# Decifra-me ou te Devoro, ou do Enigma da Criação em Greenaway 


#### Abstract

Resumo Partindo da idéia de texto como trama geradora de sentidos, este artigo aborda o curta-metragem $M$ is for man, music and Mozart (dirigido em 1991 por Peter Greenaway para a televisão inglesa) em busca de alguns de seus possíveis e múltiplos intertextos. Nesta viagem, chega-se ao Renascimento italiano e alguns de seus mestres, metáfora feliz de Greenaway sobre a gênesis do homem e de seus mitos.


## Palavras-chave

cinema, intertextualidade, texto filmico, criação, mito.


#### Abstract

From the idea of text as a generative texture of signification, this article approaches the short film $M$ is for man, music and Mozart (directed by Peter Greenaway in 1991 and produced by the English network BBC) in order to trail some of its possible and multiple intertextual images. This journey leads to the Italian Renaissance and some of its masters, Greenaway's happy metaphor on the creation of mankind and its myths.


## Key words

cinema, intertextuality, visual text, creation, myth.

As imagens, como as palavras, fazem fazer. Para além da oposição imagem-palavra, inscrevem-se os textos filmicos de Peter Greenaway, gerando efeitos de sentido múltiplos. O fazer desses textos, ainda com Lyotard, pode ser definido como a carga de influências que detêm e comunicam. O que tais filmes fazem fazer? Metamorfoses de si em outros textos, sejam eles livros, fotos, quadros ou filmes. As metamorfoses de Greenaway, ao mesmo tempo fascinantes e aterrorizantes, no limiar do gozo e do horror, fazem fazer, entrelaçando-se a textos de outros autores e aos textos de seu interlocutor.

Com Barthes, evoco a idéia de texto como tessitura, trama e laço. Os textos filmicos de Greenaway, assim pensados, tornam-se verdadeiras teias de aranha, redes de cruzamentos múltiplos encadeando significantes:

Texto quer dizer Tecido; mas enquanto até aqui esse tecido foi sempre tomado por um produto, por um véu todo acabado, por trás do qual se mantém, mais ou menos oculto, o sentido (a verdade), nós acen-

[^0]> fuamos agora, no tecido, a idéia gerativa de que o texto se faz, se trabalha através de um entrelaçamento perpétuo [...] (Barthes, 1996, p. 83).

Essa concepção, no tocante à escrita (do autor) e à escuta (do leitor), aponta para a existência de uma colaboração imprescindível e indissociável entre um texto e seu interlocutor. Nas palavras de Eco, o texto e seu interlocutor "precisam aparecer juntos porque o autor-modelo e o leitor-modelo são entidades que se tomam claras urna para a outra somente no processo da leitura, de modo que urna cria a outra" (Eco, 1994, p. 30), não apenas em relação a textos narrativos mas a qualquer tipo de texto.

Um texto dialoga sempre com outro texto, retomando-o. Os intertextos, ainda que camuflados - deslocados, condensados -, assim como os interditos, não estão ausentes do lugar onde se manifestam. "É aquí que jogo com o equívoco - esse saber impossível é censurado, proibido, mas não o é se vocês escreverem convenientemente, inter-dito, ele é dito entre palavras, entre linhas" (LACAN, 1985, p. 162). Entre os ditos do dizer de Greenaway, começo minha viagem em busca da esfinge cheia de enigmas a se decifrar.

Na busca desses intertextos - fragmentos espalhados porenfre o texto filmico de Greenaway - lanço-me à escuta do curta-metragem $M$ is for man, music and Mozart, ou simplesmente M. As primeiras incursões em $M$ mostraram-no como labirinto indecifrável e confuso, pois um filme, ao mesmo tempo que mostra, esconde; revela para novamente velar. O enigma de que fala o título deste artigo, com o qual me deparei ao assistirM, poderia ser dito pela esfinge da seguinte forma: o homem cria os mitos ou os mitos é que criam o humano?

Após sonhos e adivinhações, atalhos e ruas sem saída, comecei a vislumbrar um mosaico, possível resposta ao enigma. Um caleidoscópio de imagens, sons, imagens sobre imagens, sons sobre sons, sons sobre

[^1]imagens, imagens sobre sons e dezenas, centenas, milhares de informações por quadro e por segundo. O trabalho de descoberta e alquimia passaria por longas horas diante do filme e da busca por elementos que se destacassem e se repetissem. As pistas estavam todas lá, entre os ditos; restava escolher aquelas que gostaria de seguir.

Seguir as pistas de Greenaway, as marcas de sua enunciação, é uma jornada fascinante. Que traz em si também a possibilidade de não seguilas, ou de reinventá-las ao infinito. As vezes, foram horas, dias até, tentando decifrar apenas uma das palavras escritas na tela, as letras do calígrafo, os nomes citados, as referências visuais, sonoras, artísticas, humanísticas, culturais. As pistas que levassem - ou não - ao Mozart do título. Cada imagem, cada cena, cada gesto, cada objeto, cada palavra, cada referência, cada som, cada letra de M levam a inúmeros caminhos e interpretações. Ao assisti-lo, nunca temos a mesma impressão, parece não se tratar do mesmo filme: novos elementos surgem ou são inventados.

Dessa forma, a filmo'grafia de Greenaway, da qual $M$ é apenas um de seus vestígios, é portadora de inúmeras possibilidades para aquele que a percorre. Ao final, sei que este texto poderia continuar sendo feito, repetidamente. Mesmo com algumas idéias e palpites ensaiados, a cada vez que assistoM me vêm novas idéias e palpites. Trabalho inesgotável, sempre inconcluso. Por isso a característica deste artigo, ele também um texto em permanente escritura: limitado por um tempo e um espaço específicos, mostra-se incompleto. O que se apresenta aqui, portanto, são apenas algumas dessas pistas, itinerários destacados de um todo complexo. Entremos, então, nas tramas desse texto.

M foi realizado em 1991 (logo após o longa-metragem A última tempestade e antes de O bebê santo de Macon) e transmitido pela rede de televisão inglesa BBC. Naquele ano, comemorava-se o bicentenário da morte de Wolfgang Amadeus Mozart. Este compositor, nascido a 27 de janeiro de 1 756, em Salzburgo (Áustria), morreu a 5 de dezembro de 1 791, em Viena. O grande gênio e talento de Mozart - um dos compo-
sitores preferidos de Greenaway - manifestou-se desde muito cedo: aos três anos de idade, já demonstrava habilidade para a música. Aos seis anos, partiu com seu pai em tumê por diversas cidades da Europa, e a partir daí suas viagens e composições jamais pararam (cf. Tranchefort, 1991).

De produção rica e variada (óperas, sonatas, sinfonias, divertimentos), Mozart foi acolhido por diversas cortes européias e sua biografia é marcada porconturbações, desentendimentos e polêmicas, talvez reflexos do espírito irrequieto de todo criador. Mozart morreu na miséria, aos,36 anos. Posteriormente, passaria a figurar como um dos maiores compositores de todos os tempos. Em entrevista à BBC de Londres, Greenaway explica o início de seu envolvimento nesse projeto:


#### Abstract

A maioria dos projetos com os quais eu estive envolvido, fossem eles filmes ou produções para TV, sempre foram gerados a partir de minhas próprias idéias. Neste projeto específico, a situação se inverteu e eu fui procurado pelo compositor holandês Louis Andriessen para colaborar com ele; neste projeto, a música viria em primeiro lugar e as imagens em segundo. [...] Eu fiz uma proposta relacionada a idéias gerais do teatro musical e baseada no título M is for man, music, Mozart. O fio condutorera que pretensas deusas, ao criar, hesitaram na 13.a letra, a letra "M", no meio do alfabeto, e decidiram que o melhor uso que poderiam dela fazer seria criar o homem. E tendo criado o homem, a melhor coisa possível que poderiam fazer seria a música; e, tendo criado a música, o melhor que poderiam fazer seria criar o supremo e magnificente compositor, Mozart.


[^2]O compositor holandês Louis Andriessen aprovou a idéia e o trabalho pôde ser desenvolvido da forma como ficou conhecido. Em síntese, o filme apresenta uma linha narrativa mínima que pontua uma seqüência da gênesis do homem, de sua criação e de seu poder criador - a criação do próprio Mozart, ou do mito. É na história do filme que tratarei de apontar, ainda que brevemente, este percurso. Uma possível epígrafe de $M$, nas palavras do próprio Greenaway, anuncia o que esperar do texto filmico, e, metonimicamente, deste texto sobre ele, uma de suas possíveis metamorfoses: "Aural and visual variations on a conundrum ${ }^{2}$ of the apotheosis of the spirit of Mozart" ("Variações auditivas e visuais sobre um enigma da apoteose do espírito de Mozart"). É, portanto, pelos enigmas de Greenaway e de seu mito da criação que tecerei este texto, apresentando nele minhas próprias variações, que podem levar-quem sabe - a outras e novas metamorfoses.

## Do Homem ao Mito, do Mito ao Homem

Passemos à história: mesmo caracterizando-se como a passagem do homem ao mito, o filme apresenta-se como um anti-Mozart, a começar pela música; a não ser por um breve momento no início do filme, pouco ou quase nada pode ser reconhecido como sendo referente ao estilo grandioso e harmônico do compositor. Greenaway aponta o trajeto da construção desse mito pela humanidade criticando-o, sem exaltar Mozart ou os mitos em geral.

No início do filme, uma primeira imagem: a silhueta dè Mozart, mas sem rosto. Logo abaixo da figura, a inscrição: "Not Mozart" Estranhamente, a forma da silhueta apresentada lembra aquela largamente utili-
2. Conundrum questão que geralmente contém um trocadilho em sua resposta, perguntada por divertimento; adivinhação; quebra-cabeça; enigma.
zada em Salzburgo na comercialização dos mais diversos produtos relacionados ao compositor, estampando-o: postais, livros, camisetas, cartões, bebidas alcoólicas, chocolates. A mesma roupa vermelha, a mesma peruca usada pela nobreza de sua época, a mesma pose de perfil.

O filme apresenta, em seguida, duas mulheres nuas, numa espécie de dança ritualística. A nudez aparece como um traço característico dos trabalhos de Greenaway e, especificamente, desse filme. Como explicado pelo diretor em entrevista à BBC, "a figura humana possui uma continuidade permanente e persistente. Essa é a única continuidade que temos através de todas as culturas, todas as áreas geográficas do mundo. Podemos colocar tudo isso junto em um corpo nu" A representação do corpo humano e suas implicações serão retomadas posteriormente.

As duas mulheres são descritas por Greenaway como "pretensas deusas", que representariam a própria humanidade em seu ato de dar nomes, designar objetos às letras: "AdeAdão, Ede Eva...". Acitação bíblica acaba aqui, já que o gênesis proposto por Greenaway apresenta-se como extremamente "humanizado", algumas vezes marcado pela racionalidade e pela matematização do espaço e do tempo, próprios da Renascença. Começa aqui uma viagem pela Itália, e dela virão muitas outras imagens. As mesmas deusas que criam as coisas, ao parar na letra " M " criam o próprioM/fo ("M" de mito...) e, posteriormente, apresentam sua criação aos outros humanos, à platéia dentro do filme e àquela fora dele.

Antes de prosseguir, gostaria de destacar alguns aspectos: em primeiro lugar, o pré-texto - ou mote - de M é Mozart e a música, que neste caso não serve apenas como acessório mas é elemento principal do filme. Em M a música desempenha o mesmo papel que outras artes possuem nos diversos filmes de Greenaway: em The belly of an architect, a arquitetura; em Prospero's books, a literatura; em The draughtsman's contract, o desenho; em Drowning by numbers, a pintura; em The cook..., o canto. Em todos eles, as referências imagéticas são inúmeras. Música e imagem compõem, portanto, um todo harmônico e integrado, e é para chegar à
música - ou à música em seu estado mais sublime - que o "homem ideal", como passarei a chamá-lo, é criado.

Após o prelúdio, em que a dança das mulheres se interrompe e as imagens e a música se tornam mais vigorosas, a ópera continua em quatro atos, todos iniciados pela letra " $M$ ": "M de homem" (em inglês, man), "M de movimento" (movement), "M de música" (mus/c), "M de Mozart" (Mozart). A repetição dos "M's" pode ser estendida às duas mulheres anteriormente descritas se estas forem pensadas como "M's" invertidos - "W's", de women e de Wolfgang, primeiro nome de Mozart. Mistura de gêneros e de gênios.

O primeiro ato-Man -, é longo e saturado de citações sonoras e visuais. Diversas tentativas são realizadas para se conceber o homem - mol-dá-lo com fogo, água, farinha, óleo, gases - e diversos "homens" são inutilizados até que se chegue ao corpo perfeito, imagem que remonta à concepção clássica de beleza retomada por Michelângelo em seu Davi. Ao final deste ato - ato de criação -, lá está o homem - imóvel, construído, concluído.

O segundo ato - Movement - não integra o título de "M", talvez por simbolizar um ritual de passagem: da imobilidade ao movimento, do sono à vigília, do homem ao mito, da letargia à criação. Sobre ele falarei mais tarde. O terceiro ato-Mus/c-traz imagens reveladoras. O homem, ser já existente, passa a receber "lições" de como aprender a fazer música. Chega-se ao elemento central do filme e, talvez, à sua síntese mais completa. O homem ideal, perfeito, criado, já é intuído não como um homem comum - todos nós - mas como um mito - Mozart. Sentados em um anfiteatro, outros seres preenchem a cena e circundam o mito, simples rascunhos - tentativas de criação - com aparência defeituosa e irregular, algumas vezes repugnante. Esses seres retratam as paixões do humano e de seu próprio corpo, com todas as suas imperfeições: eles gritam, cospem, movem-se com deselegância, rastejam - um contraste enorme frente à assepsia e harmonia do "homem ideal" recém-concluído.

Sobre essa platéia que ocupa o anfiteatro e passa a acompanhar os passos do "homem ideal", imitando-o em seus gestos para, talvez, tornarse como ele, Greenaway declarou em sua entrevista à BBC: "Todos os corpos que povoam o anfiteatro deveriam ser considerados como restos, como tentativas fracassadas na confecção deste corpo ideal" Mais do que restos, tais corpos representariam os "homens comuns", ou seja, todos aqueles que vivem e se movem sem traços de genialidade ou de loucura.

Durante todo o filme Greenaway faz referências a grandes mitos da humanidade: Mozart, Leonardo da Vinci, Michelângelo, Cellini, Vesalius, entre outros, contrastando-os com os simples mortais, homens comuns. Tal contraste torna-se ainda mais grotesco nesse momento de aprendizagem do sublime da música e da entrada em seu universo criativo. Os demais seres, apenas eles mesmos, tentam imitar o "homem ideal", o ideal de homem, numa espécie de paródia do mito e de sua criação. Nesse momento, apenas o mito tem identidade; os outros, seres comuns (que supostamente o teriam criado), apenas tentam copiá-lo.

No quarto ato - Mozart -, a platéia é paralisada - congela-se - e tal artifício abre espaço para a contemplação de um gênio criador, talvez em seu estado de pura inventividade e imaginação, revelado através da música, concisa e limpa, e dos movimentos ensaiados de uma dança precisa. Como criação, Mozart mantém a platéia parada, pois não precisa dela. Como aquele que concretiza o que criou, necessita de um grupo ativo e participante, que o contemple. Este o caminho de toda obra de arte, que só se completa a posteriori, em dobradura sobre si mesma ao encontrar seu interlocutor, momento pulsante de fechamento que imediatamente leva a uma nova abertura.

Entre a paralisia e o movimento, a platéia se mostra confusa, talvez ainda mais patética: a todo momento, os seres do anfiteatro trocam entre si, e de um lado para outro, pequenas placas de papel com palavras escritas, a maioria referindo-se a órgãos do corpo humano, como se os
homens estivessem perdidos em suas próprias limitações, sem saber onde se localizar. É aí que o "homem ideal" (mítico) surge no meio deles, como que para reorganizá-los: a arte em meio ao caos, como destacado por Pally ao escrever sobre A zed and fwo noughts:

> Paralelamente a este conto darwiniano encontra-se uma homenagem ao pintor holandês Vermeer, cujos esforços para produzir arte sugerem ainda um outro caminho para manter controle sobre a natureza. Os gêmeos e Vermeer encontram seu fim, mas - como a pintura de Hals em Cook thief, as paisagens em Drowning, e as construções em Belly - a arte permanece, e é com isto que Greenaway, assim como todos os artistas, conta (Pally, 1991, p. 5).

A obra de arte, assim concebida, sai de seu processo criativo para adentrar o "homem comum", e transformá-lo. Coloca-se, nesse momento, a idéia do anti-mito, do anti-gênio: o homem, que inicialmente teria criado o mito, modifica-se através dele. É importante notar que o antimito não surge como mera negação do mito mas como aquele que, fugindo à convenção estabelecida que lhe destina um lugar de criação humana, ao contrário, cria o próprio homem. Não mais o homem idealizado do humanismo (com uma série de atributos a ele inerentes) mas um homem com todos os seus limites, secreções, pequenezas.

Evoco aqui o inumano de que fala Lyotard, também não no sentido de mera oposição ao humano, mas de algo que o ultrapassa, contendoo - uma espécie de pós-humano. O inumano, em contraste com a concepção "humanista", é dito dois: "Existiriam dois tipos de inumano. É indispensável mantê-los dissociados. A inumanidade do sistema em curso de consolidação, sob o nome de desenvolvimento (entre outros), não deve ser confundida com aquela, infinitamente secreta, de que a alma é
refém" (LYOTARD, 1989, p. 13). Lyotard se refere aqui ao conceito de Umheimlich de Freud, ${ }^{3}$ algo ao mesmo tempo familiar e insólito, um hóspede próximo e desconhecido que "agita [o homem], fá-lo delirar mas também pensar" (Lyotard, 1989, p. 10).

Não se trata mais, portanto, do humano criando o mito, mas do mito. Como arte - no caso deM, a música -, criando/recriando o homem. Enigmas da criação do homem e da criação artística. Entre as duas inscreve-se o mito. Em seu poslúdio, o filme mostra o "homem ideal", criatura/criador, novamente ensaiando seus movimentos. A estética é, mais uma vez, a de rascunho, como se depois de haver penetrado o interior dos homens através da música voltasse àquilo que era inicialmente: apenas um esboço, uma tentativa. A perfeição, embora não exista de fato, pode existir através do gênio criador humano. Nessa perspectiva, enreda-se em Ma citação à obra As proporções do homem, de Leonardo da Vinci, relação ensaiada a seguir.

## Entre a Racionalidade e o Caos

Em meio ao aparente caos sonoro e visual de $M$, alguns elementos emergem: pequenos números aleatoriamente distribuídos, telas quadriculadas, movimentos de relógio, uma constante simetria de ruídos e imagens. A combinatória desses vestígios, o corpo do homem de proporções perfeitas de Michelângelo e os pequenos esboços espalhados ao longo do filme - parecidos com os desenhos feitos por Leonardo em seu trabalho de sistematização e organização do mundo -, levaram-me ao século XVI e ao Renascimento, em que a matematização das artes, a concepção de simetria e a perspectiva - a partir do conceito de ponto de

[^3]fuga surgem e ganham força. A simetria de que se trata aqui, assim como aquela do Renascimento, não é sinônimo de linearidade; antes de tudo, apresenta quebras, interrupções, reviravoltas. Em M, música e imagem se fundem em uníssono, simétricas mas não idênticas, como em um espelho.

Leonardo da Vinci nasceu numa aldeia Toscana em 1452 e morreu em 1519. Em meio a tantos aspectos a ele relacionados, gostaria de destacar seu talento:


#### Abstract

Numa oficina capaz de produzir obras-primas, o jovem Leonardo pôde certamente aprender muita coisa. Foi introduzido nos segredos técnicos do trabalho de fundição e outras tarefas metalúrgicas, aprendeu a preparar quadros e estátuas cuidadosamente, fazendo estudos de nus e de modelos vestidos. Aprendeu a estudar plantas e animais curiosos para incluir em seus quadros e recebeu fundamentos básicos sobre a óptica da perspectiva e o uso de cores. No caso de qualquer outro rapaz talentoso, esse treinamento teria sido suficiente para fazer dele um respeitável artista [...] Mas Leonard o era mais do que um jovem talentoso. Era um gênio cujo intelecto poderoso será eternamente objeto de assombro e admiração para os mortais comuns (Gombrich, 1993, p. 221).


A amplitude de sua criação estende-se a vários domínios, marcando em sua época, ao mesmo tempo, a incipiente disjunção e a eterna junção entre arte e ciência, invenção e técnica - como em Mozart, e como nos próprios filmes de Greenaway. Genialidades que se aproximam, cada uma a seu tempo. No Renascimento, esboça-se uma nova concepção de mundo, em oposição à concepção medieval. Uma nova classe social
ascende e introduz novos valores. O espaço é dividido e matematizado, a arte é levada a extremos de planejamento e sofisticação técnica. Entretanto, é ainda arte, em suas mais variadas formas e manifestações.

De acordo com Pally (1991), Greenaway vê a cultura como urna tentativa humana para ordenar o caos, e o cinema seria sua tentativa para ordenara cultura:

> A busca desordenada do homem pela civilização aparece em todos os trabalhos de Greenaway. Em cada um, o protagonista tem algum sistema pelo qual ordenar a vida, e em cada um deles, este sistema glorioso e racional é destruído através da ação do homem ou da deterioração causada pela natureza (Pally, 1991, p. 4).

Em sua aproximação, por meio do cinema, às diversas artes - no caso de $M$, ò música -, coloca-se este contraponto ordenação/ desconstrução.

Durante toda a fase de criação e aprendizado do homem e do homemmito, é a racionalidade que predomina do ponto de vista estético - visual e musicalmente -, com referências e lembranças constantes a Leonardo no que diz respeito a formas, cores, posições. Entretanto, ao enfatizar o antimito - o mito que não é estático e recria a humanidade, a arte restaurando o humano -, Greenaway aponta para a impossibilidade do absoluto e do controle total sobre o caos. A vida e o mundo estariam, assim, permanentemente enlaçados pela ordem e pelo caos e pela ordem e pelo caos... e assim infinitamente. Fecha-se aqui mais um intertexto, e outro se abre. Ñas trilhas do Renascimento, sigo mais, ainda, as pegadas de Greenaway.

## Da Arte e da Técnica

Em M, o homem nasce/renasce até a criação do pós-humano (o inumano de Lyotard), criação mítica seja na música, na pintura ou na escultura. Nesse amarrar e desamarrar de laços, chego a Cellini. Este artista insere-se na passagem do Maneirismo ao Barroco, e, como as referências a Michelângelo e Leonardo acima apontadas, traz em sua origem o próprio Renascimento. Sigamos as pistas que levaram até ele.

Nas telas multifacetadas deM, em certo momento aparecem números, a princípio indecifráveis, e que, por isso, chamam a atenção de quem os vê. Seriam possivelmente uma data-1543-e, somados, resultam no número treze (a letra " $\mathrm{M}^{\prime}$ !). 1543. Depois deles, surge uma palavra também enigmática, escrita à mão, à primeira vista em inglês. É o próprio Greenaway, em sua entrevista à $B B C$, quem esclarece mais um enigma.

O diretor afirma que, por questões de economia de cenários, trabalhou com apenas umsef de filmagem - aquele efetivamente visto no filme: um tipo de anfiteatro usado nas autópsias de corpos, principalmente nas antigas aulas de anatomia (e é neste anfiteatro que os seres "comuns" se agrupam ao redor do "homem ideal"). Ouçamos as palavras de Greenaway: "Já faz algum tempo que eu tenho me interessado bastante pela anatomia em suas mais variadas formas. Para mim, talvez o mais bem sucedido e extraordinário anatomista tenha sido Andréa Vesalii, que trabalhou na Europa do Norte por volta de 1540"

A ligação não foi instantânea, mas voltei ao filme para checar a data. Olhei novamente a palavra escrita ao lado de 1543: Vesalius. Andreas Vesalius, nascido em Bruxelas (Bélgica), é considerado o pai da anatomia moderna. A nomenclatura anatômica descende diretamente daquela adotada por Vesalius, que entre 1539 e 1542 preparou sua obra-prima, o tratado De human corporis fabrica. Também no filme A última tempestade, do próprio Greenaway, entre os livros de Próspero há um, de número 8, no qual se lê: "O livro de anatomia do nascimento de

Vesalius" Anatomia. Nascimento. Nascimento do homem. Nascimento do mito. Renascimento.

Em $M$ há o corpo esquadrinhado e matemático, como os quadros de Leonardo ou as composições de Mozart, corpo mítico. No prólogo do filme, opera-se a criação do corpo ideal, perfeito em suas formas, dissecado em suas origens antes de tornar-se corpo humano, nas tentativas travadas nas aulas de anatomia. Os observadores no anfiteatro, todos humanos mas não-perfeitos, sentados ao redor do "homem ideal", estão prontos para a autópsia. Mas talvez se trate aqui de uma autópsia invertida: fechar ao invés de abrir, construir após dissecar. Ou da confirmação de uma impossibilidade: no fundo, todos os corpos humanos apresentam-se como que dissecados, incompletos, imperfeitos, o corpo completo e ideal - o do gênio - não passando de um mito. A anatomia, portanto, aparece em M - e nele se insere - também como anti-mito.

O número 1543, visto na tela, levou ainda a outros caminhos. No ato Movimento, uma lenta passagem do humano recém criado, até a música apresenta um ritmo lento e cadenciado, suave se comparado às outras seqüências musicais, quase estridentes, do filme: "Foi preciso muito, muito tempo, para que o corpo respondesse à música e viesse à vida algo como uma espécie de Frankenstein", afirmou Greenaway em sua entrevista sobre $M$. Nesse momento do filme, o homem se move lentamente, experimentando seu novo corpo. A música ao fundo, cantada melodiosamente por uma mulher, repete sempre as mesmas palavras:
$M$ is for man, a phenomenon oiled by blood, made of unequal parts like a Cellini saltcellar. A little gold and a little charcoal. A little bone, a little wax. A little alcohol, a little horror, and a little gum. A little ivory, a little sulphur, a little damp dust, a juice of fluids. Twenty-four pulleys, one hundred counterweights, two lenses, dark shadows, swivels, a syringe, chords,
strings, sins, shit, teeth, nails and various random, in voluntary motions.
[M de homem, um fenômeno untado por sangue, feito de partes desiguais como um saleiro de Cellini. Um pouco de ouro e um pouco de carvão. Um pouco de ossos, um pouco de cera. Um pouco de álcool, um pouco de horror, e um pouco de cola. Um pouco de marfim, um pouco de enxofre, um pouco de poeira úmida, um líquido fluido. Vinte e quatro roldanas, cem contrapesos, duas lentes, sombras escuras, pivôs, uma seringa, acordes, cordas, pecados, merda, dentes, unhas e acasos, em movimentos voluntários. ${ }^{4}$

Saleiro de Cellini. As palavras ressoaram por vários dias em meus ouvidos, não pelo seu significado - que eu desconhecia -, mas pela sua força significante, as imagens acústicas de que falava Saussure. Seria Cellini um músico? Um pintor? Nas buscas por Cellini, encontrei algumas referências em enciclopédias - associando-o ao Barroco -, mas nenhum saleiro. Inadvertidamente, Antonio Calado me iluminou. No segundo parágrafo de um texto publicado no jornal Folha de S. Paulo - que naquele momento se entrelaçou a outro talvez nunca sonhado - lia-se: "Pensei nela [Lolita] porque outro dia encontraram, entre antigas ficções inéditas de Vladimir Nabokov, um pequeno conto. Ora, para muitos nabokovianos uma descoberta assim é como achar, em algum esquecido antiquário de Florença, um saleiro, digamos, da autoria de Cellini. Ou quase isso" (Calado, 1995). Parei de ler sobre Lolita e voltei a Cellini.

O saleiro de Cellini. Existia realmente, era mesmo um saleiro, que se revelou famoso pois fora feito para o rei Francisco I, da França, em ouro

[^4]cinzelado e esmalte, sobre base de ébano. E... no ano de 1543. O saleiro, inteiramente concebido por Cellini, é uma delicada e engenhosa peça de escultura. Representando a Terra e o Mar, as duas figuras têm nele suas pernas entrelaçadas, conforme descrito pelo próprio artista:

> O A/l ar, representado como homem, timoneava um barco finamente lavrado e que era suficiente para conter boa quantidade de sal; coloquei por baixo quatro cavalos-marinhos e dei à figura um tridente. Modelei a Terra como uma bela mulher, a mais graciosa que me era possível fazer. A seu lado coloquei um templo ricamente decorado para guardar a pimenta (Gомввісн, 1993, p. 279).

Cellini foi escultor e ourives. Natural de Florença, nasceu em 1500 e morreu em 1571 Dele, diz-se que "em sua vaidade, extravagância e temperamento irrequieto, que o levaram de cidade em cidade, e de corte em corte, criando conflitos e brigas sem conta e conquistando louros, é um verdadeiro produto do seu tempo" (Gомвrich, 1993, p. 279). Produto de uma época em que ser artista já não era ser o "respeitável e acomodado" proprietário de uma oficina, mas sim um virtuose por cujo trabalho príncipes e cardeais deveriam competir. Qualquer semelhança com Mozart não é mera coincidência. As composições de Cellini, assim como as de Mozart - cada uma a seu tempo -, podem ser descritas como sendo "típicas das febris e irrequietas tentativas do período para criar algo mais interessante e incomum do que as anteriores gerações tinham feito" (Gомввісн, 1993, p. 280). O espírito das artes e dos grandes criadores através dos tempos.

Greenaway compara o homem, recém criado e ensaiando seus movimentos antes de chegar à música, com um saleiro de Cellini, o primeiro formado por partes tão desiguais quanto este último. Desiguais porém

[^5]complementares, interdependentes até, como a terra e o mar. Durante toda a música cantada, a mulher repete elementos que constituiriam o homem - ouro, carvão, ossos, cera, álcool, horror, borracha, marfim, enxofre, poeira, fluidos, e muitos outros. Partes desiguais que, em conjunto, constituem a beleza das formas entrevista por Cellini e, quem sabe, o próprio ideal de beleza e de perfeição, ainda que impossível, da criação de Greenaway.

## Algumas Considerações Impuras

Percorrido este trajeto, A4 se desvela como uma referêcia às artes e à criação, em que a música ocupa, com as outras artes, uma posição de efervescência e transformação. Mozart, duzentos séculos antes, vivera esta passagem através de sua música, sal para des-temperar as óperas, pimenta nos olhos dos outros.

Filmes como os de Greenaway nos levam a exercitar todos os sentidos, em suas múltiplas fusões, que, por serem excessivas, se tornam impuras, quase promíscuas: visão, audição, paladar, tato, olfato, lembranças do passado e do futuro. Os elementos espalhados são tantos que, à primeira vista, tem-se a impressão de que tudo está poluído demais. Com o tempo, aprende-se a olhar: pedaço por pedaço, elemento por elemento, parte por parte. Ao final, revela-se um labirinto cheio de entradas e saídas, incompleto, mas por isso mesmo sempre fascinante por sua capacidade de renovação. Aí, talvez, outra beleza nos textos filmicos de Greenaway: ao mesmo tempo que convidam quem os vê a desvendar enigmas, permitem que se escolha o limite no qual se quer avançar.

Na narrativa singular de Greenaway, tanto em seus longas metragens como nos curtas produzidos para a televisão inglesa, podem-se vislumbrar as palavras de Lyotard citadas no início deste texto: o mais importante não é o que cada um desses muitos elementos colocados na tela quer
significar, mas o que fazem e o que fazem fazer. Com certeza "fizeram fazer", também deste texto, uma colcha de retalhos, costura de fragmentos, janelas apenas entreabertas ou sobrepostas.

Para terminar sem concluir, retomo Barthes e seu texto-tecido: "Todo mundo pode testemunhar que o prazer do texto não é seguro: nada nos diz que este mesmo texto nos agradará uma segunda vez; é um prazer friável, cortado pelo humor, pelo hábito, pela circunstância, é um prazer precário [...]" (BARTHES, 1996, p. 68). O prazer do texto de Greenaway, ainda que precário e fugidio, não se desnuda ao olhar ingênuo, aquele que olha mas não se deixa capturar. Como um detetive, o espectador, como interlocutor dos filmes, deve descobrir pistas e persegui-las, tentativa também precária de que seus textos - e outros - se cruzem com os do autor. Viagem que é sempre um começo, eternos detetives em busca da imagem.

## Bibliografia

Artpress. 1995. Peter Greenaway: when the image has the last word. N. ${ }^{\circ}$ 202, p. 22-30.
Allmont, J. et al. 1995. A estética do filme. Campinas: Papirus (col. Ofício de Arte e Forma).
Barthes, R. 1996. O prazer do texto. $4^{\circ}$ ed. São Paulo: Perspectiva.
CALADO, A. 1995. Lolita já é uma senhora de 40 anos. Folha de S. Paulo, 25/11/95, 5-12.
Costa, A. 1989 Compreender o cinema. $2^{\circ}$ ed. São Paulo: Globo.
Eco, U. 1994. Seis passeios pelos bosques da fiç̧ão. São Paulo:
Companhia das Letras.
Film Quartely. 1990. The cook, the thief, his wife and her lover. Vol. 44, n. ${ }^{\circ} 2$, p. 42-50.

[^6]Fllm Quartely. 1992, Prospero's books - word and spectacle. Vol. 45, n. ${ }^{\circ}$ 2, p. 1119

Freud, S. 1974. O estranho. Obras psicológicas completas de Sigmund Freud. Edição standard brasileira. V. XVII. São Paulo: Imago.

GOMbrich, E. H. 1993. A história da arte. Rio de Janeiro: Guanabara Koogan.
Greenaway, P. s/d. Entrevista à BBC de Londres (gravação em fita de vídeo).

Lacan, J. 1985. Mais, ainda. O seminário. Livro 20. Rio de Janeiro: Jorge Zahar.

Lyotard, J.-F 1989. O inumano, considerações sobre o tempo. Lisboa: Estampa.
PALLY, M. 1991 Order vs. chaos: thè films of Peter Greenaway. Cinéaste, XVIII, n. ${ }^{\circ}$ 3, p. 3-1 1

POSITIF 1994. Peter Greenaway: rien que le lieu, de préférence le lieu architectural. Junho de 1994, p. 43-48.

Sant'Anna, D. B. (org.). 1995. Políticas do corpo. São Paulo: Estação Liberdade.

Sevcenko, N. 1986.0 renascimento. $4^{\circ}$ ed. São Paulo/Campinas: Atual/ Unicamp.

Tranchefort, F.-R. (org.). 1991 Cuia da música sinfônica. Rio de Janeiro: Nova Fronteira.

Vanoye, F \& Goüot-létÉ, A. 1994. Ensaio sobre a análise filmica. Campinas: Papirus (col. Ofício de Arte e Forma).
VÁRIOS. 1988. Dicionário do renascimento italiano. Rio de Janeiro: Jorge Zahar.

XAVIER, I. (org.). 1983. A experiência do cinema. Rio de Janeiro: Graal.


[^0]:    1. A epígrafe escolhida - Lyotard e seu fa^erfinçer- foi mote e motivo do curso Paródia, jogo e artificio nosfilmes de Peter Greenaway, ministrado pela professora doutora Bernadette Lyra na Escola de Comunicações e Artes da USP em 1994 e um dos pré-textos que motivou a escrita deste artigo.
[^1]:    Significação 13166

[^2]:    Significação 13
    168

[^3]:    3. Ver "O estranho", de Sigmund Freud (1974).
[^4]:    4. Tradução livre feita a partir de entrevista concedida à BBC
[^5]:    Significação $13 \cdot 180$

[^6]:    Significação 13182

