

Carne e escrivainha: assim se escreve o filme, assim se vê o livro

Venus Brasileira Couy*

*Chuva morna vem caindo
das nuvens gigantescas
andando vagarosamente
vestida de vermelho
pensando em Kyoto.*

Fala de Nagiko, ao final do filme “O livro de cabeceira”

Ao ser indagado por Méliès, após a primeira exibição pública de cinema em 28 de dezembro de 1895, como podia adquirir um aparelho, Lumière respondeu ao homem de teatro que trabalhava com mágicas que o cinematógrafo não tinha o menor futuro como espetáculo, era um instrumento específico para reproduzir o movimento e o público logo se cansaria dele, ainda que, no início, se divertisse.¹ Se a profecia de Lumière malogrou e o cinema ganhou o mundo, se Griffith tentou fazer um “cinema possível”² e, mais tarde, acabou atropelado pelas novas estéticas e tendências que colocaram em xeque sua maneira clássica de filmar e, na distante Letônia, mais precisamente em Riga, nascia Serguei Mikhailovitch Eisenstein, que às vésperas da Revolução Russa contava com dezenove anos e, na década de vinte, utilizaria técnicas de vanguarda na montagem³ de seus documentários, acabando por revolucionar a arte cinematográfica ainda incipiente e Buñel, Pasolini, Resnais, Godard, Bergman, Fassbinder e um certo Glauber

* Venus Brasileira Couy é Doutoranda em Ciência da Literatura da UFRJ. Publicou, entre outros livros, *Do amor mais abrigado do vento* (Rio de Janeiro: Edições Magnólia, 2007), *Mural dos nomes impróprios: ensaio sobre grafite de banheiro* (Rio de Janeiro: 7 Letras, 2005) e *Inverno de baunilha* (Rio de Janeiro: 7 Letras, 2004).

Uma primeira versão deste artigo, intitulada “Carne e escrivainha, corpo e escrita em *O livro de cabeceira*, de Peter Greenaway”, foi publicada em SOUBBOTNIK, Olga M. M. C. de Souza e SOUBBOTNIK, Michael A. (orgs.). *O corpo e suas fic(xa)ções*. Vitória: PPGL/MEL PPGHIS, 2007. pp. 398-407.

¹ BERNADET, 1986. p. 11

² XAVIER, 1984. p. 14.

³ MACHADO, 1982.

Arlindo Machado assinala: “A passagem de Eisenstein do teatro para o cinema significou o salto da *collage* de fragmentos autônomos para os primeiros esboços de conceituação da montagem propriamente dita, entendida como um sistema de relações entre dois planos capaz de produzir sentidos. Essa conceituação sofrerá desdobramentos posteriores, até resultar no projeto mais ambicioso do cineasta: o cinema conceitual.” pp. 40-1.

Rocha levaram adiante o projeto de abjurar o cinema para poder efetivamente realizá-lo, Greenaway, cem anos após a invenção do cinema, lança mão dos mais avançados recursos tecnológicos, do entrecruzamento de várias linguagens estéticas e campos disciplinares, de sua formação erudita e híbrida enquanto pintor, documentarista, instalador e, sobretudo, de um olhar anti-ilusionista e reiteradamente propõe-se a nos lembrar de que estamos, sim, vendo cinema e, portanto, ficção, artifício, trapaça.

Ao lançar em 1996, seu novo filme, Peter Greenaway encarna mais uma vez a radicalidade de um cinema, que se furta à linearidade, aos paradigmas da narrativa convencional e projeta para o mundo o assombro da imagem, intitulando-o “O livro de cabeceira”. Nas palavras do cineasta:

O livro de cabeceira foi um filme feito em 1996 para lançar mais uma pedra no poço de minha desconfortável sensação de que até hoje não se viu nenhum cinema. O que vimos foram só 105 anos de texto ilustrado. Em praticamente todo filme a que assistimos, podemos ver o diretor seguindo o texto ilustrando primeiro as palavras, criando as imagens depois, e, aí!, muitas vezes nem criando imagens, mas apenas segurando a câmera enquanto ela executa sua mais reles mimese. Embora Derrida tenha dito que a imagem tem a última palavra, no cinema temos todos conspirado para assegurar que a palavra tenha a primeira palavra.⁴

Como relata em artigos e entrevistas, a provocação que, segundo Greenaway, este filme de imediato suscita, começa no título. O filme – que se chama livro, ou melhor, “O livro de cabeceira”, assim como fez em seu trabalho intitulado *Prospero's Books* (“A última tempestade”, na tradução brasileira) – não é uma mera adaptação literária do clássico japonês escrito por Sei Shonagon, mas encarna de forma exemplar a indivisibilidade entre texto e imagem, corpo e escrita, sexo e texto. Aqui, a película, a pelezinha que se desdobra ao infinito, torna-se papel, pergaminho, palimpsesto sobre a qual a escrita se dá a ler e, sobretudo, a ver:

O corpo é um alfabeto? Pele pode servir de papel? Há imortalidade no texto? A espinha do livro é a mesma vértebra do homem? Qual é preço em palavra do amor carnal? O texto pode sentir ciúme? Podem os livros trepar com outros livros e produzir mais livros? Sangue é tinta? A pena é um pênis cujo propósito é fertilizar a página? Aquela que era o papel pode tornar-se a pena? E se foi o corpo que fez todos os signos e símbolos do mundo, passando do cérebro pensante para o braço que

⁴ GREENAWAY, 2001. p. 9.

move e daí para o gesto da mão e daí para a pena rígida sobre o papel silencioso durante milhares de anos, e agora? – Agora que todos nós escrevemos com teclados? Teremos rompido um elo essencial? Haverá agora uma necessária evolução futura para as letras e as palavras? E, se as palavras foram feitas pelo corpo, onde haveria um lugar para depositar essas palavras do que de volta ao corpo?⁵

Nagiko, a protagonista, é filha de um caligrafista e escritor japonês de Kyoto, que, a cada aniversário, tem o rosto e a nuca escritos por seu pai com os versos do Gênesis acerca da criação do homem – “quando Deus modelou com argila o primeiro ser humano / pintou-lhe os olhos, os lábios e o sexo / logo escreveu o nome da pessoa para que não se esquecesse” – versos que se repetem e demarcam a história de Nagiko, à maneira de um refrão ou funcionam como *leitmotiv*, e acabam por sincopar o fluxo temporal do filme e nos remetem à questão do nome próprio e da assinatura: marca, inscrição, registro, insígnia de vida e morte, rubrica da ausência, inscrição da presença:

Meu nome próprio me sobrevive. Depois de minha morte, ainda poderão me nomear e falar de mim. Como todo signo, “eu” inclusive, o nome próprio admite a possibilidade necessária de poder funcionar em minha ausência, de destacar-se de seu portador. (...) Dir-se-á portanto que, mesmo em vida, meu nome marca minha morte. (...) O ato de assinar, que não se reduz à simples inscrição de seu nome próprio esforça-se por um rodeio suplementar, em reapropriar a propriedade sempre já perdida no nome mesmo. O que implica que a assinatura, para marcar um aqui-agora, esteja sempre de direito acompanhada pela marca de um lugar e de uma data. (...) Segue-se que toda assinatura só é uma assinatura se reclamar por uma contra-assinatura.⁶

“Reclamar por uma contra-assinatura” implica também contrair uma dívida em relação à assinatura inicial.⁷ Talvez por isso, em vários filmes de Greenaway (“O contrato do desenhista”, “A barriga do arquiteto”, “Afogando em números”, para citar alguns) e em “O livro de cabeceira”, a questão dos pactos e dos contratos, em geral de alto risco, perigosos, que desembocam muitas vezes na morte, seja recorrente e significativa. Temos o contrato do pai de Nagiko com o editor, que se propõe a publicar os livros dele em troca de favores sexuais; o do amante de Nagiko, Jerônimo, que se torna amante do editor, a fim de que os livros de Nagiko sejam publicados, entre outros contratos, que entrecortam o filme de maneira lúdica, como aquele que Jerônimo assina na palma de sua mão por não

⁵ Ibidem, p. 11.

⁶ DERRIDA e BENNINGTON, 1996. pp. 107-13.

⁷ Ibidem, p. 113.

ter dinheiro para pagar a conta e o exhibe ao recepcionista do restaurante. Ao longo da película, os contratos põem em evidência certos direitos, o cumprimento de deveres e obrigações, o estabelecimento de um acordo entre devedor e credor, a troca de favores, o jogo de interesses, a via aberta da chantagem nas relações humanas em detrimento do amor romântico.

Em “O livro de cabeceira”, repetição não significa *déjà-vu*, o já visto, embora seja inegável a questão edípica⁸ no filme, mas, sim, aquela que instaura a diferença e o estranhamento. Para Jerônimo, pacto suicida, que, à maneira de Romeu – numa alusão explícita ao clássico de Shakespeare e manifestação da retórica intertextual recorrente no cinema de Greenaway –, acaba se matando e, letal, para o editor, o qual tem sua cabeça decepada após ler a sentença de morte impressa no corpo de um samurai, que porta o 13º livro, intitulado “O livro dos mortos”. Pactos que remetem, por sua vez, à questão que está no gérmen da escrita, como vício, perversão, morte. Pactos suicidas, fáusticos, parricidas ou tantos nomes quantos textos houver.

Numa das primeiras cenas do filme, Nagiko, ainda menina, é pintada nos lábios pelos dedos do pai, que, simultaneamente, lança à pequena um olhar lascivo. Em uma outra cena de sua infância (imagem intercalada em preto e branco e cor), Nagiko olha-se no espelho e vê refletido nele o olhar que seu pai havia lhe dirigido anteriormente. Olhar do outro, olhar de Nagiko. Identidade, alteridade, constituição do sujeito, questões que certamente ensejariam um *outro* ensaio. Ao escutar da tia fragmentos de *O livro de cabeceira*, que faria mil anos quando a menina completasse dezoito, Nagiko cresce e toma gosto pela literatura, pelos livros e, sobretudo, pela caligrafia. Passa a desejar ser escritora e a escrever seu próprio diário, contra-assinando⁹ o de Sei Shonagon: “os pensamentos eram dela, mas as palavras eram minhas. É aqui que começo a escrever. Agora serei a caneta, não apenas o papel”, diz Nagiko. Com o pai, aprende a amar a caligrafia ideográfica oriental e vê aí a possibilidade de casar os

⁸ SAAL, 1997.

<http://www.booksandtales.com/talila/pillow.htm>.

Frida Saal aponta: “Permanece uma pergunta pairando nesse clima pletórico de sugestões. O pai humilhado não é um fantasma fundamental da mesma Nagiko (...) Como a partir daí Nagiko constrói sua própria versão? Salvar o pai impotente é uma das fantasias mais recorrentes nas históricas, que salvaguardam para si mesmas o papel de falo vingador.” Trad. nossa.

⁹ NASCIMENTO. In: MACIEL (org.), 2004 (a). p. 38.

prazeres do corpo e os da escrita. Mais tarde, separada do marido, após um casamento “que estava destinado a acabar mal” (casa-se aos dezoito anos com um sobrinho do editor, que, por sinal, é quem escolhe o noivo para ela, quando Nagiko conta apenas com seis anos e o futuro marido, dez), empreende uma busca frenética na tentativa de encontrar um bom calígrafo que acredita ser também um bom amante: “eu teria amantes que lembrassem os prazeres da caligrafia. O aroma do papel branco é como o aroma da pele de um novo amante”, fala Nagiko. Cheiros, toques, gostos, vozes, imagens, profusão de sentidos e de jogos sinestésicos que os “amantes-escreventes”¹⁰ colocam em cena ao longo de toda a película.

O que é a caligrafia? A “escrita do belo”? A escrita do sexo que Nagiko se propõe a fazer? A escrita de seu corpo? A dos amantes? A escrita que se faz escorrer do pincel? A escrita e o corpo, enfim, entrelaçados? “Estou convencida de que há duas coisas na vida que são fundamentais: as delícias da carne e as delícias da literatura. Eu tenho tido a sorte de desfrutar das duas por igual. O pincel é como aquele instrumento de prazer... cujo objetivo nunca é colocado em dúvida, mas que a eficiência, surpreendentemente, alguém sempre esquece”, fala Nagiko.

Marcado por vincos, cavidades, esconderijos, medidas e tamanhos diversos, o corpo constitui-se como um território de passagem, espaço aberto, mensageiro ou suporte de escrita sobre o qual se projetam imagens ou, até mesmo, imprimi-se um livro: “não é por acaso todo corpo, inclusive o corpo humano, o lugar de uma escritura? Desde as primeiras carícias e os primeiros olhares, cada corpo é um espaço de uma tatuagem invisível que as mãos do amor saberão ou não despertar.”¹¹

Se em “O cozinheiro, o ladrão, sua mulher e o amante”, o corpo é torturado, assado e, por fim, comido, se em “O bebê de Mâcon” é prostituído e comercializado, em “O livro de cabeceira”, o corpo “torna-se suporte da escrita do mundo, de uma assinatura ou caligrafia do mundo, um livro para ser lido e para se

¹⁰ Ibidem, p. 35.

¹¹ SAAL, 1997. Trad. nossa.

<http://www.booksandtales.com/talila/pillow.htm>.

escrever. O corpo torna-se pintura viva, texto e obra de arte, imagem artística, uma pintura ou cinema vivos, sobre os quais se projetam imagens, prefiguração de uma *body-art* eletrônica?”¹² Em “O livro de cabeceira” e em “A barriga do arquiteto”, “Um Z e dois zeros”, entre outros filmes, Greenaway buscou a utilização onipresente do corpo, “contendo tanto o de dentro quanto o de fora, o doente e o sadio, o mutilado, o deformado, o cego...”, compondo desta forma, como certa vez desejou, “uma enciclopédia fisiológica da humanidade.”¹³

13 corpos, 13 livros, 1 amante-tradutor, 1 editor, 1 pai, 1 suicídio e um 1 assassinato. Não se trata de mais um filme de *serial Killer* ao gosto hollywoodiano, mas, sim, de um filme cuja autoria é de um diretor que vê na seriação, no número¹⁴ (uma das primeiras formas de escrita?) instrumentos eficazes que possibilitam experienciar um cinema que encontra na taxonomia¹⁵ criativa o caminho da paródia, da crítica, da ironia às classificações cientificistas ou burocráticas: “mesmo a ordem numérica, que se tornou uma das marcas da obra de Greenaway (atingindo força máxima em “Afogando os números”) passa a ser mais um lance arbitrário do acaso: afinal, menos do que uma escolha, um número é sempre um resultado, catastrófico ou feliz, de um lance de dados.”¹⁶

Um lance de dados... um jogo. Um certo gosto pela coleção, um tomo, outro tomo... e a profusão de livros que mapeia muitos filmes de Greenaway não atesta e nem legitima uma filiação do cineasta a um “cinema literário”, mas, sim, reitera, como aponta Maria Esther Maciel, a prática de um olhar enciclopédico sobre o mundo, portanto, móvel, aberto, inesgotável, no qual não há como se furtar aos embustes autorais, à profusão de citações e referências eruditas, ao exercício de taxonomias fantásticas, lógicas absurdas e, por fim, à concepção do universo como uma biblioteca de babel¹⁷: “o livro pode nascer dentro de outro? Quantos anos deve ter o livro para poder dar a luz? Quem são os pais do livro?”, perguntas

¹² BENTES. In: MACIEL (org.), 2004 (a). p. 22.

¹³ GREENAWAY, 1999.

www.klickescritores.com.br/sextafeira/numero4.htm -.

¹⁴ Cf. CRUZ. In: ALMEIDA (org.), 1997. pp. 66-101.

¹⁵ Cf. MACIEL, 2004 (b). pp. 13-25.

¹⁶ NASCIMENTO. In: MACIEL (org.), 2004 (a). p. 32.

¹⁷ MACIEL, 2002.

<http://www.revista.agulha.nom.br/ag23greenaway.htm>.

lançadas em uma das cenas finais do filme e que bem poderiam estar no 12º livro entregue ao editor, intitulado “O livro dos falsos inícios”.

Se em *Prospero's books*¹⁸, ao ser forçado a deixar o ducado e partir em sua nau pelo mar, Próspero leva 24 livros fantásticos – entre eles, “O livro da água”, “O livro das cores”, “Um livro de espelhos”, livros de cunho borgiano¹⁹ que o teriam auxiliado a enfrentar o naufrágio e a colonizar a ilha – em “O livro de cabeceira”, um livro puxa outro e, sobre os corpos, Nagiko escreve 13 livros, a sua obra em progresso (*work in progress*), e envia-os ao editor, entre os quais, “O livro do sedutor”, “O livro do idiota”, “O livro do amante”, “O livro do exibicionista”²⁰ ou ainda “O livro do segredos”, impresso e escondido atrás de uma orelha:

Mas o interesse de Greenaway pelos livros não significa a busca de um cinema “literário” ou narrativo, pelo contrário. Em vez do texto, as texturas e a voz. As letras como imagens, entre outras, muitas outras. O que lhe interessa é o livro como objeto transformado fisicamente pelo cinema, o livro-coisa, com suas dobras, curvas, reentrâncias, com suas capas de couro como peles – livros que Caliban conspurca com diversos de seus dejetos corporais.²¹

Texturas, vozes, letras como imagens, listas, que entrecortam “O livro de cabeceira” – “filme-catálogo, com uma lista de encontros sexuais e caligráficos”²² – , extraídas diretamente do diário de Sei Shonagon ou retiradas do diário de Nagiko: “listas de coisas elegantes”, “lista de coisas esplêndidas”, “lista de coisas detestáveis”, “lista de coisas que fazem o coração bater mais forte”, entre outras. Tais listas não exercem no filme nenhuma função organizadora, hierarquizante e não “têm o propósito de classificar racionalmente o universo, mas de revelar o caráter arbitrário de todos os sistemas de classificação”²³ e instaurar a cesura por meio da qual a função poética se faz presente. E, arriscaríamos a dizer que as listas acabam, até mesmo, juntamente com o requinte visual e plástico da película,

¹⁸ Cf. GREENAWAY, 1991. pp. 17-25.

<http://www.officinadopensamento.com.br/zunai/entrevistas/index.htm>.

¹⁹ MACIEL

<http://www.officinadopensamento.com.br/zunai/entrevistas/index.htm>.

²⁰ Os textos (poemas) que constam destes livros foram escritos pelo próprio Greenaway e vertidos para o japonês especialmente para o filme “O livro de cabeceira”.

Cf. GREENAWAY. *El libro de la impotencia. El libro de la juventud. El libro del amante. El libro del exhibicionista. El libro del idiota. El libro del seductor.*

http://www.seikilos.com.ar/PillowBook/PillowBook_sp.html.

²¹ FONSECA. In: MACIEL (org.). 2004 (a). p. 113.

²² GREENAWAY, 2001. p. 11.

Cf. MACIEL, 2004 (b). pp. 27-35.

²³ MACIEL. 2002.

<http://www.revista.agulha.nom.br/ag23greenaway.htm>.

por roubar a cena. O que a parataxe imprime senão “a desordem artística”²⁴, a descontinuidade, a desconstrução, enfim?

Shonagon era um ramo imperial, ao qual se agregou logo o “Sei”, que se refere ao nome de seu pai, para distingui-la de outros “Shonagons”²⁵. Dama de companhia da imperatriz Teishi, Sei Shonagon escreveu nesse período um diário, “precursor de um gênero tipicamente japonês conhecido como *zuihitsu* (escritos ocasionais)”²⁶ e o intitulou “O livro de cabeceira” (*Makura no soshi*) numa época em que, como assinala Octavio Paz, no século X, no Japão, “a verdadeira religião era a poesia e também a caligrafia. Os senhores se enamoravam pelas damas pela elegância de sua escritura e ao seu talento em versificar.”²⁷ Assim, nas cento e sessenta e quatro listas cunhadas na subjetividade daquela que não sabemos nem ao certo seu nome, mas que ficou conhecida por Sei Shonagon, tudo-nada cabe: “um brocado chinês”, “uma espada com bainha dourada”, “o veio de madeira numa estátua budista”, “gelo raspado numa tigela de prata”, “flor-de-ameixa coberta na neve”, “uma criança comendo morangos”, “uma seda tingida de azul escuro”²⁸. Listas que “fazem o coração bater mais forte” ao serem lidas em voz alta por Nagiko, listas que tingem de melancolia a prosa poética de Sei Shonagon:

Livros de cabeceira foram um gênero literário no Japão por mais de mil anos. No início, eles eram diários de cabeceira mantidos em uma gaveta no seu travesseiro de madeira, ao qual se acrescentavam importantes considerações antes de recostar para dormir, por assim dizer, com a cabeça neles; mais tarde tornaram-se afrodisíacos para amantes insones, depois manuais de sexo para amantes entendiados e por fim livros didáticos para iniciar no sexo os inocentes. O filme *O livro de cabeceira* pode se visto como funcionando em todos os quatro níveis; oferece o que eu poderia chamar de pensamentos profundos, tenta provocar fantasias sexuais, demonstra novas maneiras de realizá-las e oferece uma listagem dos procedimentos básicos.²⁹

“Escrever é uma ocupação bastante comum, no entanto é muito preciosa. Se a escrita não existisse, de que depressão terrível nós sofreríamos?”, indaga

²⁴ ADORNO, 1973. p. 100.

²⁵ TERRAZA, 2001.

http://www.terrazared.com.ar/web_es/pires/html/1/sei_c.html.

²⁶ MACIEL, 2004 (c), p. 212.

²⁷ PAZ, 1957.

<http://www.ensayistas.org/antologia.htm>. .

Cf. DAUGHERTY, 1999.

www.stark.kent.edu/~jmoneysmith/gbi/ourweb/daugherty.htm.

²⁸ SHONAGON, 1966. Trad. nossa.

<http://textesenlignes.free.fr/depart/shonagon.htm>.

²⁹ GREENAWAY, 2001. p. 10.

Nagiko. Como Sei Shonagon, passa a fazer suas listas, entretanto, as que primeiro lhe ocorrem são listas negativas: “Esportistas grosseiros”, “Preconceito contra a literatura” encontram-se, não por acaso, em seu diário no rol da “lista de coisas que irritam”. A fim de escapar ao controle do marido, insensível à literatura e à arte, que a censura por comprar muitos livros e de fechar seu diário à leitura furtiva dele, Nagiko põe-se a escrevê-lo também em línguas estrangeiras, como o inglês.

No roteiro que Greenaway escreveu para “O livro de cabeceira”, lemos: “essa Sei Shonagon contemporânea é passional, ao ponto de abandonar tudo pela literatura, pelas palavras, pela escrita, pelos escritores, poetas e homens de letras. Ela mantém um armário em sua casa, um grande armário europeu do século XVIII. Mas dentro não há nenhum papel. Seu corpo é o papel.”³⁰ Seu nome é Nagiko, “esta mulher tem vinte, talvez vinte e oito, ou mesmo trinta anos, mas não menos. Ela é bonita. É alta. Tem o corpo ideal para modelar roupas. É uma exilada no Japão, com uma história pessoal marcada por uma educação primorosa. Dona de uma sensibilidade refinada, é afeita à tradição de decorar o corpo com tatuagens e cosméticos e à literatura que, através da caligrafia, se constitui um meio caminho para a pintura. Nesse momento, vamos supor que essa mulher vem de Kioto, cidade da própria Sei Shonagon. O seu nome Nagiko, o mesmo que alguns historiadores pensam ser o nome familiar de Sei Shonagon.”³¹ Em Kioto, no Japão contemporâneo, Nagiko reescreve o diário de Sei Shonagon, que, por sua vez, é reescrito por Greenaway.

Após se separar, Nagiko vai para Hong Kong, na China, começa sua “viagem iniciática”³² e passa a escrever em vários amantes, até conhecer Jerome, não por acaso um tradutor. A alusão a São Jerônimo³³, que traduziu de maneira inovadora para o latim o original hebraico do Antigo Testamento, é inevitável e o próprio Greenaway explicitou em seus artigos³⁴ a correlação entre ambos. Além

³⁰ GREENAWAY.

<http://www.officinadopensamento.com.br/zunai/entrevistas/index.htm>.

³¹ Ibidem.

³² SANTOS. Trad. nossa.

<http://www.fortunecity.com/victorian/operatic/294/pillow01.htm>.

³³ Cf. MACIEL. 2001. pp. 53-9.

³⁴ Cf. GREENAWAY. 2001. p. 12.

disso, em uma das cenas finais, o quadro de São Jerônimo pintado por George de la Tour é mostrado no filme. Jerome, ambivalente e misterioso, acaba por efetuar “desvios radicais na relação da personagem Nagiko com a tradição paterna e com a escrita literária.”³⁵ Estendendo um pouco mais a questão da tradução, o que é o projeto cinematográfico do filme “O livro de cabeceira” senão uma tarefa de “tradução transcriadora”³⁶, como bem gostariam os irmãos Campos, do texto de Sei Shonagon? Jerônimo sabia muitas línguas, inclusive ídiche, e passa a ter seu corpo escrito por Nagiko – “use meu corpo como as páginas de um livro”, “do seu livro”, sugere Jerônimo a Nagiko. É através de Jerônimo, portanto, que Nagiko descobre que pode, efetivamente, escrever: “ser pincel ou ser papel, pênis e falo, tudo está listado para que com estes materiais possamos completar qualquer biblioteca llegendária (...) Nagiko que foi escrita, escreve em Jerônimo e em outros homens que venham. Aqui o relato abre uma brecha que se precipita em *mise-en-abime*, Nagiko escreve em Jerônimo e nós, os espectadores, somos escritos pela magistral caligrafia de Greenaway.”³⁷

Relatando assim a história do filme, a trama, parece que estamos diante de um conto de Borges³⁸ ou de Calvino, no qual a origem há muito se perdeu e não há começo nem fim, mas apenas reverberações, ressonâncias, reescritas: “a folha em branco, a ausência de escritura, a *tábula rasa*, é um mito. Sempre estamos já escritos, por nossos desejos, pelos desejos do outro, pelos sonhos que ao sonharmos nos fizeram o que somos e que nos oferecem esta vida que chamamos própria na falta de melhor nome. O palimpsesto nos devolve sempre a uma escritura anterior e é o que possibilita outras. Não há começo, só há continuções.”³⁹ Talvez por isso tenhamos em “O livro de cabeceira”, uma babel de línguas, que se esquiva de um centro totalitário, pleno e acaba por imprimir

Peter Greenaway aponta: “O meu menos-que-perfeito calígrafo da amante japonesa é o Jerome de Ewan McGregor, um tradutor. São Jerônimo foi o primeiro grande tradutor de texto para o mundo moderno – embora seu negócio fosse convencer-nos sobre o cristianismo. De que o cinema pretende convencer-nos? Cristianismo e cinema desejam ambos um final feliz. O céu e um crepúsculo dourado. Talvez, infelizmente, o cinema seja afinal só uma arte de tradutor, e vocês sabem o que se diz dos tradutores: traidores todos.” p. 12.

³⁵ MACIEL, 2001. p. 57.

³⁶ Ibidem, p. 57.

³⁷ SAAL, 1997. Trad. nossa.

<http://www.booksandtales.com/talila/pillow.htm>.

³⁸ Cf. MACIEL, 2004 (b). pp. 27-35.

³⁹ SAAL, 1997. Trad. nossa.

<http://www.booksandtales.com/talila/pillow.htm>.

linhas de fuga que se disseminam e se dissolvem na tela, como a letra da música que se repete sob a forma escrita ou oral na película – *un homme change* – e o cinema também se transforma por meio da “mobilidade discursiva”⁴⁰, do “trânsito aberto para outras artes”⁴¹, da participação do espectador, que passa a ganhar espaço e a se envolver na obra.

Através do rompimento com certos princípios tradicionais que norteiam a estética da imagem e de um projeto estético ousado, deparamo-nos em “O livro de cabeceira” com a diversidade de alfabetos, escritas, corpos, alternâncias do preto e branco e da cor, divisão da tela em várias partes, decomposição de planos à moda cubista, profusão de janelas, superposição de imagens nas quais se misturam película e vídeos de alta definição, simultaneidade de tempos e, especialmente, novos modos de filmar e de ver:

O filme tem diálogos escritos e falados em vinte e cinco línguas – inglês, francês, japonês, mandarim, cantonês, vietnamita, latim, hebraico, egípcio necrótico... – e apresenta texto caligráfico escrito sobre papel, madeira, carne, superfícies curvas e planas, verticais e horizontais, sobre carne viva e carne morta, em neon, telas, projeções, como subtítulo, intertítulo, sobretítulo, como arte elevada e arte baixa, como publicidade e cheque de banco e placa de carro, sobre fotografia, quadro-negro, correspondência, fac-símile fotocopiado, além de falado, salmodiado, cantado, com ou sem música... um desafio provocador. Vocês querem texto? O cinema quer texto? O cinema tem a pretensão de prescindir do texto? Então tomem texto para zombar daquela impressão presunçosa de que o cinema é feito de imagens. Chega. Onde haveria modelos para um casamento mais perfeito entre imagem e texto?⁴²

Parece mesmo que o modelo exemplar para casar imagem e texto não é outro senão o ideograma, que funciona menos como um adorno ou estilização dos elementos do filme e mais como “princípio de montagem” do cinema de Greenaway, no qual o espectador acaba por tornar-se um montador e o filme se constrói a partir de uma narrativa anti-linear – que muitas vezes lembra as imagens dos sonhos – e advém de choques, colisões, saltos, colagens, superposições de imagens e de sentidos. Daí a necessidade de se explorar ao máximo o espaço em branco da tela, de onde podem irromper e brotar a qualquer momento legendas, imagens produzidas com o auxílio de filtros vermelhos ou azuis, janelas à direita, à esquerda, embaixo (possíveis notas de rodapé?), como

⁴⁰ GARCIA, 2000. p. 23.

⁴¹ Ibidem, p. 23.

fizeram nas páginas do livro os poetas concretos, como cunharam Mallarmé, Pound, Eliot, Cummings e tantos outros na tentativa de oxigenar a poesia. Greenaway aponta:

Os hieróglifos japoneses poderiam ser um bom modelo para reinventar o desesperadamente-necessitado-de-ser-reinventado cinema. A história da pintura japonesa, a história da caligrafia japonesa e a história da literatura japonesa são brotos da mesma semente e brotaram ao mesmo tempo; o que se vê como imagem lê-se como texto. O que se lê como texto, percebe-se como imagem. Este foi certamente meu objetivo e modelo principal no filme *O livro de cabeceira*.⁴³

Na década de vinte, Eisenstein, que escreveu o ensaio intitulado “O princípio cinematográfico e o ideograma”, anteviu, de forma precursora, que para fazer cinema que conseguisse escapar da mesmice era preciso começar pela montagem, que via no “*modus operandi* da escrita ideográfica oriental (...) o mesmo da ‘montagem intelectual’ que ele tanto pregava.”⁴⁴ Nesse sentido, podemos dizer que Greenaway é um *leitor* de Eisenstein, visto que a montagem de “O livro de cabeceira” se dá por meio da superposição de quadros na mesma imagem, guiando-se pela lógica correlacional do ideograma e dos haicais orientais. Eisenstein assinala:

Do amálgama de hieróglifos isolados saiu o ideograma. A combinação de dois ideogramas suscetíveis de serem ‘pintados’ permite a representação de algo que não pode ser graficamente retratado. Por exemplo: o desenho da água e o desenho de um olho significam “chorar”; o desenho de uma orelha perto do desenho de uma porta = “ouvir”. Um cão + uma boca = “latir”; uma boca + um coração = “tristeza”, e assim por diante. Mas isso é... montagem! Sim, é exatamente isto que fazemos no cinema, combinando tomadas que *pintam*, de significado e conteúdo neutro para formar contextos e séries intelectuais.⁴⁵

Ao Lançar mão de *softwares* gráficos, de inúmeros efeitos e recursos técnicos de ponta, que foram explorados inicialmente e se tornaram familiares pela televisão, “o cinema irruptor de Greenaway se haure na força de uma escrita oriental para deslocar a convencionalidade da escrita fílmica ocidental”⁴⁶ e articula a maioria das cenas de “O livro de cabeceira” à maneira de um haicai: “a palavra chuva deve cair como chuva, a palavra fumaça deve cair como fumaça”, adverte

⁴² GREENAWAY, 2001. p. 12.

⁴³ *Ibidem*, p. 12.

⁴⁴ FECHINE. In: MACIEL (org.), 2004 (a). p. 129.

⁴⁵ EISENSTEIN apud FECHINE. In: MACIEL (org.), 2004 (a). p. 129.

⁴⁶ NASCIMENTO. In: MACIEL (org.), 2004 (a). p. 39.

Nagiko. As listas tão estonteantes quanto fugazes de Sei Shonagon se entrecruzam com as listas de Nagiko que, por sua vez, embaralham-se ao processo ideogrâmico de filmar de Greenaway, “que ‘escreve’ cada seqüência do filme com a minúcia e a elegância de um calígrafo japonês”⁴⁷, caligrafia que, “segundo Eisenstein tem uma estrutura ‘copulativa’, ou seja, é imagem e texto simultaneamente.”⁴⁸

Assim, por meio da materialidade visual, sonora e tátil, Greenaway acaba por privilegiar um cinema que se quer também poesia e o caminho descontínuo que a parataxe sulca nas malhas da tela e do texto não é outro senão o do aberto e o do espanto, coisas que, indubitavelmente, “fazem o coração bater mais forte”, como as imagens que se fazem escritas – “intensas tatuagens na película”⁴⁹ – como a tinta preta que escoia pelo ralo, como o ideograma que se apaga na chuva:

Beijada por um amante no jardim de Matso Tiasha
Águas tranqüilas e águas agitadas
Amor numa tarde imitando a história
Amor antes e depois
Carne e escrivainha
Escrevendo sobre o amor.⁵⁰

⁴⁷ FECHINE. In: MACIEL (org.), 2004 (a). p. 128.

⁴⁸ MOURÃO. In: MACIEL (org.), 2004 (a). p. 123.

⁴⁹ NASCIMENTO. In: MACIEL (org.), 2004 (a). p. 39.

⁵⁰ Fala de Nagiko na última cena do filme “O livro de cabeceira”.

Referências bibliográficas

ADORNO, Theodor W. Parataxis – a lírica tardia de Hölderlin. In: _____. *Notas de literatura*. Trad. Celeste Aída Galeão e Idalina Azevedo da Silva. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1973. pp. 73-122. (Coleção Biblioteca Tempo Universitário, n. 36)

ARRIOLA, Magali. Cinema e pintura: Ubiquidades e artifícios. In: MACIEL, Maria Esther (org.). *O cinema enciclopédico de Peter Greenaway*. São Paulo: Unimarco Editora, 2004 (a). pp. 49-70.

BARRETO, Bruno. O livro de cabeceira. *Cinestese*, São Leopoldo/RS, 08 de novembro de 2004.

Disponível em: http://www.cinestese.unisinus.br/index.php?menu=cinemaver&codigo=110&nome_usuario=Bruno+Barreto. Acesso em: 14 nov. 2004.

BENTES, Ivana. Greenaway: a estilização do caos. In: MACIEL, Maria Esther (org.). *O cinema enciclopédico de Peter Greenaway*. São Paulo: Unimarco Editora, 2004 (a). pp. 17-27.

BERNADET, Jean-Claude. *O que é cinema?* 8. ed. São Paulo: Brasiliense, 1986. (Coleção Primeiros Passos, n. 9)

COMODO, Roberto. Escrito no corpo – O livro de cabeceira exhibe requinte visual de Greenaway. In: Revista *Isto É*: Editora Três, 6 de novembro de 1996.

Disponível em: <http://www.zaz.com.br/istoe/cultura/141418.htm>. Acesso em: 14 nov. 2004.

CRUZ, Euler de Carvalho. As escritas exatas – os limites de um sonho. In: ALMEIDA, Maria Inês de (org.). *Para que serve a escrita?* São Paulo: EDUC, 1997. pp. 65-101.

DAUGHERTY, Heather. *The life of Sei Shonagon*. April, 1999.

Disponível em: www.stark.kent.edu/~jmoneysmith/gbi/ourweb/daugherty.htm. Acesso em: nov. 2004.

DERRIDA, Jacques; BENNINGTON, Geoffrey. *Jacques Derrida*. Trad. Anamaria Skinner. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1996.

FECHINE, Yvana. Eisenstein como livro de cabeceira. In: MACIEL, Maria Esther (org.). *O cinema enciclopédico de Peter Greenaway*. São Paulo: Unimarco Editora, 2004 (a). pp. 127-38.

FONSECA, Jair Tadeu. O barroco tecnológico: a última tempestade (*Prospero's books*) e outras obras/óperas. In: MACIEL, Maria Esther (org.). *O cinema enciclopédico de Peter Greenaway*. São Paulo: Unimarco Editora, 2004 (a). pp. 109-15.

GARCIA, Wilton. *Introdução ao cinema intertextual de Peter Greenaway*. São Paulo: Annablume, 2000.

GREENAWAY, Peter. Cinema: 105 anos de texto ilustrado. Trad. Myriam Ávila. *Aletria* – revista de estudos de literatura. Belo Horizonte, Centro de Estudos literários da Faculdade de Letras da UFMG, Curso de Pós-Graduação em Letras – Estudos literários (FALE/UFMG), n. 8, pp. 9-12, 2001.

_____. On The Pillow Book. In: *Sight and Sound Magazine*, pp. 15-7, 11/1996. _____. 26 apontamentos sobre a pele e a tinta – O livro de cabeceira de A a Z. Trad. Maria Esther Maciel. *Zunái* – Revista de poesia & debates.

Disponível em: <http://www.officinadopensamento.com.br/zunai/entrevistas/index.htm>. Acesso em: 19 fev. 2005.

_____. Os fantásticos livros de Próspero. Trad. Maria Esther Maciel. *Zunái* – Revista de poesia & debates.

Disponível em: <http://www.officinadopensamento.com.br/zunai/entrevistas/index.htm>. Acesso em: 19 fev. 2005.

_____. 100 objects to represent the world. *Paris Transatlantic Magazine*.

Disponível em: <http://www.tem-nanterre.com/greenaway-100objects>. Acesso em: 14 nov. 2004.

_____. El libro de la impotencia. El libro de la juventud. El libro del amante. El libro del exhibicionista. El libro del idiota. El libro del seductor.

Disponível em: http://www.seikilos.com.ar/PillowBook/PillowBook_sp.html. Acesso em: 19 fev. 2005.

JUELLE, Brandon. Peter Greenaway. Interview. Trad. Francesca Azzi.

Disponível em: <http://www.zetafilmes.com.br/interview/greenaway.asp?pag=greenaway>. Acesso em: 14 nov. 2004.

LAWRENCE, Amy. *The films of Peter Greenaway*. New York, Cambridge University Press, 1997.

LORE, Andhye. Greenaway leva a arte às últimas conseqüências. *Supers*.

Disponível em: <http://www.odarainternet.com.br/supers/cinema/greenaway.htm>. Acesso em: 14 nov. 2004.

MACHADO, Arlindo. *Serguei M. Eisenstein – geometria do êxtase*. 2. ed. São Paulo: Brasiliense, 1982. (Coleção Encanto Radical, n. 8)

MACIEL, Maria Esther. Introdução. Roteiro para uma enciclopédia de Peter Greenaway. In: MACIEL, Maria Esther (org.). *O cinema enciclopédico de Peter Greenaway*. São Paulo: Unimarco Editora, 2004 (a). pp. 5-9; pp.197-212.

_____. A memória das coisas: Arthur Bispo do Rosário, Jorge Luis Borges e Peter Greenaway. Exercícios de classificação, jogos de ficção: Peter Greenaway à luz de Jorge Luiz Borges. Os infernos de Peter Greenaway. In: _____. *A memória das coisas – ensaios de literatura, cinema e artes plásticas*. Rio de Janeiro: Lamparina, 2004 (b). pp. 13-26; pp. 27-35; pp. 37-47. (Coleção O Grão da Voz).

_____. Poesia à flor da tela. In: SEDLMAYER, Sabrina e MACIEL, Maria Esther (orgs.). *Textos à flor da tela – relações entre literatura e cinema*. Belo Horizonte: Núcleo de estudos de crítica textual/ Faculdade de Letras da UFMG, 2004 (c). pp. 207-16.

_____. São Jerônimo em tradução. *Aletria* – revista de estudos de literatura. Belo Horizonte, Centro de Estudos literários da Faculdade de Letras da UFMG, Curso de Pós-Graduação em Letras – Estudos literários (FALE/UFMG), n. 8, pp. 53-9, 2001.

_____. Exercícios de ficção: Peter Greenaway à luz de Jorge Luis Borges. *Agulha* – Revista de cultura # 23. Fortaleza/ São Paulo, abril de 2002.

Disponível em: <http://www.revista.agulha.nom.br/ag23greenaway.htm>. Acesso em: 19 fev. 2005.

MELENDI, Maria Angelica. Imagens e palavras. In: ALMEIDA, Maria Inês de (org.). *Para que serve a escrita?* São Paulo: EDUC, 1997. pp. 27-49.

MOURÃO, Maria Dora. In: Greenaway e as influências das novas tecnologias na linguagem cinematográfica. In: MACIEL, Maria Esther (org.). *O cinema enciclopédico de Peter Greenaway*. São Paulo: Unimarco Editora, 2004 (a). pp. 117-20.

_____. Entrevista. Cinema e novas tecnologias. Conversa com Peter Greenaway. In: MACIEL, Maria Esther (org.) *O cinema enciclopédico de Peter Greenaway*. São Paulo: Unimarco Editora, 2004 (a). pp. 179-190.

NASCIMENTO, Evando. Essas “coisas que fazem o coração bater mais forte”. In: MACIEL, Maria Esther (org.). *O cinema enciclopédico de Peter Greenaway*. São Paulo: Unimarco Editora, 2004 (a). pp. 29-48.

PAZ, Octavio. Três momentos de la literatura japonesa. En: _____. *Las peras del olmo*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1957. [Edición digital de Patricio Solano]

Disponível em: <http://www.ensayistas.org/antologia.htm>. Acesso em: 14 nov. 2004.

SAAL, Frida. Un libro para ver, una película para escribir. El libro de cabecera de Peter Greenaway. Diciembre, 1997.

Disponível em: <http://www.booksandtales.com/talila/pillow.htm>. Acesso em: 14 nov. 2004.

SANTOS, Juan Carlos Rodriguez. The pillow book – Peter Greenaway.

Disponível em: <http://www.fortunecity.com/victorian/operatic/294/pillow01.htm>. Acesso em: 14 nov. 2004.

SHONAGON, Sei. Choses Qui font battre le coeur. Choses detestables. In: *Notes de Chevet*. Trad. André Beaujard. Paris: Gallimard/Unesco, coll. Connaissance de l'Orient, 1966.

Disponível em: <http://textesenlignes.free.fr/depart/shonagon.htm>. Acesso em: 14 nov. 2004.

SCHULER, Evelyn e LEHMANN, Thomas H. Corpo e cinema pela boca aberta de Peter Greenaway. Entrevista com Peter Greenaway. Campo e contracampo. *Festa*.

Disponível em: www.klickescritores.com.br/sextafeira/numero4.htm - . Acesso em: 14 nov. 2004.

SHONAGON, Sei. *El libro de cabecera* (fragmentos). Terraza. Pires de metal.

Disponível em: http://www.terrazared.com.ar/web_es/pires/html/1/sei_c.html. Acesso em: 14 nov. 2004.

TERRAZA. Sei Shonagon. Pires de metal.

Disponível em: http://www.terrazared.com.ar/web_es/pires/html/1/sei_c.html. Acesso em: 14 nov. 2004.

TOMASELLI, Maria e TIBURI, Márcia. Uma conversa sobre o filme “O livro de cabeceira”, de Peter Greenaway.

Disponível em: <http://www.artewebbrasil.com.br/espaco/olivrodecabeceira.htm>. Acesso em: 14 nov. 2004.

XAVIER, Ismail. *D. W. Griffith – o nascimento de um cinema*. São Paulo: Brasiliense, 1984. (Coleção Encanto Radical, n. 59)

Filmes

GREENAWAY, Peter. O livro de cabeceira (*The Pillow Book*), 1996. Duração: 123 min.

_____. O bebê santo de Mâcon (*The baby of mâcon*), 1993. Duração: 120 min.

_____. A última tempestade (*Prospero's books*), 1991. Duração: 123 min.

_____. O cozinheiro, o ladrão, sua mulher e o amante (*The cook, the thief, his wife and her lover*), 1989. Duração: 120 min.

_____. Afogando em números (*Drowning by numbers*), 1988. Duração: 108 min.

_____. A barriga do arquiteto (*The belly of an architect*), 1987. Duração: 105 min.

_____. Zoo – um Z e dois zeros (*A zed and two noughts*), 1986. Duração: 112 min.

_____. O contrato do desenhista (*The draughtsman's contract*), 1982. Duração: 108 min.