

# Escritura fílmica de *O livro de cabeceira*

---

WILTON GARCIA

**Resumo** Este texto objetiva apontar alguns fragmentos do discurso intertextual no filme *O livro de cabeceira*, (1995), de Peter Greenaway. O presente ensaio apoia-se na intertextualidade como um procedimento teórico metodológico para refletir acerca dessa obra contemporânea, em um exercício suplementar do meu trabalho de mestrado. Com isso, proponho explorar algumas redes de interstícios do objeto fílmico, ao utilizar a noção poética como uma possibilidade de leitura.

**Palavras-chave** cinema, imagem, intertextualidade

**Abstract** This text aims to show some fragments of intertextual discourse in the Peter Greenaway's film *Pillow Book*, 1995. The present essay subscribes to the notion of intertextuality, as a theoretical methodological procedure in order to think about this contemporary art-work. The essay is also a supplementary exercise of my Master degree. In doing so, I propose to explore some net of intertstate of movie, using a poetic notion, as a possibility of reading.

**Key words** cinema, image, intertextuality

Ao considerar alguns aspectos intertextuais na obra cinematográfica de Peter Greenaway<sup>1</sup>, busco indagar as formas de expressões contemporâneas confeccionadas pelo artista. A partir dos argumentos ressonados pela composição de imagem e som, esse cineasta inglês aposta na mixagem de objetos díspares e flexíveis, incluindo ações ambíguas em narratividades bifurcadas pelas simultaneidades. A versatilidade do filmico enuncia a impressão do objeto contemporâneo.

*The Pillow Book*, 1995, traduzido no Brasil como *O livro de cabeceira*, baseia-se na vida e obra de uma escritora cortesã japonesa do século X (Nagiko Kiyohara no Motosuke Sei Shonagon), ao retratar os rituais da caligrafia no corpo humano - trata da união do sexo com a palavra. A autora cita diversas listas de objetos e ações que revelam situações peculiares ao entendimento ocidental, ainda que, mediado pela pertença de cotidiano oriental refinado.

As entrelinhas desse filme são pistas que organizam um caminho congruente para formação subliminar de um emaranhado de diferentes elementos, subjetivamente, representacionais. Greenaway propõe introduzir a obra da escritora aos códigos culturais de uma pós-modernidade: atemporalidade, não-totalidade e desreferencialidade (Gumbrecht 1997). Através de um desdobramento entre forma e conteúdo, um cruzamento de interlocuções citacionais convive com as reações conferidas pelos efeitos técnico-digitais e a competência dos contextos manifesta-se pela ação do tempo e do espaço. Conforme afirma Denilson Lopes:

O critério do uso das citações não está na representatividade das idéias do autor, ou mesmo na sua autoridade e conseqüente procura de compreender e reproduzir melhor o lido, mas na sua produtividade para o que está sendo criado. Mais do que colagem, justaposição, sobrecarregar o texto de citações é um fator de fragmentação teórica, de destruição e reconstrução textual. As citações se torcem entre si, se ocultam, se chocam, se perdem na história, como história, modulando o próprio ritmo do novo texto que se cria, não necessariamente como derrisão do que é citado, mas para tornar indistinta e desimportante a diferença do que é e o que não é citado (Lopes 1999: 23).

Essa reconstrução textual a partir da citação elabora uma perspectiva intertextual na "*obra aberta*" (Eco 1991) de Peter Greenaway. O processo de transmutação

1 Cineasta, artista plástico, montador, documentarista e escritor, nascido no País de Gales em 1942, tenta romper com certos princípios da estética da imagem: a ilusão e o encantamento perplexo. Sob influência do cineasta Alain Resnais, sua formação passa também pelo cinema experimental, somando aproximadamente trinta e oito filmes, entre curtas, médias e longas metragens para cinema, vídeo e televisão. O cinema contemporâneo europeu revelou essa personalidade de destaque com um projeto estético insólito, bizarro, hermético e complexo (Garcia, 2000).

do código verbal e da imagem garante a produção cultural de dispositivos intersemitóticos, sobretudo na configuração de uma discursividade. Segundo Mário Perniola (1997), a natureza da expressão da imagem implementa a condição estética do sentir, pautada na filosofia que inscreve essa experiência sob a perspectiva enunciativa do objeto.

Neste sentido, a imagem no contemporâneo aparece com uma noção paradoxalmente ambígua, pois flutua entre a escritura da matéria e a virtualidade da construção de efeitos visuais (Aumont 1995). Esse procedimento postula um agenciamento da expressão do objeto, redimensionando a possibilidade das manifestações socioculturais e artísticas. Assim, a densidade do enunciado torna-se cada vez mais provisória, criando processos parciais de produção de sentidos. Conforme afirma Alberto Manguel:

As imagens, assim como as histórias, nos informam. Aristóteles sugeriu que todo processo de pensamento requeria imagens. (...) As imagens que formam nosso mundo são símbolos, sinais, mensagens e alegorias. Ou talvez sejam apenas presenças vazias que completamos com nosso desejo, experiência, questionamento e remorso. Qualquer que seja o caso, as imagens, assim como as palavras, são a matéria de que somos feitos (Manguel 2001: 21).

#### E complementa:

As imagens, porém, se apresentam à nossa consciência, instantaneamente, encerradas pela sua moldura - a parede de uma caverna ou de um museu - em uma superfície específica. (...) uma imagem existe no espaço que ocupa, independente do tempo que reservamos para contemplá-la (Manguel 2001: 25).

Ao propor uma leitura sobre a imagem, Manguel indica alguns argumentos para dimensionar sua lógica de construção de sentidos tendo a imagem desdobrada como narrativa, ausência, enigma, testemunho, compreensão, pesadelo, reflexo, violência, subversão, filosofia, memória e teatro. Nessa (re)visitação, a noção de imagem pode ser observada como uma emergência da transitoriedade do objeto intertextual, incidindo sua complexidade na percepção do enunciado no campo visual. A manifestação da imagem tende a se transformar na dinâmica de sua expressão visual, ressaltando a ocorrência de uma atividade cognitiva. Esse fato implica na intensidade enunciativa do objeto através de agenciamento e de (inter)cambialidades de sentidos. Contudo, a apropriação dos instrumentos de subjetivação da linguagem pode emergir dessas manifestações, quando observadas a partir das estratégias

discursivas de Peter Greenaway, possibilitando a troca incessante de (inter)conexões, mediante o uso de redes de conversações (Maturana 1997).

A imagem configura o lugar do enunciado, ainda que possa (des)construir um enunciado pelos efeitos de sentidos transversalizados na visualidade. Assim, a cena visual (re)vela uma informação compreendida na extensão de sua narratividade expressiva. Essa noção de imagem agencia/negocia a inscrição do objeto cultural intermediado pelo entre-lugar - espaço da (inter)subjetividade - e diante do "olhar de alteridades".

## O DISCURSO INTERTEXTUAL

A proposição da intertextualidade<sup>2</sup> pode ser considerada como possibilidade de troca de sentidos entre a obra e os espectadores<sup>3</sup>, sugerindo um espaço de reescrita, ao favorecer manifestações de diferentes pontos de vista. A repercussão dessas manifestações pluridimensionais no discurso fílmico de Greenaway imprime um campo associativo de diversas combinações de idéias, ao apontar a extrapolação de aspectos distintos que dialogam e se contaminam. A intenção dos cruzamentos de passagens intertextuais apresenta-se suturadas em partes - fragmentos - dentro de uma lógica de sentidos, como suportes da manutenção da narrativa cênica de um pensamento não-assentado. Portanto, distante de uma lógica formal - conservadora.

As propriedades expressivas de um discurso intertextual abrigam a relação que engendra um *corpus* complexo, cuja estrutura se aplica conforme a necessidade de uma produção poética. O procedimento intertextual que destaco no cinema de Greenaway apresenta-se ao experimentar um vasto processo de efeitos de sentido. Os intertextos expressos nos filmes deste cineasta salientam a adição de diversas significações, elaborando um enriquecimento cultural da paisagem "greenawayana".

Assim, a idéia de um gesto intertextual exprime uma contaminação de elementos externos e internos que, metonimicamente elaborados, passam a participar do corpo da obra. Não são reminiscências, resíduos ou resquícios, pelo contrário, são elementos priorizantes que enfatizados, se refazem no grupo textual.

2 O termo intertextualidade foi introduzido por Júlia Kristeva ao fazer uma leitura da obra de Mikhail Bakhtin, a partir das idéias básicas de dialogismo e de ambivalência (1974).

3 Segundo Zunzunegui "Si aceptamos la idea de que todo texto se relaciona, de una u otra forma, con el conjunto de textos que le han precedido o le rodean, podemos hablar con Genette de la existencia de un 'marco transtextual' que afecta a nuestra interpretación de toda obra" (1989: 91).

Com isso, opto por desenvolver este ensaio com a contribuição teórica do trabalho de Mikhail Bakhtin marcado pela intertextualidade<sup>4</sup> e os estudos das teorias críticas contemporâneas, tendo em vista a pluralidade de conteúdos atualizados. Segundo Bakhtin, a construção de uma verdade se constitui numa expressão polifônica, na qual ocorrem variações sobre o mesmo tema. O movimento de intertextualização opera a partir do processo de incorporação de um texto em outro, seja para criar um novo feixe de sentido, seja para transformá-lo. Ressalvo que o termo "texto", aqui, deve ser observado como unidade de significação, tomado no sentido amplo de conjunto coerente de signos (Bakhtin 1992: 327-328). "*O texto é considerado hoje tanto como objeto de significação, ou seja, [figurativamente] como um 'tecido' organizado e estruturado, quanto como objeto de comunicação, ou melhor, objeto de uma cultura, cujo sentido depende, em suma, do contexto sociohistórico*" (Barros 1994: 1).

Na obra de Greenaway, o texto está atravessado por uma variante de elementos substanciais designados por diversas áreas. Nessa composição híbrida, a noção de texto pode ser compreendida como uma prática complexa, ao apresentar-se recheada de diferentes extratos de significação. A questão da referencialidade media-se em paralelos de diferentes níveis textuais: quando um texto convoca a participação de outro texto. Para Bakhtin, o texto compreende o atrito contínuo de um movimento remanejante, que envolve o projeto (como intenção criativa) e sua execução (como performance). Essa oscilação permanente de intertextos pressupõe facetas com vários graus de profundidade: semântico-conceitual, narrativo e discursivo.

A noção de texto atua em uma condição adaptativa como um sistema complexo, formado por interseções que se cruzam num tráfego de séries textuais, pois confronta a construção dialógica de (inter/intra)textos. Nesse sentido, o texto deve ser pensado como uma referência conceitual que transgride o limiar da fronteira, viabilizando o rompimento, para além dos limites.

Dessa forma, o texto pressupõe um contexto como uma rede de relações de natureza sociocultural. Isto é, o entorno do texto manifesta-se através de um mapeamento em um espaço geográfico, uma paisagem. O contexto retrata o ambiente, o lugar, a localização do objeto. Especificamente na obra de Peter Greenaway,

4 Bakhtin é "o primeiro a introduzir na teoria literária [que] todo texto se constrói como um mosaico de citações, todo texto é absorção e transformação de um outro texto. Em lugar da noção de subjetividade instala-se a *Intertextualidade* e a linguagem poética lê-se pelo menos como dupla" (Kristeva 1974: 64).

o lugar predestinado como espaço cenográfico inspira uma enorme quantidade de artifícios, citações, jogos e paródias. Esses contextos são proposições somatórias de uma multiplicidade de códigos armados entre a variação de textos e o enredo narrativo, que permeiam uma cadeia plural de intertextualizações. Segundo Julia Kristeva: "*todo texto se constrói como um mosaico de citações, todo texto é absorção de um outro texto. Assim, em lugar da noção de intersubjetividade, instaura-se a de intertextualidade e a linguagem poética lê-se pelo menos como dupla*" (Kristeva 1974: 64).

A noção de intertextualidade poética, como uma proposição de uma "*obra aberta*" (Eco 1991), aqui, está sendo considerada mediante a relação do texto e seus arquétipos, gêneros e códigos que se intercalam. Seguindo o pensamento de Bakhtin, pode-se afirmar que a intertextualidade é procedimento de construção, produção ou transformação de sentido, que se realiza a partir de três processos: a citação, a alusão e a estilização.

1. A citação pode confirmar ou alterar o sentido do texto citado, sem se importar em ser uma referência teórica ou artística;
2. Já a alusão apresenta-se como um processo de reprodução substitutiva, mostrando uma adaptação quase que paródica. A percepção do espectador precisa estar contextualizada;
3. Por último, a estilização reproduz um conjunto de procedimentos do discurso do outro, do estilo de outrem. O que deve ser compreendido como recorrência formal da individualidade.

Neste procedimento teórico-metodológico, observo que a produção de efeitos do ato discursivo do enunciador é uma manifestação polifônica, ou seja, expressa uma variação de textos ao enunciatário. Essa produção textual desenvolve uma inter-relação do sujeito enunciativo ao destinatário, como uma espécie de caminho percorrido. Substancialmente, o discurso polifônico, como o define Bakhtin, provoca a criação simultânea de vários outros textos - na enunciação - que se entrecruzam no tempo e no espaço, como expressão de uma prática intersemiótica.

O discurso citado é o discurso no discurso, enunciação na enunciação (= no enunciado), mas é ao mesmo tempo um discurso sobre o discurso, uma enunciação sobre a enunciação. Aquilo de que nós falamos é apenas o conteúdo do discurso, o tema das nossas palavras. Um exemplo de um tema que é apenas um tema seria, por exemplo, "a natureza", "o homem" (...) Mas o discurso de outrem constitui mais do que o tema do discurso, ele pode entrar no discurso (...), quando passa a

unidade estrutural do discurso narrativo, no qual se integra por si, a enunciação citada passa a constituir ao mesmo tempo um tema do discurso narrativo (...); o tema autônomo torna-se então o tema de um tema (Bakhtin 1979:130).

A convocação que o texto pode provocar no outro implica um ato comunicativo, que exige uma ação recíproca de resposta, ao eleger o enunciado como uma unidade de comunicação. A réplica dialógica, nessa composição polifônica, assume as alternâncias dos enunciados, ao intercalar o dialogismo e a ambivalência.

Observar, portanto, a tentativa de ampliar a noção de intertextualidade neste ensaio. E assim, verificar as dimensões extensionais propostas pelas premissas de uma prática com sua reescrita expandida. A escritura intertextual condensa e ao mesmo tempo desloca seus desdobramentos, como constituição da cinematografia de Peter Greenaway – são articulações visando a expressão de um objeto inesgotável de sentido.

Conseqüentemente, vejo-me comprometido a recorrer aos estudos da intertextualidade, com o intuito de tentar abranger a diversidade de significações presentes no discurso cinematográfico de Greenaway: tanto do ponto de vista da técnica (forma), como do tema (conteúdo). Ainda que estes pontos não se separem em sua expressão, o processo criativo de Peter Greenaway absorve seus desdobramentos. Pensar na linguagem poética "greenawayana" é um duplo, um campo de oscilação que permeia matizes temáticas: seja no espaço interno do texto fílmico ou no espaço externo se relacionando com demais textos.

As variantes sobre um mesmo tema do discurso filmográfico de Peter Greenaway recompõem ressonâncias possíveis de leitura, construída através de divergências variadas, produzindo uma imagem polifônica. O signo em Greenaway desliza pela cadeia de significações instaurando, neste contexto, a ilustração de uma linguagem poética. Numa predicação inacabada, indeterminada, essa linguagem poética, na obra deste diretor, opera fatos de uma não-casualidade concreta, que escapa aos caprichos de um sistema normativo.

A elasticidade nas interpretações da intersemioticidade dos códigos em Greenaway facultam, potencialmente, ambigüidades nos vetores dimensionados pelas diferentes leituras. As aspirações imagéticas do cineasta estão organizadas em um leque de possibilidades que, paradoxalmente, intercalam-se entre situações de rompimento, caos e lirismo visual.

A intertextualidade, levada às suas últimas conseqüências, arrasta não só a desintegração do narrativo como também a do discurso. A narrativa esvai-se, a sintaxe explode, o próprio significante

abre brechas, a partir do momento em que a montagem dos textos deixa de se reger por um desejo de salvaguardar, a todo o preço, um sentido monológico e uma unidade estética (Jenny 1979: 28).

Como procedimento intertextual, a presente leitura crítica acompanha algumas manobras oriundas das tramas oferecidas ao espectador a partir capacidade de (re)ler a manifestação cinematográfica de Peter Greenaway. As interseções colaboram para enveredar as possibilidades de caminhos "barrocos" do labirinto "greenawayano". A intertextualidade, portanto, organiza uma complexidade sistêmica de "acoplagem" (Maturana 1997), que reinscreve a cena como uma solução criativa, ao utilizar uma composição imbricada de recursos técnicos e estilísticos. O procedimento (inter)textual, assim, (re)configura um tecido narrativo de amarras múltiplas que reverberam os enunciados, possibilitando diversas expressões e identificações com o objeto. Na obra de Greenaway, a contextualização desses intertextos propõe uma (re)apropriação dos efeitos de sentidos, como intervenção de agenciamento/negociação, ao aproveitar a própria dinâmica articuladora do enredo fílmico. Um gesto embrionário e autofágico.

#### A ESCRITURA DE *O LIVRO DE CABECEIRA*

Esta leitura crítica deve elaborar-se pelas raízes metalingüísticas da trama narrativa: um *corpus* de colagens, recortes e planos às avessas, em que os próprios personagens questionam a si mesmos sobre suas posições diante de determinadas ciladas. Como exemplo, a condição expressiva da escrita nos filmes de Greenaway convoca uma multiplicidade de circunstâncias, expondo-se para além do código verbal. O código sonoro enuncia-se, na sua natureza comum, pela sonoridade rítmica da pronúncia silábica. Já o código visual manifesta o traço imagético de caligrafia, ao ser desenhada (impressão gráfica). Essas passagens criadas operam os espaços intertextuais da narrativa "greenawayana", pelos quais transmuda uma escritura intertextual. A adição de diferentes disposições enunciativas intermedia a contingência de recursos para a promoção dessa escritura. Em *O livro de cabeceira*,

Escrever é uma ocupação bastante comum.  
 Todavia é uma ocupação muito preciosa.  
 Se a escrita não existisse...  
 de que depressão terrível...  
 nós sofreríamos!



O aroma do papel branco  
 é como o aroma da pele...  
 de um novo amante...  
 que acabou de fazer uma visita surpresa...  
 Vindo do jardim de um dia chuvoso.

E a tinta preta  
 é como um cabelo cheio de laquê.  
 E o pincel?  
 Bem, o pincel é como...  
 aquele instrumento de prazer...  
 cujo objetivo nunca  
 é colocado em dúvida...  
 mas cuja eficiência  
 surpreendente...  
 alguém sempre, sempre esquece.

Na complexidade dessa narrativa fílmica, anuncio a existência de uma bifurcação entre duas personagens que se chamam Nagiko: uma é a escritora homenageada pelo diretor, que ilustra várias cenas com passagens poéticas de *Hai-kai*; a outra é uma menina, filha de um escritor, que cresce presenciando as barbaridades provocadas pelo editor ao pai e ao mundo. A primeira existiu efetivamente, já a segunda é uma ficção inspirada na primeira. O fato de criar duas possibilidades em uma mesma personagem, demonstra uma certa complexidade narrativa.

Esse labirinto incorpora, intertextualmente, algumas situações de recorrências paralelas, nas quais há representantes de uma certa simultaneidade no conjunto contextual. Os laços que envolvem as duas personagens estão condicionados aos intertextos sobre o próprio objeto - *O livro de cabeceira*. Acredito que a estratégia discursiva realizada pelo cineasta cria soluções suficientes para garantir uma conveniência. Em outras palavras, o enredo fílmico justifica a pertença de subtemas revestidos pela linguagem "greenawayana". *O livro de cabeceira* absorve uma estrutura não-linear, fragmentada, em que conecta as disposições de uma escritura intertextual.

Nesse veio, o tempo aparece como uma recorrência contundente para (de)marcar a potencialidade segura dessa narrativa fílmica intertextual. A questão temporal, portanto, elege uma flexibilidade associativa de circunstâncias para enunciar um passado próximo ou longínquo, interagindo com presente e/ou futuro. Um determinado momento, um instante, pode situar, retardar, aproximar ou distanciar uma imagem da outra, simultaneamente, organizando a composição de um mosaico. Essa maleabilidade da contingência temporal remete um entrecruzamento de

enunciações, vinculadas às (re)velações sistêmicas da linguagem cinematográfica. A obra de Greenaway, portanto, recupera os dados de uma discursividade intertextual, ao discutir os modos situacionais de uma manifestação contemporânea: parcial, provisória, inacabada e efêmera.

A estrutura narrativa dos filmes de Greenaway faz emergir uma reflexão da dinâmica articuladora observada pela sincronização de tempo-espço. Essa dinâmica provoca no espectador uma visão crítica sobre a manifestação representacional no cinema contemporâneo. De fato, seus filmes compreendem o princípio de uma narrativa convencional com início, meio e fim, ou seja, introdução, conflito e resolução. Porém, existe dentro desse contexto uma flexibilidade que acrescenta ao campo narrativo elementos circunstanciais, enriquecendo a disposição do enunciado. Em outras palavras, a criatividade exposta por este cineasta tangencia tanto a condição adaptativa de uma estrutura regular quanto a implementação de arestas. A metalinguagem "greenawayana" pode ser vista/lida como exemplo disso.

A escrita intertextual de Greenaway explora intensamente os recursos possíveis de linguagem utilizada no cinema. Esse rebuscamento potencializa a tensão dos limites que circundam as fronteiras da representação. Na tela podem surgir fragmentos de frações cênicas de um filme dentro de outro filme, passagens de uma história dentro de outra, trechos de um livro citando outro livro. Assim, o desdobramento metalingüístico sobrepõe-se nessa turbulência de associações descritivas: escrita, pintura, música, fotografia e outros recursos. Uma interação alucinante compõe essa plástica, ao transformar-se em uma narrativa filmica. Planos inscrevem-se sobre outros planos, como o procedimento digital *picture in picture*, no qual as seqüências se auto-articulam e imbricam os objetos e as cenas, promovendo a contundência da narrativa cinematográfica.

O desenvolvimento do processo criativo de Greenaway sugere uma contaminação no percurso da leitura filmica, ao utilizar os procedimentos da metalinguagem como uma situação intrínseca. A produção intertextual absorve uma (re)apropriação de discursos. É a linguagem sobre a linguagem, que disponibiliza a execução de diferentes suportes. A tradução de linguagem: o filme aborda sobre a escrita. Esta última apresenta livros, nos quais são descritos outros livros e pessoas, assim como a fotografia demonstra a escrita enquanto imagem. A palavra desmembra pensamentos, remetendo-se ao campo visual da imagem. Nessa extensão de expressões e dispositivos, um prolongamento de possibilidades tece os enunciados. No filme, a escrita está destilada nos corpos e projetada nas paredes.

A configuração do feminino, a mulher guerreira, as astúcias para vivenciar um grande amor são argumentos que pedem um investimento na leitura para além de

uma percepção vislumbrada sobre as cenas apoteóticas. A obra de Greenaway destaca a personagem feminina, utilizando-se de um movimento articulado e peculiar. Em *O livro de cabeceira*, a imagem do feminino contém uma predicação ímpar que na sua sutileza conduz a história. Frequentemente nos filmes deste diretor, o papel da mulher desponta como um eixo central ao enunciar o desenrolar da narrativa. Assim, a grandeza de Nagiko aparece dividida entre as expressões de duas mulheres, que viveram em milênios distintos e se fundem em uma personagem única. Contudo, seus problemas de opressão giram acerca da brutalidade do império colonizador, soberanamente, masculino.

Na primeira cena do filme, o pai de Nagiko faz sua saudação ao aniversário da menina, através de um ritual de passagem, ao escrever caracteres no corpo da criança e registrando ideogramas poéticos, como se fosse uma bênção religiosa sobre um gesto de iniciação:

Quando Deus criou o primeiro modelo em barro de um ser humano,  
 Ele pintou os olhos...  
     os lábios...  
     e o sexo.

Depois, Ele pintou o nome de cada pessoa...  
 para que o dono jamais o esquecesse.

Se Deus aprovou Sua criação...  
 Ele trouxe à vida do modelo de barro pintado...  
 Assinando Seu próprio nome.

Essa indicação, promovida pelo filme, inspira uma escrita intertextual de ideogramas que assume uma materialidade no corpo da menina e depois nos corpos dos amantes - Nagiko e Jerome - transformados à superfície da pele em uma cobertura de textos poéticos. As diferentes manifestações textuais imprimem recorrências de diversos idiomas expostos nos corpos, como se fossem livros - depositários das palavras, frases, sentenças. Para quem já conhece as temáticas prediletas de Greenaway, pode lembrar-se que o diretor frequentemente procura enveredar sua obra pela gênese da criação. Já que, logo no início do filme, o espectador defronta-se com esta cena, gostaria de confirmar neste ensaio alguns aspectos que permeiam aquilo que considero como estilo "greenawayano".

Ao promover essa bênção, o pai escreve sobre a testa da criança a primeira parte do poema. Em seguida, a menina oferece sua nuca para receber a segunda parte da escritura. Esses locais no corpo físico (matéria) são "chacras": pontos espe-

cíficos do corpo, que funcionam como propriedades ou elos de equilíbrio energético/espiritual. Esta performance será executada por diversas vezes ao longo da narrativa fílmica, providenciando então, outro aspecto pontuado sobre a obra cinematográfica de Greenaway: a repetição. Assim, o cineasta intervém nas simultaneidades temporais e no jogo das representações cenográficas espacializadas com suas especificações narrativas. Este processo criativo ressalta-se principalmente com as ferramentas digitais, ao utilizar aparatos das novas tecnologias.

Por meio da possibilidade dessas intervenções, poderia sugerir uma discussão sobre a relevância simbólica dos personagens e de seus momentos: cada sujeito passa por esse rito de comunhão. No filme, a saudação homenageia a fantasmática do personagem e qualifica o valor concentrado da ação, numa espécie de tratado que unifica, ou melhor, presentifica uma integridade sociocultural. O pai por duas vezes celebra sua saudação junto à filha. Já a mãe, divide com o editor o amor ao pai e a terceira bênção sobre a filha. Nagiko, em seu casamento e em seu aniversário pede ao marido que a abençoe. No banho, quando Jerome torna-se cúmplice de seu jogo com o editor, também participa da quinta bênção. E por fim, a herdeira de Nagiko recebe a sexta e última bênção.

Peter Greenaway pontua sua escritura fílmica em um conjunto de compreensões plasticamente emblemáticas. Essa espécie de oração organiza, de um certo ponto de vista, a condição singular da trama, ao promover a interatividade cultural entre o oriente e o ocidente. Uma interação intertextual entre o fato novo (aquilo que está por vir) e o velho (aquilo que já se foi, mas que ainda prevalece, como no caso da obra imortal de Sei Shonagon). Talvez pareça a idéia do diretor apropriar-se da transição cultural entre o novo e o velho, ao aproximar as tradições orientais e investigar a potencialidade ocidental. Se por um lado, o cineasta negocia a expressão dos objetos, mediando um intercâmbio citacional, por outro, homenageia algumas qualidades próprias do oriente.

Numa revisão da teoria crítica contemporânea sobre a noção de diferença e diversidade culturais, o crítico indo-britânico Homi K. Bhabha afirma que:

a diversidade cultural é um objeto epistemológico - a cultura como objeto do conhecimento empírico - enquanto a diferença cultural é o processo de enunciação da cultura como 'conhecível', legítimo, adequado à construção de sistemas de identificação cultural (Bhabha 1998, 63).

Essas qualidades, intrinsecamente geográficas, podem ser atribuídas aos tecidos imagéticos considerados como escopo de um discurso plural. Assim como o espectador desfruta no imaginário das maravilhas ofertadas pela palavra (oriental)

de Shonagon, também a obra de Greenaway aborda uma visualidade cinética (ocidental). Conforme segue o filme:

A imperatriz vestia um traje...  
de seda chinesa verde.  
Sob um extenso manto...  
era possível ver...  
outros cinco trajes sem forro.  
Vestia também...  
uma saia de seda própria  
para solenidades...  
Tive a sensação...  
de que não havia nada no mundo...  
que se pudesse comparar...  
à sua beleza.

Os interstícios poéticos do cineasta transpõem visualmente uma reescrita expandida, na qual estende o campo representacional dos objetos e das ações, ao instigar uma versatilidade manipuladora da forma. *O livro de cabeceira* elege as malhas dessa teia intertextual de objetos e ações, produzindo uma "estética da impureza"<sup>5</sup>, na qual o espectador depara-se com uma elegância singular da cena. Esse testemunho de Sei Shonagon evidencia uma rítmica entre os objetos descritos no poema acima e a construção da imagem que surge com a ação.

É fácil observar a perseguição desse diretor por uma compulsividade que acentua uma determinada organização narratológica sobre a ordem alfabética ou numérica, como uma parte de sua assinatura estética. O interesse esbarra, explicitamente, em um agenciamento/negociação nos prazeres das imagens descritas. Essa dinâmica de uma linha condutora cria, ao longo do filme, suturas surpreendentes, intercaladas ao movimento narrativo - um fio que procura tratar da ordenação, a partir do roteiro elaborado pelo próprio Greenaway. Na tela surgem diversas situações enigmáticas: o posicionamento dos caracteres, as diferentes formas de inserção de objetos, a expressão cromática e a iluminação em contra-campo criam vários ambientes contrastantes. Essas situações cinematográficas são espelhos reveladores da montagem dramática, teatralmente cênica, construída por Greenaway.

5 Noção conceitual desenvolvida por Bernadette Lyra, quando ministrou a disciplina: *Jogos, Paródia e Artíficos nos filmes de Peter Greenaway*, pelo Programa de Pós-graduação em Cinema Rádio e Televisão da ECA/USP, 2º semestre de 1995.

Especificamente neste filme, a construção acentuada das listas de detalhes de *O livro de cabeceira* chama a atenção, até mesmo pelo próprio esboço da quebra do ritmo: um refreamento, uma contenção. A desaceleração torna-se indagável pelas intervenções elaboradas como texto filmico, que na sua proposição confunde-se no *corpus* de citações. "Lista de coisas elegantes":

Ovos de pata.  
 Gelo raspado...  
 numa tigela de prata.  
 Flor-de-glicínia  
 Flor-de-ameixa coberta de neve  
 Uma criança comendo morangos.

Essas citações decompõem os objetos em uma poética visual e convidam o espectador à contemplação. Um ato sedutor, rogado de exigência, capricho e cuidado do cineasta, mediante ao público. De fato, a imaginação transporta-se ao universo onírico, pois as portas ficam entreabertas. Essas fendas surgidas são escorregadelas que embaralham uma harmonia constante entre significações verbais, sonoras, visuais e permitem as mais diferentes colagens de intertextos, que se multiplicam como um caleidoscópio, refratando uma combinação de luzes, sinais e/ou pontos de orifícios. Assim, as intenções das cores e a unidade dos objetos contextualizam-se na forma peculiar da apresentação "greenawayana".

Há o corte proposital de navegar por dois mundos diferentes, que poderia transitar entre ficção e realidade, ou até mesmo entre ficção e a sua máxima (ficção). A flor-de-glicínia e a flor-de-ameixa coberta de neve organizam o testemunho de Nagiko, aos seis anos, diante do encontro romântico do seu pai com o editor. Aqui o duplo, da citação das flores, cede lugar à metáfora homoerótica que se encaminha pelas possibilidades advindas da trama.

Ao sugerir o encontro homoerótico, Greenaway camufla essa passagem, chamando a atenção dos menos interessados para a cena erótica, com outras partes da narrativa que o espectador não consegue, nem precisa, compreender bem a "coisa" significada. A metáfora do espelho embaçado interliga-se ao tempo enunciativo dos acontecimentos na vida de Nagiko: quando criança presencia o relacionamento homoerótico entre o pai e o editor. É na infância que inicia a consciência dos fatos e a captação das mensagens.

Na medida em que Sei Shonagon interpela a narrativa de Greenaway, a história de Nagiko cresce entre experiências felizes e traumáticas: sucesso profissional e fracasso pessoal - afetivo e amoroso. Dois incêndios marcam a vida da jovem: o fim do

casamento e o rompimento com Jerome, o inglês poliglota e amante. O fogo queima com seus desencantos.

Despedidas podem ser tanto  
 Bonitas, quanto desprezíveis  
 Dizer adeus a quem você ama é muito complicado  
 Por que alguém seria obrigado a suportar  
 tão suave dor e tão amargo prazer?

Assim, o espectador testemunha a "Lista das coisas que irritam" Nagiko: esportistas grosseiros e preconceito contra a literatura. Esses argumentos atacam diretamente o posicionamento infantil do ex-marido - realizador de críticas severas contra as ações e objetivos da jovem escritora. No conjunto, paradoxos demonstram a saga dessa jovem que busca, na sua pulsão de vida, o simbólico momento de identificação com o outro. Tanto assim, os efeitos digitais são rasgaduras que se arrancam sobre o corpo fílmico, ao expor uma estratégia discursiva de emaranhados narrativos. Quanto mais se intensifica esse campo de estratégias, maior é a soma dos resultados diante do excesso e da repetição, costumeira na obra do cineasta. Ao aproximar as possibilidades de interação entre argumentos retóricos, como excesso e repetição, considero a construção conceitual neobarroca, segundo Calabrese (1993). No filme, recorro à "Lista de coisas que fazem o coração bater mais forte":

Passar por um lugar onde o bebê está brincando  
 Dormir num quarto onde...  
 um bom incenso está queimando.  
 Observar que o espelho chinês...  
 ficou um pouco embaçado.  
 Um amante...  
 em sua segunda visita noturna.

A agradabilidade das citações promete um sentimento prazeroso ao espectador e permite uma intenção apaziguadora entre atrocidades e deboches do editor. Em contraponto, surgem os interesses dúbios de Nagiko em alcançar o vilão da história. A protagonista tenta encantar ao espectador com aspectos que circundam uma "Lista de coisas esplêndidas":

Brocado chinês  
 Uma espada com uma bainha decorada.  
 O veio da madeira numa estátua budista.

Uma procissão liderada pela imperatriz.  
Um amplo jardim coberto pela neve.  
Seda tingida de azul-escuro.  
Qualquer coisa tingida de azul-escuro é esplêndida.  
Flores azuis-escuras.  
Fibra azul-escuro.  
E papel azul-escuro.

O jogo poético de Greenaway pondera as representações de objetos que buscam, visualmente, comover o espectador. A serenidade da imagem contamina-se de um aconchego. O tecido intertextual, cuidadosamente, torna-se impecável, revelando algumas citações. São traços estilísticos que prolongam os caminhos estratégicos do cineasta. Ao atentar contra certos princípios visuais, Peter Greenaway apresenta imagens milenares, absorvidas de suntuosos impérios. Acredito que, o talento dessas articulações discursivas está nos bordados dos mantos e na prataria oriental cintilada aos olhos do espectador; seja da natureza ou dos objetos compreendidos por uma cultura artesanal.

Aos olhos de Nagiko, seu amante Jerome provoca um redirecionamento inesperado. O refluxo e a transgressividade do inglês desestabilizam a ordem "natural" das coisas, quando ele diz: *"trate-me como a página de um livro"*. Nesse instante, se invertem as posições. Afinal, esse é o desejo de Nagiko. A personagem fica perplexa com a atitude surpreendente do amante. O inglês deve permanecer do outro lado da linha, sem ultrapassar o limite, incidindo em um atentado ao fluxo contínuo do histórico da escritora.

A situação metonímica concebida pelo jogo de deslocamentos e condensações funde-se em uma passagem entre a submissão do pensamento sobre a ação, bem como a notoriedade da pele se transpondo como papel. Uma experimentação diferenciada em uma corporificação de objetos deslocados, ao enquadrar-se em uma narrativa híbrida - aos avessos - reconhecida pelas graças frenéticas do estilo de Peter Greenaway. Observa-se a extensão visual entre o que

Mamilos parecem botões feitos de osso;  
Um dorso do pé é como um livro meio aberto;  
Um umbigo como o interior de uma concha;  
Uma barriga como um pires virado para cima;  
Um pênis como uma lesma-do-mar  
ou um pepino em conserva:  
*um instrumento de escrever nada especial.*



Quais as demarcações expressivas deste jogo? Como indagar sobre as conseqüências dos riscos correntes, quando o discurso se cristaliza? As comparações no filme formam uma advertência polifônica promovida pelas variações sobre o mesmo tema. Um jogo perigoso que Greenaway anuncia, antes de formalizar a questão. No entanto, o espectador desavizado esquece de acompanhar a complementaridade das etapas, como parte integrante da ação combinatória da proposta filmica. Na medida em que se apresentam as cenas, os detalhes iconográficos são incorporados ao conjunto de idéias que permite experimentar as partes do corpo humano, como representante legítimo da cultura.

Ao comparar o corpo e o papel, por que não investigar outras possibilidades? Qual o fator determinante que condiciona uma universalidade para as noções conceituais de uma escritura? A versatilidade discursiva dos objetos demonstra surpresa e pode ser interrogada e/ou evidenciada.

Ao refletir sobre a possibilidade representacional da pele culminando no lugar do papel, o jogo dessa configuração visual manifesta uma dinâmica de contrastes e mutações. O corpo do livro e o corpo humano parecem criar um diálogo, cujo hiato ocorre a partir da interface da tinta que expressa em inglês claro e objetivo uma citação bíblica da igreja católica: "Pai Nosso" - exposto à luz dos braços estendidos do personagem apoiado em pilhas de livros, entre eles: *Outlines of Chinese Symbolism and Art Motives*.

No filme, surge a astúcia sugestiva que desperta os sentidos corpóreos, através do olfato e incita a memória apurada do espectador para apreciar as delícias aromáticas do papel. Nessa sensação de desejo, sinta o cheiro da celulose, do papel e lembre do perfume da árvore, como quem mergulha no perfume da mata, da planta, do outro e da natureza.

Na passagem erótica da canção francesa, Greenaway demonstra o corpo, através da força de versos poéticos. Nesta cena, a escritura visual na tela cinematográfica associa-se aos códigos verbais e sonoros, quando a palavra manifesta-se vibrante na sonoridade lírica (em *off*) emitida pela cantora. Assim, o espectador prossegue fiel observando a predominância das regras gramaticais: o modo imperativo dos verbos - ora uma ordenação, ora uma sugestão. Quase que num impulso de uma veia poética, pode-se estabelecer uma certa conectividade do desejo erótico, labial, sedutor, arcanjo e francês, explodindo num ritmo frenético, alucinador e lascivo.

Desperte-a nele.  
Desaloje o homem nele.  
Um anjo voa. (bis)  
Bonito  
Enrola-se ela nele  
Esconde-se ela nele.  
Um homem se modifica (bis)  
Estranho  
Mistura perfeita  
Ele toca as asas nela  
Um homem sombrio se modifica nela.  
Um anjo bomba  
Um anjo loiro  
Confuso  
(...)  
Um homem se modifica (bis)  
Estranho  
Mistura perfeita  
(...)  
Doce  
Mistura perfeita  
Sexo de um anjo

A "*mistura perfeita*" está no objetivo alcançado. Um ideal prolongado como um gozo, ou até mesmo um orgasmo prazeroso. Assim, como uma colheita de frutos numa árvore frondosa, *O livro de cabeceira* inspira cuidados e renovações. A intenção de despertar o feminino cria uma luz para aquilo que está escuro, ou ainda, um caminho para aquilo que está distante e/ou perdido. Emblematicamente, o filme transforma-se em uma mensagem, um convite, nos quais os convidados são os espectadores à espera do banquete; que somente ocorrerá em outro filme, em outra história. Aqui são apenas citações organizando-se na velocidade da tecnologia objetificada: quadro sobrepondo outro quadro; as molduras eletrônicas se ressaltando; a rítmica poética da montagem procurando se beneficiar dos novos recursos digitais e o jogo das cartas ainda disposto na mesa à procura de jogadores. Esses aspectos são dados que orientam a discursividade estratégica do filme, procurando reestabelecer a narrativa diante do acúmulo de informações no fluxo do pensamento contemporâneo.

Configurando os entrelaços da escritura filmica de *O livro de cabeceira*, deve-se indagar a neurose narcísica da obra de Greenaway sobre o conhecimento. Ao representar tal hipótese, nada melhor que o livro, como sinônimo do saber, para

intensificar meus argumentos. Diante disso, proponho uma visita aos livros citados, em uma ordenação plausível de conotações (associações comparativas) no reconhecimento de feixes de sentidos; sistema de significação; radicalização de efeitos.

Quando menciono a palavra livro, posso refletir sobre a Bíblia (Velho e Novo Testamento), como sabedoria universal, evidenciando um elo de identificação social com quase, senão, todas as culturas. Assim, no filme, *Os dez mandamentos sagrados* são citados de antemão: não matarás, não roubarás, não desejarás a mulher do próximo... Bem como *Os sete pecados capitais*: ambição, ira, gula, inveja...

Para Nagiko, ao criar seus mensageiros há um ritual de preparação dos corpos, principalmente da pele, com o tratamento de depilação e limpeza com suco de limão. A pele deve ser de textura uniforme e lisa. Jerome foi o primeiro e o sexto dos treze corpos, que se transpuseram em livros. Pergaminho escrito por Nagiko e manufaturado pelo editor. Sua participação neste triângulo amoroso foi apenas um subterfúgio – objeto de desejo, que possibilitou o contato entre Nagiko e o editor. Na verdade, poderia entender que Jerome, com sua bissexualidade, posicionou-se no meio de um conflito, do qual o próprio inglês não tinha conhecimento. Sendo mais que amado, usado por ambos: Nagiko e o editor.

A proposta unilateral da jovem escritora está na ordenação de fatos que conduzem o esforço performático de seus mensageiros. São camicazes – guerrilheiros suicidas – prontos para um desfecho qualquer, pois estão indo para uma luta sem volta, sem tempo, sem retorno. Uma batalha sem medir as conseqüências ou até mesmo já sabendo delas: o máximo de um castigo – a morte.

Num cruzamento entre sujeito e objeto, o mensageiro e o livro imbricam-se em uma forma representativa. O segundo e terceiro livro são dois mensageiros em versões simultâneas, que sem muito esforço representam o inocente e o idiota. O quarto senhor mensageiro destaca-se pela pressa desenfreada, com a qual procura o desejo – *O livro do impotente*. Em contraste, aparece o quinto, o obeso, que tenta promover-se de todas as formas – *O livro do exibicionista*. O sétimo volume – *O livro do sedutor* – só tem o corpo a oferecer, já que a tinta foi lavada pela chuva. O jovem que representa o oitavo livro aparece muito rápido: deixa algumas fotos, sem esperar pelo editor. É *O livro da juventude*. O nono mensageiro traz consigo pistas, índices, enigmas que originam *O livro dos segredos*. O décimo manuscrito não diz nada, apenas está presente com todo o barulho, caos de uma metrópole, como *O livro do silêncio*. O décimo primeiro está morto atropelado na calçada da editora. É *O livro do traído*. O décimo segundo é passageiro, apenas buzina do seu carro em uma noite qualquer, como *O livro dos falsos inícios*. O décimo terceiro está no fechamento da história como *O livro dos mortos*.

Segundo Nagiko, o editor, assassino, fez tanto mal às pessoas que não merece e nem pode continuar vivendo. Para este, é reservado o direito único à morte. No corpo do mensageiro, lê-se:

Na época dos antigos samurais, quando prendiam os criminosos tatuavam seus crimes em seus corpos. Você é um criminoso, merece carregar a vergonha de seus atos para sempre. Mas os seus crimes não estão escritos em seu corpo. É em sua alma que eles estão escritos. Deveriam estar à mostra para todos verem como é sujo. A única verdadeira posse de um ser humano é o amor que ele possui. Tudo se acaba ou então se consome, menos o amor. A única coisa que levamos da vida é o que nós sentimos. Os homens desonrados não merecem o Dom da vida. Você não tem honra. Você não merece viver.

O editor será sacrificado com uma navalha que o mensageiro leva consigo escondida no cabelo. Após a leitura do texto, decorrido no corpo nu do mensageiro pelo próprio editor, a ação é de uma predominância efetiva. Para ilustrar melhor a arte versátil de produzir uma escritura filmica de *O livro de cabeceira*, como exemplo, cito uma visão amadurecida da escritora Sei Shonagon que aposta na existência de duas tarefas essenciais sobre o prazer:

Tenho certeza...  
de que há duas coisas na vida...  
que são dignas de confiança:  
os prazeres da carne...  
e os prazeres da literatura.  
Eu tive a grande sorte...  
de desfrutar dessas duas coisas...  
da mesma forma.

Nos prazeres do corpo, cada indivíduo segue sua natureza para experimentar melhor seus desejos e desfrutá-los. Já nos prazeres da arte, os interessados são envolvidos pela leitura que anuncia caminhos.

## REFERÊNCIAS

- AUMONT, Jacques (1995). *A imagem* (trad. Estela dos Santos Abreu e Cláudio C. Santos). 2ª ed. Campinas: Papirus.
- BAKHTIN, Mikhail M. (1992). *Estética da Criação Verbal* (trad. Maria E.G.G. Pereira). São Paulo: Martins Fontes.

- \_\_\_\_\_ (1979). *Problèmes de la poétique de Dostoïevski*. Lausanne, L'Âge d'Homme.
- BARROS, Diana Luz Pessoa de e FIORIN, José Luiz (orgs.) (1994). *Dialogismo, Polifonia, Intertextualidade*. São Paulo: Edusp.
- BHABHA, Homi K. (1998). *O Local da Cultura* (trad. Myriam Ávila, Eliana L. L. Reis e Gláucia R. Gonçalves). Belo Horizonte: Editora UFMG.
- CALABRESE, Omar (1993). *A Idade Neobarroca* (trad. Carmen de Carvalho e Artur Morão). Lisboa: Edições 70.
- ECO, Umberto (1991). *Obra aberta - forma e indeterminação nas poéticas contemporâneas* (trad. Giovanni Cutolo). São Paulo: Perspectiva,
- GARCIA, Wilton (2000). *Introdução ao Cinema Intertextual de Peter Greenaway*. São Paulo: Annablume UniABC.
- GUMBRECHT, Hans Ulrich (1998). *Corpo e forma- ensaios para uma crítica não-hermenêutica*. In ROCHA, João Cezar de C. (org.). Rio de Janeiro: EdUERJ.
- HUTCHEON, Linda (1991). *Poética do pós-modernismo* (trad. Ricardo Cruz). Rio de Janeiro: Imago.
- JENNY, Laurent (1979). A estratégia da forma. *Poétique. Revista de teoria e análise literárias* (trad. Clara Crabbé Rocha). Coimbra: Livraria Almedina.
- KRISTEVA, Julia (1974). *Introdução à Semanálise*. São Paulo: Perspectiva.
- LOPES, Denilson (1999). *Nós os Mortos*. Melancolia e Neo-Barroco. Rio de Janeiro: Sette Letras.
- LYOTARD, Jean-François (1989). *A condição pós-moderna* (trad. José B. de Miranda). Lisboa: Gradiva.
- LYRA, Bernadette (1995). *A Nave Extraviada*. São Paulo: Annablume ECA-USP.
- LYRA, Bernadette e Wilton Garcia (orgs.) (2001). *Corpo e cultura*. São Paulo: Xamã-ECA/USP.
- MANGUEL, Alberto (2001). *Lendo Imagens: uma história de amor e ódio* (trad. Rubens Figueiredo, Rousara Eichenberg e Cláudia Strauch). São Paulo: Cia das Letras.
- MATURANA, Humberto (1997). *A ontologia da realidade* (trad. Cristina Magro, Miriam Graciano e Nelson Vaz). Belo Horizonte: Editora UFMG.
- MOREIRAS, Alberto (2001). *A exaustão da diferença: a política dos estudos culturais latino-americanos* (trad. Eliana L. L. Reis e Gláucia R. Gonçalves). Belo Horizonte: Editora UFMG.
- PERNIOLA, Mario (1997). *A estética do século XX* (trad. Teresa Antunes Cardoso). Lisboa: Estampa.
- ZUNZUNEGUI, Santos (1989). *Pensar La Imagem*. Madrid: Catedra.

WILTON GARCIA é pesquisador e artista visual, desenvolve estudos sobre o corpo contemporâneo. É doutor em Comunicação e Estética do Audiovisual pela ECA/USP. Autor de *Introdução ao cinema intertextual de Peter Greenaway* (2000) e *A forma estranha - ensaios sobre cultura e homoerotismo* (Pulsar, 2000). Juntamente com Bernadette Lyra, organizou os livros *Corpo e cultura* (2001) e *Corpo & imagem* (Arte & Ciência, 2002) e com Rick Santos *A escrita de adé - perspectivas teóricas dos estudos gays e lésbic@s no Brasil* (Xamã-NCC/SUNY, 2002).

wgarcia@usp.br

Artigo enviado em junho e  
aprovado em janeiro de 2002.