

# Os Infernos de Peter Greenaway

Maria Esther Maciel  
Faculdade de Letras da UFMG

**Resumo:** O filme *A Walk through H*, de Peter Greenaway, apresenta a viagem de um ornitologista após a morte em direção a um lugar impreciso, designado apenas pela letra H, que tanto pode ser o Céu (Heaven) quanto o Inferno (Hell). Todo o percurso do personagem é feito a partir de 92 mapas fictícios, mostrados serialmente ao longo do filme, como se fossem quadros de uma exposição. Este artigo aborda, à luz de textos de Octavio Paz, Jorge Luis Borges e Lewis Carroll, essa cartografia imaginária de Greenaway, explorando ainda a alegoria da viagem aos infernos em outros trabalhos do diretor, com ênfase em *A TV Dante*, recriação para a linguagem televisa dos primeiros oito cantos do *Inferno* de Dante Alighieri.

**Palavras-chave:** Cartografia. Viagem. Taxonomia.

## 1. Viagem ao H

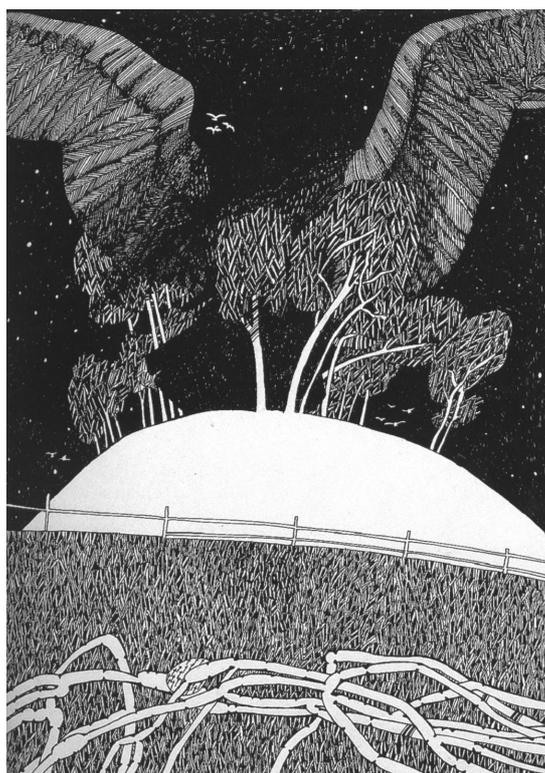
Em *O Mono Gramático*, 1972, Octavio Paz apresenta ao leitor uma viagem sem ponto definido de chegada, na qual o viajante-narrador, reconstituindo a experiência pela voz da memória, afirma ter optado pelo caminho da cidade indiana de Galta, mesmo sabendo que teria que inventá-lo à medida que o percorresse. Descrevendo as trilhas acidentadas, as regiões dos charcos, os campos e penhascos, os matagais, as vilas de casas abandonadas, as estradas de poeira e de pedra, os gritos dos macacos e os círculos de pássaros, ele deixa claro o tempo todo que não sabia aonde ia e que tampouco se preocupava em sabê-lo. Diz que simplesmente caminhava, como se lesse cada trecho do terreno e decifrasse, dessa forma, um pedaço do mundo.

Uma viagem similar é o tema do filme *A Walk through H*, de Peter Greenaway, no qual um ornitologista relata sua jornada após a morte em direção a um lugar impreciso, designado apenas pela letra H, que tanto pode ser o Céu (Heaven) quanto o Inferno (Hell). Para orientar-se durante a caminhada, que inclui passagens por cidades reais e imaginárias, florestas, estradas bifurcadas, desfiladeiros, desertos e becos sem saída, vale-se de uma série de 92 mapas apócrifos, ordenados, especialmente para essa viagem, por um velho amigo seu chamado Tulse Luper, também um aficionado por pássaros e que, além de escritor, era cartógrafo, cineasta, conspirador e falsário. Os mapas na verdade desenhos e pinturas do próprio Greenaway são mostrados serialmente ao longo de todo o filme, à medida que vão sendo descritos pela voz em *off* do narrador-viajante, que acaba por fazer de sua própria narração também uma viagem cujo fim se confunde com o início e com lugar nenhum.

Lançado em 1978, com 41 minutos de duração, o filme segundo Greenaway foi feito imediatamente após a morte de seu pai, um ornitólogo amador, que ao longo de sua vida reunira um extenso material sobre o estudo dos pássaros e sobre história natural. Esse dado justifica, de certa forma, o tom elegíaco que atravessa a película, sobretudo nas cenas em que revoadas de pássaros interrompem a seqüência dos mapas, suspendendo, mesmo que provisoriamente, o ritmo taxonômico da narração. Atribuindo ao trabalho o subtítulo “A reencarnação do ornitologista”, Greenaway deixa claro o seu propósito de fazer o pai reviver através da ficção e tentar recuperar, dessa forma, todo um saber ornitológico que ele levava consigo ao partir. Nas palavras do próprio diretor:

“Meu pai morreu. Seus conhecimentos de ornitologia, nunca reunidos ou compilados em um livro e que dariam cinco valises e dois baús cheios de notas esparsas morreram com ele. Uma perda considerável. Fiz o filme, em parte, como reparação.” (GREENAWAY; STEINMETZ, 1995, p. 17)

Para quem já viu os filmes mais conhecidos de Greenaway, como *ZOO um Z e dois Zeros* (1985), *A Barriga do Arquiteto* (1987), *Afogando em Números* (1988), *O Cozinheiro, o Ladrão, sua Mulher e o Amante* (1989) e *O Livro de Cabeceira* (1996), dentre outros que tratam do tema da morte a partir de um enfoque irônico, distanciado e, quase sempre, cruel, a surpresa diante do lirismo (ainda que discreto) de *A Walk through H* é inevitável. A morte,



aí, é uma realidade quase implícita, detectável sobretudo nas entrevistas das imagens e nas entrelinhas da narração. Nesse sentido, o filme difere, inclusive, de outros curtas-metragens anteriores, como os pseudo-documentários *Windows* (em que é feito um estudo estatístico de casos de morte por defenestração) ou *Act of God* (que levanta uma lista insólita de casos de pessoas atingidas por raios). Nos dois, a morte é catalogada, recenseada e reduzida à banalidade mais banal, ainda que, como em *A Walk through H*, o alvo principal da ironia do diretor seja o próprio ato da catalogação, da contagem, do mapeamento e da classificação do inclassificável. O que se repete, mais tarde, de forma mais radical, no curta intitulado *Death in the Seine*, de 1988, no qual nos é apresentado em detalhes um macabro inventário de 23 cadáveres recolhidos do Rio Sena durante a Revolução Francesa.

O uso estratégico dos princípios alfanuméricos de organização tem sido, como se sabe, uma recorrência explícita na obra de Greenaway, desde o início dos anos 70. Foi nessa época que, ainda trabalhando no COI (Central Office of Information) como montador de documentários para o governo britânico, o cineasta começou a fazer seus próprios documentários falsos, com nítidos propósitos de parodiar através de estatísticas e ordenamentos absurdos

a lógica burocrática dos filmes oficiais e evidenciar o caráter arbitrário e conjectural dos sistemas de classificação. Seus primeiros experimentos taxonômicos no campo do cinema tiveram influxos diversos, em especial do cinema experimental norte-americano que teve o estruturalista Hollis Frampton como um de seus representantes mais notáveis e dos textos literários de Borges e Calvino autores que sempre souberam conjugar, com ironia, as regras legitimadas de classificação com as leis paródicas da ficção.

Catálogos, listas, enumerações, nomenclaturas, mapas e verbetes enciclopédicos, rigorosamente construídos, constituem a base de praticamente todos os filmes, trabalhos de artes plásticas, textos literários e óperas do diretor britânico, mas colocados sempre a serviço de uma lógica absurda, que acaba por minar pela via do insólito ou da desmedida - o rigor e a disciplina que os definem. Possibilitam, com isso, não apenas a emergência de formas alternativas de narratividade, como também que se coloque em evidência o caráter arbitrário, provisório e conjectural dos sistemas de classificação e organização do mundo.

No caso de *A Walk through H*, isso se faz ver tanto na estrutura serial do filme, através da apresentação e descrição dos 92 mapas colecionados pelo ornitologista para a sua última viagem, quanto no próprio uso do mapa como um dispositivo alternativo para a geração de formas e imagens do filme. Para não mencionar a ênfase dada ao número 92. Aliás, a utilização desse número deve-se supostamente a um ato de homenagem a John Cage, ou,

mais especificamente, às noventa partes do disco *Indeterminacy Narrative*, de Cage, que Greenaway teria contado incorretamente como noventa e duas (GREENAWAY; STEINMETZ, 1995, p. 17). E quando digo *supostamente* é porque tal número volta a aparecer em outros trabalhos do cineasta, como *The Falls* (1980) e o seu mais recente projeto multimídia intitulado *The Tulse Luper Suitcase*, não mais como um erro de cálculo ou um gesto de homenagem, mas representando o símbolo atômico do Urânio.

O fato é que tais 92 mapas, cuja ordenação mais confunde que auxilia o viajante, aparecem em vários formatos e configurações, sendo alguns simples de serem seguidos, outros ambíguos e, portanto, inteiramente impróprios do ponto de vista da cartografia ortodoxa. Para não falar daqueles que, por estarem atravessados de marcas intangíveis, como uma nuvem de sombra, uma trilha formada pelo vento, pegadas de pássaros ou de animais terrestres, nem sequer se aproximam do que comumente se chama de mapa.

Se, na primeira parte da viagem, o ornitologista consegue se orientar em meio ao caos que os próprios mapas traçam para ele, passando por cidades que só existem no momento em que são percorridas ou que se parecem com portos sem mar, na segunda tudo começa a se desfazer, como no texto de Octavio Paz: os caminhos se desvanecem, os mapas se desintegram à medida que são lidos ou passam a oferecer várias rotas alternativas, o território deixa de ser um lugar. Como relata o próprio narrador, as intenções da cartografia entram em colapso e não resta a ele, o viajante, senão a opção de seguir o vôo dos pássaros, uma vez que estes não precisam de mapas, não cometem erros de percurso, não se perdem em voltas inúteis e não interrompem sua viagem para observar as placas.<sup>1</sup> A notícia que se tem é de que o ornitologista chegou ao seu destino, embora nunca se saiba ao certo se o H, no seu caso específico, referia-se ao Céu ou ao Inferno. Como explica o próprio Greenaway em um dos fragmentos que servem de epígrafe a este texto, “o Céu de um homem pode ser o Inferno de outro” (1990, p. 58). Ou, como diria Swedenborg, cada homem elege sua eternidade particular.

A propósito, o tema da viagem guiada ao mundo dos mortos, que tem como substrato o mito grego da “descida aos infernos” e se configura como um dos mais recorrentes da literatura clássica ocidental, vai ser explorado de diferentes formas na obra greenawayana, o que evidencia um especial apreço do diretor pela questão.

Pode-se dizer que, em alguns filmes, tal “descida” se dá a ver metaforicamente através de situações-limite vividas pelos personagens, como o arquiteto americano Kracklite, de *A Barriga do Arquiteto*, que experimenta sua “catábese” ao entrar na cidade de Roma, onde descobre que tem câncer no estômago, é traído pela mulher, fracassa em seu projeto profissional e se suicida; ou os amantes de *O Cozinheiro, o Ladrão, sua Mulher e o Amante*, que depois de experimentarem seu “paraíso” nos fundos da grande cozinha renascentista que serve como um dos cenários do filme, entram no inferno representado por um caminho cheio de carne putrefata e dirigido por um motorista de nome Eden, que os leva ao depósito de livros, convertido em um



<sup>1</sup> Conferir o roteiro completo de *A Walk through H* em: <http://www.btinternet.com/~paul.melia/walkh.html>

espaço onde a morte e a violência se instalam de forma terrível, conduzindo a trama a um estado “infernai”.

Já em *A TV Dante* (1989), recriação para a linguagem televisiva dos primeiros oito cantos do *Inferno* de Dante Alighieri, o tema da viagem ao inferno adquire uma explicitude radical. Feito em parceria com o artista plástico Tom Phillips (também tradutor para o inglês de *A Divina Comédia*), o filme re-situa a simetria, a visualidade e a dimensão enciclopédica do poema dantesco em um espaço visual próprio do final do século XX, o qual se dá a ver como um amálgama de referências extraídas de documentários, programas didáticos de televisão, noticiários, trabalhos de vídeo-arte e propaganda. Nele, as descrições dos círculos do Inferno de Dante são feitas de forma a explorar momentos e situações infernais do nosso tempo, como as explosões atômicas, os horrores do Holocausto, os regimes políticos autoritários (o irado Filippo Argenti, por exemplo, é transformado na figura de Mussolini) e até mesmo cenas do movimento histórico dos agentes financeiros nas Bolsas de Valores

ou da disputa frenética pelo ouro nas minas da região amazônica de Serra Pelada estas servindo de alegoria atual para o Quarto Círculo dantesco, onde estão confinados os pródigos e os avarentos.



Se Dante compôs, a partir de uma rigorosa simetria, toda uma “topografia da morte”, ordenando o inferno em círculos segundo uma taxonomia não menos rigorosa dos pecados, Greenaway aproveita isso de forma radical, ao abusar das listas, dos gráficos, das estatísticas e do modelo enciclopédico contemporâneo. Até mesmo as notas que acompanham as edições comentadas da *Divina Comédia* (sem a ajuda das quais os

leitores de hoje praticamente se perderiam no labirinto transdisciplinar do poema) são “reimaginadas” pelo cineasta, que abre janelas na tela para inserir comentários feitos por especialistas em ornitologia, entomologia, teologia, mitologia, economia, astrologia, astronomia, psicologia e história. Tudo isso

## 2. Mapas impossíveis

a serviço não de uma ordem enciclopédica baseada no projeto renascentista de totalidade centrada, mas de uma visão aberta de multiplicidade, que tem como intuito mostrar a desmedida que configura todos os infernos.

Se o uso de dispositivos classificatórios, como listas, catálogos, verbetes e estatísticas configura-se nos filmes de Greenaway como uma estratégia criativa para burlar as formas narrativas convencionais e, ao mesmo tempo,

jogar ironicamente com a lógica burocrática que deles se vale com propósitos de controle e arquivamento de dados, pode-se dizer que o recurso dos mapas abre ainda mais possibilidades para a imaginação. Isso, porque, enquanto diagramas “abertos, conectáveis em todas as suas dimensões, desmontáveis, reversíveis, suscetíveis de contínuas modificações”, como bem observaram Deleuze e Guattari (1995, p.23), os mapas são sistemas descentrados, que, longe de manterem uma relação mimética com a realidade, geram para esta novas configurações. Funcionando como um jogo de referências cruzadas, eles se aproximariam, portanto, do modelo enciclopédico tal como o definiu Umberto Eco, ou seja, um modelo aberto, múltiplice, extensível ao infinito (1989, p. 337). E que apresentaria um tipo de saber des-hierarquizado, bifurcável, em rede.

Não por acaso, os mapas têm estimulado a imaginação de muitos artistas e escritores ao longo dos tempos. Lewis Carroll, por exemplo, foi um mestre das cartografias absurdas. No poema “The Hunting of the Snark”, conta a história de um capitão de navio que comprou para os seus tripulantes um mapa vazio, que representava unicamente o mar, “sem o mínimo vestígio de terra” (CARROL, 1999, p. 683), o que causou satisfação em toda a tripulação, que, convencida de que os demais mapas continham meramente signos convencionais, muitas vezes incompreensíveis, achava o mapa em branco o melhor, o mais perfeito. Já no livro *As Aventuras de Sílvia e Bruno*, aparece um país no qual os mapas eram tão perfeitos, que da proporção de um centímetro para cada um quilômetro de território, passaram para a de um metro para cada quilômetro até se equipararem, em tamanho, à extensão de todo o país (CARROL, 1996, p. 7). Como se sabe, Borges recria mais tarde essa história no pequeno conto “Do Rigor da Ciência”, no qual descreve um império, onde

“... a Arte da Cartografia alcançou tal Perfeição que o mapa de uma única Província ocupava toda uma Cidade, e o mapa do império, toda uma Província. Com o tempo, esses Mapas Desmesurados não foram satisfatórios e os Colégios de Cartógrafos levantaram um Mapa do Império, que tinha o tamanho do Império e coincidia pontualmente com ele”. (1999a, p. 247)

Vale lembrar ainda que, em um artigo de 1939, intitulado “Cuando la Ficción Vive en la Ficción”, Borges já fizera uma menção entusiasmada à teoria dos mapas do filósofo americano Josiah Royce, a qual o teria despertado especialmente para o problema do infinito, por se referir a um mapa detalhado da Inglaterra, colocado sobre um pedaço de terreno do país, e que, por ser absolutamente preciso, mostrava um determinado ponto do território cartografado onde estava colocado um mapa detalhado da Inglaterra, o qual, por sua vez, também mostrava outro pedaço de terra coberto por um mapa, e assim até o infinito (BORGES, 1999b, p. 504).

A esse rol de cartógrafos extraordinários, poderiam ser acrescentados inúmeros outros que, como Borges e Carroll, subverteram criativamente os princípios da cartografia oficial, como o viajante André Thevet, que, além de inventar cidades e dar-lhes nomes fantásticos, situava-as em mapas imaginários que desenhava e enviava a Paris para agradar o rei, os adeptos da chamada Land Art, ou alguns artistas isolados como Jasper Johns, John Held Jr, Joaquín Torres-García, Fernando Madeira etc.



No caso específico de Peter Greenaway, ele mesmo já se manifestou sobre sua obsessão por mapas em várias entrevistas e textos, incluindo um que serve como apresentação da exposição que fez na Jugoslávia no ano 2000, sob o título “Ten Maps to Paradise”. Além de afirmar sua predileção por mapas que não necessariamente têm a função de explicar a geografia, mas explicar simbólica e figurativamente o conceito de mundo, ele observa que os primeiros mapas que existiram foram sobre idéias, lembrando que, para um cristão do séc. X, o mais reverenciável dos mapas era aquele que punha Jerusalém no centro do mundo e colocava o Céu e o Inferno no extremo norte e no extremo sul, respectivamente. Segundo Greenaway, na era moderna os mapas deixaram de ser poéticos para se transformarem em meras ferramentas para o nosso senso de direção, passando a ser admirados precisamente por causa da exatidão e do rigor de suas linhas e indicações. Mesmo assim pondera, os mapas continuam tendo a potencialidade de nos mostrar, silenciosamente, onde estamos, onde estivemos, onde estaremos ou poderíamos estar, abarcando várias temporalidades em um mesmo espaço. E completa: “um mapa é também um estranho ideograma de informações que pode ser muito útil e, talvez, mais pertinentemente, muito

inútil” (GREENAWAY, 2000).<sup>2</sup>

Vale ainda lembrar que Greenaway manteve, no período em que se iniciava no cinema experimental, um diálogo criativo com a *Land Art*, movimento surgido no final da década de sessenta,<sup>3</sup> que, além de usar os espaços naturais como configuração artística e fazer intervenções criativas em regiões longínquas e desérticas do planeta, valeu-se dos mapas e do mapeamento de terrenos como procedimentos estéticos. Tal diálogo se faz ver não apenas nos trabalhos de artes plásticas do cineasta, em especial nos desenhos de diagramas geológicos e cartas topográficas, mas também em filmes como *Vertical Features Remake* (1978), no qual há citações implícitas do trabalho cartográfico do artista Richard Long, e mesmo o longa-metragem *The Draughtsman's Contract* (1982), que explora vários elementos paisagísticos dos exuberantes jardins do interior da Inglaterra. A isso se soma ainda o projeto de um filme intitulado *The Cartographers*, mencionado por Greenaway em uma entrevista de 1983 (GRAS, Vernon; GRAS, Marguerite, 2000, p. 16), no qual vinte cartógrafos mapeariam um mesmo pedaço de território, a partir de pontos de vista diferentes e segundo interesses particulares de cada um. Os mapas resultantes desse trabalho seriam variados e, inclusive, contraditórios em si, conforme o olhar (e a imaginação) de cada cartógrafo. Como explica o próprio diretor, um mesmo segmento de terreno pode ser remodelado, reorganizado, recolorido, enfim, ficcionalizado, a partir da subjetividade de quem o mapeia. Do que se pode concluir que todo trabalho

<sup>2</sup> <http://www.xs4all.nl/~leupen/amapto.html>

de cartografia mesmo o que se coloca sob o signo da referencialidade e da imparcialidade é uma prática subjetiva, conjectural e provisória.

No que se refere a *A Walk through H*, é dos mapas inúteis que Greenaway se vale para construir o filme. Longe de serem instrumentos capazes de extrair a ordem do caos, os mapas do ornitologista compõem uma espécie de atlas cuja única finalidade é desorientar o viajante rumo ao seu céu ou inferno. Nesse sentido é que não causa estranhamento o fato de o ornitologista chegar ao seu destino exatamente à 1:45h da manhã de uma terça-feira, ou seja, no mesmo horário e no mesmo dia em que partiu. Como se o tempo, nessa jornada de 1.418 milhas, também tivesse sido suspenso ou nunca tivesse existido.

Ironicamente, contudo, Greenaway tal como Paz ao dizer que o fim da viagem pela estrada de Galta estaria no final da última frase do texto mostra que a duração da viagem ao H só poderia ser a da duração do filme. E que o percurso caminhado, de 1.418 milhas, seria o mesmo número da distância medida em pés de um filme em 16 mm. A isso também acrescenta um detalhe no final do filme, que faz de toda a história uma ficção dentro da ficção: a câmera, ao voltar ao ponto inicial de partida, percorrendo em um só plano a mesma galeria de arte onde todos os mapas de Greenaway estão expostos, detém-se, finalmente, em uma capa de livro onde se lê: *Some Migratory Birds of the Northern Hemisphere (Alguns Pássaros Migratórios do Hemisfério Norte)*, 92 maps, 1.418 Birds in Colour. O autor: Tulse Luper, o escritor, cineasta, pintor, cartógrafo, conspirador, falsário e amante dos pássaros, que supostamente ajudara o ornitologista a ordenar os mapas da viagem ao H.

Assim, como bom leitor de Borges, Greenaway vem nos mostrar, com esses desdobramentos, que ficção é ficção, que a arte é “falsificação”. Mas a falsificação, neste caso, entendida não no sentido pejorativo do termo, mas como aquilo que segundo Maurice Blanchot em vez de negar a dignidade da literatura (ou da arte), na verdade a confirma (1959, p.132).

Mesmo os pássaros que atravessam o filme, em tomadas que quebram a ordem taxonômica dos mapas em exibição, acabam por se revelar também, no final, como figuras em cor dentro do livro de Luper, que, por sua vez, contém o filme que também contém o livro e, assim, até o infinito, como no mapa de Royce citado por Borges. Os limites, portanto, entre o dentro e o fora, continente e conteúdo, realidade e ficção, filme, livro e quadro acabam por se emaranhar em uma rede de referências cruzadas, como se o mapa acabasse por cobrir todo o território.

Todos esses artifícios, entretanto, não são suficientes para anular a atmosfera elegíaca do filme (reforçada pela música intensa de Michael Nyman) ou obliterar a poesia que se inscreve no vôo dos pássaros e conduz a viagem sem volta do pai rumo ao céu ou ao inferno do H.

<sup>3</sup> Sobre o trabalho cartográfico dos adeptos da Land Art, ver TIBERGHIEU, 1999, p. 163-195.

**Resumé:** Le film *A walk through H*, de Peter Greenaway, présente le voyage d'un ornithologue après la mort vers un lieu imprécis, désigné seulement par la letter H, qui peut être aussi bien le Ciel (Heaven) que l'Enfers (Hell). Tout le parcours du personnage est fait à partir de 92 cartes fictives, montrées en série tout au long du film, comme si elles étaient des tableaux d'une exposition. Cet article aborde, à la lumière de textes d'Octavio Paz, Jorge Luis Borges e Lewis Carroll, cette cartographie imaginaire de Greenaway, explorant encore l'alégorie du voyage aux enfers dans d'autres travaux du cinéaste, avec emphase vis-à-vis de *A TV Dante*, recréation pour le langage télévisuel des premiers huit chants de *l'Enfer* de Dante Alighieri.

**Abstract:** The film *A Walk through H*, by Peter Greenaway, is about the journey of an ornithologist, after his death, towards an imprecise place known by the letter H, which can be either Heaven or Hell. All the character's course is made based on 92 fictional maps, which are shown serially in the film, as if they were pictures in an exhibition. This article analyses, inspired by Octavio Paz, Jorge Luis Borges and Lewis Carroll, this imaginary cartography. It also explores the allegory of the journey to hells in Greenaway's other works, focusing on *A TV Dante*, adaptation of the first eight chants of Dante Alighieri's *Inferno*.

**Mots-clefs:** Cartographie. Voyage. Taxinomie.

**Keywords:** Cartography. Journey. Taxonomy.

## Referências

- BLANCHOT, Maurice. *Le livre à venir*. Paris: Gallimard, 1959.
- BORGES, Jorge Luis. Do rigor na ciência. Trad. Josely Vianna Baptista. *Obras completas II*. Rio de Janeiro: Globo, 1999a, p. 247.
- BORGES, Jorge Luis. Quando a ficção vive na ficção. Trad. Sérgio Molina. *Obras completas IV*. Rio de Janeiro: Globo, 1999b, p. 504-506.
- CARROL, Lewis. *Aventuras de Sílvia e Bruno*. Trad. Sérgio Medeiros. São Paulo: Iluminuras, 1996.
- CARROL, Lewis. The hunting of the snark. In: *The complete Lewis Carroll*. Hertfordshire: Wordsworth Editions, 1999, p. 677-699.
- DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Mil platôs capitalismo e esquizofrenia*, vol. 1. Rio de Janeiro: Editora 34, 1995.
- ECO, Umberto. A enciclopédia como labirinto. In: \_\_\_\_\_. *Sobre os espelhos e outros ensaios*. Trad. Beatriz Borges. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1989, p. 336-341.
- GREENAWAY, Peter; STEINMETZ, Leon. *The world of Peter Greenaway*. Boston/Tóquio: Journey, 1995.
- GREENAWAY, Peter. Breaking the contract. In: GRAS, Vernon; GRAS, Marguerite. *Peter Greenaway interviews*. University Press of Mississippi, 2000.
- GREENAWAY, Peter. *Papers: Papiers*. Bilingual edition. Paris: Éditions Dis Voir, 1990.
- GREENAWAY, Peter; STEINMETZ, Leon. *The world of Peter Greenaway*. Boston: Charles Tuttle, 1995.
- PAZ, Octavio. *El mono gramático*. Barcelona: Sex Barral, 1990.
- TIBERGHEN, Gilles. Maps and inscriptions. *Land art*. Paris: Carré, 1999, p. 163-195.

## Filmografia

GREENAWAY, Peter. 1996. *The Pillow Book* (O Livro de Cabeceira). França/Reino Unido/Holanda, 35 mm, P&B/Cor, 123 min.

GREENAWAY, Peter. 1989. *A TV Dante* (A TV Dante). Reino Unido, Vídeo, Cor, 88 min.

GREENAWAY, Peter. 1989. *The Cook, the Thief, his Wife and her Lover* (O Cozinheiro, o Ladrão, sua Mulher e o Amante). França/Holanda/Reino Unido, 35 mm, Cor, 124 min.

GREENAWAY, Peter. 1988. *Death in the Seine*. França, Vídeo, Cor, 44 min.

GREENAWAY, Peter. 1988. *Drowning by Numbers* (Afogando em Números). Reino Unido/Holanda, 16 mm, Cor, 118 min.

GREENAWAY, Peter. 1987. *The Belly of an Architect* (A Barriga do Arquiteto). Reino Unido/Itália, 35 mm, Cor, 108 min.

GREENAWAY, Peter. 1985. *A Zed & Two Noughts* (ZOO Um Z e Dois Zeros). Reino Unido/Holanda, 35 mm, Cor, 115 min.

GREENAWAY, Peter. 1982. *The Draughtsman's Contract*. Reino Unido, 35 mm, Cor, 103 min.

GREENAWAY, Peter. 1980. *Act of God*. Reino Unido, Vídeo, 25 min.

GREENAWAY, Peter. 1980. *The Falls*. Reino Unido, 16 mm, Cor, 185 min.

GREENAWAY, Peter. 1978. *A Walk Through H*. Reino Unido, 16 mm, Cor, 41 min.

GREENAWAY, Peter. 1978. *Vertical Features Remake*. Reino Unido, 16 mm, Cor, 45 min.

GREENAWAY, Peter. 1975. *Windows*. Reino Unido, 16 mm, Cor, 4 min.

GREENAWAY, Peter. 1973. *H is for House*. Reino Unido, 16 mm, Cor, 10 min.

## Sites

GREENAWAY, Peter. *A walk through H*. <http://www.btinternet.com/~paul.melia/walkh.html> (acessado em 20/06/03)

GREENAWAY, Peter. *Ten maps to paradise*, 2000. <http://www.xs4all.nl/~leupen/amapto.html> (acessado em 20/06/03)