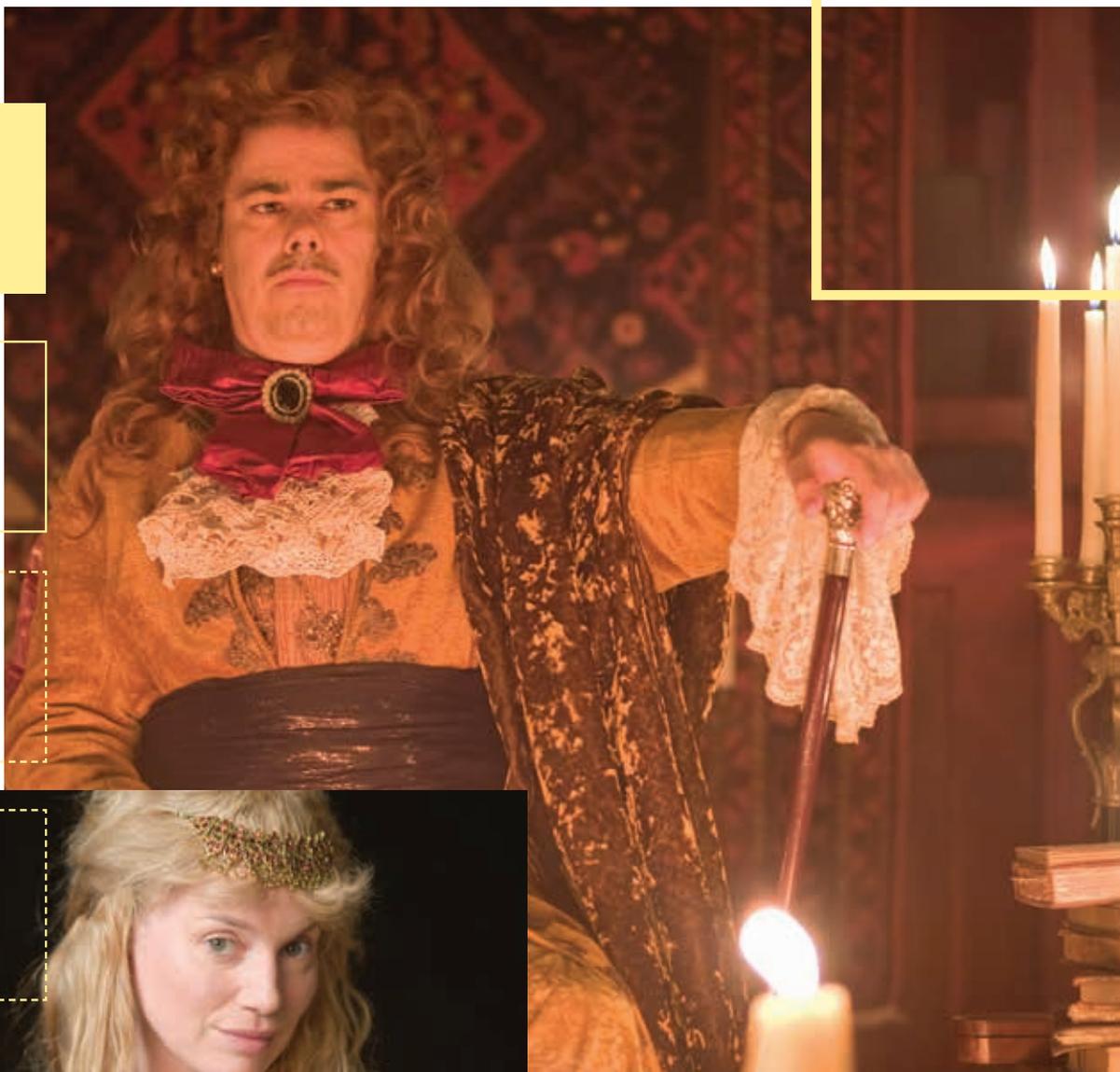
Música: Sandra Chechik

Casting: Pep Armengol, Peter Wooldridge

Direção de arte: Diana van de Vossenbergh

Equipe de som: János Köporosy, Ranko Paukovic, James Seddon, Szabolcs Stella, Aad Wirtz





RONDA NOTURNA

Nightwatching

2007 | 135 min

Elenco: Martin Freeman, Emily Holmes, Eva Birthistle

Sinopse: O ano 1642 marca uma virada na vida do famoso pintor holandês Rembrandt, que perde o seu estatuto de respeitada celebridade e se transforma num pobre descreditado. Perante a insistência da sua mulher grávida, Saskia, Rembrandt aceita pintar a Milícia dos Mosqueteiros de Amsterdã, num retrato de grupo que mais tarde ficará conhecido como “A ronda noturna”.

Direção e Roteiro: Peter Greenaway

Direção de fotografia: Reinier van Brummelen

Montagem: Karen Porter

Música: Wlodzimierz Pawlik

Direção de arte: Rosie Stapel, James Willcock

Equipe de som: Tony Gort, Greg Stewart, Roger Morris, Ken Biehl, Ian Mackie, Don Harrison

Festivais: Festival de Veneza etc.

Prêmios: Melhor Roteiro e Design de produção no Nederlands Film Festival, Melho Som e Edição de Som pelo Leo Awards



REMBRANDT'S J'ACCUSE

2008 | 100 min

Elenco: Martin Freeman, Eva Birthistle, Jodhi May

Sinopse: Nesta sequência de “Ronda Noturna” (2007), Peter Greenaway regressa ao célebre quadro de Rembrandt para uma investigação documental sobre a conspiração e o assassinato que o pintor holandês retratou em 1641.

Direção e Roteiro: Peter Greenaway

Produção: Bruno Felix, Kees Kasander, Femke Wolting

Direção de fotografia: Reinier van Brummelen

Montagem: Elmer Leupen

Música: Marco Robino, Giovanni Sollima

Som: Huibert Boon





GOLTZIUS AND THE PELICAN COMPANY

2012 | 128 min

Elenco: F. Murray Abraham, Giulio Berruti, Halina Reijn

Sinopse: *Goltzius & the pelican company* é baseado na vida do artista holandês Hendrik Goltzius, conhecido por suas gravuras eróticas, que viveu no final do século XVI e início do XVII.

Direção e Roteiro: Peter Greenaway

Direção de fotografia: Reinier van Brummelen

Montagem: Elmer Leupen

Música: Marco Robino

Casting: Buffy Hall

Direção de arte: Damir Gabelica, Rosie Stape

Prêmios: Melhor Diretor Europeu pela FICE - Federazione Italiana Cinema d'Essai



QUE VIVA EISENSTEIN! - 10 DIAS QUE ABALARAM O MÉXICO

Eisenstein in Guanajuato

2015 | 105 min

Elenco: Elmer Bäck, Luis Alberti, Maya Zapata

Sinopse: Em 1931, o cineasta soviético Sergei Eisenstein, recentemente rejeitado por Hollywood e sob crescente pressão para retornar à Rússia stalinista, chega à cidade mexicana de Guanajuato.

Direção e Roteiro: Peter Greenaway

Direção de fotografia: Reinier van Brummelen

Montagem: Elmer Leupen

Casting: Nancy Bishop, Karin S. de Boer

Direção de arte: Ana Solares

Festivais: Festival de Berlim, Nederlands Film Festival, Festival Internacional de Cinema de Seattle, etc

Prêmios: Prêmio no Festival de Cine Europeu de Sevilla e Melhor diretor no Festival Internacional de Cinema da Índia



CUR- TAS





INTERVALO

Intervals
1973 | 06 min

Sinopse: Este curta experimental é um exercício abstrato e voluntariamente monótono sobre as ruas de Veneza.

Direção e Roteiro: Peter Greenaway

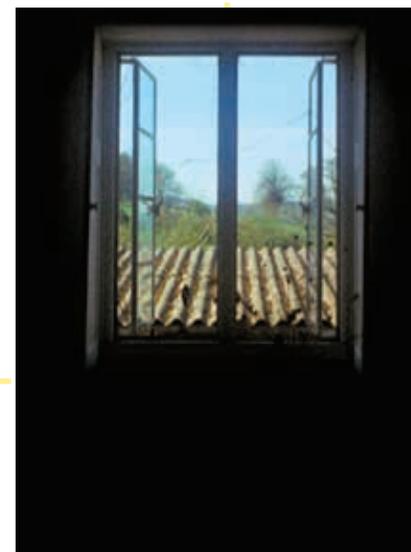


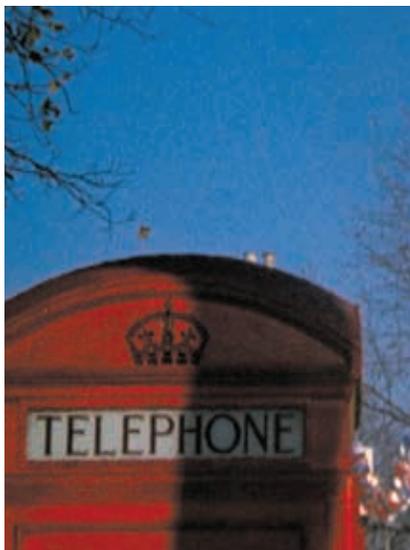
JANELAS

Windows
1974 | 04 min
Elenco: Peter Greenaway

Sinopse: Uma espécie de documentário sobre as pessoas conhecidas por terem caído de janelas em um determinado período de tempo, em uma determinada localização geográfica.

Direção e Roteiro: Peter Greenaway





DEAR PHONE

1976 | 17 min

Elenco: Peter Greenaway

Sinopse: Um narrador relata uma variedade de histórias peculiares envolvendo personagens com as iniciais HC e suas relações com os telefones.

Direção e Roteiro: Peter Greenaway



H IS FOR HOUSE

1976 | 09 min

Elenco: Peter Greenaway, Hannah Greenaway, Colin Cantlie

Sinopse: Curta experimental situado na zona rural inglesa, com narração estranha, que tem um foco particular em objetos que começam com a letra 'H'.

Direção e Roteiro: Peter Greenaway





WATER WRACKETS

1975 | 11 min

Elenco: Colin Cantlie

Sinopse: A paisagem se torna o personagem central neste curta místico, que foi o primeiro experimento de Greenaway com o fantástico.

Direção e Roteiro: Peter Greenaway



VERTICAL FEATURES REMAKE

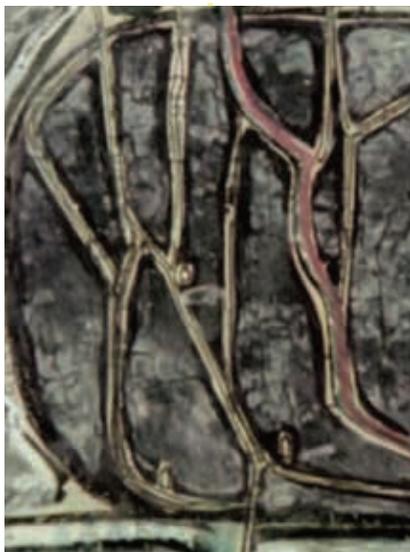
1978 | 44 min

Elenco: Colin Cantlie

Sinopse: Retrata o trabalho de um instituto fictício de recuperação e restauração, de como se tentou reunir o material bruto feito pelo ornitólogo Tulse Luper em um curta-metragem.

Direção e Roteiro: Peter Greenaway





UMA CAMINHADA PELO 'H'

A walk through H: The
reincarnation of an
ornithologist

1979 | 41 min

Elenco: Colin Cantlie, Jean
Williams

Sinopse: A câmera faz uma tomada panorâmica dos detalhes abstratos dos mapas, cada qual surgido em circunstâncias bizarras, pelo que nos diz o narrador. A lógica interna do filme depende das imagens recorrentes e das respectivas ilusões do comentário.

Direção e Roteiro: Peter Greenaway

PROGRAMAÇÃO BRASÍLIA



26 DE OUTUBRO (QUARTA-FEIRA)

- 18** 20H30 - *8½ Mulheres / 8½ Women*, 1999, 121min, 35mm.

27 DE OUTUBRO (QUINTA-FEIRA)

- 18** 18H00 - *Goltzius and the pelican company / Goltzius and the pelican company*, 2012, 128min, digital.
- 18** 20H30 - *O cozinheiro, o ladrão, sua mulher e o amante / The cook the thief his wife & her lover*, 1989, 124min, 35mm.

28 DE OUTUBRO (SEXTA-FEIRA)

- 18** 18H15 - *A barriga do arquiteto / The belly of an architect*, 1987, 119min, digital.
- 18** 20H30 - *A última tempestade / Prospero's books*, 1991, 124min, 35mm.

29 DE OUTUBRO (SÁBADO)

- 18** 18H15 - *Afogando em números / Drowning by numbers*, 1988, 118min, digital.
- 18** 20H30 - *O livro de cabeceira / The pillow book*, 1996, 127min, 35mm.

30 DE OUTUBRO (DOMINGO)

- 18** 20H30 - *O bebê santo de Mâcon / The baby of mâcon*, 1993, 122min, 35mm.

31 DE OUTUBRO (SEGUNDA-FEIRA)

- 18** 20H30 - *O cozinheiro, o ladrão, sua mulher e o amante / The cook the thief his wife & her lover*, 1989, 124min, 35mm.

2 DE NOVEMBRO (QUARTA-FEIRA)

- 18** 18H10 - *A última tempestade / Prospero's books*, 1991, 124min, 35mm.
- 18** 20H30 - *O livro de cabeceira / The pillow book*, 1996, 127min, 35mm.

3 DE NOVEMBRO (QUINTA-FEIRA)

- 18** 18H10 - *8½ Mulheres / 8½ Women*, 1999, 121min, 35mm.
- L** 20H30 - *Debate*

4 DE NOVEMBRO (SEXTA-FEIRA)

- 18** 18H10 - *As maletas de Tulse Luper, parte 1: a história de Moab / The Tulse Luper suitcases part 1 - Moab story*, 2003, 127min, digital.

4 DE NOVEMBRO (SEXTA-FEIRA) CONTINUAÇÃO

- 18** 20H30 - *As maletas de Tulse Luper, parte 2: Vaux ao mar / The Tulse Luper suitcases part 2 - Vaux to the sea*, 2003, 120min, digital.

5 DE NOVEMBRO (SÁBADO)

- 18** 18H10 - *As maletas de Tulse Luper, parte 3: de Sark ao Final / The Tulse Luper suitcases part 3 - from Sark to finish*, 2004, 124min, digital.
- 18** 20H30 - *O bebê santo de Mâcon / The baby of mâcon*, 1993, 122min, 35mm.

6 DE NOVEMBRO (DOMINGO)

- 16** 19H20 - *The falls / The falls*, 1980, 195min, digital.

7 DE NOVEMBRO (SEGUNDA-FEIRA)

- 18** 20H30 - *Que viva Eisenstein! - 10 dias que abalaram o México / Eisenstein in Guanajuato*, 2015, 105min, digital.

9 DE NOVEMBRO (QUARTA-FEIRA)

- 18** 18H00 - *Ronda noturna / Nightwatching*, 2007, 135min, digital.
- 18** 20H30 - *A barriga do arquiteto / The belly of an architect*, 1987, 119min, digital.

10 DE NOVEMBRO (QUINTA-FEIRA)

- 18** 18H00 - *Goltzius and the pelican company / Goltzius and the pelican company*, 2012, 128min, digital.
- 16** 20H30 - *Rembrandt's j'accuse / Rembrandt's j'accuse*, 2008, 100min, 35mm.

11 DE NOVEMBRO (SEXTA-FEIRA)

- 16** 19H10 - *Curtas 1*, 65min.
- Intervalo / Intervals*, 1973, 6min, digital.
- Janelas / Windows*, 1974, 4min, 16mm.
- Water wrackets / Water wrackets*, 1975, 11min, 16mm.
- Vertical features remake / Vertical features remake*, 1978, 44min, 16mm.
- 16** 20H30 - *ZOO - um Z & dois zeros / A zed & two noughts*, 1985, 117min, 35mm.

12 DE NOVEMBRO (SÁBADO)

- 16** 19H10 - *Curtas 2*, 67min.
- H is for house / H is for house*, 1976, 9min, digital.
- Dear phone / Dear phone*, 1976, 17min, 16mm.
- Uma caminhada pelo 'H' / A walk through H*, 1979, 41min, 16mm.
- 18** 20H30 - *O contrato do amor / The draughtsman's contract*, 1982, 108min, 35mm.

13 DE NOVEMBRO (DOMINGO)

- 18** 20H20 - *Ronda noturna / Nightwatching*, 2007, 135min, digital.

15 DE NOVEMBRO (TERÇA-FEIRA)

- 18** 20H30 - *Afogando em números / Drowning by numbers*, 1988, 118min, digital.

16 DE NOVEMBRO (QUARTA-FEIRA)

- 18** 18H30 - *Que viva Eisenstein! - 10 dias que abalaram o México / Eisenstein in Guanajuato*, 2015, 105min, digital.
- 18** 20H30 - *As maletas de Tulse Luper, parte 1: a história de Moab / The Tulse Luper suitcases part 1 - Moab story*, 2003, 127min, digital.

17 DE NOVEMBRO (QUINTA-FEIRA)

- 16** 18H20 - *ZOO - um Z & dois zeros / A zed & two noughts*, 1985, 117min, digital.
- 18** 20H30 - *As maletas de Tulse Luper, parte 2: Vaux ao mar / The Tulse Luper suitcases part 2 - Vaux to the sea*, 2003, 120min, digital.

18 DE NOVEMBRO (SEXTA-FEIRA)

- 16** 19H10 - *Curtas 2*, 67min.
- H is for house / H is for house*, 1976, 9min, digital.
- Dear phone / Dear phone*, 1976, 17min, 16mm.
- Uma caminhada pelo 'H' / A walk through H*, 1979, 41min, 16mm.
- 18** 20H30 - *As maletas de Tulse Luper, parte 3: de Sark ao Final / The Tulse Luper suitcases part 3 - From Sark to Finish*, 2004, 124min, digital.

19 DE NOVEMBRO (SÁBADO)

- 16** 19H10 - *Curtas 1*, 65min.
- Intervalo / Intervals*, 1973, 6min, digital.
- Janelas / Windows*, 1974, 4min, 16mm.
- Water wrackets / Water wrackets*, 1975, 11min, 16mm.
- Vertical features remake / Vertical features remake*, 1978, 44min, 16mm.
- 16** 20H30 - *Rembrandt's j'accuse / Rembrandt's j'accuse*, 2008, 100min, 35mm.

20 DE NOVEMBRO (DOMINGO)

- 16** 19H20 - *The falls / The falls*, 1980, 195min, digital.

21 DE NOVEMBRO (SEGUNDA-FEIRA)

- 18** 20H30 - *O contrato do amor / The draughtsman's contract*, 1982, 108min, digital.

PROGRAMAÇÃO RIO DE JANEIRO



16 DE NOVEMBRO (QUARTA-FEIRA)

18 16H30 - As maletas de Tulse Luper, parte 1: a história de Moab / The Tulse Luper suitcases part 1 - Moab story, 2003, 127min, digital.

18 19H00 - 8½ Mulheres / 8½ Women, 1999, 121min, 35mm.

17 DE NOVEMBRO (QUINTA-FEIRA)

18 16H30 - As maletas de Tulse Luper, parte 2: Vaux ao mar / The Tulse Luper suitcases part 2 - Vaux to the sea, 2003, 120min, digital.

L 19H00 - DEBATE

18 DE NOVEMBRO (SEXTA-FEIRA)

18 16H30 - As maletas de Tulse Luper, parte 3: de Sark ao Final / The Tulse Luper suitcases part 3 - from Sark to finish, 2004, 124min, digital.

18 19H00 - A última tempestade / Prospero's books, 1991, 124min, 35mm.

19 DE NOVEMBRO (SÁBADO)

18 15H00 - Que viva Eisenstein! - 10 dias que abalaram o México / Eisenstein in Guanajuato, 2015, 105min, digital.

18 17H00 - O cozinheiro, o ladrão, sua mulher e o amante / The cook the thief his wife & her lover, 1989, 124min, 35mm.

18 19H30 - O bebê santo de Mâcon / The baby of Mâcon, 1993, 122min, 35mm.

20 DE NOVEMBRO (DOMINGO)

18 14H30 - O livro de cabeceira / The pillow book, 1996, 127min, 35mm.

16 17H00 - The falls / The falls, 1980, 195min, digital.

21 DE NOVEMBRO (SEGUNDA-FEIRA)

18 16H30 - A barriga do arquiteto / The belly of an architect, 1987, 119min, digital.

18 19H00 - 8½ Mulheres / 8½ Women, 1999, 121min, 35mm.

23 DE NOVEMBRO (QUARTA-FEIRA)

18 16H30 - A última tempestade / Prospero's books, 1991, 124min, 35mm.

23 DE NOVEMBRO (QUARTA-FEIRA) CONT.

18 19H00 - O cozinheiro, o ladrão, sua mulher e o amante / The cook the thief his wife & her lover, 1989, 124min, 35mm.

24 DE NOVEMBRO (QUINTA-FEIRA)

18 16H30 - O bebê santo de Mâcon / The baby of Mâcon, 1993, 122min, 35mm.

18 19H00 - O livro de cabeceira / The pillow book, 1996, 127min, 35mm.

25 DE NOVEMBRO (SEXTA-FEIRA)

16 16H30 - Curtas 1, 65min. Intervalo / Intervals, 1973, 6min, digital.

Janelas / Windows, 1974, 4min, 16mm.

Water wrackets / Water wrackets, 1975, 11min, 16mm.

Vertical features remake / Vertical features remake, 1978, 44min, 16mm.

18 19H00 - Rembrandt's j'accuse / Rembrandt's j'accuse, 2008, 100min, 35mm.

26 DE NOVEMBRO (SÁBADO)

16 14H30 - Curtas 2, 67min. H is for house / H is for house, 1976, 9min, digital.

Dear phone / Dear phone, 1976, 17min, 16mm.

Uma caminhada pelo 'H' / A walk through H, 1979, 41min, 16mm.

18 16H30 - O contrato do amor / The draughtsman's contract, 1982, 108min, 35mm.

16 19H00 - ZOO - um Z & dois zeros / A zed & two noughts, 1985, 117min, 35mm.

27 DE NOVEMBRO (DOMINGO)

18 14H30 - Ronda noturna / Nightwatching, 2007, 135min, digital.

18 17H00 - Goltzius and the pelican company / Goltzius and the pelican company, 2012, 128min, digital.

28 DE NOVEMBRO (SEGUNDA-FEIRA)

18 16H30 - Afogando em números / Drowning by numbers, 1988, 118min, digital.

28 DE NOVEMBRO (SEGUNDA-FEIRA) CONT.

18 19H00 - O contrato do amor / The draughtsman's contract, 1982, 108min, digital.

30 DE NOVEMBRO (QUARTA-FEIRA)

16 16H30 - Curtas 1, 65min. Intervalo / Intervals, 1973, 6min, digital.

Janelas / Windows, 1974, 4min, 16mm.

Water wrackets / Water wrackets, 1975, 11min, 16mm.

Vertical features remake / Vertical features remake, 1978, 44min, 16mm.

16 19H00 - ZOO - um Z & dois zeros / A zed & two noughts, 1985, 117min, digital.

1º DE DEZEMBRO (QUINTA-FEIRA)

16 16H30 - Curtas 2, 67min. H is for house / H is for house, 1976, 9min, digital.

Dear phone / Dear phone, 1976, 17min, 16mm.

Uma caminhada pelo 'H' / A walk through H, 1979, 41min, 16mm.

16 19H00 - Rembrandt's j'accuse / Rembrandt's j'accuse, 2008, 100min, 35mm.

02 DE DEZEMBRO (SEXTA-FEIRA)

18 16H30 - Ronda noturna / Nightwatching, 2007, 135min, digital.

18 19H00 - A barriga do arquiteto / The belly of an architect, 1987, 119min, digital.

03 DE DEZEMBRO (SÁBADO)

18 14H00 - As maletas de Tulse Luper, parte 1: a história de Moab / The Tulse Luper suitcases part 1 - Moab story, 2003, 127min, digital.

18 16H30 - As maletas de Tulse Luper, parte 2: Vaux ao mar / The Tulse Luper suitcases part 2 - Vaux to the sea, 2003, 120min, digital.

18 19H00 - As maletas de Tulse Luper, parte 3: de Sark ao Final / The Tulse Luper suitcases part 3 - From Sark to Finish, 2004, 124min, digital.

04 DE DEZEMBRO (DOMINGO)

16 14H30 - The falls / The falls, 1980, 195min, digital.

18 18H00 - Afogando em números / Drowning by numbers, 1988, 118min, digital.

05 DE DEZEMBRO (SEGUNDA-FEIRA)

18 16H30 - Goltzius and the pelican company / Goltzius and the pelican company, 2012, 128min, digital.

18 19H00 - Que viva Eisenstein! - 10 dias que abalaram o México / Eisenstein in Guanajuato, 2015, 105min, digital.

PROGRAMAÇÃO SÃO PAULO



1º DE DEZEMBRO (QUINTA-FEIRA)

- 13** 12H00 - *O cozinheiro, o ladrão, sua mulher e o amante* / *The cook the thief his wife & her lover*, 1989, 124min, 35mm.
- 13** 14H30 - *Goltzius and the pelican company* / *Goltzius and the pelican company*, 2012, 128min, digital.
- 13** 17H00 - *Afogando em números* / *Drowning by numbers*, 1988, 118min, digital.
- 13** 19H30 - *A última tempestade* / *Prospero's books*, 1991, 124min, 35mm.

02 DE DEZEMBRO (SEXTA-FEIRA)

- 13** 12H00 - *Que viva Eisenstein! - 10 dias que abalaram o México* / *Eisenstein in Guanajuato*, 2015, 105min, digital.
- 13** 14H30 - *A barriga do arquiteto* / *The belly of an architect*, 1987, 119min, digital.
- 13** 17H00 - *O bebê santo de Mâcon* / *The baby of Mâcon*, 1993, 122min, 35mm.
- 13** 19H30 - *O livro de cabeceira* / *The pillow book*, 1996, 127min, 35mm.

03 DE DEZEMBRO (SÁBADO)

- 13** 12H00 - *8½ Mulheres* / *8½ Women*, 1999, 121min, 35mm.
- 13** 14H30 - *As maletas de Tulse Luper, parte 1: a história de Moab* / *The Tulse Luper suitcases part 1 - Moab story*, 2003, 127min, digital.
- 13** 17H00 - *As maletas de Tulse Luper, parte 2: Vaux ao mar* / *The Tulse Luper suitcases part 2 - Vaux to the sea*, 2003, 120min, digital.
- 13** 19H30 - *As maletas de Tulse Luper, parte 3: de Sark ao Final* / *The Tulse Luper suitcases part 3 - from Sark to finish*, 2004, 124min, digital.

04 DE DEZEMBRO (DOMINGO)

- 13** 12H30 - *O livro de cabeceira* / *The pillow book*, 1996, 127min, 35mm.
- 13** 15H00 - *Goltzius and the pelican company* / *Goltzius and the pelican company*, 2012, 128min, digital.
- 16** 17H30 - *The falls* / *The falls*, 1980, 195min, digital.

05 DE DEZEMBRO (SEGUNDA-FEIRA)

- 13** 12H00 - *Afogando em números* / *Drowning by numbers*, 1988, 118min, digital.
- 13** 14H30 - *Ronda noturna* / *Nightwatching*, 2007, 135min, digital.

07 DE DEZEMBRO (QUARTA-FEIRA)

- 13** 12H00 - *A barriga do arquiteto* / *The belly of an architect*, 1987, 119min, digital.
- 13** 14H30 - *As maletas de Tulse Luper, parte 1: a história de Moab* / *The Tulse Luper suitcases part 1 - Moab story*, 2003, 127min, digital.
- 13** 17H00 - *O bebê santo de Mâcon* / *The baby of Mâcon*, 1993, 122min, 35mm.
- 13** 19H30 - *8½ Mulheres* / *8½ Women*, 1999, 121min, 35mm.

08 DE DEZEMBRO (QUINTA-FEIRA)

- 16** 13H00 - *Curtas 1*, 65min. *Intervalo* / *Intervals*, 1973, 6min, digital.
- Janelas* / *Windows*, 1974, 4min, 16mm.
- Water wrackets* / *Water wrackets*, 1975, 11min, 16mm.
- Vertical features remake* / *Vertical features remake*, 1978, 44min, 16mm.
- 13** 14H30 - *As maletas de Tulse Luper, parte 2: Vaux ao mar* / *The Tulse Luper suitcases part 2 - Vaux to the sea*, 2003, 120min, digital.
- 16** 17H00 - *Rembrandt's j'accuse* / *Rembrandt's j'accuse*, 2008, 100min, 35mm.
- L** 19H30 - **DEBATE**

09 DE DEZEMBRO (SEXTA-FEIRA)

- 16** 13H00 - *Curtas 2*, 67min. *H is for house* / *H is for house*, 1976, 9min, digital.
- Dear phone* / *Dear phone*, 1976, 17min, 16mm.
- Uma caminhada pelo 'H'* / *A walk through H*, 1979, 41min, 16mm.

09 DE DEZEMBRO (SEXTA-FEIRA) CONT.

- 13** 14H30 - *As maletas de Tulse Luper, parte 3: de Sark ao Final* / *The Tulse Luper suitcases part 3 - From Sark to Finish*, 2004, 124min, digital.
- 13** 17H00 - *O contrato do amor* / *The draughtsman's contract*, 1982, 108min, 35mm.
- 16** 19H30 - *ZOO - um Z & dois zeros* / *A zed & two noughts*, 1985, 117min, 35mm.

10 DE DEZEMBRO (SÁBADO)

- 16** 14H30 - *Curtas 1 + Curtas 2*, 132min. *Intervalo* / *Intervals*, 1973, 6min, digital.
- Janelas* / *Windows*, 1974, 4min, 16mm.
- Water wrackets* / *Water wrackets*, 1975, 11min, 16mm.
- Vertical features remake* / *Vertical features remake*, 1978, 44min, 16mm.
- H is for house* / *H is for house*, 1976, 9min, digital.
- Dear phone* / *Dear phone*, 1976, 17min, 16mm.
- Uma caminhada pelo 'H'* / *A walk through H*, 1979, 41min, 16mm.
- 16** 17H00 - *Rembrandt's j'accuse* / *Rembrandt's j'accuse*, 2008, 100min, 35mm.
- 13** 19H30 - *O cozinheiro, o ladrão, sua mulher e o amante* / *The cook the thief his wife & her lover*, 1989, 124min, 35mm.

11 DE DEZEMBRO (DOMINGO)

- 16** 12H30 - *ZOO - um Z & dois zeros* / *A zed & two noughts*, 1985, 117min, digital.
- 13** 15H00 - *A última tempestade* / *Prospero's books*, 1991, 124min, 35mm.
- 13** 17H30 - *Ronda noturna* / *Nightwatching*, 2007, 135min, digital.

12 DE DEZEMBRO (SEGUNDA-FEIRA)

- 13** 12H30 - *Que viva Eisenstein! - 10 dias que abalaram o México* / *Eisenstein in Guanajuato*, 2015, 105min, digital.
- 13** 15H00 - *O contrato do amor* / *The draughtsman's contract*, 1982, 108min, digital.
- 16** 17H30 - *The falls* / *The falls*, 1980, 195min, digital.

FILMOGRAFIA E OUTROS TRABALHOS

LONGAS-METRAGENS

- 2015 Que viva Eisenstein! - 10 dias que abalaram o México (Eisenstein in Guanajuato). 105 min. Pré-estreia no Berlin Film Festival, The Hong Kong Film Festival, Istanbul Film Festival, Moscow Film Festival, LA Film Festival. Vencedor do prêmio de melhor diretor no International Film Festival of India (IFFI)
- 2012 Goltzius and the pelican company. 117 min. Utrecht Film Festival. Rome Film Festival Bucharest and Palm Springs Film Festivals
- 2008 Rembrandt's j'accuse. Pré-estreia no Rome Film Festival
- 2007 Ronda noturna (Nightwatching). 135 min. Indicado no Venice Film Festival. Vencedor do prêmio de melhor direção de arte e roteiro no Utrecht Film Festival
- 2007 Peopling the palaces, 180 min. Instalação no Venaria Reale. Italia
- 2005 Tulse Luper 'A Life in suitcases, 120 min. Pré-estreia no Cambridge Film Festival e Festivals & Markets 2005 International Film Festival Cannes
- 2004 As maletas de Tulse Luper, parte 3: de Sark ao Final (The Tulse Luper suitcases, part 3 from Sark to the finish), 120 mins. Pré-estreia no Venice Film Festival.
- 2004 As maletas de Tulse Luper, parte 2: Vaux ao mar (The Tulse Luper suitcases part 2: Vaux to the sea). 108 mins. Pré-estreia no Berlin Film Festival
- 2003 The Tulse Luper suitcases: Antwerp. Pré-estreia no Venice Film Festival
- 2003 As maletas de Tulse Luper, parte 1: a história de Moab (The Tulse Luper suitcases Part 1 The Moab story). 127 mins. Pré-estreia no Cannes Film Festival Competition
- 1999 8½ mulheres (8½ women), 120 min. Seleção para o Cannes Film Festival
- 1996 O livro de cabeceira (The pillow book), 120 min. Prêmios: Le Distinction Glace Gervais (Cannes), melhor filme e melhor direção de fotografia em Sitges, Espanha
- 1994 Stairs 1 Geneva, 100 min. Filme da instalação The Stairs,

Geneva

- 1993 O bebê santo de Mâcon (The baby of Mâcon), 120 min.
- 1991 A última tempestade (Prospero's books) - 123 min.
- 1989 O cozinheiro, o ladrão, sua mulher e o amante (The Cook, the Thief, His Wife & Her Lover) - 120 min.
- 1988 Afogando em números (Drowning by numbers), 108 min. Prêmio de melhor contribuição artística em Cannes.
- 1987 A barriga do arquiteto (The belly of an architect), 105 min. Festivais: Cannes, Edimburgo, Nova Iorque, Montreal, Chicago. Prêmio de melhor ator para Brian Dennehy no Chicago Film Festival.
- 1985 ZOO – um Z & dois zeros (A zed & two noughts), 112 min. Festivais: Londres, Rotterdam, Berlim, Nova Iorque, Tokyo
- 1982 O contrato do amor (The draughtsman's contract), 108 min. Festivais: Edimburgo, Veneza, Londres, Nova Iorque, Berlim, Rotterdam, Sidney, Melbourne.
- The falls, 1980, 185 mins. Londres, Edimburgo, Berlim, Chicago, Melbourne, Sidney. Prêmios: BFI Award, L'Age d'Or Brussels

INSTALAÇÕES E EXIBIÇÕES

- 2015 *Gehorsam / Obedience, 015 Sex & the Sea*, no Maritime Museum Stockholm por Saskia Boddeke e Peter Greenaway
- 2015 *In the beginning was the image*, Bienal de Veneza 2015
- 2014 *The black square, the golden age of russian avant-garde*, Moscou por Saskia Boddeke e Peter Greenaway
- 2013 *Sex & the sea*, Maritiem Museum, Rotterdam por Saskia Boddeke e Peter Greenaway
- 2013 *The towers/Lucca Hubris*, Lucca por Saskia Boddeke e Peter Greenaway
- 2013 *The dance of death* uma instalação de Peter Greenaway no Basle por Peter Greenaway e Saskia Boddeke
- 2011 *A day in a life of the castle*, Castelo Amerongen por Saskia Boddeke e Peter Greenaway
- 2010 *The last supper* – no Armory, Park Avenue, Nova Iorque.
- 2010 *Italy of the cities* – instalação multitelas na Shanghai Expo

- 2010 *The Big Bang*, no Copernicus Museum of Science in Warsaw por Saskia Boddeke e Peter Greenaway
- 2009 Instalação de vídeos e fotografias em Medellín, Colômbia por Luciano Romano
- 2009 Instalação de *Veronese wedding at Cana* no Convento de San Giorgio em Veneza
- 2008 Instalação de *Da Vinci painting of THE LAST SUPPER* em Milão e em Santa Maria delle Grazie Refectory e Palazzo Duomo
- 2008 *The Blue Planet*, performance de encerramento da exposição na Espanha no Zaragoza por Saskia Boddeke e Peter Greenaway
- 2006 *Fort Asperen ark*. Asperen. Junho-Outubro. Mostra/Instalação no Noah and Flood Warning na Holanda
- 2006 *Nightwatching*. Em Rijksmuseum, Amsterdam. Junho-Agosto.
- 2006 *The children of Uranium*, no Palazzo delle Arti Napoli
- 2005 *The children of Uranium*, The Museum of Modern Art/ Villa Groce, Gênova. Direção: Saskia Boddeke, Texto: Peter Greenaway
- 2004 *Wash & travel*, no Eglise Sainte-Marie Madeleine Lille, Lille Cultural Capital Festival 2004. Direção: Saskia Boddeke, Texto: Peter Greenaway
- 2004 *Luper at Compton Verney*. Warwickshire. Uma exibição das 92 malas de Luper. Verão e outono.
- 2001 *Via dokwerd*. Instalação no North Netherlands Landscape, Maio-Setembro, em Groningen
- 2001 *Hell and heaven*. Instalação no Mediaeval Northern Netherlands, Abril-Setembro, em Groningen
- 2001 *A map to paradise: The Second Map*. No Parma Stables, Itália, Outubro-novembro
- 2000 *Flyga över vatten/ Flying over water*, Malmö Konsthall
- 2000 *A map to paradise. The First Map* – Castelo Ljubljana, Eslovênia, Setembro-Novembro
- 2000 *Wash & travel*. Rotunda do Della Besana, em Milão, na Itália
- 1997 *Flying over water*. Miro Foundation, em Barcelona, Março e Maio
- 1996 *Cosmology at the Piazza del Popolo*. Roma, 23 a 30 de Junho de 1996

- 1995 *The stairs*, Projeção em Munique.
- 1994 *The stairs, Geneva*, em Geneve.
- 1993 *The audience of Macon*, Foto Gallery, Cardiff
- 1993 *Some organising principles*. Glynn Vivian Art Gallery, Swansea
- 1993 *Watching water*, Palazzo Fortuni, Veneza
- 1992 *Les bruits des nuages*, Flying Out of this World, Louvre, Paris
- 1990 *The physical self*, Boymans van Beuningen, Roterdã

ÓPERA E PERFORMANCES MUSICAIS

- 2005 *Democracy*
- 2001 *Gold, 92 bars in a crashed car*
- 1999 *Writing to Vermeer*
- 1998 *Christopher Columbus*
- 1997 *100 objects to represent the world - A prop opera*
- 1994 *Rosa, a horse drama*

CURTAS-METRAGENS

- 2013 *Just in time*, 15 min
- 2011 *Castle amerongen*, 37 min
- 2004 *European showerbath* – seguimento de *Visions of Europe*, 5 min
- 2001 *The reitdiep journeys*, 56 min
- 2001 *The man in the bath*, 7 min
- 1997 *The bridge celebration*, 11 min
- 1995 *Segment of Lumière and Company*, 55 seg
- 1992 *Rosa, la monnaie de munt*, 15 min
- 1989 *Hubert bals handshake*, 5 min.
- 1986 *Inside rooms: 26 Bathrooms*, 26 min
- 1984 *Making a splash*, 24 min
- 1978 *Vertical features remake*, 45
- 1978 *Uma caminhada pelo 'H'* (Walk through H: the reincarnation of

an ornithologist), 41 min

- 1978 1–100, 4 min
- 1977 Dear phone, 17 min
- 1976 Goole by numbers, 40 min
- 1975 Janelas (Windows), 4 min
- 1975 Water wrackets, 12 mins
- 1975 Water, 5 min
- 1973 H Is for house, 10 min
- 1971 Erosion, 27 min
- 1969 Intervalo (Intervals), 7 min
- 1967 5 Postcards from capital cities, 35 min
- 1967 Revolution, 8 min
- 1966 Tree, 16 min
- 1966 Train, 5 min
- 1961 Death of sentiment, 8 min

DOCUMENTÁRIOS

- 2011 *Atomic bombs on the planet Earth*, 12 mins. Melhor filme no Rio de Janeiro “Uranium” Film Festival.
- 2009 *The marriage*, 27 min
- 2008 *Rembrandt’s j’accuse*, 86 min
- 2001 *The reitdiep journeys*, 56 min
- 1988 *Fear of drowning*, 26 min
- 1983 *The coastline*, 26 min
- 1983 *Four american composers*, 55 min
- 1981 *Terence Conran*, 15 min
- 1980 *Lacock Village*, 5 min
- 1980 *Country diary*, 5 min
- 1979 *Zandra Rhodes*, 15 min
- 1979 *Women artists*, 5 mins

- 1979 *Leeds castle*, 5 mins
- 1978 *Eddie kid*, 5 mins
- 1978 *Cut above the rest*, 5 min

TELEVISÃO

- 1999 *The death of a composer: Rosa, a horse drama*, 90 min. Filmagem da ópera, feita em Amsterdã
- 1993 *Darwin*, French TV, 52 min
- 1992 *A walk through Prospero’s library*, 23 min
- 1991 *M is for man, music, Mozart*, 29 min
- 1989 *A TV Dante*, Mini-série de 8 episódios de 10 min
- 1988 *Death in the seine*, French TV, 44 min
- 1981 *Act of God*, 25 min

CRÉDITOS

Patrocínio

Banco do Brasil

Realização

Ministério da Cultura
Centro Cultural Banco do Brasil

Produção

Luzes da Cidade – Grupo de Cinéfilos e Produtores Culturais

Curadoria

Pedro Nogueira

Produção Executiva

Aleques Eiterer
Pedro Nogueira
Raquel Rocha

Coordenação de Produção

Raquel Rocha

Produção de Cópias

Fábio Savino

Produção Gráfica

Marília Lima

Produção Local – Brasília

Daniela Marinho

Assistência de Produção Local – Brasília

Geovanna Gravia Pimenta

Produção Local – Rio de Janeiro

Fausto Junior

Produção Local – São Paulo

Katharine Weber

Apoio Logístico

Vai e Vem Produções Culturais e Cinematográficas

Editoração do Catálogo

Pedro Nogueira

Textos

José Luiz Soares Júnior
Luiz Claudio da Costa
Maria Esther Maciel
Peter Greenaway
Wilton Garcia

Revisão de Textos

Fernanda Cupolillo

Tradução de Textos

Maria Esther Maciel

Legendagem Eletrônica

4 Estações

Legendagem Digital

Felipe Gonçalves

Revisão de Cópias

Caroline Nascimento

Projeto Gráfico, Web Designer e Vinheta

Inhamis Studio

Assessoria de Imprensa – Brasília

Marina Fernandes

Assessoria de Imprensa – Rio de Janeiro

Júnia Azevedo e Bernardo Moura

Assessoria de Imprensa – São Paulo

Baobá Comunicação

Redes Sociais

Fausto Junior

O Luzes da Cidade é composto por

Aleques Eiterer
Fausto Junior
Marília Lima
Nilson Alvarenga
Pedro Nogueira
Tamires Fortuna

AGRADECIMENTOS

Peter Greenaway
Lys Bouma
Hernani Heffner

Produção:



Realização:

MINISTÉRIO DA
CULTURA



WWW.BB.COM.BR/CULTURA