

O império da escritura

Cid Ottoni Bylaardt
Universidade Federal do Ceará

Eu digo uma flor! Mas, na ausência em que a cito, pelo esquecimento a que relego a imagem que ela me dá, no fundo dessa palavra pesada, surgindo ela mesma como uma coisa desconhecida, convoco apaixonadamente a obscuridade dessa flor, esse perfume que me invade e que não respiro, essa poeira que me impregna, mas que não vejo, essa cor que é vestígio, mas não é luz.

Maurice Blanchot¹

O filme *O livro de cabeceira*, do cineasta inglês Peter Greenaway, revela-se uma grande homenagem do cinema à literatura, numa mescla de gêneros em que aquele faz uma releitura da escritura utilizando sua própria linguagem, a da imagem e do movimento. Não por acaso, a maior parte dos livros que transitam no espaço de Greenaway têm pernas e se locomovem. São livros-corpos, como anuncia o texto escrito no primeiro volume: “Eu quero descrever o Corpo como um Livro / Um livro como um corpo”. Não se trata, felizmente, de mais uma dessas insuportáveis e oportunistas “leituras” de obras literárias, que reduzem a literatura e humilham o próprio cinema: o filme tem uma linguagem própria e uma personalidade singular.

Nagiko Kiyohara No Motosuke Sei Shonagon, protagonista, vive no Japão contemporâneo. Seu nome, assim como ela mesma, abriga um poder obscuro que remete à criação literária, ao prazer do texto e da sexualidade delicada, bem como à vida e à morte.

¹ BLANCHOT, 1997, p. 315.

Sei Shonagon, homônima da personagem principal, é uma *court lady* japonesa do final do século X que descreveu o dia-a-dia da aristocracia de seu país no livro *Makura no Soshi* (*O livro de cabeceira*), uma brilhante coleção de ensaios poéticos. Suas vivazes observações são realistas, sensíveis e impressivas, e contêm humor; a agudeza de seu testemunho ocupa uma posição singular na literatura japonesa. Na época, a língua e a cultura chinesas eram consideradas mais avançadas do que a japonesa, sendo, portanto, ocupação dos homens. A tarefa de preservar a vida da época na linguagem nativa e, conseqüentemente, de criar uma nova tradição literária japonesa ficou ao encargo das mulheres, que utilizavam uma escrita mais delicada, contrastando com a robusta escrita chinesa de então.

O livro da Sei Shonagan do milênio anterior é o suporte feminino da escrita de Nagiko e suas relações com a sexualidade e as letras. O caráter alternativo da escrita feminina de Shonagon em relação à escrita masculina preponderante e culta desabrocha mil anos depois na escritura sedutora e anticonvencional de Nagiko.

O império da escritura é anunciado na imagem da criança Nagiko sendo pintada pelo pai, que proclama: “Quando Deus fez o primeiro ser humano, ele pintou os olhos, os lábios e o sexo. E, quando Deus aprovou sua criação, ele foi obrigado a assinar seu nome”. Esse reclamo, que se repete por várias vezes durante o filme, contém a grande metáfora da existência da escrita e da presunção literária. Nagiko lembra-se sempre de que, até os dezoito anos, em seus aniversários, o pai pintava esses dizeres em seu rosto, e eles se tornaram para ela um emblema do prazer da escritura, que foi interrompido quando ela se casou, por insensibilidade do marido. Essa doce lembrança da convivência com o pai, homem sensível, acompanhava por toda a vida. Após a morte de Jerome, ela envia ao editor o sétimo livro, “O livro da Juventude”, que por infelicidade é lavado do corpo em que havia sido escrito pela ação da chuva. O texto inicia lembrando as palavras do pai:

Se Deus aprovou a criação de sua criatura,
Ele soprou o modelo de argila pintado
Na vida assinando Seu nome.

Os órgãos pintados pelo criador na criatura são, respectivamente, órgãos de expressar, captar e fruir. Esses são os três elementos mais importantes da relação do ser humano com o signo. O sentido não importa, ele é instável, suspenso; o importante é o significante, o agente da tríade que preside a experiência literária, que encena um saber ou anuncia sua falta, como nas palavras iniciais do “Livro do idiota”:

Garganta e Alto do Peito:

Esta é uma caixa triste de um livro cheio de palavras

Mas com pouco significado.

Ele soa oco quando se ausculta para entendê-lo.

Pois vago, vazio, e de olhos esbugalhados numa página

Ele fala algaravia e alto nonsense no texto,

Seus pulmões são ruidosos enquanto ele está silente.

Ele é silente quando sopra e arqueja para fazer o maior barulho.

A caixa triste que é o livro-corpo não tem quem o proteja, quem lhe atribua um referencial ou um enunciador determinado quebrando as convenções do cerimonial literário, estabelecendo a errância da escrita. A teoria da representação linguística (cada palavra a uma coisa representada) ou a idéia de que a palavra é signo sucumbem aí. O remédio para a doença da escrita é sempre outra escrita, um texto que corrige as falhas do outro.

A literatura não mais escrita convencional é capaz de dar a qualquer corpo obscuro a capacidade do brilho, porque a escrita deixa de se enquadrar em esquemas de representação para promover a errância da letra sem pai, inscrita nos corpos que a fazem errar, a heresia da conspurcação das belas letras, o espírito errante que desafia a coerência entre a ordem das palavras e a das coisas, no dizer de Jacques Rancière.²

A assinatura divina é a do escritor que aprova em sua obra o seu próprio talento, a sua capacidade de ser escritor. O momento da assinatura é o momento inquietante do nascimento da obra e, simultaneamente, do escritor, que não existia antes de assiná-la.

² RANCIÈRE, 1995, p. 97.

As afirmações de natureza metalinguística se sucedem na ficção do cinema, erguendo um monumento à dicção literária. Para Nagiko, “Escrever é uma ocupação bastante comum, todavia é uma ocupação muito preciosa. Se a escrita não existisse, de que depressão terrível não sofreríamos!”. O “Livro de cabeceira” de Sei Shonagon refere-se às únicas coisas na vida que são dignas de confiança: “os prazeres da carne e os prazeres da literatura”. Arrematando, Nagiko declara ter tido a sorte de desfrutar das duas coisas da mesma forma.

Para Roland Barthes, ninguém tem relações neutras com os signos, que tanto podem gerar tranquilidade quanto inquietação. O caráter esclarecedor do signo propicia segurança; sua instabilidade produz desassossego. Em entrevista a *Les lettres françaises*,³ o autor destaca as relações que os japoneses têm com os signos, vividos como verdadeiras elaborações históricas, produtos ideológicos do sentido, que nunca se limitam em um significado fechado, próprio do discurso monológico dos idiomas judaico-islâmico-cristãos. Os signos japoneses pertencem a um sistema sutil, penetrante que se movimenta em “um espaço hedonista ou, melhor dizendo, erótico, do texto, da leitura, do significante”:

O Japão de que falei é, para mim, uma contramitologia, uma espécie de felicidade dos signos, um país que, na continuação de uma situação histórica frágil, muito específica, se encontra totalmente empenhado na modernidade, e de tal maneira próximo da fase feudal que pode conservar uma espécie de luxo semântico que ainda não foi achatado, naturalizado, pela civilização de massas, pela sociedade dita de consumo.⁴

Essa “felicidade dos signos”, regime de sentidos que nunca se encerra em um significado, está relacionada à sexualidade delicada, feliz, que, segundo Barthes, o mundo ocidental não conhece. A escrita da sexualidade ocidental está ligada à transgressão, o que configura um sistema binário

³ BARTHES, 1995, p. 176-177.

⁴ BARTHES, 1995, p. 176.

fechado (a favor ou contra), o que a mantém prisioneira de um sentido, de um paradigma, expressos por uma escrita monológica que produz sentidos estáveis. A delicadeza da sexualidade japonesa consiste exatamente em separá-la do sentido, analogamente à “felicidade dos signos”: “... pode-se defini-la como uma *confusão* do sentido, cujas vias de enunciação são; ou protocolos de “polidez” ou técnicas sensuais ou uma concepção nova de “tempo” erótico”.⁵ Nada parecido com o ato rudimentar de Jerome de escrever a palavra BRUSTEN (“seios”, em alemão) sobre os seios de Nagiko. Nada mais óbvio e grosseiro, tanto linguística quanto sexualmente, profundamente distinto de um dos amantes calígrafos da moça, que escreve sobre os mesmos seios, em ideogramas, algo traduzido para o inglês como “ecological purity”, o que, mesmo em um idioma monológico, provoca uma sedutora suspensão de sentido.

Essa indelicadeza de Jerome, aliás, é a terceira de uma série. Na primeira, Nagiko pede que ele escreva nela o nome dele, e ele escreve a palavra JEROME, em horríveis caracteres ocidentais. Evidentemente, escrever o nome dele não significava para ela escrever aquela palavra, mas algo instável como “qualquer coisa, tingida de azul-escuro é esplêndida”, retirada do livro de Sei Shonagon. Na segunda tentativa, ela pede a frase “Nós nos encontramos pela primeira vez no café Typo” em inglês, francês e japonês. As frases escritas apresentam uma irritante carga denotativa. Mesmo a frase em japonês, que podia recuperar a poesia, foi escrita em alfabeto katakana, composto de letras angulosas, quadradas, retas, mais apropriadas para grafar palavras de origem estrangeira, em contraste com a delicadeza da escrita hiragana (escrita desenvolvida pelas mulheres, código utilizado por Sei Shonagon em *Makura no Soshi*), que Nagiko alternava com os caracteres *kanji* (ideogramas de origem chinesa).

Quando criança, Nagiko trava conhecimento com o *Makura no Soshi* de Sei Shonagon, e sua paixão pela escrita se desenvolve sob a bela instabilidade dos signos, como a menção do “gelo raspado numa tigela de prata” como uma “coisa elegante”, ou “passar por um lugar onde um bebê

⁵ BARTHES, 1995, p. 190.

está brincando”, como uma das “coisas que fazem o coração bater mais forte”, ou o “veio de madeira de uma estátua budista” como uma das “coisas esplêndidas”. Outra influência forte para o erguimento de seu mundo de signos é o pai escritor, frequentemente dominado – sexual e economicamente – por seu editor.

A relação de Nagiko com a escrita – e com a sexualidade – é terrivelmente perturbada por seu casamento. Não por acaso, as cenas que evocam a cerimônia aparecem na tela em preto e branco, as cenas conjugais mostram cores esmaecidas, a ilustrarem uma relação apagada. O marido é avesso a todas as formas de celebração dos signos, como a felicitação pelo aniversário inscrita no rosto, a fórmula divina de criação dos seres a partir do barro, a manutenção do diário feminino, a aquisição de livros, que ele considera excessiva. Praticante de um esporte considerado grosseiro pelas mulheres, ele quebra as relações delicadas com a escritura “matando” um livro a flechadas e violando o segredo do diário da mulher, que não aceita seu comportamento. A ruptura final ocorre quando ele a critica por utilizar idiomas estrangeiros mesclados à escrita japonesa, com frases como “I do not like this house”, que ele parece não compreender. A pena para esse crime é a incineração do livro. Por iniciativa dela, a punição se estende aos demais livros e à casa com todo o seu conteúdo. Está terminado o casamento, o lar, os livros dessa fase da escritura feminina infeliz, mal desenvolvia, e em seguida extinta.

A fase pós-conjugal enseja uma nova vivência para conciliar os dois maiores motivos de prazer (a escrita e o sexo), e para honrar o pai e a autora de *O livro de cabeceira*, ela procura incessantemente o amante calígrafo ideal, mas os homens parecem não ser capazes de harmonizar as duas práticas.

A inaptidão masculina parece levá-la a mudar inconscientemente o local e o objeto de sua busca, e a cena desencadeadora da metamorfose é aquela do encontro com Jerome, um tradutor inglês. Sua condição de homem e, sobretudo, de ocidental, provoca uma nova ruptura na trajetória de Nagiko. A absoluta incompetência de Jerome em usá-la como papel a exaspera, e ela o manda embora com veemência, absolutamente

decepcionada, alegando que ele era um mau escritor, que o que ele fizera eram rabiscos de mau gosto.

Ele não é escritor, é apenas tradutor, e utiliza uma máquina que mecaniza a sua produção de caracteres (após o fim do casamento, Nagiko havia comprado uma máquina de escrever, que em pouco tempo foi parar no vaso sanitário), enquanto a escrita manual de Nagiko acentua a bela imperfeição dos signos. Nesse momento, o enxotado consegue virar o jogo, implorando que ela o use como as páginas de seu livro. Ela não se convence imediatamente, mas leva a sério a proposta. Em casa, durante o banho, escreve no vapor do espelho, em japonês, a frase “Use-me como as páginas de um livro”; em seguida, ela treina em si mesma, identificando escritor e escritura.

Sua primeira experiência com pele humana no lugar do papel se dá com um inglês que não conhece idiomas orientais. Ao chamar o fotógrafo para documentar sua escrita, ela declara: “Agora serei a caneta, não apenas o papel”.

Ela demonstra ser exigente com a qualidade de seu “papel”, recusando a pele do fotógrafo, que lhe implorava o privilégio de ser seu livro. Convencida pelo fotógrafo, ela envia para o editor de seu pai alguns escritos, que são recusados. A criada sugere que ela seduza o editor servindo como papel. Uma mulher tão bonita não seria recusada por um homem. Num dia em que se dirige à editora, ela presencia um beijo de despedida do editor no rosto de Jerome.

Aí tem início o envolvimento apaixonado de Nagiko com o tradutor inglês, que não é calígrafo, mas a relação é alimentada pela inversão produzida por ela, que deixa de ser o objeto da escrita e do amor, e passa a conter o privilégio da produção de letra e de sexo. Aproveitando-se da relação homossexual do editor com Jerome, ela seduz o rapaz, que por sua vez vai seduzir o editor com seu corpo estampando a escrita dela. Ele então chega à casa editora ostentando no corpo os dizeres de um livro cujo título é *O primeiro livro de treze*.

Não se pode deixar de relacionar a transformação de Nagiko à descoberta de seu “stilus” (antigo estilete romano que produzia a escrita em

tábuas enceradas), metonímia de seu novo vínculo com a escrita – seu novo estilo. Pode-se instituir aqui uma relação entre o estilete (substituído pelo pincel), instrumento de prazer, a escrita e os corpos, associados também à morte e à vida. A vida da escrita, da literatura, trama a morte do editor, que humilhara o pai da personagem, o qual se entregava aos desejos homossexuais do fabricante de livros em troca de ter seus livros publicados.

A partir daí, desencadeia-se com mais intensidade a vivência da carne e da escrita, envolvendo vingança e morte. Nagiko sente-se humilhada, pressionada, oprimida; cria, então, um mundo que instala uma nova lei para a condição feminina: liberdade, poder criador, poder destrutivo, domínio e posse. Ela nega tudo o que é para tornar-se tudo o que não é. Sua obra é o seu prodígio que nega e transforma. O escritor é o senhor do infinito, mas ela quer valer-se do finito para perpetrar seu plano de vingança. O editor tem que pagar pela sodomização do pai de Nagiko, e depois por amar o homem que ela ama.

Qual é a lei dos textos de Nagiko? Manter o silêncio, ignorando as palavras? Conhecê-las? Dizer ou não dizer algo, apagar o leitor, apagar-se, ser verdade ou mentira, pela liberdade ou pela opressão, dominar ou ser dominado?

Os livros vivos da escritora se inscrevem em tipos humanos que carregam consigo sua índole, e vice-versa (o *inocente*, o *idiota*, o *exibicionista*, o *amante*, o *sedutor*, o *traído*), bem como condições humanas e literárias (a *impotência*, a *juventude*), elementos de negação e de suspensão (os *falsos incícios*, os *segredos*, o *silêncio*), e apresentam sobretudo o grande movimento em direção à supressão, à negação própria da literatura: a *morte*.

A palavra só é capaz de dar-nos o que significa suprimindo a coisa, este é o primeiro movimento em direção à morte. Quando Deus dá vida aos seres criados do barro e os nomeia, ele cria a possibilidade de sua ausência, de sua morte, porque há um nome que dispensa o ser. Ao mesmo tempo, a morte é a esperança da linguagem, a possibilidade de eliminar as coisas e suspender a existência. A escrita de Nagiko fica, então, suspensa aos movimentos contraditórios da morte e da impossibilidade de morrer compreendidos pela literatura, ao “processo pelo qual o que cessa de ser

continua sendo, o que é esquecido deve dar satisfações à memória, o que morre só encontra a impossibilidade de morrer, o que quer alcançar o além está sempre aquém”.⁶

Que querem então dizer todos aqueles substantivos concretos e abstratos que nomeiam os livros de Nagiko? Existe uma intenção norteadora da obra da escritora, e, por extensão, da confecção do filme? Susan Sontag, em seu ensaio “A estética do silêncio”, comenta a tendência à absolutização da arte, contrapondo-a à concepção antiga que a vê como “expressão da consciência humana”:

Assim como a atividade do místico deve culminar em uma via negativa, em uma teologia da ausência de Deus, em uma ânsia da névoa do desconhecimento além do conhecimento, e do silêncio além do discurso, a arte deve tender à antiarte, à eliminação do “tema” (do “objeto”, da “imagem”), à substituição da intenção pelo acaso e à busca do silêncio.⁷

Qual é o tema dessa obra? Certamente não teremos respostas estáveis a essa pergunta; possivelmente encontraremos no lugar da réplica muitas outras perguntas, algumas das quais, a respeito do livro, são formuladas no próprio filme: “Onde fica um livro antes de nascer?”; “Quem são os pais do livro?”; “Ele precisa de um pai e uma mãe?”; “Um livro pode nascer dentro de outro?”; “Onde está o pai dos livros?”; “Quantos anos deve ter um livro para dar à luz?”.

Outras perguntas poderiam ser acrescentadas: “O livro é extremamente humano, ou é um negócio, ou uma máquina?”; “Qual é o seu tema?”; “Como ele morre?” etc. A grande aventura do filme no mundo das letras produz mais perguntas do que respostas.

É sintomático o fato de que ao filme não interessa que o espectador leia e compreenda o que está escrito nos corpos dos atores-livros – os textos são escritos em japonês, língua pouco acessível ao leitor ocidental, e as

⁶ BLANCHOT, 1997, p. 321.

⁷ SONTAG, 1987, p. 12.

paradas da câmara sobre eles não permitem uma leitura atenta –; talvez lhe interesse despertar o desejo da leitura, realçar o sabor dos signos. A relação do leitor com a obra, portanto, não é de compreensão, mas de perplexidade, de fascínio. Paira sobre as cenas o que não se decide, o que não se firma, não se esclarece. Como o filme não permite ler o conteúdo do livro, transcrevemos, neste texto, alguns versos que foram traduzidos para o português por Rafael Raffaelli em seu ensaio “O livro de cabeceira: o livrocorpo”.⁸

Toda essa ambiguidade remete à tensão que a escritora Nagiko vive em relação à escrita: é preciso vingar a desonra do pai e a submissão do amante ao editor; por outro lado, ela é seduzida pela escritura desde criança: o ato de escrever por si propicia o gozo.

Esse caráter inquiridor, ou suspensivo do “objeto” do filme encontra consonância também na técnica utilizada. Segundo Roland Barthes, o cinema elegeu como via de realização a “via metonímica”, ou sintagmática, pelo simples fato de que em um filme “alguma coisa acontece”.⁹ Esse caráter analógico, em que as imagens-sintagmas se relacionam por contiguidade, evidentemente propicia um desdobramento de possibilidades finitas e estáveis, em geral.

A proposta de Peter Greenaway, possivelmente mesmo pela influência da literatura – pós-moderna? – em sua realização, procura afastar-se desse caráter analógico do filme, como sugerem alguns versos do livro 4, “O livro do impotente”:

Há ainda um espaço
Entre os capítulos.
Ou todos os assuntos embaçaram-se?

Se procurarmos uma história em “O livro de cabeceira”, vamos achá-la, evidentemente. Entretanto, as noções de início, meio, fim, silogismo sucumbem na mudança da via puramente sintagmática para uma relação

⁸ RAFFAELLI, 1995.

⁹ BARTHES, 1995, p. 25.

mais associativa de imagens, propiciando maior abertura de sentidos. A trama em si não sobressai.

Um sedutor recurso de quebra da linearidade é a utilização de imagens superpostas, como hipertextos (ou “hipercenas”). Durante todo o filme, aparecem janelas com cenas contendo imagens associativas. Em certos momentos as janelas ilustram uma reflexão ou um pensamento de uma personagem, ou antecipam uma cena que virá, ou mostram um detalhe importante da cena principal, ou apresentam a personagem de mil anos antes prestando seus depoimentos que compuseram o primeiro *O livro de cabeceira*. Essa estrutura, que Pierre Lévy chamou de “texto em rede”,¹⁰ não se desenvolve linearmente, mas por meio de pontos ligados por nós e por *links* entre esses nós. É evidente que essa “navegação” não se processa em interação com o espectador, que não tem autoridade de acessar o hipertexto que lhe convém, por motivos óbvios (pelo menos considerando até onde vai a atual tecnologia cinematográfica). Entretanto, o “leitor” pode escolher as cenas e os momentos que ele vai enfatizar ou prestar atenção, o que provoca um deslocamento da linearidade sintagmática predominantemente metonímica de que fala Barthes.

Esses recursos permitem ao filme um curioso salto da via metonímica para a via metafórica. As cenas mais provocantes produzem relações de sentido suspensivo, como, por exemplo, a delicadeza da imagem de um criancinha dormindo sobre uma folha de árvore, que aparece não se sabe de onde no momento em que Nagiko chega a Hong Kong, para abandonar um período de escrita infeliz e recomeçar uma nova relação de prazer (sexual e escritural).

Outra imagem associativa é produzida, por exemplo, quando Nagiko lava, na banheira, a tinta negra das letras escritas por ela em seu próprio corpo. Elas formam uma estranha imagem no fundo da banheira, um desenho caótico que adquire aos poucos uma forma mais organizada e em seguida desaparece. A cena pode ser tornada como metáfora da escrita,

¹⁰ LÉVY, 2000, p. 56.

em suas constantes fugas, excentricidades, excessos, formações, deformações e morte que permite renascer.

Outra metáfora relacionada à água, uma das mais belas do filme, é a cena em que Nagiko aparece numa banheira de forma circular, semicoberta por água, logo após o suicídio de Jerome. Há remissão a feto, embrião, devir, nascimento que advém da morte.

Círculo e espiral sugerem reiteraões metalinguísticas e imagísticas constantes, discursos em devir, com a diferença majorante, em favor da espiral, do acréscimo de novos elementos a cada ciclo do movimento. A desvantagem dessas imagens, entretanto, é a a lusão inevitável ao centro. Assim, talvez, o labirinto satisfaça melhor a tentativa de representar essa aventura do cinema em sua abordagem da coisa literária, por suas várias possibilidades, tempos cruzados, inúmeras perguntas, insolubilidade, margens hipertextuais, e a enganosa chegada ao ancoradouro. Nenhuma chegada, afinal, é a chegada, mas uma série de momentos, que se aproxima da concepção de universo idealizada pelo personagem Ts'ui Pen, de Borges, do conto “El jardín de senderos que se bifurcan”:

Creía en infinitas series de tiempos, en una red creciente y vertiginosa de tiempos divergentes, convergentes y paralelos. Esa trama de tiempos que se aproximan, se bifurcan, se cortan o que secularmente se ignoran, abarca todas las posibilidades. No existimos en la mayoría de esos ejemplos; en algunos existe usted no yo; en otros, yo, no usted; en otros, los dos. En éste, que un favorable azar me depara, usted ha llegado a mi casa; en otro, usted, al atravesar el jardín, me ha encontrado muerto; en otro, yo digo estas mismas palabras, pero soy un error, un fantasma.¹¹

Assim o filme de Peter Greenaway, assim a literatura contemporânea: um abandono das formas tradicionais de narrar, da pura sequencialidade causal. A trama agora assemelha-se a uma rede, diluindo a ideia de centro, de motivo condutor. Privilegia-se a beleza do caminho percorrido, não

¹¹ BORGES, 2000, p. 116.

numa via única, mas em múltiplas bifurcações que conduzem a cenas inesperadas, que multiplicam as possibilidades.

Ao final, a vingança de Nagiko se cumpre: o editor morre, mas a obra, que havia sido resgatada da sepultura de Jerome e transformada em livro pelo editor, volta à escritora, conforme ela havia desejado no texto do próprio livro sexto, “O livro do amante”

Possa eu manter este livro para sempre
Possa este livro e este corpo sobreviverem ao meu amor.
Possa este corpo e este livro me amarem tanto quanto
Eu amo sua extensão, sua gramatura, sua solidez, seu texto
Sua pele, suas letras, sua pontuação, suas quietas
E suas ruidosas páginas.
Suas delícias sôfregas.
Livro, corpo – eu amo você.

O livro Nagiko-Jerome permanece vivo: o livro-corpo é colocado sob as raízes de um delicado bonsai que é regado pela escritora enquanto ela abraça a criança que teve com Jerome.

Referências bibliográficas

BARTHES, Roland. *O grão da voz*. Trad. Anamaria Skinner. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1995.

BLANCHOT, Maurice. *A parte do fogo*. Trad. Ana Maria Scherer. Rio de Janeiro: Rocco, 1997.

BORGES, Jorge Luis. *Ficciones*. Madrid: Alianza Editorial, 2000.

GREENAWAY, Peter. *O livro de cabeceira*. Filme. 1996.

LÉVY, Pierre. *Cibercultura*. Trad. Carlos Irineu da Costa. Rio de Janeiro: Ed. 34, 2000.

RAFFAELLI, Rafael. “O livro de cabeceira: o livrocorpo” in *Cadernos de pesquisa interdisciplinar em Ciências Humanas*. Florianópolis, 2005. Site www.periodicos.ufsc.br/index.php/cadernosdepesquisa/article/viewFile/1724/4457 acesso em 31/10/2009.

RANCIÉRE, Jacques. *Políticas da escrita*. Trad. Raquel Ramalhete e Lígia Vassalo. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1995.

SONTAG, Susan. *A vontade radical*. Trad. João Roberto Martins Filho. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.

Resumo

A grande personagem do filme *O livro de cabeceira*, de Peter Greenaway, é a literatura. Felizmente, não é mais uma dessas insuportáveis “leituras” cinematográficas de obras literárias, que reduzem a literatura e humilham o cinema. O filme tem uma linguagem própria, uma personalidade singular. Este texto procura mostrar como o filme dialoga com a literatura e a sexualidade, do ponto de vista oriental, realizando o que Roland Barthes chamou a “felicidade dos signos”, e deslocando a linearidade sintagmática das cenas para uma surpreendente via metafórica não-sequencial. A trama aqui assemelha-se a uma rede, diluindo a ideia de centro, de motivo condutor.

Abstract

The great character of the movie *The pillow book*, by Peter Greenaway, is literature. Fortunately, it's not one of these unbearable cinema “readings” of literary works, which reduce literature and humiliate the art of the cinema. The movie has a proper language, a singular personality. This text intends to show how the film establishes a dialogue with literature and sexuality, from the point of view of the japanese-chinese culture, performing what Roland Barthes called “happiness of the signs”, and transforming the usual syntagmatic linearity of the scenes into a surprising metaphorical non-sequential way. The plot here looks like a net, which refuses the idea of a center, of a causal sequence of actions.