

AS RAÍZES MODERNISTAS DE PETER GREENAWAY

Carlos Gerbase*

Resumo

Um cineasta contemporâneo, sempre citado como artista pós-modernista, pode ter, na raiz de suas escolhas estéticas, influências de filmes tipicamente modernistas? O presente ensaio analisa os pontos de contato da obra de Peter Greenaway com três “filmes-sinfonias” da década de 20 - *Apenas as horas* (Alberto Cavalcanti), *A propósito de Nice* (Jean Vigo) e *Berlim, sinfonia de uma metrópole* (Walther Ruttmann).

Palavras-chave

Cinema - Greenaway - Pós-modernismo

Abstract

A cinema director of present times, who was always cited as a post-modern artist, may have, in the roots of his aesthetic choices, influence of films typically modernists? This paper analyses the contact points between the work of Peter Greenaway an three “symphony-films” of the 1920 decade – “Nothing but the time” (Alberto Cavalcanti), “À propos de Nice” (Jean Vigo) e “Berlin a symphony of a big city” (Walther Ruttmann).

Key Words

Cinema - Greenaway - Post-modernism

Comparar a obra de Peter Greenaway com os filmes-sinfonia da década de 20 – documentários experimentais sobre cidades européias - pode parecer uma heresia estética. Enquanto o cineasta contemporâneo inglês é apontado como um realizador pós-moderno por excelência, obras como “Apenas as horas” (de Alberto Cavalcanti, 1926), “Berlim, sinfonia de uma metrópole” (de Walther Ruttmann, 1927) e “A propósito de Nice” (de Jean Vigo, 1930) estão diretamente vinculadas às vanguardas modernistas da década de 1920. Contudo, como observa Linda Hutcheon, o pós-modernismo

[...] não caracteriza um rompimento simples e radical nem uma continuação direta em relação ao modernismo: ele tem esses dois aspectos e, ao mesmo tempo, não tem nenhum dos dois. E isso ocorreria em termos estéticos, filosóficos ou ideológicos (HUTCHEON, 1991, p.36)

Assim, não cabe ao pós-modernismo “quebrar” o modernismo, ou afundá-lo através de uma nova e destruidora onda de formas estéticas. Romances, filmes ou prédios pós-modernos apresentam, segundo o raciocínio de Hutcheon, “uma natureza híbrida, plural e

contraditória” (1991, p.39). As obras pós-modernas não negam o passado: elas o revisitam, com o objetivo – quase sempre explícito - de ressignificá-lo com ironia. Submetido aos jogos de poder econômicos (do capitalismo pós-industrial), ideológicos (da globalização neoliberal) e estéticos (na maré ainda forte de um modernismo tardio), o pós-modernismo avança com algum vento de popa, mas também enfrenta correntezas que lhe são opostas. É essa convivência paradoxal do “novo” e do “velho”, detectada por Maffesoli (1996), que legitima o presente estudo.

A relação umbilical de Greenaway com a arquitetura e com os espaços urbanos é óbvia em seus filmes, e pode ser confirmada no ensaio “Just Place, Preferably Architectural Place”, em que defende radicalmente o potencial cinematográfico dos “lugares”:

Why can't we simply applaud the excitements, the drama and the changing light of a sense of place? One day, I'm going to do it. No actors, no dialogue, no plot. No narrative. No extras. No crowds. (ADAIR, 1999, p. 273)

Coincidentemente ou não, Greenaway está fazendo eco à epígrafe do filme “Um homem com

uma câmera”, de Dziga Vertov (outro cineasta da vanguarda modernista dos anos 20), que define a obra como:

An excerpt from the diary of a cameraman. For viewer's attention: this film presents an experiment in then cinematic communication of visible events. Without the aid of intertitles, without the aid of a script, without sets and actors (“Um homem com uma camera”, 1929).

Vertov queria fazer do cinema uma linguagem absolutamente original que não incorporasse traços da literatura e do teatro. Típico projeto modernista: considerar as linguagens “antigas” como uma espécie de entulho estético e propor algo realmente “novo”. A história provou que, pelo menos quando têm ambições narrativas, as obras audiovisuais são, na verdade, inevitavelmente áudio-verbo-visuais. Já Greenaway, menos radical, apenas anuncia que, um dia, fará um filme que acompanhe o drama de um lugar, em que as mudanças de luz tomem o lugar de histórias, atores e diálogos. Em seu ensaio, Greenaway cita vários cineastas que, segundo seu ponto de vista, também privilegiam o uso dos cenários: Federico Fellini, Sergei Eisenstein, Jim Jarmush, Jean-Luc Godard, Alain Resnais e Michelangelo Antonioni. Nenhuma referência aos filmes-sinfonia da década de 20. Nosso objetivo neste ensaio é evidenciar que Cavalcanti, Ruttman e Vigo deveriam fazer parte dessa lista.

PRIMEIROS ACORDES

Os “filmes-sinfonia” costumam ser vistos como documentários, enquanto a obra de Greenaway é predominantemente ficcional. Mas estes limites são claros? Nem sempre. Na literatura, há obras que se colocam entre a prosa e a poesia, ou entre a ficção e a não-ficção. No cinema, as fronteiras tradicionais entre o documentário e a ficção podem ser transpostas num único corte. Mesmo os limites entre uma obra audiovisual narrativa e uma não-narrativa podem ser questionados e conscientemente embaralhados, como nos filmes de Greenaway. Assim, não parece haver problema algum em comparar aspectos estéticos de filmes ficcionais com documentários, desde que se compreendam as intenções e as ações de seus autores.

Cauduro (2002), ao listar as características da imagem pós-moderna, anota que esta

é produzida por resultados criativos de jogos de significantes, sem regras muito fixas, que procuram incluir o espectador, valorizando os aspectos camaleônicos das representações (as mutações, os cambiamenti, as metamorfoses), como vinhetas da MTV ou figuras caleidoscópicas (CAUDURO, 2002, p.2).

Em “A propósito de Nice”, Jean Vigo, bem antes da MTV, promove encontros inusitados de técnicas de representação. As seguintes imagens abrem o filme:

1. fogos de artifício explodindo num céu noturno;

2. vários planos de Nice (dia), em *plongée*-absoluto (eixo da câmera está a 90 graus com o plano da cidade), que parecem ter sido feitos a partir de um balão ou dirigível (aliás, será que Leni Riefenstahl viu esse filme?; em “O Trinfo da Vontade” há imagens semelhantes de Nuremberg); os planos são unidos por fusões rápidas;

3. as mãos de um “crupier”, com o auxílio de uma pequena pá, retiram fichas de uma mesa de roleta;

4. um trem de brinquedo, cujos trilhos estão sobre uma mesa, entra em quadro e pára. Dois bonecos, maiores que o trem, representando um casal de turistas (carregam malas) “desembarcam” do trem e são rapidamente colhidos pela pá do “crupier” e levados para a mesa de roleta. Pouco depois, a pá os retira da mesa;

5. montagem paralela de ondas do mar na beira da praia, uma palmeira, imagens da cidade em *plongée*-absoluto e trabalhadores de Nice (retirando água das calçadas com rodos, arrumando mesas de um bar, pintando máscaras de carnaval).

Num breve discurso que precedeu a estréia de “A propósito de Nice”, em 1930, num cinema de Paris, frente a um auditório tipicamente *avant-garde* (in: ADAIR, 1999, p.211) Jean Vigo afirmou que:

Social documentary is distinct from ordinary short film and the weekly newsreel in that its creator will establish his own point of view: he will dot his own “I”s. If it doesn't involve an artist, it at least involves a man... (p.212)

A noção de ponto de vista é fundamental. O retrato de Nice não é, de modo algum, “objetivo”. Vigo, no mesmo discurso, diz que a câmera é “rei, ou pelo menos presidente da república” (p.211), isto é, comanda as ações, mas essa câmera está submetida ao olhar do artista, o que não acontece num cine-jornal ou num documentário tradicional. Também os filmes de Greenaway estão impregnados pelo olhar de um artista – o próprio Greenaway -, que determina um modo particular de descrever o mundo. Se fossem pintores, tanto Vigo quanto Greenaway teriam de reconhecer um grande débito à escola impressionista. Vigo anuncia que

In this film, the description of a whole town beginning from sheer laziness, we are spectators at the trial of a particular world. After indicating this life and atmosphere of Nice – and, alas, elsewhere – the film proceeds to a generalized impression (o grifo é meu) of gross pleasures, to different signs of a grotesque existence, of flesh and of death. (in: ADAIR, p.212)

Vigo está se referindo a uma seqüência importante de seu filme, perto do final, que mistura imagens de um grande cortejo fúnebre, de um cemitério e de um grupo de mulheres (ou homens fantasiados de mulher) que dançam animadamente, em coreografias que lembram o carnaval brasileiro, com direito a ousados *contra-plongées* que desvelam as roupas íntimas das “dançarinas”. Greenaway fará coisas parecidas, mais de 50 anos depois, em registro ficcional, só que agora colocando as imagens contrastantes num mesmo plano, em vez de recorrer à montagem paralela.



ACORDES SOBREPOSTOS

No começo de “Apenas as horas” (Cavalcanti) temos:

1. Título do filme, em arranjo cenográfico que divide a tela em diferentes áreas. As palavras que formam o título aparecem refletidas em vidros (ou algo parecido);
2. Um pequeno losango branco sobre fundo cinza-escuro;
3. Entretítulo: “Ce film ne comporte pás d’histoire. Il n’est qu’une suite d’impressions sur lê temps qui passe et ne prétend synthétiser aucune ville”;

4. Um vitrô (ou algo parecido) com figuras geométricas;

5. Entretítulo: “Toutes lês villes seraient pareilles si leurs monuments ne lês distinguaient pas”;

6. Uma Torre Eiffel de brinquedo;

7. Outro brinquedo: uma pequena bola de vidro com material que simula neve (semelhante à que aparece no início de “Cidadão Kane”);

8. O vitrô do plano (4), que lentamente parece transformar-se (fusão) numa calçada;

9. Um pequeno losango branco sobre fundo cinza-escuro;

10. Primeiras cenas de Paris (trânsito de carros).

Cauduro (2002) utiliza a noção de “palimpsesto” na análise da imagem pós-moderna. O palimpsesto tradicional é formado pela descoberta (arqueológica) de um texto que foi apagado de um determinado suporte, para que este recebesse uma nova produção textual. Temos, portanto, dois significantes sobre um mesmo pedaço de pergaminho, papiro, tela ou papel, sendo um mais antigo que outro. Na acepção contemporânea, artistas plásticos pós-modernos constroem seus palimpsestos de forma intencional, pela sobreposição de signos, que vão sendo desvendados através de leituras mais atentas do espectador. No cinema, trata-se de usar as técnicas de fusão (passagem, normalmente bem lenta, de uma imagem para outra), sobreposição (convivência de duas imagens semi-transparentes ocupando todo o quadro) ou divisão do quadro, que mostra múltiplas imagens opacas ao mesmo tempo.

Em “Apenas as horas”, Cavalcanti usa todos estes efeitos, desde a primeira imagem, com o título do filme. Greenaway, em seus filmes e vídeos, é um especialista em palimpsestos. Machado (1997) explica que nos “pós-cinemas” (expressão utilizada para identificar filmes e vídeos contemporâneos que rompem com a narrativa tradicional)

a imagem se oferece (...) como um “texto” para ser decifrado ou “lido” pelo espectador (os vídeos e filmes de Peter Greenaway são a própria evidência disso) e não mais como paisagem a ser contemplada. (p. 209 e 210)

Cavalcanti e Greenaway compartilham uma crença: a de que o cinema não deve simplesmente mostrar ou reproduzir analogicamente o mundo.

O cinema deve simbolizar o mundo, como um texto audiovisual que admita diversas camadas sobrepostas, depois interpretadas pelo público. Assim como Cavalcanti afirma, nos créditos iniciais de “Apenas as horas”, que o filme não é sobre Paris (embora a câmera registre centenas de imagens parisienses), e sim sobre a noção de tempo numa grande metrópole (mais moderna que romântica), Greenaway, em suas obras, não está interessado em mostrar como os seus personagens “são” (no viés tradicional do realismo), e sim como eles se movimentam num mundo fragmentado e cheio de signos ambíguos. Greenaway está, todo o tempo, cruzando a linha entre a imitação do mundo (atributo maior da câmera cinematográfica) e a sua completa reconstrução (pelo uso de cenários e figurinos claramente artificiais e “plásticos”, pelos enquadramentos ousados, pela dramaturgia teatral, pela montagem que se auto-denuncia).

Cavalcanti, antes de fazer cinema, estudou arquitetura, enquanto Greenaway dedicava-se à pintura (em 1964, fez uma exposição individual na Lord’s Gallery). Já o alemão Walther Ruttmann era um artista multimídia: antes de ser cineasta, estudou pintura, arquitetura e música, além de trabalhar, com grande êxito, como ilustrador. (BARNOUW, 1993, p.69)

COMPASSOS FINAIS

A cena inicial de “Berlin, sinfonia de uma metrópole”, de Walther Ruttmann, é a chegada de um trem à capital da Alemanha. O tratamento das imagens, a exemplo do que fizeram Vigo e Cavalcanti, também não é “objetivo”. Vemos, logo após os créditos iniciais (tradicionais: fundo preto, letras brancas):

1. água tranqüila de um lago ou mar;
2. fusão para imagem abstrata em movimento (que pode ser da lateral de um trem passando rápido pela câmera, tão perto que o foco fica prejudicado, mas isso não fica explícito);
3. uma cancela de via férrea se fecha;
4. um trem passa pela câmera, em *contre-plongée*;
5. a lateral do trem (vagões) passa pela câmera;
6. “ponto de vista do trem”: os trilhos à frente da locomotiva;
7. montagem paralela (e com um ritmo muito forte) dos trilhos, como em (6), das rodas

da locomotiva, de elementos da paisagem (torres de energia, casas, pequenas estações, uma ponte, um cartaz “Berlin: 115 km”, edifícios) vistos de uma janela do trem;

8. seqüência da chegada do trem à estação de Berlin, quando finalmente a máquina pára;

9. primeiras imagens da cidade (planos gerais, em *plongée*);

A partir daí, o filme fica mais tradicional, mas em momento algum abre mão desse olhar subjetivo. A câmera e a montagem têm não só um propósito definido, mas também um estilo, que privilegia a beleza plástica, e não a representação realista. Sempre que possível, Ruttmann tenta dar um sentido poético às imagens, como no final, em que mistura um letreiro de um prédio com fogos de artifício.

No começo de “A barriga do arquiteto”, de Greenaway, vemos um trem aproximando-se de uma cidade, com enquadramentos que lembram “Berlin, sinfonia de uma metrópole”. A grande diferença é que também vemos dois passageiros do trem, um homem e uma mulher, que mantêm uma relação sexual num dos vagões-dormitório, enquanto a paisagem, célere, passa por uma grande janela. Os personagens deste filme, assim como os de todos os trabalhos de Peter Greenaway – em especial “Afogando em números” (1988), “O cozinheiro, o ladrão, sua esposa e sua amante” (1989) e “O livro de Próspero” (1991) – estão misturados, de forma explícita, com significantes espalhados pelos cenários, arranjados com absoluta consciência estética. Em “A barriga do arquiteto”, belos prédios italianos, especialmente os de Roma, são tão importantes quanto os personagens.

Em “Afogando em números” e “O livro de Próspero”, a metalinguagem e a incorporação de elementos gráficos sobre a imagem (planos “numerados”, textos superpostos à imagem) provocam o que Cauduro chama de “aspecto camaleônico” no filmes, que flertam com as artes plásticas. Em “O cozinheiro, o ladrão, sua esposa e sua amante”, mais uma vez a plasticidade dos enquadramentos, a exuberância da direção de arte e a preocupação estética predominam sobre a narrativa.

O cinema de Greenaway tem, é claro, características que não podem ser encontradas nos filmes modernistas que citamos, como o uso de suportes não tradicionais para a imagem cinematográfica (filmes projetados em telas gigantes, ao ar livre), ou que misturam outras

mídias com o cinema, num palimpsesto multimídia. Mas, de modo geral, podemos dizer que boa parte de seu arsenal estético pode ser encontrado em obras vanguardistas da década de 1920, num paradoxo que não é estranho ao mundo pós-modernista. Terry Eagleton vai mais além.

O período de 1965 a 1980 não foi, de forma alguma, a primeira eclosão de idéias culturais revolucionárias na Europa do século XX. Com toda a sua agitação, não passa de uma sombra comparado com a grande corrente de modernismo que varreu o continente no início do século. Se quiséssemos selecionar outra década e meia notável que tenha transformado a cultura européia, o melhor seria escolher de 1910 a 1925. (2005, p.96)

As vanguardas modernistas do cinema da década de 20 - em que se incluem Cavalcanti, Ruttmann e Vigo - não propunham uma ruptura radical com as normas do próprio cinema, pela simples razão de essas normas ainda não estavam suficientemente estabelecidas. É impossível atacar algo que não existe. Mas é importante lembrar que as tradições das demais artes - algumas muito próximas do cinema, como a pintura, a fotografia e o próprio teatro - já eram bem conhecidas e estavam sofrendo um ataque poderoso. E a estética hegemônica sob ataque era, sem dúvida, o realismo. Eagleton considera que o realismo

Talvez tenha se provado a forma cultural mais resistente da história ocidental, ganhando de todos os contendores. E isso sugere que tem pelo menos algumas de suas raízes profundamente entranhadas no psiquismo ocidental. O que se valorizava era o tipo de arte que espelhava um mundo no qual você podia se conhecer. (2005, p. 100)

Ora, não há arte mais eficiente em “espelhar o mundo” que o cinema. O realismo hollywoodiano, estabelecido por Griffith ainda no cinema mudo, é a estética predominante nas salas de cinema de todo o mundo no início do século XXI. Para o bem ou para o mal (dependendo dos pontos de vista do espectador, do crítico ou do historiador de cinema), este realismo tem resistido a ataques que começam na década de 20 - como os desferidos por Cavalcanti, Ruttmann e Vigo - e se estendem até o cinema pós-modernista de

Greenaway. E assim, em vez de antagonísticos, estes cineastas, separados por mais de 70 anos, acabam propondo mais ou menos a mesma coisa: em vez de imagem especular, cabe ao cinema ser uma imagem autoral, subjetiva e capaz de levar o espectador à interpretação do mundo que habita.

NOTAS

*PUCRS

REFERÊNCIAS

ADAIR, Gilbert (org.). **Movies**. Londres: Penguin Books, 1999

BARNOUW, Erik. **Documental: historia y estilo**. Barcelona: Gedisa, 1993

CAUDURO, Flávio. **Imagem e Pós-Modernidade**. Porto Alegre: (mimeo - PPGCOM, FAMECOS/PUCRS), 2002

EAGLETON, Terry. **Depois da teoria**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2005

HUTCHEON, Linda. **Poética do Pós-Modernismo**. Rio de Janeiro: Imago, 1991

MAFFESOLI, Michel. **No fundo das aparências**. Petrópolis: Vozes, 1996

FILMOGRAFIA

A BARRIGA do arquiteto. Direção: Peter Greenway. Roteiro: Peter Greenaway. Intérpretes: Brian Dennehy, Chloe Webb. Inglaterra/Itália: 1987

AFOGANDO em números. Direção: Peter Greenway. Roteiro: Peter Greenaway. Intérpretes: Joan Plowright, Juliet Stevenson. Inglaterra/Holanda: 1988

APENAS as horas. Direção: Alberto Cavalcanti. Roteiro: Alberto Cavalcanti. França: 1926

A PROPÓSITO de Nice. Direção: Jean Vigo. Roteiro: Jean Vigo Câmera: Boris Kauffmann. França: 1930

BERLIN, Sinfonia de uma metrópole. Direção: Walther Ruttmann. Roteiro: Walther Ruttmann, Karl Freund e Carl Meyer. Alemanha: 1927

O COZINHEIRO, o ladrão, sua esposa e sua amante. Direção: Peter Greenaway. Roteiro: Peter Greenaway. Intérpretes: Richard Bohringer, Michael Ganbon. França/Holanda/Inglaterra: 1989

O LIVRO de Próspero. Direção: Peter Greenaway. Produção: Kaes Kasander. Roteiro: Peter Greenaway. Intérpretes: John Gielgud, Michael Clark. França/Itália/Holanda/Inglaterra/Japão: 1991