

Peter Greenaway: Ilusionista, coleccionador, narrador, documentarista

Luís Nogueira

Universidade da Beira Interior

nog.luis@gmail.com

Resumo: Tentámos resumir no título desta reflexão o retrato multifacetado que esboçamos do autor Peter Greenaway: ilusionista e documentarista, coleccionador e narrador. Na obra de outro autor poderíamos encontrar-nos perante dicotomias claras; no caso de Greenaway, estamos antes perante imbricações escorregadias. A reflexão que agora se apresenta procura conjugar a resposta possível a uma dupla inquietação: questionar a narrativa a partir do documentário e, num mesmo movimento, fazê-lo a partir do cinema de Greenaway.

Palavras chave: Peter Greenaway, documentário, narrativa.

Resumen: Hemos intentado resumir en el título de esta reflexión el retrato multifacético que hemos esbozado de Peter Greenaway: ilusionista y documentalista, coleccionista y narrador. En la obra de otro autor podríamos encontrarnos con dicotomías claras, pero en el caso de Greenaway, nos enfrentamos a una superposición resbaladiza. La reflexión que sigue trata de combinar la respuesta posible a una doble inquietud: cuestionar la narrativa a partir del documental y, en un mismo movimiento, hacerlo a partir del cine de Greenaway.

Palabras clave: Peter Greenaway, documental, narrativa.

Abstract: In the title of this reflection I have attempted to summarize the multifaceted portrait of the author Peter Greenaway which I have outlined: conjurer and documentarian, collector and narrator. In the work of another author we might find clear dichotomies; in the case of Greenaway, we instead face slippery overlapping. The reflection that follows seeks to combine a possible response with a two-fold concern: to question the narrative taking as a starting point documentary and Greenaway cinema.

Keywords: Peter Greenaway, documentary, narrative.

Résumé: Nous avons tenté de résumer dans le titre de cette réflexion comment nous avons esquissé un portrait à multiples facettes de l'auteur Pe-

ter Greenaway : illusionniste et documentariste, collectionneur et narrateur. Dans l'étude d'autres auteurs, nous pourrions rencontrer de claires oppositions ; dans le cas de Greenaway, nous faisons face à des chevauchement glissants. La réflexion qui suit vise à combiner une réponse possible à un double souci : interroger la question de la narration dans le documentaire et, dans le même mouvement, le faire à partir de la cinématographie de Greenaway.

Mots-clés: Peter Greenaway, documentaire, récit.

Introdução

Comecemos por responder a uma questão primeira: porquê tomar como objecto de reflexão a obra cinematográfica de Peter Greenaway a propósito da temática da narrativa numa revista dedicada ao estudo do documentário? Em larga medida, nada parece mais afastado deste tipo de cinema e da narração convencional do que a generalidade da obra deste cineasta. E, no entanto, trata-se de um autor cuja carreira no cinema se iniciou precisamente neste género, quando ao serviço do Central Office of Information e do British Film Institute. Desde então, e sobretudo nos seus primeiros filmes e no projecto mais recente *The Tulse Luper Suitcases*, as marcas do documentário espalham-se pela sua obra. Mas Greenaway é um autor complexo. Para o que aqui nos interessa, tentámos resumir no título desta reflexão o retrato multifacetado que esboçamos: ilusionista e documentarista, coleccionador e narrador. Na obra de outro autor poderíamos encontrar-nos perante dicotomias claras; no caso de Greenaway, estamos antes perante imbricações escorregadias.

A reflexão que agora se apresenta procura conjugar a resposta possível a uma dupla inquietação: questionar a narrativa a partir do documentário e, num mesmo movimento, fazê-lo a partir do cinema de Greenaway. A obra deste autor é vasta. De forma alguma se pode alegar escassez de ideias e problemáticas como matéria. Encontrar uma perspectiva sólida ou um ponto de focagem claro não se revela fácil. Ainda não temos a certeza de que tal seja viável. Eventualmente, concluiremos o presente estudo sem uma definição clara do objecto de estudo e do ângulo com que o abordaremos. Sabemos, no entanto, que

pretendemos inquirir a narratividade e o documentarismo. Logo veremos de que modo.

Para começar, podemos socorrer-nos de uma premissa simbólica e, supostamente, humilde da obra de Greenaway verbalizada por uma das suas personagens, em *Drowning by Numbers* (1988): quantas folhas existem numa árvore, quantos peixes no mar, quantos cabelos na cabeça? Epistemologicamente diletante e quimérica, mas simultaneamente grave, esta preocupação parece sumarizar a espiral em que a obra de Greenaway se movimenta e desenha, feita de descrições e inventários aparentemente incessantes, infinitos. E nela se resume a pulsão documental que estamos em crer perpassa todo o trabalho de Greenaway, mesmo, como pretendemos demonstrar, nos filmes que mais se parecem afastar do documentarismo.

Existe uma vontade insaciável de saber e conhecer em Greenaway, uma vontade que se estende do próprio autor à sua obra, desta ao sistema das artes, deste à história da cultura – e, conseguisse, estendê-la certamente às civilizações e mesmo ao cosmos. Tudo parece querer dissecar, acumular, relacionar, registar, descrever, guardar. Daí que, a ser viável qualquer configuração mental, talvez devamos falar de uma mente geométrica – que se pode comprovar no gosto pelo *split-screen*, pela simetria, pelo mapeamento – e algébrica – que se constata no gosto pela soma de objectos e nomes, pela multiplicação de referências e textos.

Além desta propensão métrica e algébrica que parece dispensar a narrativa convencional – como verificaremos mais adiante –, e determinará em parte a morfologia das suas obras, existem diversas manifestações de sentido contrário na sua poética: uma tendência para a deriva estilística que se concretiza na irrisão, na diletância, no dispêndio (pela quantidade de referências e ideias que sobejam e quase se anulam nas suas obras) ou na farsa (uma espécie de ironia aristocrática de quem joga a ambição intelectual de um modo completamente épico). E daí que talvez pudéssemos mesmo falar de um documentarismo épico que atravessa toda a sua obra.

Não encontraremos facilmente quem com este autor se bata no que respeita à densidade erudita que as suas obras transportam, ao ponto de, para o espectador menos avisado, elas quase parecerem tropeçar entre si, numa espécie de amontoado de onde a ordem, por vezes, se

pareceu alhear. Mas, em jeito de compensação estilística, verificamos que com esta realidade convive, simultaneamente, uma destreza, um *feeling*, uma pulsão de contemporaneidade que se manifesta numa extrema atenção aos mais variados discursos e às tecnologias mais recentes. Em certa medida, podemos ver mesmo uma prefiguração de certas concepções que parecem adiantar-se ao seu tempo, ideias que rasgam o futuro e que este acaba por atestar. Dois exemplos: a lógica de hipertextualidade recorrente na sua obra e gosto pelo *fake*, pelo engodo, pelo jogo. Duas manifestações discursivas que a actualidade não dispensa.

Existe igualmente em Greenaway, como uma espécie de assinatura estilística, uma predilecção pelo excesso e pela exuberância, a qual se manifesta de modos diversos, sendo que o menos relevante não será certamente a dinâmica de uma infinita combinatória. O discurso em Greenaway parece estender-se e desmultiplicar-se em discursos infindáveis – e a proficiência teórica da sua obra é bem disso exemplo. Aliás, quase poderíamos dizer que se algum autor parece encarnar a ideia de uma gramática generativa aplicada à criação artística, Greenaway é, seguramente, um dos mais fortes candidatos. Sabe-se o quanto as ideias de estrutura e de série são importantes na sua concepção artística, mas talvez seja fundamental acrescentar-lhe dois outros conceitos: o de matriz e o de rede. Este último é fácil de constatar na quantidade de reenvios e trânsitos dentro da sua própria obra, mas igualmente com outras obras. O primeiro pode descrever de forma justa a ideia de uma fonte inesgotável de *data*, reiterada na pluralidade de concretizações e ideias em que a sua obra se materializa.

Ao falarmos de uma pluralidade de ideias estaremos aparentemente a contrariar o próprio autor, o qual usualmente resume as grandes questões do seu trabalho e mesmo da própria civilização em dois temas nevrálgicos: o sexo e a morte. De certo modo, é verdade que existe uma recorrência destas duas ideias ao longo dos seus trabalhos. Porém, dificilmente compreenderíamos ou perdoaríamos a alguém tão prolífero que se cingisse à retoma simples e regular destas duas questões. Pelo contrário, aquilo que constatamos é que estes dois temas se desmultiplicam em abordagens diversas, se decompõem em preocupações específicas, se cruzam e redefinem a cada momento. É certo que a sua

obra é feita de recorrências temáticas e estilísticas, mas que se abrem constantemente.

A complexidade e abrangência do trabalho de Greenaway impedem que lhe dediquemos neste estudo a profundidade de que é merecedor. Estamos em crer que nos encontramos perante um cineasta que resume uma época da história do cinema. Ainda que de uma história paralela, alternativa, mesmo futura. Por isso, idealmente este texto deveria dividir-se numa espécie de políptico que permitisse diversas formas de acesso e exploração da sua obra e da sua figura. Poderíamos então apresentar um retrato múltiplo: o Greenaway narrador, o experimentalista, o documentarista, o efabulador, o narcisista – com as suas justaposições, as suas sobreposições, os seus antagonismos, as suas contradições. Haveria algo de cubista neste retrato, e estamos em crer que tal estilo não seria inadequado. Ainda assim, esperamos que, na sua singela concisão, este estudo possa apresentar um pouco de cada uma destas faces de um cineasta inesgotável. E que, nesse esforço, a narrativa e o documentário nos surjam como duas questões prementes na sua obra.

Auto-reflexividade: num outro nível

É o próprio Greenaway que assume como uma profissão de fé a morte do cinema. Reiteradamente esta ideia surge no seu discurso, num misto de alerta e nostalgia, de genuína preocupação ou provocatória interpeção. E, no entanto, não deixa de ser curioso ou mesmo paradoxal, que o cinema seja, ele próprio, uma das temáticas mais recorrentes do seu trabalho. Talvez isso justifique a outra profissão de fé que usualmente acompanha o seu discurso: a assumpção da auto-reflexividade como uma premissa criativa que mobiliza toda a sua obra. Um olhar obsessivo sobre uma arte moribunda? Estaremos aqui perante mais uma das modalidades da necrofilia recorrente em Greenaway?

A estratégia de auto-reflexividade assume em Greenaway uma feição deveras impar. Poderíamos talvez falar de uma auto-reflexividade total. Com isto queremos dizer muito simplesmente que este autor procura no seu trabalho abranger os diversos níveis em que tal realidade se pode manifestar: uma reflexão acerca do cinema enquanto dado cul-

tural, uma reflexão acerca do cinema enquanto labor técnico e criativo, uma reflexão acerca do cinema enquanto forma de expressão subjectiva. Estamos, então, perante uma ambição demiúrgica e teórica global. A obra de Greenaway pode, assim, ser vista como a criação de um universo auto-contido, não apenas no sentido diegético mais comum (a criação de mundos autónomos, com as suas características, leis e lógicas próprias), mas que contém e espelha igualmente os procedimentos da sua poética. A obra, o autor e a arte encontram-se aqui estritamente imbricados. Nesse sentido, e esta é a primeira proposta de leitura, o seu trabalho funcionará como um documentário sobre o cinema e sobre a sua complexidade conceptual e material.

De algum modo, é nesta auto-reflexividade multipolar que podemos identificar as directrizes do seu projecto pessoal e único. Existe um plano de trabalho que é reinvestido uma e outra vez: pensar o que é o cinema, fazendo-o a partir das instâncias mais diversas, virando o cinema para si mesmo e os filmes para o cineasta. Trata-se de uma aventura ontológica profundamente subjectiva, mesmo quando demonstra uma preocupação teórica clara. Em certo sentido, esse programa ontológico leva-nos a perguntar se Greenaway não está sempre a fazer o mesmo filme – seja quando se aproxima do documentário seja quando se permite as mais incomensuráveis efabulações. Este filme que parece estar sempre a ser feito não é mais, em nosso entender, do que o filme do próprio cinema. Por isso, o tema central acabará por ser o próprio cinema.

Greenaway faz questão de frisar constantemente que o seu espectador deve ter plena consciência de que está a ver um filme, algo artificial. E insiste deliberadamente nessa estratégia de auto-reflexividade. Para o conseguir socorre-se de diversas tácticas. Uma das mais interessantes consiste em inserir referências aos seus próprios filmes. Narcísico ou desconstrutivista, o gesto não deixa de conter algo de provocador. Este recurso à auto-citação pode passar pela inclusão de excertos ou pela transposição de personagens entre universos aparentemente heterogéneos. Essa heterogeneidade acaba por de desvanecer e desaparecer se pensarmos a obra do autor como um todo. Nesse sentido existe um auto-retrato ou uma autobiografia artística no cinema de Greenaway que se vai escrevendo no interior e ao longo da própria obra.

É então possível falar de um documentário pessoal, de filmes que mais do que contar histórias vão inventariando ideias que desenham um perfil, documentando obsessões ou concepções que atravessam a obra: a simetria, a necrofilia, a traição, a pintura, o cinema, a civilização. De algum modo, podemos mesmo ver em muitas das suas personagens traços de um auto-retrato que um escrutínio atento haveria de permitir sintetizar. Não é inevitável ver algo de Greenaway no desenhador de *Draughtsman's Contract*, no arquitecto de *Belly of an Architect*, no duque de *Prospero's Books*, no cozinheiro de *The Cook, the Thief, his Wife and her Lover?* Em *The Tulse Luper Suitcases* o personagem principal é descrito, entre outras coisas, como um coleccionador, arqueólogo e inventarista; uma perfeita projecção de Greenaway, o seu total e assumido alter-ego?

Outro modo de jogar com a auto-reflexividade passa pela ilustração ou inclusão dos procedimentos de produção e de realização dos filmes. É como se o *making of* se tornasse parte integrante do filme. Como se o mágico desvelasse o truque enquanto o exhibe, prestidigitador auto-demonstrativo. A narrativa transparente e ilusionista torna-se então claramente inviável. Mas as estratégias são variadas, e podem mesmo chegar a soluções extremas como a inclusão do texto do guião (contrastando duas linguagens diversas: audiovisual e escrita), do processo de *casting* (o que impede imediatamente qualquer ingenuidade relativa ao realismo do cinema) ou dos ensaios (que acabam por, de algum modo, se tornar indistinguíveis da própria representação).

Estas são algumas das soluções mais excêntricas na denúncia do artifício cinematográfico a que Greenaway se apegava. Mas outras são igualmente recorrentes: o irrealismo dos cenários, muitas vezes no limite da abstracção, a divisão do ecrã, a interpelação do espectador pelas personagens, a confusão entre imagens de arquivo e reconstituições, a sobreposição e justaposição de imagens, o assincronismo, a cacofonia, o trânsito de personagens entre filmes ou o uso de diferentes actores para a mesma personagem. Podemos dizer que, para Greenaway, um filme é, evidentemente, um filme – e não uma história. Um filme feito por alguém, com determinados instrumentos. E filme e história podem nem sempre conciliar-se de modo harmonioso.

A obra de Greenaway é frequentemente tomada como exemplo acabado da poética da pós-modernidade. Facilmente se percebe porquê.

Mas o que nos parece verdadeiramente singular neste autor é que essa poética é levada ao extremo. Não apenas problematiza e declina a narrativa; não só se diverte em jogos de ironia referencial; não apenas cruza a alta e a baixa cultura; não só mistura temas e estilos; não simplesmente recorre ao *pastiche*, à citação, à alusão, à adaptação. Ele fá-lo, ainda, de um lugar interior à sua própria obra, como se, em última instância, o seu discurso condensasse e cingisse o seu mundo próprio, mesmo quando incorpora os trabalhos alheios. Em certa medida, a sua obra é o melhor documentário sobre as décadas recentes (as derradeiras, no seu entendimento) do cinema e da cultura da segunda metade do século XX.

A cultura do final do século XX e início do século XXI tem no seu trabalho uma aplicação dificilmente vista com tal abrangência noutros lugares. Greenaway combina artes às quais, uma e outra vez, foi prefigurado o seu estertor, como o teatro e a pintura, com as mais recentes tecnologias audiovisuais. Aliás, Greenaway parece querer integrar, numa lógica extremamente wagneriana, todo o sistema das artes nas suas obras. Basta notar que é dos poucos cineastas onde a palavra escrita ainda mantém uma genuína importância. E onde a palavra oral é objecto de um design de vozes: intimista, fria, objectiva, cirúrgica, declamada, artificiosa. Ou onde os corpos são vistos menos como veículos para personagens e mais como elementos de estatuária. Onde a dança e a performance encontram um lugar de pleno direito.

Mas a própria linguagem cinematográfica é por parte deste autor objecto de exploração constante. Ora encontramos a cadência vertiginosa própria da montagem experimental, ora a delicadeza e elegância do *travelling* contemplativo; ora uma *mise-en-scène* classicista ora um trepidante *split-screen*; ora um *loop* enigmático e perturbante ora uma elipse imprevista; ora uma aproximação ao cubismo através de múltiplos planos e ângulos, ora uma solenidade académica na simetria dos enquadramentos. Também aqui notamos que os estilemas são múltiplos. Não existe um cinema em Greenaway, mas múltiplos cinemas. E, no entanto, quando vemos um filme de Greenaway, imediatamente o reconhecemos. E vemos nele um documento sobre o cinema.

Aludimos antes a uma concepção wagneriana do cinema em Greenaway. E pela descrição que fizemos da sua obra, notamos que existe algo de multimediático na mesma. A ideia de hiperdocumento não é

descabida a este respeito: artes que se cruzam com outras artes, autores com autores, estilos com estilos, temas com temas. A intertextualidade em Greenaway é extensíssima: os mitos ancestrais, as figuras bíblicas, as constelações civilizacionais, as convenções culturais. Há uma escala que tende para o incomensurável, uma plasticidade que não conhece fronteiras. Uma aspiração à tridimensionalidade que se torna mais evidente à medida que as imagens computadorizadas vão integrando a sua obra. No limite, há uma busca, deliberada ou não, que parece atestar o motivo do decreto da morte do cinema que Greenaway regularmente advoga: a busca da sinestesia. Se frequentemente se diz que o cinema de Greenaway é feito de camadas, essas camadas são de diversa natureza: temática, estilística, material. É um cinema de texturas certamente – e, por diversos motivos, particularmente táctil. E, para avançarmos para a questão da narrativa a partir da técnica, não tem sido essa dimensão sinestésica da vivência espectral uma das preocupações maiores quer na história do cinema quer na sua actualidade?

Alternativas à narrativa, narrativas alternativas

Por mais que uma vez, Greenaway condenou a narrativa predominante, centrada na causalidade, na psicologia da personagem e na identificação do espectador com esta. Os seus filmes podem contar histórias, mas não o fazem certamente segundo as convenções morfológicas dominantes. O seu cinema é mais semiótico do que narrativo, mais conceptual do que representativo. Nele encontramos personagens e eventos, os dois elementos imprescindíveis de uma narrativa, mas estão subsumidos por uma precisão estrutural, por uma desmesura plástica e por um edifício conceptual que prevalecem. As histórias tornam-se, de algum modo, um mero pretexto – não um propósito.

Esta renúncia de Greenaway ao classicismo narrativo devia ser tomada como um importante alerta. É que a predominância da narrativa tem impedido o cinema de cumprir alguns desígnios e funções que lhe poderíamos atribuir, obliterando importantes questões estéticas, depauperando a diversidade morfológica. Daí a dificuldade genérica do

cinema e, em particular dos espectadores, em confrontarem-se com a ideia de um infinito, de um vazio ou de uma incomensurabilidade enquanto possibilidades teóricas; ou com as ideias de embuste, de *trompe l'oeil* ou de fraude. Sobra ao cinema em ilusória transparência o que lhe falta em opacidade formal. E Greenaway sabe bem disso.

Uma e outra vez Greenaway se tem declarado desolado com este cinema aprisionado nas convenções diegéticas e nas personagens típicas. E, podemos especular, procurou responder-lhe de dois modos aparentemente inconciliáveis: por um lado, denegando a narrativa até ao limite do seu reconhecimento; por outro lado, procurando abranger todas as possibilidades do relato enquanto género do discurso numa espécie de narrativa total. A narrativa é para Greenaway não mais que um dos diversos sistemas de organização da informação ao nosso dispor. É essa diversidade de configurações do conhecimento que convive e coincide na sua obra. Em última instância, parece impossível não encontrar aqui um desejo de omnividência – quimérica e impraticável, necessariamente –, capaz de escrutinar o mais ínfimo detalhe, inventar o mais extravagante incidente, interpretar o mais subtil sinal, estabelecer a mais insuspeita relação.

O confronto de Greenaway com a narrativa não é unívoco – pelo contrário, é múltiplo e, sobretudo, sempre inquieto, instável, volátil, incerto. Nota-se que existe um desconforto – mais conceptual do que criativo, claramente – com a narrativa num sentido convencional. Interessa-lhe mais aquilo que a narrativa pode ou não pode ser do que aquilo que ela é. Por isso, podemos ver em muitas das suas obras uma espécie de potência negativa da narrativa: histórias que são interrompidas logo que se iniciam e ficam em suspenso como rumos possíveis. Ou podemos encontrar múltiplos narradores numa mesma narrativa – como ocorre em *The Tulse Luper Suitcases*. Ou podemos descortinar um desdém pela narrativa nas palavras de uma das suas personagens, quando esta diz: “once upon a time... isn't it the way to tell stories?”. Para Greenaway, não existe uma forma de contar histórias. E se houver, logo ele irá em busca do seu contrário ou do seu excurso.

A linearidade está longe de ser uma característica marcante da obra de Greenaway. Esta é feita, sobretudo, de reenvio e desvios. Para o espectador habituado à clareza, consequência e progressão directa da narrativa, o modo como os seus filmes denegam a formulação heróica

de uma expectativa ou a urgência e promessa de um desfecho torna-se muitas vezes uma desolação ou um desengano da certeza do mundo e do discurso. Há sempre desvios tentadores ou decursos ameaçadores para a inteligibilidade da história que nos é contada – quando esta, sequer, sobrevive. . . Mesmo quando podemos identificar um centro em redor do qual as histórias se organizam, como o são os protagonistas das suas histórias, muito depressa constatamos que estas irradiam em diversas direcções, convivem com hipóteses e possibilidades. Tudo se torna um jogo: Tulse Luper, na sua picaresca existência, chega a ter dois empregos em simultâneo: jogar xadrez e contar histórias. Nada melhor que este personagem para retratar sumariamente o programa proto-narrativo de Greenaway.

Mas Greenaway propõe várias outras questões acerca desse género discursivo aparentemente tão transparente como a narrativa. Na sobreposição de incidentes e personagens inquire-nos sobre quantas histórias é possível contar ao mesmo tempo, despreocupando-se da inteligibilidade narrativa como pressuposto primordial. Por vezes, parece aderir ao programa narrativo de Xerazade, incerto quanto à possível exaustão da narrativa: haverá sempre histórias para contar? É possível contar a história derradeira? Será por isso que quis contar a história da origem e da morte em *A Zed and two Noughts*? Ainda mais: interpela-nos com a impossibilidade de certas histórias, com a suspensão ou o abandono de outras.

À nossa volta, quotidianamente, tudo parece adquirir o design de uma narrativa – não tão harmoniosa, evidente, familiar ou detalhada como a narrativa clássica, mas ainda assim, uma narrativa: a Bíblia abre com as origens e fecha com o juízo final; a biografia decorre entre o nascimento e a morte; o dia abre com a alvorada e encaminha-se para o crepúsculo. Princípio, meio e fim. Ordem, progressão, fechamento. Pensar em termos narrativos ajuda a dar sentido. E sem sentido tudo se desmorona num caos intolerável, inconciliável, inviável. Mas a narrativa não se oferece como a única configuração para o mundo e para a existência, quem sabe nem a mais rigorosa, mas certamente uma das mais sedutoras e cativantes – a não ser assim, como explicar o sucesso desmedido do cinema narrativo, mesmo feito de convenções reiteradas, para não dizer gastas.

Greenaway propõe no seu trabalho outros modos de pensar o mundo. Para ele os sistemas de representação a que recorremos ajudam a ditar a forma como nos relacionamos com esse mundo. As categorias acabam por enquadrar a nossa percepção, por criar molduras e esquemas com que abordamos e procuramos compreender os fenómenos. Analisando a filmografia de Greenaway podemos verificar um enorme fascínio por múltiplas formas de sistematização antropológica.

O alfabeto é uma das modalidades mais frequentemente presentes nos filmes de Greenaway. O alfabeto é uma das formas de listar elementos. Também os números são constantemente utilizados como sustentação estrutural. As listas são, assim, outro dos modos mais comuns no cinema deste autor, podendo estas resultar da aplicação de sistemas solidamente identificáveis como os números ou as letras ou de uma mais vaga e improvisada fabricação. Em todo o caso, existe um conjunto de dispositivos com os quais se procura ora medir, ora organizar, ora reinventar o mundo.

Mas não se esgotam nas letras, nos números e nas listas as modalidades de entendimento de que se socorre Greenaway. A pluralidade do mundo e das suas entidades exige outras molduras. Temos os labirintos e puzzles, que de algum modo denotam a propensão lúdica de Greenaway, o seu gosto pelo repto e pelo desafio ao espectador. Temos também os bestiários, onde a fauna universal é arrumada. Temos o gosto pelos mapas, pelos atlas, pela cartografia, pelas redes: é preciso descrever o mundo, representá-lo, ilustrá-lo, medi-lo. Temos ainda os inventários e catálogos – nada parece dar mais prazer a Greenaway do que enunciar, acumular, coleccionar objectos ou lugares, sejam eles de que género ou proveniência forem. E temos ainda as malas e as exposições, as bibliotecas e os arquivos, as biografias e enciclopédias, o paisagismo e o retratismo. Este gosto pela organização do mundo não é novo – pelo contrário, vem no seguimento de fórmulas como as naturezas mortas e os gabinetes de curiosidades, por exemplo, igualmente presentes na obra do cineasta. Se é possível falar de um amor pela informação, ele existe certamente em Greenaway. Nesta *datafilia* identificamos uma compulsão, quase clínica, para a gestão de dados.

Assim, de algum modo, podemos entender melhor o que são as personagens nas histórias que Greenaway conta: não seres com uma psicologia romanesca, feita de motivações e afectos, de sofrimentos e

benesses, capazes de despoletar os mecanismos de identificação e empatia no espectador, mas antes quase-objects que se imiscuem e integram neste inventário de lugares, de entidades, de nomes, de animais, de plantas. Se é possível ver algo como um prazer do retrato, mais, no entanto, aqui encontramos o prazer da descrição – não se trata de dar um carácter às personagens, mas antes de enunciar as suas características. Quando elas são sujeitas à ironia ou à caricatura, trata-se de mais um exercício de abstracção do autor, em que as personagens se esvaem nos seus contornos ou se sustentam nos seus volumes hieráticos, subtraídas da sua psicologia.

E, no entanto, apesar de Greenaway apreciar os reenvios e as reentrâncias, as volatilidades e as fugas, os trânsitos e as inconstâncias, preferindo a forma muito deleuziana do rizoma à tipologia hierárquica da árvore, aderindo à lógica da pura ficção mesmo quando aparenta dissecar factos, o certo é que é o próprio autor a reconhecer um grande classicismo estrutural em muitos dos seus filmes. É ele próprio quem o reconhece: um prólogo, três actos e um epílogo é a estrutura mais comum dos seus filmes, cuja genealogia localiza na grande ópera ou no romance do século XIX. Esta constatação, de algum modo surpreendente, espécie de *twist* imprevisto, conduz-nos a uma dupla questão: se existe esta similitude com a estrutura clássica que é quase hegemónica em Hollywood, porque enfrentamos com tanta estranheza as narrativas dos filmes de Greenaway?

O facto e a fábula: o toque dos extremos

Esta propensão para a diversidade morfológica na obra de Greenaway encontra paralelo no que respeita às estratégias documentais que podemos identificar nos seus filmes. Ainda que a estabilização das fórmulas documentais não seja total, podemos encontrar algumas modalidades e dispositivos que caracterizam este género. O que não deixa de ser interessante é que, não sendo Greenaway um documentarista no sentido estrito ou convencional, na sua obra convirjam tantas molduras e procedimentos documentais.

Assim, encontramos, desde logo, uma forte ligação ao tempo e à sua importância enquanto elemento de organização discursiva. A bi-

ografia é uma dessas modalidades, indo do malabarismo exibido em “The Falls”, no início da sua carreira, com os seus retratos extravagantes apresentados num registo documental, às ocorrências múltiplas e excêntricas da vivência de Tulse Luper, na trilogia recente, por exemplo. Por outro lado, o tempo não deixa de ser igualmente importante no seu sentido cronológico, como se comprova na lógica episódica predominante nas suas narrativas. E poderíamos ainda falar de uma espécie de crónica civilizacional que parece emoldurar toda a sua obra.

Em algumas das suas obras, como os referidos *The Tulse Luper Suitcases* e *The Falls*, encontramos mesmo alguns dos dispositivos clássicos do cinema documental: os depoimentos de cidadãos anónimos ou de especialistas; as reconstituições de factos e acontecimentos; o recurso ao *found-footage*, às imagens de arquivo. No entanto, como veremos mais adiante, todos eles acabam por, de um ou outro modo, ser submetidos a uma espécie de subversão ou derisão que, de algum modo os desacreditam – e nesse sentido, Greenaway joga precisamente com uma das questões fundamentais do documentário (e, podemos dizê-lo, por extensão e contraposição, de toda a ficção): a crença.

Mas é possível encontrar ainda na obra de Greenaway outras características do documentário ou de uma lógica documental possível, alternativa. Não é difícil notarmos uma plasticidade quase caleidoscópica que desdobra as perspectivas, que abrange ao mesmo tempo que desconstrói, que estonteia ao mesmo tempo que escrutina. Greenaway é um observador compulsivo, imparável, frenético. E essa observação pode assumir ora a forma de uma contemplação demorada – mais clínica que metafísica, é certo –, ora a forma de um vórtice inquieto de imagens, sons, palavras, cores, corpos, adereços. De igual modo, o gosto pelo álbum surge constantemente, enquanto variante do catálogo universal que parece ser a aspiração e estrutura profunda do projecto de Greenaway. E o gosto pelo retrato. E pelo bloco de apontamentos – aliás, a ideia de um bloco de apontamentos é seguramente emblemática da morfologia da esparsa narrativa que podemos encontrar na sua obra, feita de episódios mais do que de peripécias, de quadros vivos que se esgotam, em certo sentido, na sua autonomia.

Como vemos, existem inúmeras marcas de documentário na obra de Greenaway, muitas vezes invertidas ou revertidas, desafiadas ou re-

formuladas. Mas, ainda assim, qual a relação do cineasta com o documentário, qual o seu compromisso ou a sua expectativa? Na linha do que temos vindo a afirmar, poderíamos retomar a ideia de um documentário total, capaz de conter o mundo, a civilização, a cultura, a arte, o cinema, o cineasta, o pensamento, cada objecto, cada ideia, cada sinal, cada código. Esta espécie de cosmologia, feita de escalas e de níveis vários, parece conter todas as dimensões, todas as medidas do mundo. E a esta cosmogonia parece corresponder uma extrema ironia. Como se o olhar clínico e o olhar cínico ora se conciliassem ora se antagonizassem.

É esta ironia discursiva que nos parece permitir falar de uma ideia de documental para lá dos documentos – mesmo, por vezes, contra os documentos – como podemos constatar quando um retrato que parece prometer ou comprometer-se na sua veracidade se revela um jogo de ilusão: pensemos em *Tulse Luper*. Existe, portanto, uma tática clara no cinema de Greenaway, e essa tática é a da provocação lúdica, dos sinais cifrados, das aparências veladas e desveladas, das subtilezas alegóricas, da irradiação simbólica. Daí que, quando Greenaway nos apresenta um plano fixo e afastado, como sucede regularmente, esse dispositivo de contemplação e observação aparentemente tão inofensivo, se assumia ao serviço de um artifício estilística e cénico. Daí que ao insólito de muitas situações, feitas de elucubrações morais ou acrobacias formais, se contraponha, como uma espécie de negativo ou de *blur*, a descrição minuciosa até ao limite da irrelevância, do tédio, do absurdo ou da inocuidade.

Este jogo com a fragilidade e, no limite, a impossibilidade da verdade fílmica, é tão mais interessante quanto coloca o cinema de Greenaway frequentemente no insustentável limiar onde supostamente poderíamos discriminar ficção e documentário, facto e fábula. Por exemplo: o *found-footage*, frequentemente tomado como certificação de veracidade, recurso utópico de uma explicitação da verdade, acaba por, em Greenaway, sofrer uma perda dessa aura de factualidade e rigor, diluído que se apresentam na vastidão de informação com que muitas vezes convive. Este é apenas um exemplo da indiferença ontológica e indicial com que Greenaway convive com as matérias do cinema. Por isso, também as fotografias de época acabam por nos deixar indecisos, muitas vezes, entre a autenticidade e a encenação, o testemunho e a

reconstituição. Existe, assim, em relação ao referente, um desdém que encontra o seu equilíbrio contrapontual no enorme poder de efabulação do cineasta.

Não se trata da inexistência em Greenaway de documentos enquanto tal. A eles recorre como provas umas vezes, como símiles noutras, como embustes também. Há locais, eventos, épocas, personagens reconhecíveis. E, no entanto, todas estas referências, factos e dados são frequentemente recobertos por uma película de ficção, de fábula, de arranjo, de cepticismo, de suspeita, de manha, de brincadeira. Perante esta contraposição entre a efabulação e o artifício, por um lado, e a neutralização, a denuncia ou a ruptura das convenções documentais, por outro, é possível identificar alguma espécie de adesão do cinema de Greenaway à realidade? Aparentemente não – e, porém, dificilmente conseguiremos encontrar outro cineasta onde a complexidade da cultura e dos modelos de organização do saber acerca do mundo seja ilustrada de forma tão pungente.

Há algo de fascinante em todo este teatro lúdico, nesta insistência no engodo, neste desconforto (ou renúncia) à verdade. Nesta obsessão com a documentação, com a descrição, com a observação que convive com os processos de efabulação quase incontinente. Estaremos perante um documentarista da ironia? Estaremos perante uma ficção antropológica? E poderá ser este género hipotético verdadeiramente o documentário? Seja como for, há nesta lógica irreverente do *fake* uma sedução irrecusável que faz do cinema de Greenaway uma das mais provocadoras propostas artísticas da contemporaneidade. Quando, no fim de *The Tulse Luper Suitcases* descobrimos o jogo conspirativo em que autor e narrador se parecem comprazer, o espectador parece viver em igual medida a impotência e o arrebatamento. Quando em *Vertical Features Remake* nos enredamos na espiral de *remakes* de *remakes*, de *making of* de *making of*, de inquéritos documentais ao serviço do embuste, dividimo-nos entre a graça e o engraçado.

Não deixa de ser curioso o modo como, ao longo do estudo, nos temos referido a duas ideias que, de algum modo, se parecem contrapor numa espécie de paradoxo aparentemente inconciliável: por um lado, uma propensão para o jogo através do engodo, da efabulação, da ironia, do enigma; por um outro, uma assumpção da auto-reflexividade como desmontagem da efabulação, que se torna nos seus momentos mais vi-

gorosos numa abnegada profissão de fé. É nesta medida que o cinema de Greenaway se torna numa amálgama conceptual e discursiva onde cabem todos os jogos de espelhos de afastamento e aproximação ao real: o cinema como reflexo de si mesmo, o cinema como reflexo do pensamento, o pensamento como reflexo do mundo. E, deste modo, parece restar um enorme cepticismo: em relação à ilusão realista, em relação aos sistemas de organização do mundo, em relação ao próprio cinema, em relação à narrativa, em relação aos géneros – como o documentário e a ficção.

Conclusão

Aqui chegados, podemos relembrar algumas das recorrências da obra de Greenaway: o gosto pela ordem e pela simetria, o gosto pela descrição e pela estrutura, o gosto pela excentricidade e pela aritmética; o escrúpulo *voyeurista* e o distanciamento irónico, a escopofilia que perscruta o nascimento e a morte, a constrição do *kammerspiel* e a amplitude do paisagismo, os procedimentos do inquerito e a exactidão estrutural. Greenaway é igualmente capaz de nos fazer partilhar as suas obsessões mais ineláveis, como quando nos obriga a atentar nas linhas verticais de “Vertical Features Remake” ou nas narrativas hipotéticas e telefónicas de *Dear Phone*. É como se a riqueza de referências eruditas que povoam as suas obras não fosse um móbil mais forte do que as incidências e objectos mais banais. Nesse sentido, a sua cosmologia é absolutamente a do detalhe.

Se existe uma cosmologia na obra de Greenaway podemos igualmente procurar a sua genealogia artística. A sua formação de pintor ajudará a explicar o esmero visual extremo da sua obra e as incontáveis referências pictóricas que a povoam. Do barroco à arte conceptual, do minimalismo ao modernismo, da arte numerologia ao paisagismo; do estruturalismo à deconstrução derridiana, do distanciamento brechtiano à literatura jacobina; das malas de Duchamp às ficções borgianas. No cinema, dificilmente podemos ignorar o ilusionismo de *F for Fake*, de Welles, a auto-reflexividade de Godard, o visionarismo de Gance ou a ousadia de Resnais (cujo director de fotografia, Sacha Vierney, se tornou um colaborador inseparável de Greenaway). Estas são apenas

algumas referências, porque, também na sua genealogia criativa, o excesso é uma característica determinante.

Se há obra que se afasta de qualquer análise pragmática ela é seguramente a de Greenaway. Ainda assim, de forma quase herética, podemos sempre questionar-nos: para que serve o seu cinema? Sobre o que são verdadeiramente os seus filmes? O que significam? Quando o centro temático e o horizonte semântico parecem sempre deslizar e desfocar, como pode o espectador organizar a avalanche de informação que tanto marca o cinema de Greenaway? Não serão esta instabilidade e repto uma consequência das próprias estratégias discursivas de Greenaway, como o comprovam os finais de *O Bebê de Macon* ou *The Tulse Luper Suitcases*, e o seu maior prazer? Se como estes dois episódios nos parecem dizer, tudo é uma ficção infinita, então que lugar podemos encontrar para o documentário? E para o fechamento narrativo?

A convocação de tantas referências culturais, estratégias discursivas e dispositivos criativos não acabarão por, em algum momento, se anular mutuamente? O repto do jogo não enfraquecerá a empatia narrativa? A deliberação programática não destruirá a adesão emocional? Podemos, sem consequências indesejadas, jogar com a narrativa ao mesmo tempo que fazemos do jogo um relato? Não existe no cinema de Greenaway um oxímoro inultrapassável, uma quadratura do círculo? Se falamos de um cinema-programa, não estaremos mais próximos da cibernética do que do afecto? O hipertexto não sacrificará a imersão? Um programa tão fechado nas suas premissas, aparentemente sem cedências, não inviabiliza qualquer improvisação, qualquer sopro de incomodidade?

Em larga medida, parecemos estar também aqui perante um excesso: de cálculo, de estrutura, de mensurabilidade. Daqui resulta uma distância emocional, deliberadamente procurada, perante o objecto artístico. Daí que, de modo compreensível, mas paradoxal, os filmes de Greenaway nos pareçam tão frios mesmo quando retratam temas ou episódios tão intensos e perturbadores como o sexo e a morte. O cinema de Greenaway está claramente do lado do *ethos* e não do *pathos*, do modo de fazer, pensar e mostrar e não dos afectos ou das paixões. Há muito de mecânico e pouco de orgânico. Há fragmento em vez de unidade. Há analepses e prolepses – olhares para o passado e para

o futuro, mas raramente para o presente. O presente revela-se mais na tecnologia do que no tema.

Cumprir um programa com o rigor e a obstinação de Greenaway dificilmente pode contemplar o acaso. Ao mesmo tempo, existe uma aparente urgência de tudo englobar que ajuda a explicar a tendência para a saturação. Procura convergir nesse programa a ambição do historiador e a decodificação do semiólogo. Vasto e incisivo, como se constata, o cinema de Greenaway será inevitavelmente de uma extrema precisão: claramente pensado, aturadamente escrito, minuciosamente encenado, criteriosamente decorado. Empenhado, obsessivo, programático. Mas igualmente irónico, idealista, céptico. Controverso. A-narrativo. Ficcional. Documental. Irrecusável, mesmo no seu cinismo. Impressionante, mesmo na sua sinceridade.