AS MALETAS DE PETER GREENAWAY: PROCESSOS DE CRIAÇÃO EM THE TULSE LUPER SUITCASES

Eduardo Cunha Bonini[1]

Resumo

Por conta das celebrações do centenário do cinema, o cineasta Peter Greenaway planejou uma pesquisa sobre a linguagem cinematográfica para descobrir o que havia de *sui generis* e o que poderia fazer, depois de um século, o que nenhum outro meio de comunicação fizesse. Ele chega à conclusão de que existem quatro tiranias principais no cinema, que o confinam em uma camisa de força: o ator, o texto, o quadro e a câmera. Tomamos então tais tiranias como tendências que guiam o seu processo criativo.

Palavras-chave: Cinema. Processo de criação. Peter Greenaway.

Abstract

On account of the celebrations of the centenary of cinema, the filmmaker Peter Greenaway has planned a research on the film language to find out what was *sui generis* and that it could do, after a century, no other media could. He concludes that there are four major tyrannies in the film, which abut in a straitjacket: the actor, the text, the picture and the camera. We consider these tyrannies such as trends that drive his creative process.

Key words: Cinema. Creative process. Peter Greenaway.

Em 1995, por conta das celebrações do centenário do cinema, Peter Greenaway planejou uma pesquisa sobre a linguagem cinematográfica para descobrir o que "[...] havia de investigativo, útil, autônomo, que merecesse preservação e que fosse, acima de tudo, *sui generis*. O que poderia fazer o cinema, depois de um século, que nenhum outro meio de comunicação fizesse?"[2].

---

[1] Pontifícia Universidade Católica de São Paulo.

[2] GRENAWAY, Peter. "O cinema está morto, vida longa ao cinema". In. *Caderno SESC Videobrasil* – Vol. 3, n. 3. São Paulo: Edições SESC SP, 2007, p. 93.

Esta pesquisa de Greenaway teve início com o levantamento de dez características que pareciam essenciais ao cinema, características essas que funcionam como elementos que compõem um sistema, ou então como camadas que quando sobrepostas, formam o filme. São elas: a luz, o texto, o quadro, a projeção, os objetos de cena, a música, a escala, o tempo, os atores e a câmera. Como resultado parcial desta pesquisa, surgiram exposições realizadas em diversas cidades, sob o título genérico *The Stairs* (as escadas). Por exemplo, foi montada uma grande exposição em edifícios, parques, praças e ruas de Genebra cujo tema era o quadro e que consistia de cem escadas de madeira espalhadas pela cidade. O espectador era convidado a subir as escadas e, ao chegar na plataforma, se deparava com um visor que o possibilitava observar a cidade conforme planos diferentes: close, plano, grande angular, etc. A exposição teve a duração de cem dias e permaneceu disponível 24 horas por dia, sob qualquer condição climática. O resultado da exposição foram cem planos diferentes, sob pontos de vista diversos da cidade.

Outras três exposições foram realizadas sob o mesmo título, uma dedicada à projeção, outra aos objetos de cena e a terceira aos atores. A primeira foi realizada em Munique, e contou com cem telas iluminadas por projeções de imagens que seguiam a cronologia do cinema – desde as simples projeções de Lumière, passando pela chegada da imagem colorida nas décadas de 1950 e 1960 até o advento da televisão. Segundo Greenaway[3]: "desta vez, o motivo era demonstrar a experiência central do cinema, a projeção de luz através da distância até um espaço enquadrado, para ser visto simultaneamente por uma audiência". A segunda, dedicada aos objetos de cena, ocorreu em Viena e levou o título de *One Hundred Objects to Represent the World* (Cem Objetos para Representar o Mundo). Esta exposição, em prol da importância do objeto cênico no cinema[4], se desdobrou em uma ópera, onde um narrador conduz Adão e Eva pela história da humanidade. A terceira exposição, ou evento, foi realizada em Genebra e consistia de cem atores espalhados pela cidade, caracterizados como personagens históricos (João

[3] GREENAWY, op. cit., p. 95.
[4] Seria possível imaginar um filme de gangster sem pistola e carro?

Calvino, por exemplo), estátuas vivas e arquétipos diversos, que a cada 15 minutos realizam uma performance ensaiada especialmente para o evento.

Infelizmente, tal pesquisa não nos ofertou mais exposições ou eventos, referentes às outras seis características levantadas por Greenaway. Porém, o que mais nos interessa, é tomá-las como parte de seu método criativo. Trata-se da formalização de sua busca por novas possibilidades para o cinema, que vem permeando todo o seu percurso poético, o resultado de uma visão analítica da sétima arte, na acepção cubista da palavra.

O cineasta decompôs o cinema para poder analisar as partes separadamente. O resultado é curioso, uma vez que ao estudar o quadro, a proposta parece ser a ausência da câmera: "O cenário para esse filme de cinema ao vivo de cem pontos de vista ao longo de cem dias era qualquer coisa que acontecesse: um homem levando seu cachorro para passear, ou, com sorte, um cachorro mordendo um homem"[5]. Quem registrou as imagens foi o próprio espectador, com o auxílio dos enquadramentos propostos pelo diretor. E outra inversão ocorre, pois já não é mais o filme acabado que passa na frente de um espectador passivo sentado no conforto de uma cadeira acolchoada no interior de uma sala escura, mas é o próprio espectador quem define a montagem, ou seja, a seqüência dos enquadramentos que verá (e se verá todos ou não), no período e por quanto tempo quiser. Portanto, a duração do plano e a luz da cena também ficam a cargo de quem assiste.

Apesar de aparentar, não estamos defendendo que a exposição seja uma forma de cinema, apenas procuramos seguir a lógica do cineasta e demonstrar que, mesmo sendo possível a decomposição, as características do cinema mantêm relações entre si. Ao colocar em evidência os objetos de cena, cada qual em seu espaço expositivo, não há como evitar a questão do enquadramento delimitador de espaços, mesmo sem haver um paralelogramo materializado em torno das peças. Isto vem confirmar que o cinema existe enquanto cinema justamente por ser uma organização coesa de elementos de naturezas diversas, um sistema heterogêneo cujas partes constituintes detêm forte interação entre si e, portanto, gerando certo desconforto em Peter Greenaway.

[5] GREENAWY, op. cit., p. 93.

Tendências que movem o percurso criador: as tiranias do cinema

O principal resultado desta pesquisa empreendida pelo cineasta é a descoberta do que ele mesmo chamou de tiranias do cinema. Como vimos, Greenaway percebeu que nenhuma característica é inteiramente separável da outra e que por isso mesmo "confinavam, colocavam uma camisa-de-força no cinema e até mesmo abusavam dele; tiranias que estavam talvez destruindo qualquer emancipação da idéia de imagem em movimento no cinema"[6]. O cineasta elegeu como mais predominantes as tiranias da câmera, do quadro, do texto e do ator.

Acreditamos que ao utilizarmos tais elementos "tirânicos" como ponto de partida, podemos encontrar o "núcleo duro" da obra de Greenaway. Tais tiranias, para o cineasta, são restrições, limites impostos pela natureza do dispositivo técnico ou de uma linguagem que, por convenção, entende-se como natural do cinema. Entendendo que o combustível da criação se encontra na tensão entre limite e liberdade, consideramos tais tiranias como geradoras de impulsos que motivam o autor a buscar a emancipação, ou seja, a liberdade. Como observa Cecília Salles[7]: "o artista, impulsionado a vencer o desafio, sai em busca da satisfação de sua necessidade, seduzido pela concretização desse desejo que, por ser operante, o leva à ação, ou seja, à construção de suas obras".

Estamos pressupondo então como as principais tendências de seu processo criativo, a necessidade de Peter Greenaway superar tais tiranias, tiranias estas que funcionam como restrições de ordem técnica e de linguagem – mas todas com implicações estéticas, impostas por fatores externos que, na opinião do cineasta, impedem a reinvenção do cinema: "não se trata de colocar vinho novo em velhas garrafas, e muito menos colocar vinho velho em garrafas novas, mas sim colocar vinho novo em novas garrafas"[8]. Vejamos abaixo um pouco mais sobre tais tiranias e seu papel criador na obra do cineasta.

Comecemos pela tirania da câmera. Greenaway faz duas citações para ilustrar a sua opinião sobre a câmera. Primeiramente ele cita Picasso, quando

---

[6] GREENAWY, op. cit., p. 93.
[7] SALLES, Cecília. *Redes da criação*. Vinhedo: Horizonte, 2006, p. 33.
[8] GREENAWAY, op. cit., p. 89

o pintor afirma que não pinta o que vê, mas sim o que pensa; e a segunda citação é do cineasta Sergei Eisenstein, que a caminho do México passa pela Califórnia e, ao se encontrar com Walt Disney, sugere que ele seria o único cineasta existente na época, pois começara seus filmes a partir da tela vazia[9]. O que Greenaway aparenta querer dizer, é que, em sua opinião, a câmera é um aparato de registro que produz uma imagem mimética, ou seja, que reproduz o que colocamos em sua frente. Mas devemos lembrar que a animação clássica consistia em fotografar os desenhos realizados, um por um, para então partir para o processo de montagem como qualquer outro filme. Ou seja, o desenho é criado pelo homem, mas a máquina ainda é imprescindível para o processo. A questão, então, se toma mais clara: será possível criar imagens em movimento sem o advento de câmeras?

A resposta, para Greenaway, se encontra no âmbito das tecnologias digitais. Com a sua emergência – e principalmente seu amadurecimento –, tornou-se possível a criação de imagens em movimento sem a necessidade da participação da câmera no processo. A imagem passa a ser produzida e manipulada dentro do dispositivo técnico, possibilitando assim uma maior liberdade criativa – dentro, é claro, das limitações do próprio dispositivo. Em entrevista à Maria Dora Mourão[10], Greenaway demonstra o seu apreço pela conquista de tal liberdade:

> As novas invenções tecnológicas, as tecnologias pós-televisuais, permitiram-me voltar a ser pintor. Não só com a liberdade, poderíamos dizer, de Leonardo da Vinci ou David, mas a liberdade de um Picasso ou um pós-Picasso. Assim, agora, qualquer coisa é possível. Eu estou completamente encantado com isto.

A tensão gerada entre a tirania do uso da câmera e sua emancipação na criação de obras audiovisuais culminou em obras que contam com recursos híbridos em sua constituição, como é o caso, principalmente, dos filmes *A Tempestade*, *O Livro de Cabeceira* e *The Tulse Luper Suitcases* e dos projetos para televisão *A TV Dante* e *M is for man, music and Mozart*. A câmera ainda está presente no processo, porém com menor peso, já que dela surge somente

---

[9] Ibid., p. 97.

[10] MOURÃO, Maria Dora. “Cinema e novas tecnologias – conversa com Peter Greenaway”. In. MACIEL, Maria Esther (org.). *O cinema enciclopédico de Peter Greenaway*. São Paulo: Unimarco, 2004, p. 181.

o material bruto a ser trabalhado na pós-produção. As imagens captadas são manipuladas, sofrendo alterações, cortes ou acréscimos de elementos em sua composição. O resultado é um mosaico de imagens sobrepostas, uma espécie de cubismo audiovisual.

Ao escrever sobre a tirania do quadro, Greenaway inicia o texto afirmando que "contemplamos todas as artes plásticas através de um quadro rígido"[11]. Tal afirmação é um tanto exagerada, por querer englobar diversas formas de expressão que não partilham da mesma natureza material das artes que se manifestam no interior de quatro ângulos retos. É o caso da escultura, por exemplo, ou mesmo das instalações e da arquitetura, cujo suporte de expressão é a própria matéria informada[12] pela vontade do homem.

Em primeiro lugar, precisamos entender o que é o quadro, ou enquadramento. Segundo Gilles Deleuze, "chamamos enquadramento a determinação de um sistema fechado, relativamente fechado, que compreende tudo o que está presente na imagem, cenários, personagens, acessórios"[13]. Portanto, o quadro é antes um espaço delimitador e organizador da informação do que a limitação de um suporte físico.

Tecnicamente, a presença do quadro como espaço delimitador aparece em grande parte das expressões artísticas, em especial as pictóricas, pois necessitam de suportes físicos que lhes permitam uma existência no tempo, ou seja, que lhes confiram permanência. Estamos falando das telas nas quais as pinceladas do pintor resultam em uma pintura, nas placas sensíveis à luz que deram origem a fotografia propriamente dita e destas à emulsão fotográfica, que por fim possibilitou o surgimento do cinema. Mesmo atualmente, as telas são abundantes em nossa sociedade, uma vez que a televisão e o computador tornaram as telas ubíquas nas vidas das pessoas.

Descartar as quatro linhas retas e eleger a forma de uma circunferência – ou alguma outra forma geométrica – para o suporte físico talvez não seja a resposta esperada pelo cineasta quando ele se pergunta se precisamos continuar usando o paralelogramo. Atacar o dispositivo técnico é uma solução simplista, pois é possível sim se livrar dele, porém o quadro, ou o

---

[11] GREENAWAY, op. cit., 96.
[12] Utilizamos aqui a palavra informar com o sentido de "impor, conferir forma a algo".
[13] DELEUZE, Gilles; *Cinema 1*: a imagem-movimento. São Paulo: Brasiliense, 1985, p. 22.

enquadramento, enquanto processo, ainda estará presente. Como observa Arlindo Machado[14]:

> Toda visão pictórica, mesmo a mais "realista" ou a mais ingênua, é sempre um processo classificatório, que joga nas trevas da invisibilidade extra-quadro tudo aquilo que não convém aos interesses da enunciação e que, inversamente, traz à luz da cena o detalhe que se quer privilegiar.

Como observa Gilles Deleuze, "o extra-campo remete ao que, embora perfeitamente presente, não se ouve nem se vê"[15]. Se o enquadramento é um processo de classificação do que será apresentado, então sempre haverá algo excluído do quadro. Portanto, "todo enquadramento determinará um extra-campo"[16]. Greenaway não se emancipa do quadro, ao contrário, ele acaba enaltecendo-o, colocando no interior do grande quadro cinamatográfico, quadros menores, incluindo assim o extra-campo dentro do próprio campo.

Sobre a tirania do texto, Greenaway publicou, em 2001, na revista americana *Zoetrope All-Sotries Magazine*, um ensaio intitulado "Cinema: 105 anos de texto ilustrado". Neste ensaio, ele afirma, logo no início, que continua a ter uma desconfortável sensação de que ainda não vimos nenhum cinema, pois "o que vimos foram só 105 anos de texto ilustrado"[17]. A este argumento, o diretor acresce a afirmação de que "em todos os filmes a que assistimos vemos o diretor seguindo o texto, e, se tivermos sorte, criando imagens baseadas nele".[18]

O cineasta se refere a um determinado tipo cinema que se baseou numa estrutura linear de se narrar uma história, presente até hoje. É o modelo hegemônico propagado por Hollywood, que gera gigantescos lucros e movimenta a indústria cinematográfica. Mas este modelo não está baseado apenas na estruturação da história, ele também está enraizado na linguagem cinematográfica cujo crédito da criação é conferido à Griffith e que foi cristalizada a partir de obras como *O Nascimento de Uma Naçã*o e *Intolerância*.

---

[14] MACHADO, Arlindo. *A ilusão especular:* introdução a fotografia. São Paulo: Brasiliense, 1984, p. 77.
[15] DELEUZE, op. cit., p. 27.
[16] Ibid., p. 28.
[17] GREENAWAY, Peter. "Cinema: 105 anos de texto ilustrado". In. MACIEL, Maria Esther (org.). *O Cinema Enciclopédico de Peter Greenaway*. São Paulo: Unimarco, 2004, p. 11.
[18] GRENAWAY, Peter. "O cinema está morto, vida longa ao cinema". In. *Caderno SESC Videobrasil* – Vol. 3, n. 3. São Paulo: Edições SESC SP, 2007, p. 95.

Trata-se de uma linguagem que possibilitou a linearização narrativa do filme, necessária para a "ilustração" dos textos, de forma a comunicar o sentido àqueles que não tiveram educação formal do olhar. Para Greenaway, a tirania do texto tem início quando da emergência desta linguagem: "[...] às vezes, penso que realizadores como Griffith fizeram algo muito triste e prejudicial quando introduziram a narrativa no cinema"[19].

Greenaway procura se aproximar de Eisenstein ao procurar a libertação desta tirania. O diretor russo propunha relacionar a montagem cinematográfica aos ideogramas orientais, pois eles são "uma combinação de signos que, tomados isoladamente, correspondem a um determinado objeto ou fato, mas que, quando articulados em conjunto, produzem um conceito"[20]. Em outras palavras, imagens concretas podem, quando confrontadas, sugerir relações imateriais e abstratas, assim como fazemos com a linguagem verbal.

O próprio Greenaway reconhece que a luta contra a tirania do ator não é tarefa tão popular. Trata-se de ir de encontro com a figura do ator no cinema, não simplesmente a sua presença como um dos elementos de um filme, mas sim o ator como ponto central de um filme, de onde todo o resto gira em torno. E um dos efeitos desta busca pela libertação da tirania do ator, o que mais interessa a este trabalho, é a definição de planos em seus filmes. O diretor prefere filmar com planos mais teatrais, por assim dizer, longos e com um ponto de vista considerado por ele ideal. Não encontraremos em seus filmes diálogos que utilizem o recurso do plano e do contra-plano, nem planos orientados pelo ator: "por exemplo, eu nunca usaria uma tomada sobre o ombro em um diálogo, e pontos de vista são construídos de uma posição ideal da câmera, não do ponto de vista da personagem".

The Tulse Luper Suitcases

As interdependências das tiranias ficam claras, e com elas, as escolhas formais do cineasta. Há um dispositivo técnico baseado em imagem que é a

[19] MOURÃO, Maria Dora. "Cinema e novas tecnologias – conversa com Peter Greenaway". In. MACIEL, Maria Esther (org.). *O cinema enciclopédico de Peter Greenaway*. São Paulo: Unimarco, 2004, p. 183.
[20] FECHINE, Yvana. "Eisenstein como Livro de Cabeceira". In. MACIEL, Maria Esther (org.). *O cinema enciclopédico de Peter Greenaway*. São Paulo: Unimarco, 2004, p. 129.

câmera (e seu oposto, o projetor) e um espaço definido por este dispositivo para a construção das imagens, ou seja, o quadro, mas ainda assim a montagem de um filme segue o encadeamento lógico da construção de um texto. O cineasta buscou emancipar-se da câmera com o uso de outros dispositivos técnicos para poder criar as suas imagens com maior liberdade e, na impossibilidade de descartar o enquadramento, amplificou-o, novamente com as possibilidades advindas das tecnologias digitais. E estas mesmas tecnologias permitiram-no trabalhar com maior eloqüência uma montagem espacial, ideográfica, que por sua vez quebra a linearidade imposta pelo texto – este, evocado pelos personagens, numa estrutura teatral, por assim dizer, de planos.

Tendo isto em vista, fica mais fácil realizar uma leitura crítica da obra que Peter Greenaway apresenta em 2003: o projeto *The Tulse Luper Suitcases*. Trata-se, originalmente, de três longas-metragens realizados com tecnologia digital, diversos websites, obras instalativas, produção de 92 livros, numerosos DVDs, um videogame on-line, VJ performances, peças teatrais e uma série de televisão, que pretendem reconstruir a vida de Tulse Henry Purcell Luper, projetista e escritor nascido em Newport, South Wales, cuja vida ele mesmo arquivou em 92 maletas, posteriormente encontradas ao redor do mundo. A história da vida do personagem é reconstruída e contada por pesquisadores, a partir de evidências encontradas em suas próprias maletas.

Este projeto, o mais radical de sua carreira, materializa o desejo de Peter Greenaway pela libertação das tiranias do cinema. Colocar em pleno diálogo diversas mídias e espaços expositivos para contar a história de um personagem, é uma tentativa de emancipação de certos códigos dominantes no cinema. Porém, o mais interessante é perceber a influência das tiranias no processo criativo do diretor. Vejamos, por exemplo, a base da obra, as 92 maletas. Elas são o resultado de um processo classificatório do mundo, pois em seu interior se encontram objetos que representam, entre outras coisas, fatos históricos e localizações geográficas. A determinação de 92 objetos para serem colocados nas maletas opera por si só um recorte em milhares de objetos possíveis para representar o mundo. As maletas operam uma re-significação que transforma simples objetos em índices de uma existência física, determinando assim um espaço simbólico de representação que

enquadra a história de Tulse Luper em limites bem definidos. Mas, ao mesmo tempo, as maletas remetem a outros elementos para além da história do protagonista (fatos históricos, cidades, outras obras do cineasta, etc), retomando assim a idéia da inserção do extra-quadro no quadro. As maletas e seus respectivos conteúdos enquadram uma história possível da vida do protagonista, ao mesmo tempo em que apresentam o contexto em que ela ocorreu.

A estrutura da história, que conta com uma polifonia de narradores (os pesquisadores) para enunciá-la, contando inclusive com a sobreposição de imagens e quadros no interior do quadro principal, indica a busca pela emancipação da linearidade do texto e o uso maciço de efeitos de pós-produção, como fusões de imagens, animações e sobreposições valorizam o papel da pós-produção, em detrimento à presença da câmera. Isto sem citarmos as diversas manifestações que não cinematográficas, numa concepção tradicional. Por si só, propor uma obra em pleno diálogo entre formas de expressão que não pertencem, *stricto sensu*, ao universo do cinema, é uma forma de se desvencilhar das citadas tiranias.

Porém, o cinema ainda é a base de criação de Peter Greenaway e a libertação total das tiranias não é alcançada, apenas os valores é que são equalizados. Os pesos da câmera, do quadro, do texto e do ator no processo criativo do cineasta, e conseqüentemente na obra, foram revistos, mas ainda se fazem presentes, construindo assim uma proposta inovadora, além de qualquer classificação.