

A comunicação estética em *Tulse Luper* e o cinema de Peter Greenaway¹

Francismar FORMENTÃO²
Universidade Estadual do Centro-Oeste, Guarapuava, PR

RESUMO

Em diálogo com as produções de Peter Greenaway, especialmente o projeto *Tulse Luper*, estuda-se como ocorre a comunicação estética no cinema. Tendo como metodologia a filosofia da linguagem de Mikhail Bakhtin, os conceitos de dialogismo e de estética, compreende-se que o projeto *Tulse Luper* promove um diálogo importante entre ficção e realidade, faz apontamentos e referências às artes e ao próprio cinema. A partir desse diálogo, foi possível perceber também que para a compreensão da atividade criadora e do discurso estético é vital o foco na comunicação estética, pois entende-se que a substância estética não está apenas no artefato, mas também na interação.

PALAVRAS-CHAVE: Peter Greenaway; *Tulse Luper*; Estética do cinema; Filosofia da linguagem.

INTRODUÇÃO

O cinema, desde seu surgimento às projeções dos irmãos Lumière³ e à produção contemporânea, tem se constituído um dispositivo de comunicação para as massas, levando grandes públicos às salas escuras e transformado a cultura. O desenvolvimento da chamada linguagem cinematográfica passa pelo diálogo com as artes como o teatro, a pintura, a música, a literatura etc., até a sua formatação como produto de consumo em escala industrial.

O cineasta Peter Greenaway busca dialogar exatamente com este cinema, realizando produções que colocam em cheque a linguagem e a estética do cinema. Seu trabalho enciclopédico (MACIEL, 2004) apresenta diálogos muito intensos com a história da arte, culinária, literatura, música, arquitetura, cartografia, mitologia, cultura eletrônica, teatro, dança, zoologia, botânica, paisagismo, psicanálise, história, caligrafia, engenharia hidráulica, aeronáutica, geometria, astronomia, filosofia, anatomia, entre

¹ Trabalho apresentado no GP Cinema, XX Encontro dos Grupos de Pesquisas em Comunicação, evento componente do 43º Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação.

² Doutor em Comunicação e Cultura (UFRJ); docente da Universidade Estadual do Centro-Oeste (Unicentro) Guarapuava – PR. E-mail: fformentao@gmail.com.

³ O momento exato do surgimento do cinema é bastante discutível, envolve desde o período chamado de pré-cinema, momento que linguagem cinematográfica começava a aparecer em projeções em sombras (Anatol Rosenfeld, 2002), até às primeiras projeções, como em 1895, quando os irmãos Louis (1864-1948) e Auguste (1862-1954) Lumière projetaram *A saída dos operários da fábrica Lumière*. (Philip Kemp, 2011, p. 8).

outros campos do saber (MACIEL, 2004), e a cultura de maneira geral; organizando uma composição filmica que também dialoga tensamente com a linguagem cinematográfica, com a tecnologia e os suportes audiovisuais, buscando sempre ampliar a noção estética e o próprio conceito do cinema.

Peter Greenaway nasceu no País de Gales no dia 5 de abril de 1942, e se mudou ainda criança para Londres, onde passou a maior parte de sua vida. Formou-se em artes plástica pela *Walthamstow School of Art*, trabalhou no *British Film Institute* e no *Central Office of Information*, onde começou a fazer montagem e edição de filmes documentários e propagandas para o governo.

Em mais de 40 anos de trabalho artístico, Greenaway sempre buscou em outras artes e em novas tecnologias formas de discutir a linguagem cinematográfica; de maneira polêmica e provocadora, sempre questionou suas verdades e a própria cultura. Por caminhos irônicos e insólitos, demonstrou sua erudição colocando no mesmo plano, ou no mesmo palco como em alguns filmes, legados culturais distintos, como o barroco, o renascimento, as inquietações da vanguarda e os movimentos das tecnologias mais emergentes.

Para ele, até a atualidade, não existe cinema, são “105 anos de textos ilustrados” (GREENAWAY, 2004), pois os filmes seguem uma linearidade que responde a um texto, fazendo do dispositivo cinematográfico uma linguagem pré-dada. Greenaway critica principalmente o que chama de passividade do cinema, que, para ele, não é condizente com as possibilidades da chamada geração digital.

Parece ser esta a intenção de Greenaway com suas produções: tentar estabelecer uma interação entre possibilidades e retrocessos, buscando o estético em uma mídia que é também comunicação. O diretor produz filmes que buscam esta multiplicidade de formas e conteúdos, dialogando com inúmeras citações da arte, do cinema e da história. Ele pode ser considerado um iconoclasta, um artista da multiplicidade, de experimentação e contradição entre estilos e normas. Os filmes dele formam uma enciclopédia da história das artes, constituindo, com seus elementos, mudanças e revoluções, uma nova visualidade (BENTES, 2004).

Com este estudo, busca-se compreender a comunicação estética como possibilidade metodológica para a reflexão sobre o cinema. Dialogando com produções de Greenaway, especialmente o projeto *Tulse Luper*, apresenta-se a estética na perspectiva da filosofia da linguagem de Mikhail Bakhtin e seu círculo.

A comunicação estética em *Tulse Luper*

Em Greenaway, há uma evidente esfera de criatividade ideológica. Seus signos circulam com estas cargas ideológicas por suas obras, por sua linguagem cinematográfica. Um exemplo disso está nos signos ligados ao personagem Tulse Luper, que, ainda no final da década de setenta, quando Greenaway começa a produzir filmes de média-metragem, é formalmente visto. Exatamente no filme *Vertical Features Remake* (1976), sobre o trabalho de Tulse Luper durante anos no Programa Paisagístico Estatal e como foram encontrados vídeos gravados por Luper enquanto investigava as paisagens verticais. Neste filme, Greenaway faz confundir a realidade e a ficção, mesclados reais e inventados, quando uma espécie de central de informação do governo encontra os vídeos e tenta remontar, gerando quatro possibilidades de filmes diferentes, cada um com 120 planos, a partir de 11 séries de elementos verticais. Luper também aparece com todo seu universo sógnico em *A Walk Through H: The Reincarnation of an Ornithologist* (1978), que conta a viagem imaginária do narrador-personagem por meio de 92 mapas que foram dados por Greenaway ao personagem Tulse Luper.

Desde então, o número 92 passou a ter grande importância para Greenaway, sobretudo para o projeto *The Tulse Luper Suitcases*. Em 1980, Greenaway produz seu primeiro longa-metragem, *The Falls*. Uma lista com 92 biografias de supostas vítimas de uma catástrofe mundial, todas com seus nomes iniciados com Fall. Neste filme, também é enumerado de 92 maneiras diferentes como o mundo poderia acabar por causa da energia nuclear; assim, é compreendida a relação do número 92 com o número atômico do urânio. Dessa maneira, o signo urânio leva a compreender uma cadeia de significação de aproximação de um signo a outro ou outros signos conhecidos, ocorrendo a compreensão pelo seu próprio encadeamento.

E essa cadeia de criatividade e de compreensão ideológicas, deslocando-se de signo em signo para um novo signo, é única e contínua: de um elo de natureza semiótica (e, portanto, também de natureza material) passamos sem interrupção para um outro elo de natureza estritamente idêntica. (BAKHTIN/VOLOCHÍNOV, 1999, p. 34).

Com os enunciados produzidos por Greenaway não é diferente. Ele tensiona signos levando-os a enormes distanciamentos de seus sentidos originais. Quando faz o

encontro, intercruza referências, mistura fronteiras como as da vida, da história da arte e do próprio cinema, busca superar esta forma para um mundo novo, um novo cinema. Transpõe para outro plano, enforma sua perspectiva singular em enunciados que, como atividade estética, provocam o dialogismo, que o espectador como autor contemplador dê certos acabamentos em sua obra, como no caso do projeto *Tulse Luper Network* (2009), em que a imersão nas possibilidades do *website* é o caminho para uma compreensão singular da multiplicidade que o projeto aponta.

Eixo central do pensamento bakhtiniano, o dialogismo (relações discursivas entre homem-mundo, homem-natureza e sujeito-objeto do conhecimento) ocorre entre discursos que interagem na comunicação e, nessa interação, produzem o processo de significação. “O discurso escrito é de certa maneira parte integrante de uma discussão ideológica em grande escala: ele responde a alguma coisa, refuta, confirma, antecipa as respostas e objeções potenciais, procura apoio etc”. (BAKHTIN/VOLOCHÍNOV, 1999, p. 123). Através da linguagem, os discursos são produzidos em condições específicas (enunciação), estabelecendo formas num intercurso social (enunciados) que, além de instaurar relações entre o eu e os outros, veicula o universo ideológico.

Assim, quando o autor enforma esta perspectiva singular, com seu excedente de visão, é que a unidade da responsabilidade articula ética, estética e cognição. Do mesmo modo e ao mesmo tempo, estão enraizados na história e na cultura, tiram daí seus sentidos e valores e também absorvem em si a história e a cultura, transpondo-as para um outro plano axiológico no movimento da enunciação. Para Bakhtin, a cultura trata-se de uma dinâmica de posições socioavaliativas, múltiplas inter-relações responsivas, ou seja, um ato cultural está imerso em uma trama axiológica de determinações responsivas, todo o ato cultural é uma posição valorativa diante de outras posições valorativas.

O projeto *The Tulse Luper Suitcases*, de Greenaway, chama atenção por sua composição estética, além de ultrapassar os limites do cinema tradicional envolvendo várias outras mídias, nos permite observar como a comunicação, assim como a linguagem, é fundamental para a valoração estética. No projeto, há uma multiplicidade de possibilidades; aparecem em mais de uma ocasião durante o filme as frases: “não existe história, existem somente historiadores” e “história é somente sua história”. Para Greenaway, o problema é que na vida as histórias acontecem de forma simultânea,

enquanto que, no filme, uma por vez. Assim, ele busca criar uma teia, ou uma rede, em que os personagens são inseridos com histórias e pontos de vistas.

A ideia principal do projeto está na reconstrução da vida de Tulse Luper, nascido em 1911 e desaparecido em 1989. Em 2003, quando o projeto foi lançado, Luper teria 92 anos. Desde a infância, no jardim de casa, no contexto da produção de carvão até a última prisão na Rússia, Luper apresenta em suas malas um conteúdo variado, arquivos nômades de uma vida e de um tempo, que desafiam a classificação tradicional. Estes conteúdos são uma metáfora no universo enciclopédico de Greenaway, responde às esferas signicas do autor, a seus Outros, são discursos dialógicos. Na maleta 1, é encontrado carvão, referência à atividade econômica principal do País de Gales, local de nascimento de Luper e Greenaway. A maleta 2 tem brinquedos; a maleta 3, fotos de Luper; a maleta 4, cartas de amor. Essas malas têm ligações também com as 16 prisões em que Luper esteve, são evidências destas passagens.

Cada maleta foi encontrada em um local diferente do mundo e em momentos diversos. Os três filmes que fazem parte do projeto são organizados pelos pesquisadores do instituto que investiga a vida de Luper, segundo a ordem da descoberta das malas. As malas que fazem parte das exposições e performances do projeto também mostram referências a pinturas, conceitos do universo de Greenaway, acontecimentos ligados à história do século XX e a outros filmes do autor. Por exemplo, na maleta 17, os filmes perdidos de Luper são os filmes *Vertical Features Remake*, de Greenaway, e, na maleta 45, está o manuscrito de *O Bebê de Strasbour* que lembra o filme *O Bebê Santo de Mâcon*. Também a maleta 78, com cartões postais romanos, que lembram o filme *A Barriga do Arquiteto*, em que o protagonista da trama roubava postais para colecionar; além disso, esta maleta também contribui para a geografia dos deslocamentos de Luper.

Já a maleta 7, com fotos pornográficas do Vaticano produzidas no começo do século, faz referência a uma lenda de que há alguns livros que foram produzidos durante o renascimento com material artístico erótico. A maleta 11, com fotos do personagem no deserto de Moab, em Utah, lembra onde Joseph Smith, procurando ouro, descobriu o minério urânio. Na maleta 46, há 92 barras de ouro que foram roubadas pelos nazistas dos judeus.

Nas últimas malas, abertas no terceiro filme e registradas pelo instituto que pesquisa a vida de Luper, são encontrados 92 bonecos com os nomes dos personagens

que apareceram no filme, o livro frenológico que foi utilizado para criar os personagens da história; e a última maleta, com o nome “A vida de Luper”, apresenta a morte do protagonista ainda criança, vítima de um acidente⁴.

O personagem Tulse Henry Luper foi inventado por Greenaway ainda em sua adolescência. O autor admite em várias entrevistas que se trata de seu *alter ego*, que se interessa por aquilo que interessa o próprio Greenaway, sendo um tipo de versão ficcional do autor. Tulse Luper foi visto primeiro no livro infantil *Tulse Luper and the Centre Walk* (1980), uma montagem de referências, principalmente aquelas que entrariam no filme *The Falls*. (LAWRENCE, 1997). Luper ficou envolvido por figuras mitológicas nas tramas de Greenaway; ele era poliglota, um conhecedor das coisas do mundo, que sempre emitia sua opinião, algumas delas muito extravagantes e controversas. Nos filmes, deixou claro seus heróis e pintores favoritos, como Borges, Buckminster Fuller, R.B Kitaj e Calvino, por exemplo. Tinha uma esposa, Cissie Colpitts, que já tinha aparecido de três maneiras em *Drowning by Numbers* e depois novamente em *The Tulse Luper Suitcases*. Também tinha inimigos: Van Hoyten, que surgiu em *A Zed & Two Noughts*, e Gang Lion e Lephrenic, que apareceram em *The Tulse Luper Suitcases*.

Outra vez que Tulse apareceu foi durante a década de 1970, em colagens intituladas *Vertical Features Remake – the research* (1976), que faziam parte do projeto *For a new physical world* (MELIA e WOODS, 1998). O projeto buscava organizar uma narrativa com materiais de arquivos do cientista fictício Mark Andreas Vesalius us Pike, levando ao filme *Vertical Features Remake* (1976), em que Luper é visto em uma fotografia numa feira de antiguidades, com a aparência que lembram o dramaturgo Samuel Beckett. O filme é um tipo de *remake*, feito por acadêmicos, de um vídeo incompleto supostamente feito por Luper. São apresentados na “lista vertical” objetos como postes, partes de árvores em locais transformados pelo homem, traves etc., e são três *remakes* feitos, todos eles com uma estrutura formada por 121 (11 vezes 11) objetos que Luper selecionou.

Tulse Luper aparece em vários outros trabalhos de Greenaway, mesmo em citações indiretas. Em *Tulse Luper Suitcases*, a dimensão estética da produção

⁴ “Os pesquisadores do instituto, mantido por Martino Knockavelli, melhor amigo de Luper na infância, presente no acidente que lhe tirou a vida, ficam perplexos com o que se deparam. Martino inventou as maletas, as espalhou ao redor do mundo e criou um instituto para interpretá-las, como se quisesse dar ao amigo a vida que este não pôde ter.” (BONINI, 2010, p.30).

ultrapassou a sala do cinema. Além das projeções em alta definição, foram feitos também exposições em museus e galerias, DVD, *blog*, *site*, *performance* VJ, romance, livros de contos, roteiro, peça para teatro, jogo *multiplayer on-line*, além de *avatar* para o universo do *Second Life*. O projeto de maneira geral busca, por meio das 92 maletas que são estudadas e narradas por um personagem diferente, reconstruir a vida de Tulse Henry Purcell Luper, escritor e *project maker* nascido em Newport, no País de Gales, Inglaterra.

No *website* do projeto *Tulse Luper Network* (2009), o modelo enciclopédico de Greenaway pode ser explorado de pelo menos cinco maneiras: primeiro, pelas características, pois são centenas de histórias que aparecem. São 92 personagens com 92 características narrativas, com 92 narradores, numa verdadeira polifonia de vozes, formando o total de 8464 itens narrativos. Segundo, pela linha do tempo. Terceiro, pela localização no mapa. Quarto, pelas histórias contadas. E quinto, por categorias, que vão das 92 maletas, 16 prisões, mapas, livro culinária, a tabela periódica até os elementos contidos nas maletas.

A trilogia de *The Tulse Luper Suitcases* foi dividida em: Parte 1 – *The Moab Story* (2003), *The Tulse Luper Suitcases*; Parte 2 – *Vaux to the Sea* (2004) e *The Tulse Luper Suitcases*; Parte 3 – *From Sark to the Finish* (2003), embora eles tenham sido mostrados fora desta ordem, com Parte 1 em 2003, Parte 3 no início de 2004 e Parte 2 em meados de 2004. Todos os três foram lançados em DVDs na Espanha para fornecer “material” para os *designers* que trabalharam nas maletas do *site on-line*, escolhidos após participarem de um concurso realizado em 2004. A trilogia foi lançada em formato de boxe na Austrália em 2008. Também foram publicados dois livros: *Tulse Luper em Turim* e *Tulse Luper em Veneza*, em 2004.

No primeiro filme (*The Moab Story*), são três episódios. Começa com Luper ainda criança durante a primeira Guerra Mundial; segue com ele como um explorador em Utah, no deserto de Moab (EUA), terminando com Luper como escritor na Bélgica cheia de nazistas. Já em *Vaux to the Sea* - segundo filme, Luper trabalha em um cinema quando tem contato com a Arte e com figuras famosas do século XX; no terceiro, (*From Sark to the Finish*), Luper apresenta suas viagens por capitais europeias como Veneza, Barcelona e Turim, além da prisão autoimposta na ilha Sark, onde foi entregue aos nazistas por três irmãs. Há também o filme *The Tulse Luper Suitcases: Antwerp*, que foi

produzido no meio da primeira e segunda partes, e acontece em Antuérpia. Mesmo sendo independente da trilogia, ainda compõe o projeto.

A vida de Luper sempre foi uma aventura. Ele ficou preso em 16 prisões de diversos países; o número 92, que circunda toda a história, é uma referência ao número atômico do urânio – para Greenaway, os anos que envolvem o projeto são considerados os anos do urânio, que vão de 1928 até 1989, são 60 anos que começam com o surgimento do urânio no Colorado e vão até a derrubada do muro de Berlim, com o término da Guerra Fria.

Greenaway desde 2005 acrescentou um novo elemento estético ao projeto: sua *performance* como VJ, acompanhado pelo DJ Radar. Esteve em países como Alemanha, Bélgica, Espanha, Holanda, Itália, Polônia, Reino Unido e Suíça. Em 2007, levou o projeto para o Brasil - São Paulo, no 16º Festival Internacional de Arte Eletrônica Videobrasil, com uma apresentação de 50 minutos na abertura do festival; exibindo os três filmes e com a exposição das 92 maletas. A *performance* se caracteriza pela edição da história de Tulse Luper e sua apresentação não linear e instantânea, promovendo ainda ao público uma imersão visual e sonora na instalação. Há nesta atividade o debate sobre o conceito de tela emancipada, que gera certa instabilidade dos preceitos racionalistas e de sinestesia, fazendo com que o “espectador” participe de uma experiência multifacetada e vivencie poéticas distintas, com referências diversificadas.

O projeto *The Tulse Luper Suitcases* se apresenta como um sistema aberto, se realiza nesta constante interação com seus espectadores; em sua multiplicidade, busca quebrar com a estrutura linear tradicional do cinema: são diferentes meios em que o filme acontece numa transgressão de linguagem em que o espectador não olha para uma única tela, as histórias são simultâneas e podem ser vistas por partes, e ainda fora da ordem. Mesmo declarando a morte do cinema, ainda lembra existir cinema ao não descartar a sala escura, principalmente em suas *performances*; parece estar num diálogo, numa resposta ao cinema feito até então, num diálogo com outras mídias que ampliam o cinema para as potencialidades tecnológicas da contemporaneidade. Greenaway antecipa o que Lev Manovich (2001) chama de sintomático na nova ordem do fazer artístico no contexto das novas mídias, o da manipulação simbólica de banco de dados, possibilidade destes artifícios tecnológicos. Parece que Greenaway em sua estética quer deixar claro o que está fazendo, quer mostrar este novo cinema.

Em *Tulse Luper Suitcases*, o tempo não está ordenado, são tempos diversos, predominando a coexistência e a simultaneidade, em que imaginário e real, verdadeiro e falso, são misturados em outra lógica, quebrando a dicotomia entre aparência e essência. O projeto de Greenaway rompe com o pressuposto iluminista de um único ponto de vista (CAMPOS, 2009), rompe ainda com valores que compõem a forma clássica do cinema narrativo.

Greenaway deixa evidente em seus discursos sua natureza dialógica, que seus enunciados refutam, confirmam, complementam, e depende do outro (contemplador), levando em consideração esse Outro, com que quem ele dialoga. O lugar onde brota o discurso ou a enunciação está determinado por uma situação social imediata independentemente da existência real do interlocutor. É um campo com quem dialoga o autor pessoa e seu autor criador (Greenaway e a crítica aos anos do urânio, por exemplo). O meio social concreto propicia a emissão de discursos, tendo em vista um horizonte social do Outro do contexto histórico de tal sorte que os discursos se aproximam “do auditório médio da criação ideológica” (BAKHTIN/VOLOCHÍNOV, 1999, p. 113); aqueles que assistem e compartilham, compreendem os distanciamentos axiológicos do autor. Assim, “a situação social mais imediata e o meio social mais amplo determinam completamente e, por assim dizer, a partir do seu próprio interior, a estrutura da enunciação”. (BAKHTIN/VOLOCHÍNOV, 1999, p. 113). Compreende-se as enunciações quando “reagimos àquelas (palavras) que despertam em nós ressonâncias ideológicas ou concernentes à vida”. (BAKHTIN/VOLOCHÍNOV, 1999, p. 95). Dessa maneira, todos os autores (seja pessoa, criador, contemplador enquanto elemento estético ou ainda contemplador como leitor da obra), se relacionam com os enunciados fílmicos a partir deste horizonte ideológico. Aí acontece também o ato ético, a resposta, há aqui também um envolvimento racional (cognitivo) e emotivo (ligado a estas ressonâncias pessoais).

Bakhtin faz uma importante distinção entre autor pessoa e autor criador (2010a). O primeiro se trata do artista, escritor, pessoa física, e o segundo do autor como componente imanente ao todo da atividade estética, é a função estético-formal que dá forma ao objeto estético, uma unidade arquitetônica e composicional à obra. O autor criador é a tomada de posição com perspectiva axiológica entre a obra e o todo da vida, ou seja, é quando o social, o histórico e o cultural se tornam elementos do objeto estético.

O sentido refratado e refletido significamente tem nas marcas ideológicas a materialização das esferas e dos campos sociais. Por exemplo, o universo das produções Greenaway, em que os signos produzidos mantêm certa estabilidade de sentido, a posição conhecida do seu autor pessoa e distanciamentos e diálogos que trava, pois deslocar um signo deste campo/esfera, faria com que ele mudasse ou perdesse uma orientação ideológica que ele adquire apenas neste lugar, pois todo signo, de seu lugar, demonstra objetivamente a forma ideológica determinada pelo horizonte social em seu contexto, e, na interação social, produzem sentido ideológico que, na sua época, axiologicamente tensiona as tramas das diversas esferas ideológicas e dos campos sociais envolvidos. Esta tensão de sentido é percebida também no signo 92, número utilizado por Greenaway em vários trabalhos e principalmente no *Projeto Tulse Luper*. Este signo fora deste lugar (o universo de Greenaway), sem estar impregnado desta esfera de criatividade ideológica, seria apenas um número, uma quantidade, ou, ainda, para um físico, um número da tabela periódica. Mas, neste universo, a partir do excedente de visão do autor criador, que o enforma em um novo plano axiológico a partir de distanciamentos que agregam valor, este número adquire sua expressividade.

A concepção bakhtiniana de estética tem seu caráter mais original não apenas em separar autor criador do autor pessoa, mas principalmente em compreender o autor criador como uma posição axiológica vital ao objeto estético, uma posição orquestrante que envolve uma arquetônica entre vida e arte. Quando o autor criador enforma a realidade da vida nessa nova arquetônica, e lhe dá certo acabamento, é que, segundo Bakhtin, encontramos o específico estético, pois, no evento da vida ou da ciência, isso não é possível, se tratam de atividades que não conhecem acabamentos, ou que reúnem acabamentos provisórios. O autor criador consegue dar este acabamento por olhar de fora, é o que Bakhtin chama de excedente de visão, exotopia; o autor criador conhece o todo da obra, olha de fora, pode transpor para outros planos, compor a partir de uma consciência não coincidente com a da própria obra, ou interna à obra. Para Bakhtin (2010a), a atividade estética pressupõe duas consciências não coincidentes.

Uma obra está estreitamente ligada com seu contexto, uma obra poética, por exemplo, se pegasse as palavras esvaziadas de horizonte exatamente como estão no dicionário, certamente não se teria uma obra poética, assim, o contexto não articulado da vida também está relacionado à composição da obra, ele refere-se ao horizonte de valores que ocupa o distanciamento axiológico que une os participantes da obra. “Em todo caso, autor, herói e ouvinte em parte alguma se fundem numa só massa

indiferente – eles ocupam posições autônomas, eles são na verdade ‘lados’, lados não de um processo judicial, mas de um evento artístico com estrutura social específica cujo ‘protocolo’ é a obra de arte.” (Bakhtin, 1976, p.17).

Dessa maneira, cada interlocutor, diante da multiplicidade sónica de Greenaway, vai reagindo a seus enunciados por meio da comunicação, recriando ao seu modo e a eles atribuindo sentido, respondendo. Aqui é possível perceber como estes signos são valorados ideologicamente neste movimento de interação. O número 92 no contexto da obra *Tulse Luper* adquire uma orientação de sentido específica, há uma materialidade específica nesta esfera de comunicação ideológica.

Para Bakhtin, o embate ideológico localiza-se no centro vivo dos discursos, seja na forma de um texto artístico, seja com intercâmbio cotidiano da linguagem. Na vida social do enunciado (seja ela uma frase proferida verbalmente, um texto literário, um filme, uma propaganda ou um desfile de escola de samba), cada “palavra” é dirigida a um interlocutor específico numa situação específica, palavra essa sujeita a pronúncias, entonações e alusão distintas. (STAM, 2000, p. 62).

Esta direção carrega as marcas ideológicas e a materialização dos signos nas esferas e nos campos sociais de que ele participa. No cinema ou no projeto de Greenaway e em sua época (com espaço/tempo), estas esferas articulam forma e conteúdo dos signos na interação que é promovida pelo projeto *Tulse Luper*, produzindo sentido ideológico que, axiologicamente, tensiona as tramas destes campos envolvidos. No caso dos signos presentes em cada maleta, estas esferas orientam uma miríade de sentidos (ideologia) e de respostas.

Neste movimento, mantendo-se a unidade conteúdo-forma, acrescenta-se a “natureza do material” e os “procedimentos por ele condicionados” (BAKHTIN, 2010a, 177-178). A forma é dependente do conteúdo e do material. Nos signos ideológicos, o objetivo é o conteúdo. Este conteúdo ético-cognitivo será enformado e concluído, subordinando o material ao próprio objetivo. Concluir implica a subordinação do material e o alcance do objetivo ético-cognitivo ou “tensão ético-cognitiva”. Há necessidade de superar o material na tarefa comunicativa.

Assim ocorre a atividade estética na comunicação mediada, ou seja, organizada em um enunciado, num discurso – como em Greenaway, em seu texto fílmico –. Há um processo de trânsito de conteúdos e formas, uma superação das técnicas e da linguagem cinematográfica a fim de um sentido, ou a superação da própria forma (dos diálogos de

Greenaway) para a conclusão de um novo discurso (o filme), que é resultado de uma lógica criativa, “uma *lógica imanente da criação*”, com os valores da produção de sentido, o contexto do “ato criador”.

[...] antes de tudo precisamos compreender a estrutura dos valores e do sentido em que a criação transcorre e toma consciência de si mesma por via axiológica, compreender o contexto em que se assimila o ato criador. A consciência criadora (...) nunca coincide com a consciência linguística, a consciência linguística é apenas um elemento, um material (...). (BAKHTIN, 2010a, 179).

Os conteúdos ligados ao projeto Tulse Luper apresentam os elementos do mundo da vida, forjados em parâmetros éticos e cognitivos no processo de criação de Greenaway. Interligados, forma e conteúdo (linguagem cinematográfica e o discurso do autor) são mutuamente condicionados, produzindo sentido já nesta esfera ideológica. A atividade estética agrega sentidos de forma acabada, e autossuficiente, por isso o campo artístico, como o cinema, é um local privilegiado da estética. Há a expectativa do contemplador por um distanciamento axiológico.

O autor criador em sua função estética passa a existir em um novo campo axiológico, num devir da interação comunicativa. Assim, o material (conteúdos com os quais Greenaway dialoga – religião, biologia, humanismo, cinema etc.) também se condiciona com forma e conteúdo, em que o signo é o meio de expressão; na comunicação, o material deve ser superado (se condicionando neste outro campo de linguagem, em um novo enunciado, agora no texto filmico), aperfeiçoado num contexto de criação em que forma e conteúdo revelam o signo em sua superação, numa mediação social, que será no porvir contemplado e novamente recriado ao modo de cada um de seus contempladores.

No caso das maletas de Tulse Luper, a diversidade de signos enuncia o nomadismo do personagem e o espectador, ao observar tudo isso, precisa, como parte da tarefa estético-comunicativa, recriar a seu modo a sua imagem de Luper.

Considerações Finais

Para Bakhtin, a composição estética só é possível quando o autor criador e o autor contemplador conseguem realizar este excedente de visão. Os signos das maletas não são apenas fotos pornográficas do Vaticano (Maleta 7), mas uma perspectiva

axiológica valorada na esfera da criatividade ideológica de Greenaway (na relação de totalidade com sua obra). Seu excedente transforma esta lenda do renascimento, por exemplo, em uma resposta à religião, uma posição em que há a presença de pornografia na religião católica, e que ela não é pura, mas cada contemplador, na relação estético-comunicativa com estes enunciados, faz seu acabamento. Por isso, na atividade estética, o Outro é vital.

O pesquisado alemão Martin Seel (1991) reconhece que este material apresentado para o sujeito se trata do médium para a interação estética e que se deve, ao estudar a estética, apontar primeiramente para uma teoria da ação comunicativa. Para Bakhtin (1976), a comunicação estética é um tipo especial de comunicação, pois, se não fosse, seria a comunicação com o artefato ou um exercício linguístico. Para ele, esta comunicação é integralmente absorvida na criação da obra e em suas recriações quando contemplada. Nas obras de Greenaway, como em qualquer relação estabelecida com os enunciados concretos (contextual), há uma certa semiose que orienta o sentido, seja pelo horizonte social do enunciado que conhecemos, nosso repertório sobre ele (conhecimento da obra de Greenaway), seja pela relação emotivo-volitiva em relação ao nosso horizonte axiológico, nosso caminho na alteridade da vida, aquilo que nos faz singulares no mundo. É a partir dessa perspectiva única que nos posicionamos, sem alibi, respondemos, damos nosso acabamento ao enunciado. Eis a responsividade/responsabilidade que faz de toda atividade estética também uma atividade ética.

REFERÊNCIAS

BAKHTIN, Mikhail / VOLOSHINOV, Valentin. **Discurso na vida e discurso na arte** (1926). Tradução de Cristovão Tezza do artigo “Discourse in Life and Discourse in Art”, publicado como apêndice in: Voloshinov, V.N. *Freudianism: a marxist critique*. New York: Academic Press, 1976.

BAKHTIN, Mikhail. **Estética da Criação Verbal**. São Paulo. Martins Fontes, 2010a.

BAKHTIN, Mikhail (VOLOCHÍNOV, Valentin Nikolaevich). **Marxismo e filosofia da linguagem: problemas fundamentais do método sociológico nas ciências da linguagem**. São Paulo: Hucitec, 1999.

BAKHTIN, Mikhail. **Para uma filosofia do ato responsável**. São Carlos: Pedro & João Editores, 2010b.

BENTES, Ivana. **Greenaway, a estilização do caos**. In: ESTHER, Maria (org). *O cinema enciclopédico de Peter Greenaway*. São Paulo: Unimarco, 2004.

-
- BONINI, Eduardo Cunha. **As tramas do cinema de Peter Greenaway**: processos de criação em *The Tulse Luper Suitcases*. Dissertação de Mestrado – Mestrado em Comunicação e Semiótica. PUC-SP, São Paulo, 2010.
- BORGES, Gabriela. **O cinema expandido de Peter Greenaway**: uma análise do projeto *The Tulse Luper Suitcases*. In: 6º Congresso SOPCOM, 2009. Disponível em: http://conferencias.ulusofona.pt/index.php/sopcom_iberico/sopcom_iberico09/paper/viewFile/324/311
- CAMPOS, Luana Pereira Brant. **Hibridizações no cinema digital**. Peter Greenaway no espaço *intermezzo* e nas potências do falso. Dissertação de mestrado – Instituto de Artes. Universidade de Brasília. Brasília, 2009.
- FARACO, Carlos Alberto. **Aspectos do pensamento estético de Bakhtin e seus pares**. Revista Letras de Hoje. Porto Alegre, v.46, n.1, jan./mar. 2011.
- FARACO, Carlos Alberto. **O problema do conteúdo, do material e da forma na arte verbal**. In: BRAIT, Beth. Bakhtin, dialogismo e polifonia. São Paulo: Contexto, 2009.
- FORMENTÃO, Francismar. **Estética da relação**: apontamentos sobre Peter Greenaway. Tese (doutorado) - Universidade Federal do Rio de Janeiro, Escola de Comunicação, Programa de Pós-Graduação em Comunicação, 2014.
- GREENAWAY, Peter (1998) **Catálogo Ópera-Prop 100 objectos para representar o mundo**. São Paulo: Sesc Vila Mariana.
- GREENAWAY, Peter. **Cinema**: 105 anos de texto ilustrado. In: MACIEL, Maria Esther (org). *O cinema enciclopédico de Peter Greenaway*. São Paulo: Unimarco, 2004.
- GREENAWAY, Peter (2009). **Tulse Luper Network**. Disponível em: <http://www.tulselupernetnetwork.com/basis.html>. Acesso em 2014.
- KEMP, Philip. **Tudo sobre cinema**. Rio de Janeiro: Sextante, 2011.
- LAWRENCE, Amy. **The Films of Peter Greenaway**. Cambridge Film Classics. New York, 1997.
- MACIEL, Maria Esther (Org). **O cinema enciclopédico de Peter Greenaway**. São Paulo: Unimarco, 2004.
- MANOVICH, Lev. **The Language of New Media**, Cambridge, Massashusetts, MIT Press, 2001.
- MELIA, Paul e WOODS, Alan. **Peter Greenaway – artworks 63-98**. Manchester: Manchester University Press, 1998.
- ROSENFELD, Anatol. **Cinema: arte & indústria**. São Paulo: Perspectiva, 2002.
- SEEL, Martin: **Razão estética**. In: Revista de Comunicação e linguagem – A experiência estética, n.12/13. Lisboa: Cosmos, jan. 1991.
- STAM, Robert. **Introdução à teoria do cinema**. Campinas, SP: Papyrus, 2003.
- STAM, Robert. **Bakhtin**: da teoria literária à cultura de massa, São Paulo, Editora Ática, 2000.