

Peter Greenaway em Dois Eixos: Barroco e Multimeio¹

WILTON GARCIA²
(*Universidade de São Paulo*)

Resumo

Este trabalho tem a proposta de traçar um perfil do discurso intertextual do cinema contemporâneo de Peter Greenaway, fundamentado em pressupostos das teorias semióticas e da poética. O estudo está facetado entre dois eixos: o Barroco e o Multimeio.

Palavras-chave: Cinema, Semiótica, Intertextualidade, Barroco, Multimeio.

Resumen

Este ensayo trae la propuesta de trazar un perfil del discurso intertextual del cine contemporáneo de Peter Greenaway, fundamentado en presupuestos de las teorías semióticas y de la poética. El estudio se divide entre dos ejes: el Barroco y la Multimedia.

Palabras-clave: Cine, Semiótica, Peter Greenaway, Barroco, Multimedia.

Abstract

This essay aims at writing a profile of intertextual discourse of Peter Greenaway's contemporary cinema. It is supported by the semiotic theories and the poetic structure. This study deals with the Baroque and the Multimedia.

Keywords: Cinema, Semiotic, Peter Greenaway, Baroque, Multimedia.

1 ORIGINAL RECEBIDO PELO CONSELHO EDITORIAL NO DIA 19/02/1999.

2 Finalista do Prêmio INTERCOM 98, na categoria Mestrado, modalidade Cinema e Vídeo, o autor é Doutorando em Cinema, Rádio e Televisão na Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo (ECA/USP).

Dois Eixos

Ao assistirmos a qualquer filme de Peter Greenaway percebemos a complexidade do seu discurso, que se emaranha num sistema de redes variadas. Esta variação está pautada tanto na construção técnica do Diretor, em propor rupturas na forma de fazer cinema, quanto no trabalho estético, produzindo efeitos distintos, que abalam o sentido de expressão, enquanto modo semiótico, das concepções até então realizadas pelo cinema contemporâneo.

Para tentar organizar uma análise interpretativa deste discurso foi preciso criar uma adaptação para fundamentar esta visita de sua obra. Através da utilização do entendimento da concepção dos códigos intersemióticos, este estudo ficou distribuído epistemologicamente entre dois caminhos a cumprir; duas possibilidades de investigação; dois corações como fala Waltércio Caldas anuncia sobre a matéria na arte; duas facetas, como o próprio Peter Greenaway discute em seu filme *Zoo - A Zed and Two Noughts*; dois eixos fundamentais para as ambivalências deste trabalho - o Multimeio³ e o Barroco.

A princípio houve uma preocupação em dimensionar os eixos desta pesquisa através do Multimeio e do Barroco. Porém, surgiu a dúvida em discernir a composição de estruturas: o Multimeio dentro do Barroco? ou o Barroco como parte do Multimeio? Após orientação sedimentou-se a intenção de trabalhá-los como eixos independentes. Mesmo porque, constatou-se a existência de uma série de atribuições de sub-áreas atuando dentro de cada eixo da pesquisa, propiciando uma infinidade de representações da práxis humana.

O Multimeio e seus Desdobramentos

A linguagem contemporânea manifesta-se enxertada de aspectos multifacetados das representações semióticas do tempo e do espaço. O tempo simultâneo incorpora a razão epistemológica das concretizações artísticas e tecnológicas, sendo que o espaço incorpora a propriedade da localização, a geografização do objeto sógnico. O Multimeio e seus desdobramentos estéticos apontam para diferentes direções e remetem às múltiplas utilizações simultâneas do cinema, vídeo, música, teatro, dança, pintura, desenho, literatura e, com esta, a língua, a letra, os fonemas e os sons.

Deste modo, a sistematização dos códigos de representação, através dos recursos aprimorados pelo conceito de Multimeio, cria um suporte maior para diferentes formas de organização do conhecimento, delineando as interrelações dos campos de atuação dos audiovisuais, em especial. Como resultado, o Multimeio estabelece uma fecunda diversidade quanto

³ Entende-se por Multimeio a reunião de diversas áreas de um mesmo contexto, que estrutura um *corpus* sob a forma de mosaico.

a teoria, métodos e técnicas de análises, através da intercambialidade de dados. Como veículo de expressão, as técnicas audiovisuais vêm acompanhando o discurso da ciência e contribuindo na elaboração da comunicação e da arte.

Neste trabalho, propomos investigar a obra "Greenawayana" com o conceito Multimeio, pois observamos que as variantes, que possam ocorrer através da disposição de trabalhar com as semióticas aplicadas, culminam na pluralidade no reafirmar e contradizer, simultaneamente, um ponto-de-vista. O Multimeio, por outro lado, corresponde também a diversidade de leituras - como avaliações - que surge no trajeto de ruptura estética em Greenaway. Sua abertura para a composição de olhares implica no resgate de toda e qualquer variante que possa existir na relação semiótica do texto e o contexto desta pesquisa. i.e., por assim afirmar, parece que todos os elementos na obra do cineasta são trabalhados com a acuidade de quem domina várias linguagens.

Na verdade, este trabalho, em seu primeiro instante, parece exigir uma ampla variação de interpretações que possam ser transcodificadas através de uma tradução intersemiótica. Propicia, então, a necessidade de traçar um fio condutor que permita garantir a coerência textual na análise dos filmes, estabelecendo, assim, critérios que justifiquem um recorte. Tais critérios, como a busca de um elo de articulação, devem estabelecer a participação destes dois eixos de concentração: o Multimeio e o Barroco.

O Cinema de Greenaway

O cinema contemporâneo, como uma arte mista, abarca a qualidade de imprimir na tela uma série de elementos que equacionam uma obra. i. e., o cinema contemporâneo é uma expressão intersemiótica, utilizando simultaneamente o som, a imagem e o texto. A diversidade desses elementos impõe a condição ao estudioso de facetá-lo para análise.

"A 'gramática' cinematográfica é codificada mas não é arbitrária. A distinção entre arbitrário e motivado, aqui, não coincide de modo algum com a que se faz entre codificado e 'livre'... Até nos tipos sintagmáticos em que a denotação não é analógica, a relação entre significante e significado guarda algo de natural" (Metz, 1972:159).

No caso específico de Peter Greenaway, parece ser um pouco mais dispendioso executar este exercício de distribuição de conteúdo para análise. Isto ocorre pelo fato de seus filmes serem extremamente intensos de informações - seja no campo da linguagem visual, sonora ou verbal.

"For me the cinema is but a trunk where I put writing, light, aesthetics and language." (Greenaway, 1993:11)

Quando nos ocupamos com os aspectos visuais de sua obra cinematográfica, encontramos combinações de objetos que dispõem de uma leitura subliminar para alcançar seus respectivos significados imagéticos. Assim, o objeto apresenta-se extremamente amarrado ao contexto e, conseqüentemente, coberto por outros tantos signos, tornando-se assim quase imperceptível, pela exaustão dos simbolismos e significados.

Deste modo, torna-se necessário visitar suas obras várias vezes, em diferentes instantes do tempo. Com isto, o cineasta quase que batiza um tipo de cinema, propondo assim que a imagem cinematográfica seja muito mais que um simples entretenimento, e sim imagens de contemplação estética e análise.

A expressão estética no Diretor constrói uma singularidade autoral, demonstrando assim sua opção por um cinema de referências. i.e., um certo tipo de obra de arte contemporânea marcada pelas citações da História da Arte e recriada a partir de sua contextualização paródica.

Na verdade a construção da linguagem utilizada por este cineasta abrange uma vasta galeria do conhecimento que impede a possibilidade autônoma direta de um reconhecimento perceptível por parte do espectador. Aqui, os materiais das artes plásticas se fundem com as técnicas da imagem cinematográfica. A palheta das cores transforma-se automaticamente nos objetos colocados em cena: existe uma constante transposição de ferramentas das derivadas artes visuais oscilando entre as técnicas eletrônicas das máquinas industriais do cinema e o experimentalismo cênico do Diretor.

O cruzamento das linhas do processo criativo, que demarcam a forma do signo na obra "Greenawayana", estabelece a ruptura do olhar. Já não se pode mais contemplar a beleza do trabalho estético, sem precisamente introjetar aspectos de uma certa conceitualização interpretativa da linguagem desse sistema de representação, formando assim, uma necessidade maior de rever sua cinematografia - como quem ouve uma mesma música noutros tantos momentos; como quem visita um mesmo museu, uma exposição de pintura ou fotografia, várias vezes.

A imagem poética deste cineasta celebra a construção filmográfica de sistemas de significação, nos quais seus filmes passam a ser um suporte para o Diretor demonstrar sua forma inventiva de correlacionar com a obra de arte. Deste modo, podemos entender, sob esta dimensão, seu trabalho como um fenômeno semiótico pautado na amplitude de características criativas e na exploração das cenas como imagens da plasticidade contemporânea.

E será nesta metamorfose que a tradução intersemiótica ampara a possibilidade de refletir o discurso da filmografia de Greenaway a partir de suas imagens concebidas. Parece impossível não se ater às suas expressões visuais.

"Numa tradução intersemiótica, a transposição da matéria significante⁴ se faz acompanhar de uma transmigração de sentidos que acabam se acoplando à transformação do discurso. Ainda que as aparentes citações tenham a pretensão de captar por inteiro e de maneira fiel a obra traduzida, jamais conseguem situar o produto no mesmo campo intertextual que anteriormente, a define.(...)"

Verifica-se, então, a proposta de uma nova leitura, sob perspectivas que brotam de instâncias menos evidentes, com menos conteúdo. E, portanto, mais comprometidas com as linhas destrutivas do automatismo perceptivo e com as instâncias da enunciação e da intertextualidade.(...)

Essa nova leitura se faz nas fraturas que a tradução intersemiótica acentua ao esmiuçar mecanismos de base, numa prospecção de caráter restituidor, em busca da vida das formas, vida essa que se agita nas ondulações do discurso, no latejamento do ritmo, nos escaninhos da enunciação, da poética, da intertextualidade do texto" (Lyra, 1995:54-55).

Nessa tradução pode-se perceber a garantia de um significado mais simbólico (flexível) do que propriamente emblemático (pré-determinado; fixado), conforme diferencia Freud sobre as representações. Um corpo simbólico contém um significado mais metafórico em relação à concretude diagnosticada no corpo emblemático.

Um Certo Barroquismo "Greenawayano"

O Barroco, enquanto estilo, cria - pela própria multiplicidade do signo verbal e/ou não-verbal - ambivalência e/ou ambigüidade da significação de um corpo formado por paródias-metalinguísticas, num processo de simetrias e inversões. O equilíbrio da cena está nas laterais que mostram a simetria das partes divididas na tela, no entanto opostas, como claro escuro; alto e baixo. Desta forma, o espectador tem a necessidade de desenvolver a habilidade da leitura sobre os labirintos, apresentados como um mosaico presente num jogo de reflexos entre a vigília e o sonho, o real e o imaginário, o juízo e a loucura. São formas de passagens que oscilam suas representações entre a ficção e realidade.

Sarduy define o Barroco não só, ou não tanto, como um período específico da história da cultura, mas sim, como uma atitude generalizada e uma qualidade formal dos objetos que o exprimem. Neste sentido, pode haver Barroco em qualquer época da civilização, tornando-se quase uma categoria do espírito, oposta ao clássico.

⁴ Segundo a autora, a troca de matéria significante pode ser entendida, enquanto matéria sensorial, e esta é trabalhada por determinadas regras específicas a cada mudança.

“Se pretendemos manter a identidade operatória do Barroco e da dobra, é preciso mostrar que a dobra permanece limitada nos outros casos, e que no Barroco, ela conhece uma liberação sem limites, cujas condições são determináveis. As dobras parecem deixar seus suportes, tecido, granito e nuvens, para entrar em um concurso infinito(...)São os mesmos traços, tomados em seu rigor, que devem dar conta da especificidade do Barroco e da possibilidade de estendê-lo para fora dos seus limites históricos, sem extensão arbitrária: a contribuição do Barroco à arte em geral” (Deleuze, 1991:58).

Deste modo, o sentido de Barroco, aqui especificadamente empregado, não está fadado exclusivamente aos conceitos tradicionais seguidos pela História da Arte, mas sim a pluridimensionalidade contemporânea. Deve-se conjugar este conceito como, um certo barroquismo, criado pela expressão artística de Peter Greenaway. Mesmo porque, o projeto criativo de Greenaway está sendo gerado na Idade Pós-moderna, por isso, não se pode considerar a cinematografia deste Diretor como uma produção essencialmente Barroca. Podemos, certamente, encontrar a curvatura do estilo Barroco espalhado nos mais diferentes fragmentos do seu discurso imagético, sonoro, verbal.

Muito provavelmente, a intenção deste cineasta não está em trazer à tona o Barroco como Histórico da Arte, mas pela sua operacionalidade infinita, formando assim, um incitação a essa profusão estética, na sua complexidade de lidar com o oposto, sustentando uma tensão.

E partindo desta tensão pode-se explorar, também, o engenho da agudeza do signo e o enigma pautado no trabalho do filósofo Baltasar Gracián. O sentido da sutileza funciona como um certo tipo de linguagem. Assim, a noção do gosto reflete a noção da arte. Neste conjunto proposto podemos considerar o desenvolvimento da ressonância do mistério como uma característica que traz em si a resultante da tensão, do enigma e da sutileza. i. e., o mistério cria no barroco uma verdade existencial, tendo em vista a cumplicidade das armadilhas, dos desvios que ora dificultam, ora estabelecem as ultrapassagens dentro das regras dos jogos.

Neste sentido, o barroquismo funciona como resultante de experimentos que o Diretor pesquisa a todo momento, caracterizando uma observação que tange o caráter multifacetado de sua obra, a qual indicia obter um significado de paralelos que abrangem excesso e exagero. Por outro lado, dimensiona uma cosmovisão, que condensa as informações como um labirinto.

No desafio apresentado pelo labirinto, muitos caminhos podem ser percorridos até chegar ao desfecho da história, por isso torna-se necessário estabelecer uma escolha. Mas qual será o segredo guardado em *The Cook..?* Qual a verdade estruturada entre o jogo da ficção paródica e a realidade representativa das ações dos personagens? Assim, como o mistério faz parte do jogo, a surpresa dos excessos impedem a clareza do olhar do espectador para dimensionar um sentido único, exclusivo para tais questionamentos.

Segundo os estudos de Calabrese, o excesso pode ser representado na repetição de cenas (como passagens lúdicas do labirinto que se repetem), entendendo este tipo de repetitividade como mecanismo estrutural de generalização de textos. O parâmetro pode ser a relação que se instaura entre um texto e vários textos (como o discurso da intertextualidade), entre aquilo que se pode perceber como idêntico e aquilo que se pode perceber como diferente. Assim, teremos então duas fórmulas repetitivas opostas, *a variação de um idêntico* e a *identidade dos mais diferentes* (Calabrese, 1987:44).

"No pensamento antigo, conforme observou Emile Benséniste, existia um termo para definir tanto a ordem estática como a ordem dinâmica da repetição: o ritmo correspondia à ordem dinâmica e o esquema à estática. Ritmo e esquema eram, em suma, quase sinônimos e por isso estreitamente inter-relacionados entre si. Só que o esquema corresponde ao instrumento modular de articulação do objeto, e o ritmo é, pelo contrário, o seu instrumento formular. O esquema corresponde à medida espacial, o ritmo à medida temporal. Para o dizer em termos musicais (com os quais também hoje é considerado), o ritmo é, em suma, a frequência de um fenômeno periódico de caráter ondulatório, com máximos e mínimos repetidos a intervalos regulares, ou ainda, é a forma temporal na qual todos os membros repetidos surgem diversificados num ou mais dos seus atributos.⁵ (Calabrese, 1987:46-47)

Neste desdobramento, a comunicabilidade do sentido contemporâneo está traçada no exagero e no excesso firmando um esvaziamento no resultado final da comunicação, i.e., já não há tanto prazer em receber a informação, tendo em vista as dificuldades para traduzir a mensagem pelo seu acúmulo de referências, e conseqüentemente significações.

Em *The Cook...* fica explícita a citação intertextual deixada pelo Diretor pelo interesse pela cultura barroca, quando apresenta na parede do salão principal do restaurante, que tem o nome *Le Hollandais*, o quadro *Os oficiais de São Jorge* de Frans Hals⁶. E como metáfora direta desta pintura, o filme demonstra várias seqüências de cenas em torno da mesa de jantar de Albert - o ladrão, em que todos os seus acompanhantes estão usando vestimentas bem aproximadas - paródicas - ao figurino do quadro citado.

Por outro lado, este quadro vivo de Greenaway traz consigo lembranças ao tema religioso da Santa Ceia de Jesus Cristo e os apóstolos, tendo em vista a aproximação alusiva de homens em volta da mesa para celebrar através do alimento, ritualisticamente falando, a cumplicidade nos laços afetivos no momento de comemorar o vencimento de uma batalha.

⁵ Calabrese aqui, toma a definição de ritmo no sentido musical de Gino Barratta "Ritmo", In *Enciclopedia*, Einaudi, Turim, 1981.

⁶ Obra criada em 1616, atualmente exposta no *FRANS HALSMUSEUM*, em Haarlem na Holanda.

"No Barroco, a alma tem com o corpo uma relação complexa: sempre inseparável do corpo, ela encontra nele uma animalidade que a atordoa, que a trava nas redobras da matéria, mas nele encontra também uma humanidade orgânica cerebral (o grau de desenvolvimento) que lhe permite elevar-se e que fará ascender as dobras totalmente distintas." (Deleuze:1991:26)

Assim como Andrea del Castagno fez sua *A Última Ceia*, em afresco, pintada para o convento de Sant'Apollinia em meados do século XV, Leonardo da Vinci, com sua fenomenal capacidade inventiva e imaginativa, reexaminou a apresentação cênica e criou uma das suas mais famosas imagens com *A Última Ceia*, no período entre 1495 até 1498. Além destes, Tintoretto, no período de 1592 a 1594, também elaborou sua versão de *A Última Ceia*.

Nesta intertextualidade, a citação paródica, manipulando os sentidos da teatralidade barroca de Greenaway, ornamenta-se nas cenas, e compromete o rebuscamento de um certo estilo. E, se estamos vivendo a contemporaneidade, precisamos ancorarmo-nos nos moldes da atualidade.

"O olho barroco é um olhar anamórfico... este lugar de convergência é um espaço expandido. A espacialidade barroca procede por reconhecimento, coexistência, jogo de luzes e forças, engendramento por serpentina e elipse. Espaço dinâmico em mutação permanente, sem centro nem ponto fixo. Essa incerteza gera uma forma de ambigüidade, de intervalo, de lacuna..." (Brissac, 1993:240).

Outro exemplo desse certo barroquismo em Greenaway são as molduras, entendidas como fronteiras emparelhadas, nos seus filmes. Os contornos circundados das imagens construídas no cinema deste Diretor representam uma parte a mais em sua obra. São marcas dos limites barrocos empregadas pelo autor em busca de uma função mais que especial - particularizada. Assim, como os quadros de pintura da época barroca faziam suas intervenções no total da obra - como por exemplo, a 'cornija' moldura dourada, ornada e esculpida que podemos observar nos quadros do século XVI.

Ao tratar da funcionalidade da imagem em movimento do cinema, representando parodicamente imagens pictóricas do barroco este Cineasta busca interpelar o campo de ação da cena, através da moldura que estabelece um campo representativo - suas várias telas superpostas - numa constante discussão com o espectador, que tem por compromisso analisar a concepção dos formatos apresentados em cada cena. Assim, as bordas criadas por Greenaway remetem a galerias, museus, exposições. Tudo isso parece apontar para um jogo intertextual de linguagens que esbarram nas diferentes funções que possam expressar essas molduras.

Por outro lado, a articulação de suas imagens, em contraponto diegético com suas molduras em forma de retóricas, tornam-se objetos de uma visualização ora centralizada - quando o fato mais importante está acontecendo no meio da tela - ora descentralizada - quando ocorre um deslocamento narrativo para as margens, provocando assim uma interrupção perceptiva do espectador, que por muitas vezes necessita abstrair uma leitura de movimentos simultâneos.

O Corpo Grotesco

O filme *The Cook...* trata da manifestação corporal como um dos pontos de maior significação, propondo discussões a respeito das funções psico-biológicas do corpo material e sua imagem, como estrutura fenomenológica.

“O que o sangue é para o corpo, a água é para a terra” (Da Vinci).

Assim sendo, a escatologia - que tange o apodrecimento e a decomposição orgânica como uma provocação irônica - aciona uma série de cenas bizarras que se relacionam com os mais diversos signos grotescos (bestiais), envolvendo sexo, degustação, alimentação e excrementação entre outros.

As funções orgânicas do corpo podem ser observadas a partir do princípio de que todo corpo se alimenta, para se manter em atividade e consequentemente se desfaz daquilo que não lhe traz energia. i.e., expele tudo aquilo que não lhe convém.

“O comer e o beber são uma das manifestações mais importantes da vida do corpo grotesco. As características especiais desse corpo são que ele é aberto, inacabado, em interação com o mundo. É no comer que essas particularidades se manifestam da maneira mais tangível e mais concreta: o corpo escapa às suas fronteiras, ele engole, devora, despedaça o mundo, fá-lo entrar de si, enriquece-se e cresce às suas custas. O encontro do homem com o mundo que se opera na grande boca aberta que mói, corta e mastiga é um dos assuntos mais antigos e mais marcantes do pensamento humano. O homem degusta o mundo, sente o gosto do mundo, o introduz no seu corpo, faz dele uma parte de si” (Bakhtin, 1993:245).

Diante disto, pode-se considerar a figura da putrefação dos excrementos do corpo acoplada à razão da agudeza, que persiste na construção crítica mundana colocada por este Diretor. A tensão marcada por esta agudeza destaca o certo Desejo diante do objeto de representação. Mas afinal, qual é o “Desejo Paródico” de Greenaway?

Para pensar os signos expressivos nos filmes deste Cineasta, estamos elaborando premissas de um olhar perceptivo cobijando diagnosticar as

linhagens da intertextualidade provocada pelo processo criativo na obra. A narrativa "Greenawayana" se tece a partir de um traço de fragmentos marcados pela manifestação material e corporal.

A leitura proposta aqui exige um olhar que acompanhe as diretrizes da fala carnavalesca provocada pela construção das imagens de Greenaway. Formas sombreadas de figuras de linguagens que acionam um dispositivo literal ao olho humano.

Por assim dizer, talvez pudéssemos questionar: onde estará a vaidade orgânica dos personagens deste Cineasta? A resposta poderia ocasionar-se de uma maneira completamente vasta a respeito do corpo no filme *The Cook...*, no entanto, basta refletir em algumas partes, como:

1. A imagem da carnificina, quando excrementos são atirados no personagem que deve ao ladrão, como prólogo da narrativa;
2. A atrocidade cometida quando o ladrão retira o umbigo da criança, que insiste em não revelar o esconderijo dos amantes;
3. A morte grotesca de Michael - o amante sufocado pelo livro sobre a Revolução Francesa - que é surpreendido pelo ladrão e seus auxiliares no depósito de livros;
4. A cena canibalesca do corpo assado de Michael sendo servido para a degustação de Albert.

Mas de fato vamos nos concentrar, exclusivamente, neste momento, na análise interpretativa da cena da promessa da morte de Michael, na cena 44 de interior da cozinha à noite (segunda-feira). No primeiro plano, o ladrão procurando Georgina, provoca uma sujeira na cozinha, espalhando vários materiais. Agitado, tropeça e cai. Completamente irado e descontrolado com sua respiração ofegante, Albert segura dois talheres - um garfo e uma faca - até a altura dos ombros e, numa maneira extremamente enfática repete várias vezes a promessa de matar e comer Michael. Pronuncia tão alto esta promessa que o casal de amantes, dentro do frigorífico escondido, consegue ouvi-lo. A construção da cena ocorre numa tensão acutíssima. Parece um jantar demoníaco.

Aqui pode-se destacar o ato de Albert como a busca da mãe. Como objeto de desejo, a mãe (neste caso representado por Georgina) está dividida nos braços de outro, assim, impede a realização plena do ladrão de estar seguro no mundo.

"Para Winnicott, a capacidade de estar só dependia da experiência primordial da criança sozinha, em presença da mãe(...). O precursor da capacidade de solidão é a criança na presença fidedigna, não invasora, da mãe, que dá cobertura aos riscos. Se a mãe está ali, a criança pode se entregar a um jogo; e, em termos ótimos, na obra de Winnicott, a mãe está sempre ali, vigiando nossa solidão" (Phillips, 1996:62).

Esta talvez possa ser uma das cenas - performatizadas pelo ator Michael Gambon no papel de Albert, o ladrão - mais celebradas no filme em que transpõe-se através de uma imagem ritualística da deformação visual do personagem numa perspectiva retórica do demônio. A expressão gestual do ator transfigura uma monstruosidade que, certamente, está marcada na história do cinema contemporâneo.

Poderíamos, talvez, dizer que uma das perspectivas de Greenaway nesta cena seria abusar do conceito de teratologia⁷, através da linguagem cinematográfica com os recursos de trucagem, promovendo a imagem disforme, além da teatralidade do ator, não como Albert - o ladrão, mas sim como um demônio.

“... existe um caráter específico na teratósfera moderna. Os novos monstros, longe de se adaptarem a quaisquer homologações de categorias de valor, suspendem-nas, anulam-nas, neutralizam-nas. Apresentam-se como formas que não se estabilizam. São, portanto, formas que não têm propriamente uma forma, andam antes à procura de uma” (Calabrese, 1987:108).

Contudo, pode-se dizer que o conceber desta obra filmográfica está atrelado, também, em aspectos mais que antagônicos, como a leveza e o grotesco. O acúmulo de objetos em cena e sua ordenação revelam uma pluridimensionalidade interpretativa, desvinculando-se, assim, de uma única visão de análise.

O baixo corporal em Greenaway está apontado pela formação de situações comportamentais dos seus personagens que no desenrolar narrativo desembocam em atitudes de violência, animalidade e canibalismo.

As manifestações de violência são exageradamente apresentadas nos filmes de Greenaway. Porém, diferenciando-se da produção do cinema americano, esta violência está justificada e apresenta-se como fator resultante de uma realidade narrativa i.e., suas cenas não ultrapassam os limites da capacidade física-motora do personagem.

Assim, o estilo de destruição aponta as diversas combinações numa visão freudiana de formação de compromisso entre os personagens. A surra que Georgina suporta de Albert retrata um pouco uma relação sadomasoquista, em que o dominador e o escravo estabelecem uma certa cumplicidade no jogo. Deste modo, as surras são reações das atividades realizadas por ambos. Um processo de danificação do corpo pela entrega consciente. Como um orgasmo lateral, em que a sensação de desprezo se torna um estimulante de prazer.

A crueldade do ladrão reverbera em outros tantos personagens demonstrando uma personalidade perversa de Albert, que busca agir de surpresa, o que provoca do impactos e ao mesmo tempo uma certa excitação no espectador voyeurístico da cena.

⁷ Patologicamente, estudos das monstruosidades.

Outro exemplo disto está na sequência da cena 41 do filme *The Cook...*, em que Patrícia - a prostituta - delata para Albert, o relacionamento entre Georgina e Michael.

"PATRICIA: That bloke who sits over there - reading. Haven't noticed? They always go off to the john together (Greenaway, 1989:63).

"ALBERT: You what?"

"PATRICIA: Why do you think Georgie's been spending so much time in the john? You blind bat! She doesn't have the fucking shits every five minutes!"

O ladrão, excitado com o impacto da notícia da possibilidade de infidelidade de Georgina, espeta um garfo na fase rosada da garota que cai diante da mesa, à qual Albert calmamente se senta e continua a saborear sua refeição. Irônico ou não, esta citação, sobre o comportamento de Albert demonstra a magnitude perversa do próprio homem em fúria que ataca a prostituta em razão do ciúme selvagem que sente pela esposa.

Por outro lado, uma performance grotesca do corpo está na junção da condição físico-anatômica de personagens e de animais. No filme *The Cook...* muitas vezes pode-se observar o corpo humano sendo discutido como expressão de uma dada animalidade, como um diálogo de bestiário⁸. Como exemplos já citados, seja a retirada do umbigo de Pup por não revelar o esconderijo de Georgina, seja o tratamento com o Homem que deve a Albert, na cena do prólogo.

Já o canibalismo, em *The Cook...*, está no lugar certo, na hora certa. Greenaway opta por trazer esta imagem como última cena. Provavelmente, esta cena representa o mais pesado dos pesadelos que uma imagem onírica pode expressar para o espectador.

Na última sequência de imagem, cena 62 no interior do restaurante à noite (sábado), Georgina cria a contra-vingança pelo falecimento de Michael e por todos aqueles que durante o filme sofreram nas garras de Albert. Com o corpo do amante assado na mesa, Georgina aponta uma arma para o ladrão a fim de forçá-lo a provar do corpo do amante inglês. Albert leva até a boca um pedaço da carne de Michael, mas ele não consegue degustá-la, abaixa a cabeça e vomita. Neste instante, Georgina o incentiva:

"GEORGINA: Try the cock Albert. It's delicacy. And you know where it's been... Go on Albert - eat ...Bon appetit ...It's French (Greenaway:1989:92).

Albert leva a carne novamente até a boca. Assim que a carne lhe toca a boca, Georgina lhe atira na cabeça e o acusa de canibal.

8 Toma-se aqui o termo "bestiário" como livro que, na Idade Média, reunia descrições e histórias de animais, reais ou imaginários, geralmente com ilustrações.

Para quem agüentou passar por todo o filme, inspirando e respirando a visualidade caótica das várias manifestações do baixo-corporal e uma visão metalingüística (direta e indiretamente) de sexualidade, através da boca, do nariz, do umbigo, conseguiu passar pelo desafio provocado por Greenaway.

Afinal, metaforicamente falando, Albert penetra em muitos lugares e pessoas - tanto do ponto de vista da visualidade, quanto da narração, e até mesmo através da fala de Georgina que relata as atrocidades cometidas anteriormente pelo ladrão. Sem dúvida nenhuma, pode-se afirmar que a força grotesca da expressão desta obra de Peter Greenaway está na concepção das imagens.

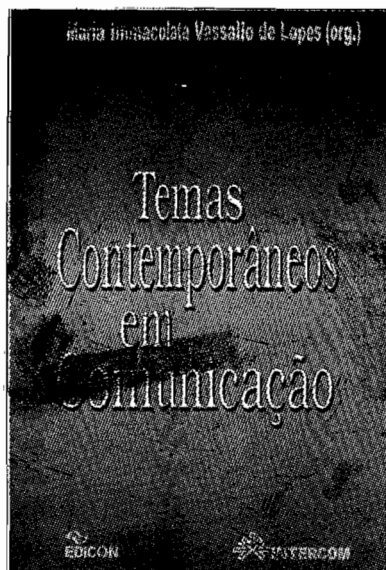
Contudo, a leveza também está presente na obra de Greenaway, com a contemplação do espectador instigado a saborear a riqueza temática deste Diretor, bem como o interesse do público em buscar um certo gozo, com o impacto dessas imagens violentas.

Como meio de interpretação, via fantasmática, de cada sujeito-espectador, o sentimento captado pelo público demonstra, pelas cenas apresentadas, a mistura de um ódio violento com um amor singelo, podendo ser assim, de um certo ponto de vista, a negação ou afirmação de uma fragilidade e, de outro, a indicação de uma sensibilidade.

Bibliografia

- BAKHTIN, Mikhail M. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento. O contexto de François Rabelais*. Trad. Yara F. Vieira. São Paulo, Brasília: Editora da UnB, HUCITEC, 1993.
- BRISSAC, Nelson. *Cenários em ruínas*. São Paulo: Brasiliense, 1977.
- CALABRESE, Omar. *A idade neobarroca*. Trad. Carmen de Carvalho e Artur Morão. Lisboa: Edições 70, 1993.
- DELEUZE, Gilles. *A dobra: Leibniz e o Barroco*. Trad. Luiz B.L. Orlandi. Campinas: Papirus, 1991.
- GREENAWAY, Peter. *The cook, the Thief, his wife and her lover*. Paris: Dis Voir, 1989.
- _____. *Papers: paintings, collages, drawings*. Paris: Dis Voir, 1990.
- _____. *The Audience of Mâcon*. London: Wales Film Council, 1993.
- LYRA, Bernadette. *A nave extraviada*. São Paulo: Annablume, ECA-USP, 1995.
- METZ, Cristian. *A significação no cinema*. Trad. Jean-Claude Bernadet. São Paulo: Perspectiva, 1972.
- PHILLIPS, Adam. *Beijo, cêcegas e tédio*. Trad. Rubens Figueiredo. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.
- SARDUY, Severo. *Barroco*. Trad. Maria de L. Júdice e José M. de Vasconcelos. Lisboa: Vega.

Você sabe o que existe em comum entre Brasil e a Dinamarca?



A distância e o desconhecimento do que se produz em Comunicação no Brasil e na Dinamarca agora podem ser superados. *Temas Contemporâneos em Comunicação* contém os resultados do I Colóquio Brasil-Dinamarca, realizado pela Intercom, nos dias 2 e 3 de setembro de 1996, em Londrina, PR, para propiciar o conhecimento e o intercâmbio da produção científica e, na comunidade, empreender formas permanentes de cooperação em projetos comuns.

Pesquisadores brasileiros e dinamarqueses traduzem as expressões mais atualizadas do pensamento europeu e latino-americano acerca de temas e áreas que ocupam o

centro do campo da Comunicação, como metodologia da pesquisa, comunicação internacional, novas tecnologias, comunicação e educação, estudos culturais na comunicação, estudos de recepção.

Uma obra que acaba revelando muito do que existe em comum na pesquisa de Comunicação de dois países agora mais próximos: Brasil e Dinamarca.

Preço por exemplar: R\$ 20,00

Preencha já o cupom de pedido que se encontra no final da revista e envie acompanhado de cheque nominal para:

Intercom - Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação

Av. Prof. Lúcio Martins Rodrigues, 443 - Bloco B9 - Sala 2 - CEP 05508-900 - São Paulo - SP