

PRODUÇÃO DE PRESENÇA EM UM FILME DE GREENAWAY

Bernadette Lyrá*

Resumo

Neste trabalho, examino o filme *O Contrato do Desenhista* (*The Draughtsman's Contract*, Peter Greenaway, 1982), sob o conceito da produção de presença, de Hans Ulrich Gumbrecht. A questão básica é verificar como, ao fazer uso da representação de um determinado período histórico do passado da Inglaterra, o realizador arma uma simulação de presentificação, para produzir uma espécie específica de *ilusão presencial* desse passado por meio de estratégias cinematográficas que agem sobre a experiência dos espectadores.

Palavras-chave

Greenaway - Filme - Estrutura

Abstract

This paper analyses the movie *The Draughtsman's Contract* (1982), directed by Peter Greenaway, through the use of Hans Ulrich Gumbrecht's concept of production of presence. The fundamental basis is to verify how, through the use of the representation of a determined period of the England history, the director arranges a presentification simulation, to produce a specific illusion of presence from that same time period, through cinematographic strategies which work through the spectators' experience.

Key Words

Greenaway – Film – Structure

I Prólogo

O pano de fundo deste trabalho é a perspectiva explorada por Karl Ludwig Pfeiffer de que a comunicação pode ser encarada *menos como uma troca de significados, de idéia sobre (algo), e mais como uma performance posta em movimento por meio de vários significantes materializados* (Pfeiffer, 1994, p.6).

A idéia dessa materialização dos significantes me parece atrativa bastante para que eu possa falar sobre um objeto tão fugidio e inflamável, como o filme *O Contrato do Desenhista* (*The Draughtsman's Contract*, Peter Greenaway, 1982), sem cair nas armadilhas de uma análise fílmica.¹

No entanto, estou certa de que, hoje, qualquer que seja o enfoque teórico, o dado mais evidente de uma abordagem no cinema é este: um filme não nasce, não existe senão sob o olhar de um espectador. Nesse sentido, considero de singular importância fazer uso do pensamento de Hans Ulrich Gumbrecht sobre a *produção de presença* que traz para o centro das preocupações

teóricas algumas questões sobre a experiência, na comunicação. O conceito de produção de presença se deve às buscas de Gumbrecht em torno das materialidades, mais precisamente da questão dos efeitos dos elementos materiais de um meio de comunicação sobre o receptor.

Note-se que produção, nesse sentido, o da produção de presença, não tem nada a ver com o sentido marxista ligado à produção industrial. É 'produção' no sentido alemão de *nachvornebringen* ou inglês de *bring forth*, levar adiante. Também no sentido etimológico de *producere*, em latim. Produção de presença é, então, presença na frente. Produzir uma situação espacial de tangibilidade (Gumbrecht, 2004b, p.25).

Assim, em primeiro lugar, aplicando o suporte teórico de Gumbrecht, pretendo abordar *O Contrato do Desenhista* sob o modelo da presentificação. A questão básica é examinar como a representação de um determinado período histórico do passado da Inglaterra faz pano de

fundo para a simulação cinematográfica, orquestrada pelo realizador.

Desse modo, o que interessa não é a relação que Peter Greenaway, no filme, estabelece com o campo do conhecimento da História, mas sim de que modo a evocação do passado histórico no filme o transforma em presente para os espectadores, por meio de estratégias cinematográficas. Nesse sentido, vale apontar os recursos usados pelo realizador, tais como a simetria e o artificialismo, que se afastam do naturalismo, produzindo uma espécie de *ilusão presencial* do espetáculo.

O retorno de imagens e a predominância da forma são características que podem ser, objetivamente, observadas em O Contrato do Desenhista.



Peter Greenaway parece estar mesmo preocupado com o público que fica do outro lado da tela, como um opositor. Sem mencionar as famosas instalações com que ocupa logradouros de cidades e obriga o público a participar como voyeur essencial, o diretor elabora verdadeiros lances de xadrez, envolvendo, desafiando, provocando o espectador, a partir de suas configurações filmográfica (Lyra, 1996, 197).

Mas, nos filmes de Peter Greenaway, um pouco à moda de Robert Bresson, os espectadores não são instados a crer que o cinema libera a subjetividade, mas sim que a câmera, por sua mediação implacável, libera o realizador da pesada carga de representar.

O formato deste trabalho acompanha a estrutura de *O Contrato do Desenhista*, armada em torno dos doze desenhos que o desenhista do título, Mr. Neville, faz da mansão de Compton Anstey, sob contrato, neles registrando indícios do assassinato do marido de Mrs. Herbert, a senhora que o contratou. Desse modo, os leitores, após este prólogo, podem seguir doze textos como quadros isolados, mas interligados, e

mais um epílogo.

Pela própria escolha teórica da teoria das materialidades na comunicação, cada um desses textos tende a ser descritivo, agregando, no entanto, as possibilidades de questionamentos em torno dos conceitos em jogo.

2 ESTRUTURAÇÕES

1. Na primeira seqüência de *O Contrato do Desenhista*, alternam-se os créditos da produção e a narrativa. De repente, entre o nome de um personagem e seu intérprete, surge uma data escrita em vermelho: *agosto, 1694*.

Então, uma data assim colocada é mais que uma data: é uma pista para que se entre na representação do passado.

Mas, pensar em representação, aqui, significa pensar em um esforço interpretativo. Enquanto que o que mais me interessa é considerar a percepção direta dos espectadores. Tal percepção provoca uma experiência, a qual se dirige às características sensuais das superfícies, deixando de lado a profundidade espiritual da interpretação.

Sobre a produção de presença, diz Gumbrecht que a percepção provoca uma experiência direta de mundos passados (Gumbrecht, 2004a). Nesse caso, efetua-se uma situação espacial de tangibilidade, aplicável ao fato de que os espectadores visualizam a data escrita na tela como um corpo presente. Dessa perspectiva, não importa que agosto de 1694 seja o mês e o ano em que o arrogante e imprudente desenhista do título, Mr Neville, é assassinado, acusado de profanação do olhar, por seus executores.

De fato, Greenaway não parece estar preocupado com a instância interpretativa que pode ser feita sobre a veracidade dos fatos e costumes históricos que prendem o filme ao século XVII. O que conta é a percepção do passado que incide sobre o simulacro estruturado pela representação. E, para simular esse passado histórico, o filme exaure os espectadores através de suas estratégias que abusam do artificial.²

A noção de tempo histórico está aliada à realidade e autenticidade. Porém, em *O Contrato do Desenhista* este tempo é alterado de todos os modos possíveis.

2. No verão de 1694, Peter Greenaway passa seu tempo com a mulher e as filhas em um convento vitoriano, propriedade de amigos, em

Wardour. Ele sempre se reconheceu como um pintor: “Comecei minha vida sentindo, e continuo sentindo, que pintar é o processo supremo de criar imagens”.³ E, sendo um pintor, Greenaway resolve desenhar a construção antiga. Mas, a toda hora, alguma coisa o interrompe: bandos de mariposas que voam sobre o papel ou rebanhos de carneiros que passam a sua frente, quando não são as filhas que o chamam para passear. Quais são as chances de que esses dados interfiram no filme (ou nos filmes) que, depois, ele realizaria?

A respeito de *O Contrato do Desenhista*, Jorge Gorostiza afirma que, naqueles dias em Wardour, “Greenaway tinha ya uma idea: un personaje es contratado para dibujar una mansion em médio de um paisaje y una situación histórica determinadas” (Gorostiza, 1995, p.55).

Não é impossível que as circunstâncias vividas tenham sido decisivas para a elaboração do filme. Mas, em que medida é possível admitir que a vida de um criador contribua, de maneira bastante eficiente, para a materialização de sua obra, sem cair no biografismo ou no determinismo rasteiro?

Greenaway, ele mesmo se esforça por confessar suas “influências”, as quais, traduzidas por sua memória do passado, passam para as películas. Através de suas múltiplas entrevistas e palestras, fica-se sabendo que sua avó é o modelo da Cissie Colpitts mais velha, em *Afogado em Números* (*Drowning by Numbers*, 1988) e que Stourley Kracklite de *O Sonho do Arquiteto* (*The Belly of na Architect*, 1987) morre da mesma maneira que seu pai, diagnosticado com um câncer no intestino aos cinquenta e oito anos.

Também não se ignora o quanto o realizador transporta para sua obra, por vezes em minuciosas reconstituições, quadros de pintores que admira. Bastante referenciado pela crítica é a referência feita a Georges de La Tour, Carvaggio e aos paisagistas ingleses, como Constable, na composição das cenas de *O Contrato do Desenhista*. O filme é também recheado de citações imagéticas diretas, como é o caso de *Mr. and Mrs. Newton*, o quadro de Gainsbourgh, além da reprodução explícita de *Homenagem a Isac Newton*, de Januarius Zick, que retrata, justamente, um jardim inglês como aquele que Mr. Neville se obriga a desenhar.

Nesse sentido, vale aplicar a proposta de Gumbrecht que, em defesa de uma recepção descritiva (ao contrário da teoria da recepção normativa que tenta desvendar a intenção

interpretativa de um dado receptor) recomenda que é preferível focar a intenção do autor como o fundo contra o qual o pesquisador pode comparar, historicamente uma obra.⁴

3. O método de produção seguido por Greenaway parece contemplar duas especificidades: a) um circuito reiterativo em que os longas-metragens vão retomando, aqui e ali, uma série de pequenos filmes intrigantes feitos ao longo de toda sua obra que retornam e se tornam presentes a cada nova reiteração; b) a par desse circuito de retomadas, Greenaway sempre desenvolve todos seus filmes dentro da idéia de que a forma conduz o conceito e não o contrário.

O retorno de imagens e a predominância da forma são características que podem ser, objetivamente, observadas em *O Contrato do Desenhista*. Por exemplo: a planta da mansão de Compton Anstey, desenhada por Mr. Neville em função de seu contrato, é traçada em forma de H.

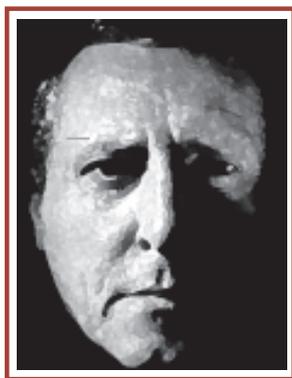
A letra H, por ser simétrica, apresenta dupla garra, tal qual o desenho de um ímã. De fato, no filme, os personagens parecem não poder se afastar muito dela. Mas, o que importa é o próprio formato da letra.

Greenaway demonstra fascinação pela simetria do H desde 1973, no filme *H Is for House*, em que filma sua mulher e filha, invocando também alguns dias de verão passados no ambiente familiar.⁵

(...) ao longo de sua produção, Greenaway vai experimentando todos os suportes e todas as disposições que o cinema lhe pode ofertar.

H is for House mostra, também, como centro, uma bela casa vitoriana. Nessa época, Greenaway começa uma lista das coisas que podem ser achadas na paisagem rural inglesa e que começam por H, fazendo relações entre elas e certos conceitos também iniciados pela mesma letra, como *heaven* (céu) e *hell* (inferno). Em continuidade, ele filma *A Walk through H; The Reincarnation of an Ornithologist* (1978), filme de 41 minutos em que relata o caminho que uma alma toma no momento de sua morte.

A insistência de Greenaway na representação das imponentes construções rurais inglesas pode significar, como querem alguns, as visões de um passado em que o capitalismo e o cálculo econômico se estabelecem como poder principal, ou ainda um mundo em que as construções rurais sediam o princípio de propriedade que age sobre a vida sexual e social da alta burguesia. No entanto, indo um pouco mais além, é a solidez simétrica do H dessas mansões que torna visível e atualiza a representação dessas mansões do passado, aos olhos dos espectadores.



Peter Greenaway

4. A primeira seqüência de *O Contrato do Desenhista* tem a função de prólogo do filme que se inicia em dupla estrutura de descontinuidade. No nível da organização visual, acontece a montagem alternada das imagens propriamente pertencentes à narrativa com os créditos da produção. No nível da interação entre as duas bandas, visual e sonora, esse início descontínuo tem paralelo na intermitência da canção barroca que é entoada por uma voz de *castrati*, a qual desaparece quando começa a fala de Mr. Noyes, o notário e intendente dos domínios de Mr. Herbert, e retorna sempre que voltam os registros dos atores e seus respectivos personagens, intercalados entre os planos.⁶

Tal descontinuidade duplamente acentuada vale já por uma confissão de crença no poder da técnica de registro das imagens que lhe proporciona o cinema.

Não é à toa que, ao longo de sua produção, Greenaway vai experimentando todos os suportes e todas as disposições que o cinema lhe pode ofertar. Desde seus filmes de estudante, feitos em oito milímetros, até as sofisticadas das imagens

geradas em computador.⁷

5. A seqüência inicial do filme tem 19 planos. Ela começa no banquete de abertura, onde os convidados aparecem vestidos de branco, com imensas e alvas perucas, em contraste com o desenhista Mr Neville, que está trajado de preto. Prossegue com o falatório dos diálogos travados entre todos, em que se comentam as características de jardins pertencentes a ricos proprietários, a paisagismos e frutos, como ameixas e laranjas. No final do plano 18, após ter ocorrido a proposta de Mrs. Herbert a Mr. Neville para que este lhe faça o desenho dos domínios de Mr. Herbert, seu marido, Mr. Neville aproveita para impor também suas condições a registrar no contrato entre os dois.⁸ - Eis como se desenrola o convite:

Mrs. Herbert. Faço votos, Mr. Neville, que o senhor desenhe a propriedade de meu marido.

Mr. Neville (espantado). Por que eu faria isso, Madame?

Mr. Herbert. Meu esposo é um homem orgulhoso e o que ele mais ama é ser associado a cada tijolo e a cada árvore de sua propriedade, a cada instante de sua vida diurna e sem dúvida alguma até em seus sonhos

- se bem que eu não conheço muito bem quais sejam esses sonhos desde...

Só então aparece o título do filme. É como se só então se iniciasse a narrativa: uma história que se desenrola em torno de um contrato entre Mrs. Herbert e Mr. Neville, o desenhista, e que se vai articulando entre infidelidades, mortes e traições, no melhor estilo dos filmes policiais. Uma história interna de despistamentos que repete a externalidade intencional do filme, afinal.⁹

6. O primeiro desenho feito por Mr. Neville desvenda os fundos da mansão. Os demais vão rodeando a propriedade de Mr. Herbert, à medida que Mr. Neville, durante sua tarefa, a contorna. A fachada da casa, diante da qual está a estátua do memorial ao cavalo, é enfocada no desenho de número sete. Dessa maneira, um círculo vai sendo traçado e se fecha no duodécimo desenho, que retorna ao ponto de vista do número um, lugar de partida do circuito, apenas com tomada mais afastada.

Paralelamente, o filme repete o formato circular, pois começa e termina com um mesmo

tipo de primeiro plano noturno de um rosto.

Astúcias fílmicas para, através da disposição simétrica, desmascarar a representação cinematográfica, em seu desejo ontológico de passar artificialismo por naturalismo?

7. O recurso ao artificialismo acaba por conceder ao *Contrato do Desenhista* um estatuto do excesso.

Excessivo é o tom de verde espalhado pela relva, pelas folhas dos arbustos, por toda a paisagem. Excessivas as perucas dos homens, os penteados e cabelos postiços que adornam as mulheres. Excessivos os rebuscados trajes das personagens. Excessiva a linguagem falada em seu pedantismo e arcaísmo, recheada de anacronismos intencionais à moda dos trocadilhos da Restauração.

O excesso se estende, ainda, à brutalidade dos atos sexuais e aos ambientes em claro-escuro mostrados. No entanto, nada nesse universo *plus* de imagens escapa à frieza e ao cálculo.

Estranho efeito causa este paradoxo que acomoda os excessos da imagem aos movimentos controlados da câmera, quase sempre estática.

A malha de planos fixos em *O Contrato do Desenhista* enquadra as personagens, quase sempre à média distância, minimizando o afastamento total ou a aproximação.

Aliás, o filme apresenta apenas quatro momentos de *travellings*. Os três primeiros se dão sobre mesas cobertas de comida, em torno da qual estão sentados os personagens e se efetuam em movimentos ondulantes de esquerda-direita e direita-esquerda, retornando, depois, a um plano fixo. O último é feito no momento em Mr. Talmann e Mr. Noyes, cada qual com sua lanterna, passeiam à noite pelo jardim e conversam sobre Mr. Neville e sua arrogância enquanto um *travelling* lateral para a direita segue os dois. E quando Mr. Noyes menciona a possibilidade de uma traição matrimonial de Mrs. Talmann, o movimento se estanca sobre a imagem de Mr. Talmann voltada para os espectadores.

8. Os corpos nus são representados com a frieza de uma amostragem biológica, até mesmo no sexo. E, durante todo o filme, um homem nu serve de estátua viva que atravessa a paisagem, observa em silêncio o desenrolar dos fatos e se imobiliza em poses no jardim.

As mulheres, em especial Mrs. Herbert e Mrs. Talmann, mesmo vestidas, aparecem mais como composições corporais do que como personagens da história.¹⁰ Estão sempre

artificialmente cumuladas de tecidos, pérolas e rendas, que, exagerados nos mínimos detalhes, sugerem, apenas sugerem, estar retomando as vestimentas das senhoras de um status social elevado, de costumes condizentes com o conforto e a ociosidade mundana dos “gentries” ingleses da época. No entanto, a única veracidade histórica é a crueldade da situação feminina de dependência lhes ameaça, constantemente, a herança e o modo de vida.¹¹

Parece que, a Greenaway, interessam mais os corpos que as personagens que compõem a história e as circunstâncias em que elas circulam no filme.

9. O contrato protege ambas as partes e, juridicamente, as obriga a cumpri-lo. De um lado, Mrs. Herbert vai receber doze croquis de seu castelo em Compton Anstey; de outro, Mr. Neville será pago em dinheiro e recompensado com sexo. Assim, se desvela um universo social e econômico em que os homens têm o domínio, restando às mulheres a contingência de recorrer a subterfúgios para manter o *status quo*. O fato de ter exigido que no contrato constasse o domínio sexual sobre sua contratante, faz ainda de Mr. Neville não apenas um modelo do masculino em sua ordem de dominação do corpo feminino, mas também um representante da luta política e da estruturação de classes que, à época, se articula na Europa.



No entanto, o absurdo rebuscado dos diálogos, mesclado a alusões chulas de caráter sexual e à desastrosa ingenuidade do amante, faz desmoronar as possibilidades de que a representação desse universo histórico referencial.

10. O visor é um dos falsos elementos de época introduzidos no filme.¹² Ele não apresenta relação com o método dos paisagistas ingleses daquele século. Mas, serve para dar aos doze desenhos feitos por Mr. Neville uma determinada proporção e, por isso, se interpõe entre o desenhista e o objeto a ser desenhado.

Está formado por dois retângulos quadriculados em diferentes tamanhos, tendo o

maior a mesma proporção que o formato da película. Dessa maneira, muitas vezes, o olho dos espectadores está no visor, atualizando, em tela cheia, toda a área da paisagem, a qual cobre a tela.

Na verdade, quais artefatos mostrados podem ser considerados “autênticos”? Sabe-se que todos resultam da produção de um filme e de seus próprios contratos.

11. Uma outra história vai sendo construída através dos indícios de um assassinato que vão aparecendo nos desenhos de Mr. Neville. Essa é a camada progressiva de sustentação da intriga que envolve traição e morte. Cada desenho é feito de um ponto de vista em torno da mansão. E, em cada um deles, o desenhista, fiel ao que vê, reproduz um detalhe, uma camisa suspensa em um arbusto, uma escada posta contra a parede, um cão deixado do lado de fora.

Essa percepção das anomalias desenhadas, em segundo plano, por si só basta para derrubar a pretensa veracidade da história que, em primeiro plano de desenrola na tela, sem que para isso seja necessária uma interpretação das mesmas. As intervenções feitas nos desenhos da mansão e da paisagem só são pistas se houver nos espectadores o vício hermenêutico de reconstituir em uma pretensa “profundidade” uma história que está já ali evidente na superfície.

12. Logo na abertura, na banda sonora, uma voz de *castrati* fixa as fronteiras de um mundo artificial e complexo que é a matéria mesma do filme, mais que a representação de uma história de intrigas e assassinato no século XVII.

A canção barroca é espelho da harmonia de Puccelli. Porém, o timbre da voz, aguda a ponto de parecer falsificada, imerge os espectadores na caixa mágica da artificialidade com que Greenaway brinca com o passado e com a memória histórica.

A voz se faz ouvir tão dessexualizada pela utilização forçada do timbre do *castrati* tenor quanto a imagem de Mr. Noyes, introduzida, a seguir, dentro do claro-escuro da tela, tendo um falso brilho nos dentes.

Essa hipótese tem a ver com a oscilação entre presentificação e busca do sentido, apontada por Gumbrecht ao dizer que “na recepção de um poema ou na recepção de uma ópera é impossível prestar a mesma atenção em cada momento à música (produção de presença) e ao conteúdo de uma canção (produção de sentido)” (Gumbrecht, 2004b, p.25).

3 Epílogo

O Contrato do Desenhista é um filme em que se observa, com exata geometria, a aplicação desta frase de Greenaway: “Não creio que o realismo e o naturalismo sejam válidos no cinema. Pegue uma câmera e tudo muda. A perseguição ao realismo no cinema é um beco sem saída.”¹³. É impossível negar ao realizador a lucidez irônica que marca seu entendimento do que seja um filme: um simulacro, apenas, sem o menor compromisso com a realidade imediata. Daí, o absurdo, o excesso, o efeito de caricatura que se evidencia nas personagens maquiadas até o exagero, nas perucas estranhamente altas e elaboradas, na mansão, ela mesma insólita em sua forma de uma letra monstruosa, nos jardins confeitados de obeliscos esquisitos e de arbustos trabalhados em recortes.

Sobretudo, a marca da engenhosidade enganosa que arquiteta a impossibilidade da representação de uma “realidade”, ainda que esta seja histórica, fica por conta das ações da estátua viva que vaga pelo filme e observa o desenrolar de todas as peripécias, desde a fantasmagórica festa da abertura até o final.

A estátua faz caretas e gestos de zombaria para Mr. Talmann; sorri para o menino órfão; urina sobre o gramado e, após a queima dos desenhos reveladores e da morte de Mr. Neville pelo bando de seus executores, morde um ananás e cospe o pedaço mordido, com desprezo, depois. Enfim, realiza uma espécie de ação que contraria a sua própria condição de objeto ornamental. O fato de tentar examinar *O Contrato do Desenhista* do ponto de vista de uma simulação do passado histórico, estruturada pela representação fílmica, pode parecer esdrúxulo, uma vez que nosso fazer analítico sempre se viu atado à tentação hermenêutica do desvendamento dos significados, circunscrita em uma topologia em que a superfície de um filme necessita ser penetrada para que se alcance a verdadeira “profundidade”. Mas, prefiro entender que o filme em questão prima pela exacerbação das materialidades intencionalmente manipuladas pelo realizador. E assim, se cumpre o seu destino de produzir presença junto aos espectadores.

NOTAS

* Professora Titular e Coordenadora do PPG Mestrado

em Comunicação da Universidade Anhembi Morumbi.

¹ A análise fílmica está centrada somente no filme enquanto objeto. O desafio é superar os limites da análise para objetivar um filme, sem perder de vista os contratos com o campo cinematográfico.

² O ano de 1694, escolhido por Greenaway para situar o tratado que Mr. Neville firma, primeiro com Mrs. Herbert, e depois com Mrs. Talmann, sua filha está situado como uma chave histórica do passado do Reino Unido. Desde 1689 até 1713, as guerras sacodem a Inglaterra que, em coalizão com a Holanda, tenta vencer os exércitos de Luís XIV, da França. Internamente, a vitória dos protestantes liderados por Guilherme de Orange, contra os católicos conduzidos pelo seu sogro Jacob, propiciou a vinda de alemães, belgas e holandeses que, uma vez chegados, começaram a intervir na política. Os diálogos entre os personagens vão pontuando o mal-estar causado por essa invasão. Em 1694, precisamente, é fundado o Banco da Inglaterra, dando início a preocupações e à importância das relações dos ingleses com o dinheiro e aos negócios que esses começam a intercambiar com o resto do mundo.

³ Em *Film Comment*, XXVI/3, maio-junho, 1990, p.55.

⁴ Entre algumas razões que apresenta para apoiar essa premissa, Gumbrecht, em seu artigo “As conseqüências da estética da recepção: um início postergado”, assinala que: “Na maioria dos casos, incluindo a crítica biográfica, o significado pretendido pelo autor pode ser facilmente reconstruído, independente das diversas pressuposições dos críticos”. Ver Gumbrecht, H. U. *Corpo e forma*. P.27.

⁵ As imagens da casa de campo em *H is for House* se mesclam às imagens da filha de Greenaway, que está aprendendo a falar e vai pronunciando as palavras que o pai aproveita para associar aos elementos observados em torno.

⁶ A canção prossegue, em surdina, durante toda a aparição dos créditos intercalados com os planos da primeira seqüência. Esta primeira seqüência o primeiro plano.

⁷ *Os Livros de Próspero (Próspero's Books, 1991)* é o primeiro filme em que Greenaway experimenta procedimentos computadorizados para alterar as imagens.

⁸ - Eis como se desenrola o convite:
Mrs. Herbert. Faço votos, Mr. Neville, que o senhor dese-
nhe a propriedade de meu marido.
Mr. Neville (espantado). Por que eu faria isso, Madame?
Mr. Herbert. Meu esposo é um homem orgulhoso e o que
ele mais ama é ser associado a cada tijolo e a cada árvore de
sua propriedade, a cada instante de sua vida diurna e sem
dúvida alguma até em seus sonhos – se bem que eu não
conheço muito bem quais sejam esses sonhos desde...
Mr. Neville. Senhora, quando se está em harmonia com sua
propriedade como vosso esposo, não se necessita de ma-
neira alguma de uma cópia, o original basta.

⁹ O título do filme é seguido do décimo nono e último plano em que uma vela ilumina a cena, enquanto Mr. Neville, além de explicitar os termos do contrato (“meus serviços durante doze dias para a confecção de doze desenhos da casa e dos jardins, parques e dependências da propriedade de Mr. Herbert”), obriga Mrs. Herbert a repetir para o notário as condições a que foi por ele imposta (“eu estou

pronta para pagar (a Mr. Neville) oito libras por desenho e... aceitar encontrar Mr. Neville em particular e me sujeitar a seus desejos, quanto a seu prazer comigo”). Assim, na trama narrativa fílmica, a mulher é colocada, indiferenciadamente, no mesmo nível do dinheiro. Mrs. Herbert é uma mercadoria sexual, pronta a ser usada e trocada.

¹⁰ Mr. Neville mantém relacionamentos sexuais com as duas mulheres. Quando termina seu trabalho com os doze desenhos encomendados por Mrs. Herbert, ele se vai da mansão. Porém, ao regressar, descobre que engravidou Mrs. Talmann, e que foi utilizado pela mãe e filha, para que possam dar um herdeiro à propriedade do falecido Mr. Herbert, que o desenhista supõe ter sido assassinado em uma conspiração organizada pelas duas.

¹¹ . No filme, todo o patrimônio pertence ao marido da mais velha, Mr. Herbert, e deverá passar para um herdeiro masculino, no caso um menino órfão, parente longínquo de Mr. Talmann. Uma vez que nem uma nem outra consegue engravidar, por culpa da impotência de seus respectivos esposos, mãe e filha bancam um plano que inclui a escolha do reprodutor que deve tirá-las daquela situação. Mr. Neville, pintor e desenhista, é escolhido por ser de classe inferior a das damas. Não oferece perigo, portanto.

¹² A relação do visor de Mr. Neville no filme a aquela de proporções 1x 1.66, usada por Poussin e que fica muito próxima do retângulo áureo.

¹³ *Film Comment*, XXVI/3, maio-junho, 1990, p.59.

REFERÊNCIAS

GOROSTIZA, Jorge. **Peter Greenaway**. Madri: Cátedra, 1995.

GUMBRECHT, Hans Ulrich. As conseqüências da estética da recepção: um início postergado. In: **Corpo e forma**. Rio de Janeiro: EdUERJ, 1998, pp. 22-46.

_____. **Em 1926; vivendo no limite do tempo**. Rio de Janeiro: Record, 1999.

_____. **Production of presence; what meaning cannot convey**. Stanford, Califórnia: Stanford University Press, 2004a.

_____. Materialidades de comunicação: viagem de uma intuição. Em SUSSEKIND, Flora e DIAS, Tânia (Org.). **A historiografia literária e as técnicas da escrita**. Rio de Janeiro: Casa de Rui Barbosa: Vieira e Lent, 2004b, pp. 17-27.

L'AVANT SCÈNE CINÉMA. **Peter Greenaway; Meurtre dans un jardin anglais**. Paris, Octobre, 1984, n.333.

LYRA, Bernadette. Jogando nos campos de Greenaway. **Significação**, São Paulo, ns.11,12, set, 1996, pp.190-201.

PFEIFFER, Karl Ludwig. The materiality of communication. Em Gumbrecht, H.U. e PFEIFFER, K.L. **Materialities of communication**. Stanford, California: Standord University Press, 1994. Pp.1-12.