

ABSTRACT

This article discusses the presence of the body in contemporary art and culture, with reference to the relationship between body, image and writing in the encyclopedic work of Peter Greenaway - more specifically in his 1996 film *The Pillow Book*. The aim is to show how the sign body, taken from the perspective of multiplicity, occupies a privileged place in the repertoire of images and concepts of the British artist, in sharp contrast to the marketing vision of the body that prevails in contemporary world.



CORPO, IMAGEM & ESCRITA*

MARIA ESTHER MACIEL

Professora Associada da Faculdade de Letras/ Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG)

Pesquisadora CNPq, nível 1D

O corpo e seus possíveis

Uma consulta aos dicionários permite-nos encontrar para a palavra *corpo* uma série de significados, de acordo com seus possíveis desdobramentos em diferentes campos do conhecimento. A definição básica advém, obviamente, de um enfoque fisiológico: “estrutura física de um organismo vivo (o homem e o animal), englobando suas funções fisiológicas” (CORPO, 2001, p. 843).

As extensões de sentido, nesse caso, são muitas e vão do campo da anatomia às derivações figuradas, passando ainda pelos âmbitos da astronáutica, da álgebra, da arquitetura, do jornalismo, das artes plásticas e gráficas, do direito e da música. Em todos esses vieses, a ênfase é dada às ideias de materialidade, estrutura, volume e espessura, consideradas a base principal para a existência das coisas no mundo.

Não bastassem tais extensões dicionarizadas, o signo *corpo* sempre ensejou múltiplas conceituações teóricas ao longo dos tempos. Sobretudo a partir das últimas décadas, ele tem adquirido uma configuração cada vez mais complexa e intrincada no mundo contemporâneo, demandando olhares também cada vez mais prismáticos de quem se propõe a abordá-lo. Isto porque pensar o corpo hoje não implica circunscrevê-lo aos limites da biologia, mas tomá-lo em suas diferentes potencialidades estéticas, culturais, sociais e políticas.

Pode-se dizer que os avanços científicos no campo da medicina e da biotecnologia, o incremento das práticas de “building-body” (plásticas, implantes, próteses

* Este artigo amplia e desdobra a palestra “Figurações/transfigurações: corpo e escrita em Peter Greenaway”, proferida no VIII Seminário Internacional Fazendo Gênero – Corpo, Violência e Poder e posteriormente incluída nos anais do evento (TORNQUIST, 2009, vol. 1, p. 159-172).

e tatuagens), a conversão da doença em um fator produtivo da economia global e a atenção quase que exclusiva a um ideal de físico perfeito e saudável tornaram-se fatores incisivos na maneira como o corpo se inscreve na contemporaneidade. Mais do que nunca, ele ocupa um lugar em alto relevo no tempo presente, como se fosse, hoje, o único domínio possível de afirmação de uma identidade social, cultural e política, diante de um horizonte instável e desprovido de utopias. Atualmente, como afirma Francisco Ortega (2008, p. 48) em *O corpo incerto*, não podendo mudar o mundo, resta-nos mudar o corpo, considerado “o único espaço que restou à utopia, à criação.” Mas o corpo constitui um espaço (ou suporte) que, não obstante se afirme como o atestado concreto de nossa existência no mundo, vem se sustentando, paradoxalmente, de uma “rejeição corporal da corporeidade” em prol de um de um ideal de corpo padronizado, virtualizado e subtraído de sua “carnalidade”, enfim, artificialmente moldado pelos imperativos estéticos do mercado e da mídia. Como afirma o pesquisador:

O corpo ocupa um lugar em alto relevo no tempo presente, como se fosse, hoje, o único domínio possível de afirmação de uma identidade social, cultural e política, diante de um horizonte instável e desprovido de utopias

O virtual não é mais o oposto do real, aparece como seu prolongamento, e o corpo é basicamente uma imagem que se apresenta dotada de materialidade, em concorrência com a materialidade real do corpo físico. Trata-se de um corpo construído, despojado de sua dimensão subjetiva, descarnado¹ (Ibid., p. 14).

Sob esse prisma paradoxal, o sujeito contemporâneo, ao investir na construção do próprio corpo, tomando-o como lugar por excelência de uma suposta afirmação identitária (processo que Ortega chama de “somatização da subjetividade”), não faz mais do que transformá-lo em réplicas dos modelos corporais cultuados pela sociedade de consumo. O que leva, pela força dos clichês, a um inevitável distanciamento (ou falseamento) do que, de fato, constitui um gesto criativo.

É mais ou menos no contrafluxo dessa tendência que alguns artistas contemporâneos têm atuado, enfocando o corpo fora das diretrizes impostas pelo mercado, de

1 • O tema é denso e cheio de matizes, tendo sido abordado com muita competência por Ortega em seu livro.

forma a explorar suas múltiplas potencialidades enquanto uma realidade palpável e não apenas como uma imagem. Nesse sentido, trazem à tona uma noção de corpo que se desvia da virtualidade para a concretude, da fixidez de sentidos para a mobilidade das sensações. Um corpo feito de carne, osso e vísceras, que sofre, adoece, tem prazer e, ao mesmo tempo, se dá a ver como um depositário de imagens, inscrições, estigmas, códigos híbridos de identidade e de alteridade.

Este é o caso do cineasta britânico Peter Greenaway que, desde os anos 1980, tem se dedicado ao signo corpo em seus filmes e trabalhos de artes plásticas, em um viés distinto do que comumente se vê no cinema do nosso tempo. O corpo em diversas configurações físicas, idades e gêneros, em situações de prazer, doença, mutilação, tortura, morte e decomposição ocupa um *topos* privilegiado no repertório de imagens e conceitos do cineasta, adquirindo, em certos momentos, uma feição enciclopédica.

Corpos nus, femininos e masculinos, jovens e velhos, proliferam nos filmes, exposições e instalações do cineasta, em meio a referências e citações extraídas de tratados de anatomia, compêndios médicos, manuais eróticos, obras de arte e textos literários. Nesse sentido, ele se desvia da tendência predominante do cinema comercial, que privilegia apenas o corpo feminino jovem, com uma nudez que funciona sempre como prelúdio para as cenas de sexo. Greenaway opta por reacender, no imaginário fílmico contemporâneo, a fisicalidade presente na arte ocidental desde a Antiguidade clássica, como antídoto “às noções de corpo como fonte de dinheiro ou do que entendemos ser saúde, medicina e longevidade.”² (GREENAWAY, 1999, p.22). Com isso, ele se propõe a compor o que ele mesmo chamou de “enciclopédia fisiológica da humanidade”, na qual reverberam imagens de vários séculos, incluindo as representações medievais do corpo nu de Jesus Cristo recém-nascido ou crucificado. Nas palavras do próprio Greenaway:

Todos nós fazemos parte de um mesmo fenômeno da corporalidade e não quero particularizar e, menos ainda, corresponder aos estereótipos que a moda e a cultura contemporâneas exigem. O que eu quero é um uso onipresente do corpo em todos os seus aspectos, contendo tanto o de dentro quanto o de fora, o doente e o sadio, o mutilado, o deformado, o cego... É toda uma enciclopédia fisiológica da humanidade. (Ibid, p. 24)

Esse exercício fisiológico-enciclopédico ficou nítido, por exemplo, em um projeto de curadoria realizado pelo artista/cineasta no Museu *Boymans-van Beuningen* de Roterdã, em 1991. Sob o título *The physical self* (1992), o trabalho consistiu na sele-

2 • Segundo o cineasta, o corpo nu sempre foi uma recorrência na arte ocidental (Ibid., p. 22).

ção e reordenação de itens e imagens pertencentes ao acervo da instituição, com o foco nas questões relacionadas ao corpo humano. Da imagem de um recém-nascido ainda coberto de muco e sangue – usada (com fins equivocados e controversos, segundo Greenaway) numa propaganda da grife Benetton – até obras canônicas da história da arte europeia, passando por fotografias de Muybridge e reproduções de Andy Warhol, tudo o que se relaciona à condição física da espécie humana é aproveitado na exposição, de forma a se criar um leque de referências anatômicas, estéticas, sociais, éticas e políticas.

Em meio aos artefatos da coleção, vêem-se, inclusive, corpos vivos e pulsantes, expostos em vitrines espalhadas estrategicamente pelo museu. As pessoas que servem de modelos (ou *performers*) são de diferentes idades, estaturas, volumes, e se colocam em várias posições. O propósito é levar os espectadores a comparar os corpos reais de homens e mulheres, jovens e senis, às aventuras da imaginação que as obras inanimadas do museu trazem em suas representações do “eu físico”. Figurações de partes avulsas do corpo (cabeças, pés e mãos), mulheres grávidas, partos, casais em cenas eróticas, criaturas mitológicas compõem as seções da grande exposição. Acrescente-se aí um conjunto de objetos referentes ao tato e ao uso corporal, como luvas, talheres, sapatos e ca-

deiras, num instigante diálogo com as demais figuras e imagens.

Essa lógica da diversidade enciclopédica no trato da fisicalidade humana atravessa também a maioria dos filmes de Greenaway. Cabe mencionar, nesse contexto, *A barriga do arquiteto* (1987), em que o corpo – centrado no aparelho digestivo de um arquiteto americano volumoso e voraz – surge na interface do erótico com o gastronômico e o patológico, deflagrando situações de prazer, doença e morte; ou *O*

cozinheiro, o ladrão, sua mulher e o amante (2004), filme de 1989 que associa sexo, comida e escatologia, com direito a uma exuberante cena de canibalismo, numa explícita remissão crítico-alegórica à sociedade de consumo do final do século XX. A esses filmes se juntam *Zoo – um z e dois zeros* (1990), ficção darwinista de 1985 sobre as oito etapas do processo de decomposição orgânica, e *A última tempestade* (1991), adaptação de *A tempestade*, de Shakespeare, que apresenta uma profusão barroca de corpos de todos os tipos e explora, em primeiro plano, a quase nudez do protagonista Próspero, um homem sábio e idoso representado pelo ator veterano John Gielgud. Os filmes para tv, como *M is for man, music, Mozart* (1991) e *A TV Dante* (1989) também são significativos no que se refere à *imagerie* do corpo em suas figurações anatômicas, orgânicas, simbólicas e enciclopédicas.

Como se vê, o repertório de filmes dentro dessa linha de corporalidade é vasto e diversificado. E em quase todos Greenaway alia à sua pulsão enciclopédica uma forte preocupação estética que o leva a explorar – a partir do signo corpo – uma variedade de metáforas visuais, associações poéticas e sinestésias, capaz de intensificar o próprio caráter corporal, material da linguagem fílmica. O que se dá a ver, de maneira exemplar, no longa-metragem *O livro de cabeceira*, de 1996, que através de sofisticados recursos tecnológicos e de referências literárias extraídas do diário de mesmo título da escritora japonesa medieval, Sei Shonagon, encena a ideia do corpo como um espaço de criação, associado ao exercício escritural.

O corpo escrito em O livro de Cabeceira, de Peter Greenaway

Em *O livro de cabeceira*, as tríades corpo-livro-filme e pele-página-tela se fundem e se confundem como suportes de uma narrativa ao mesmo tempo contínua e descontínua, visual e textual, erótica e escatológica, na qual também se imbricam gêneros sexuais e textuais, culturas do Oriente e do Ocidente, línguas, registros de escrita e de imagem, tempos, espaços e tradições distintas.

A trama do filme que – ao contrário do que se pensa – não foi extraída nem adaptada do livro de Shonagon, mas criada pelo próprio Greenaway, resume-se na história de uma japonesa de Kyoto, Nagiko, que quando criança tinha, a cada aniversário, o rosto caligrafado pelo pai escritor, num ritual de celebração que marcaria toda a sua história de vida. É nessa mesma época que ela tem acesso ao *Livro de Ca-*

beceira de Sei Shonagon, um clássico da literatura japonesa medieval que se tornará sua obra de referência, seu livro de cabeceira. Na idade adulta, vivendo em Hong Kong, onde se torna modelo de um estilista japonês, Nagiko começa a buscar amantes que escrevam no seu corpo, de forma a reeditar a cena escritural paterna. Mas após o encontro com Jerome, um tradutor inglês bissexual, que a desafia (ou incita)



a assumir ela mesma o papel de escritora, a moça passa a escrever livros em corpos de outros homens, de idades e compleições físicas variadas, enviando-os a um velho editor com quem Jerome mantinha uma ligação amorosa. Por coincidência, tratava-se do mesmo editor que explorara o pai da protagonista nos tempos remotos de Kyoto. Depois que Jerome morre e tem o corpo escrito por Nagiko, o editor, enciumado,

manda desenterrar o cadáver do rapaz, arranca-lhe, cirurgicamente, a pele caligrafada e a transforma literalmente em um livro. Nagiko escreve, ao todo, treze livros em corpos masculinos, sendo que o décimo terceiro, *O Livro dos Mortos*, dá o desfecho ao filme. Recuperando o livro feito com a pele do amante inglês e guardando-o sob um vaso de bonsai, Nagiko aparece na cena final com o corpo tatuado, com a filha recém-nascida nos braços para, em seguida, com o pincel, caligrafar no rosto do bebê uma mensagem de aniversário.

Vale ressaltar a presença incisiva do diário de Sei Shonagon ao longo de toda a narrativa, o qual figura tanto como um texto provedor de imagens e palavras para a composição da trama, quanto como uma espécie de personagem, dotado de concretude física e convertido em objeto de culto por parte da protagonista.

Enfim, *O livro de cabeceira* é um filme em que a conjunção visual entre corpo e textualidade é levada às últimas conseqüências, não apenas nos âmbitos temático e narrativo, mas também no que tange à própria materialidade significativa da linguagem. Para além da mera analogia assentada na ideia do corpo como texto e do texto como corpo, o jogo proposto por Greenaway abre-se a muitas variantes e desdobramentos, levando-nos também a pensar nas funções e figurações do corpo na sociedade e no imaginário contemporâneos. O corpo como um território de prazer e gozo, o corpo na condição de carne, o corpo prostituído, o corpo dilacerado, o corpo estetizado, tomado como matéria e suporte da escrita, o corpo na condição de cadáver são algumas dessas variantes exploradas por Greenaway, sempre a partir da conjunção sexualidade-textualidade. Conjunção esta, aliás, sugerida pela própria Sei Shonagon em seu diário, ao afirmar – em tom confessional – que duas coisas são indispensáveis na vida: os deleites da carne e os deleites da literatura, experimentados, de preferência, a um só tempo.

O fato de o Japão ser a grande referência cultural e geográfica do filme potencializa, sem dúvida, o empreendimento de Greenaway. Como diz Roland Barthes (2007, p. 18) em *O império dos signos*, o corpo, na cultura japonesa, “existe, se abre, age, se dá sem histeria, sem narcisismo, mas segundo um projeto erótico.”³ O que também acontece com a arte japonesa da escrita, caracterizada por Barthes como uma atividade corporal. “O pincel que escreve”, diz ele, “tem seus gestos, como se fosse dedo, desliza, torce, levanta-se, e o traçado se cumpre, por assim dizer, no volume do ar, tem a flexibilidade carnal, lubrificada, da mão.” (Ibid., p. 8).⁴ A isso se somam o culto da caligrafia na tradição asiática, tomada como uma arte da palavra e da imagem, simultaneamente, e a prática milenar da tatuagem, que no Japão

3 • Barthes acrescenta: “Ora, acontece que no Japão o império dos significantes é tão vasto, excede a tal ponto a fala, que a troca de signos é de uma riqueza, de uma mobilidade, de uma sutileza fascinantes, apesar da opacidade da língua, às vezes mesmo graças a essa opacidade.” (Ibid., p.18).

4 • Roland Barthes chama a atenção para o fato de que, no seu livro, Oriente e Ocidente não podem ser tomados como “realidades” a serem aproximadas ou colocadas em oposição por vias históricas, filosóficas, culturais e políticas. Ele os concebe, sim, como sistemas simbólicos diferentes. (Ibid., p. 8).

passou por vários estatutos simbólicos, associando-se tanto à ideia de punição (os criminosos do período feudal tinham os corpos tatuados), quanto à de decoração (a partir do séc. XVII) e aos rituais místicos.

O diário de Sei Shonagon, dentro desse conjunto de referências, ocupa um lugar especial. Primeiro porque a autora foi uma das figuras mais importantes do Japão medieval, integrando, ao lado de sua contemporânea e rival Murasaki Shikibu, autora de *A História de Genji*, uma plêiade de escritoras que farão surgir toda uma literatura em língua vernácula, num momento único da história da literatura oriental. Sobre sua biografia, pouco se sabe. Consta que foi dama da corte da Dinastia Heian e viveu em fins do séc. X, num ambiente social refinado, no qual predominavam os valores estéticos e, em especial, o culto à poesia e à caligrafia. Dedicou-se, sobretudo, ao registro de detalhes da vida na corte, documentando, com sensibilidade e não sem malícia, um mundo cuja realidade parecia ter abolido, pela força dos rituais, as leis de gravidade que a sustentavam. Como afirma Maria Kodama, que traduziu com Borges alguns excertos de *O livro de cabeceira* para o espanhol, a escrita de Shonagon “revela uma personalidade de mulher aguda, observadora, bem informada, ágil, sensível às belezas e sutilezas do mundo, ao destino das coisas, em suma, uma personalidade complexa e inteligente.” (KODAMA, 2004, p. 9, tradução minha). Uma quase profeminista, acrescenta Greenaway, numa época patriarcal em que as mulheres da corte permaneciam, na maioria, silenciosas, quietas e disponíveis dentro de casa durante toda a vida. Não à toa, ela lamenta a situação das mulheres de seu tempo, ao dizer:

Sei Shonagon é uma quase profeminista, acrescenta Greenaway, numa época patriarcal em que as mulheres da corte permaneciam, na maioria, silenciosas, quietas e disponíveis dentro de casa durante toda a vida

Quando me ponho a imaginar como deve ser a vida dessas mulheres que ficam em casa atendendo fielmente seus maridos, sem expectativa de nada e que, apesar de tudo, se consideram perfeitamente felizes, encho-me de desprezo. Em geral, elas são de bom nascimento, mas não têm nenhuma oportunidade de descobrir o mundo. Eu queria que elas pudessem experimentar um pouco a vida na corte, mesmo que isso

signifique prestar serviços como empregadas, de modo que lhes fosse dado conhecer as delícias que essa vida oferece. (SHONAGON, 1980, p. 39, tradução minha).

Os sentidos do corpo: Sei Shonagon e Hildegard de Bingen

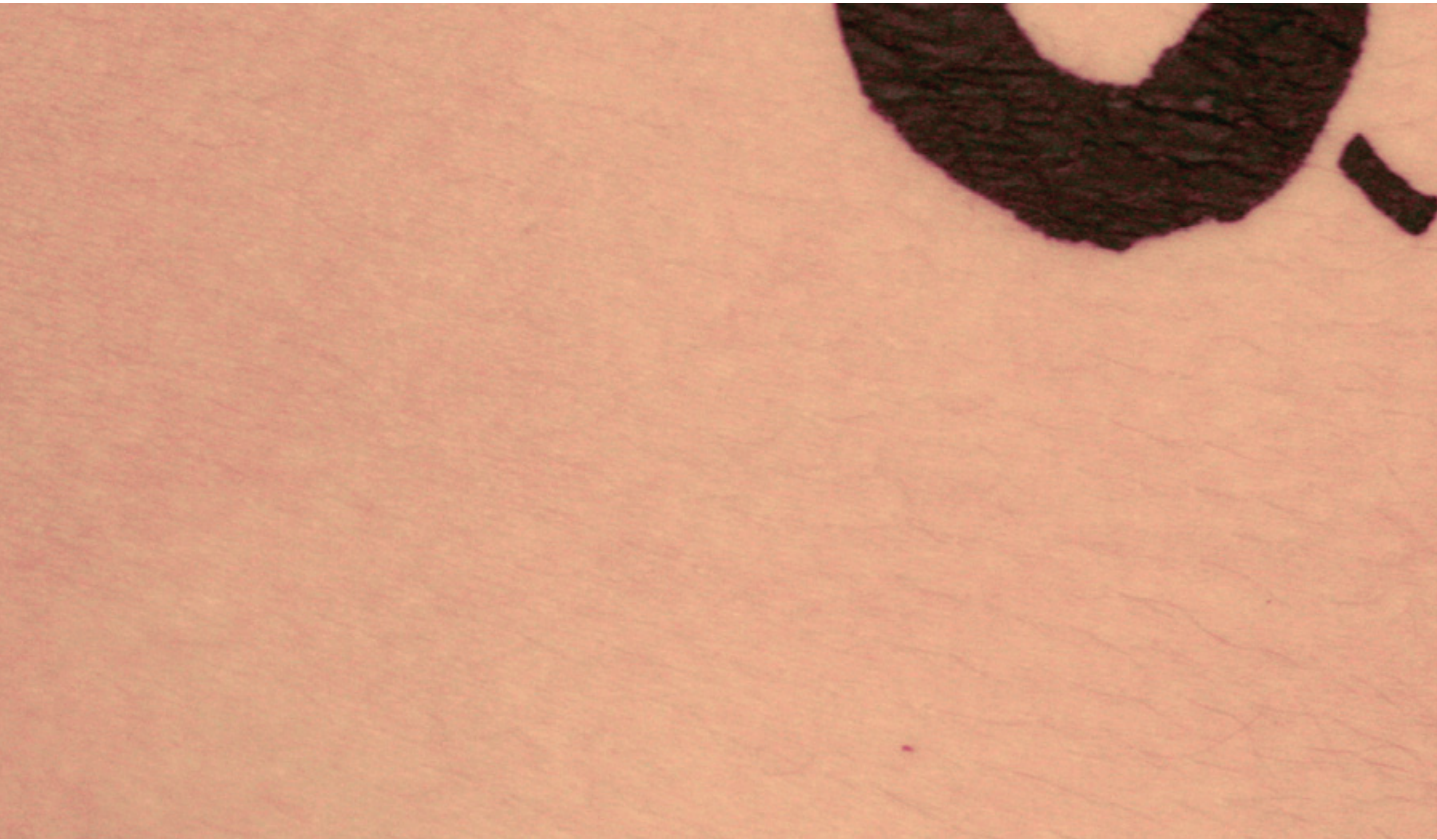
Vale observar aqui, entre parêntesis, que uma possível correspondente (numa espécie de simetria inversa) dessa mulher, no Ocidente, seja Hildegard de Bingen, santa, escritora, musicista, médica, pintora, visionária, enciclopedista alemã que viveu no século XII. Autora de mais de 70 sinfonias e dezenas de quadros em forma de iluminuras, escreveu poemas, livros de teologia e de história natural, num contexto em que poucas mulheres eram alfabetizadas ou tinham acesso à cultura canônica. Não bastasse isso, Hildegard colocou o corpo no centro de suas preocupações médicas e estéticas, contra a orientação da Igreja, que o via como algo abominável, indigno de ser levado em consideração, ainda mais por uma mulher religiosa. Quase todas as suas pinturas evocam o corpo humano em nudez, em suas dimensões anatômica, alegórica e sagrada. Como expõe Maria Tereza Horta (2005) em um artigo sobre o lugar (ou não-lugar) do corpo na Idade Média, “essa época escamoteou o corpo num jogo ambíguo, tapando-o e destapando-o, mostrando-o e iludindo-o.” E completa: “Sobretudo o corpo feminino, tomado como imperfeito, conspurcado pelo pecado de Eva.” (Ibid.)

Hildegard, porém, não hesitou em colocar corpo e alma em uma relação de paridade não excludente, na qual incide – de forma positiva – a potência dos sentidos. O fragmento a seguir, extraído de seu livro de visões intitulado *Scivias*, evidencia essa posição:

Mas o homem tem em si três vertentes. Quais são? A alma, o corpo e os sentidos, e é por elas que a vida se exerce. Como? A alma vivifica o corpo e mantém o pensamento, o corpo atrai a alma e manifesta o pensamento, mas os sentidos abalam a alma e potencializam o corpo. (BINGEN, 2001, p. 6).

Sabe-se que santa Hildegard defendeu ainda a igualdade teológica entre homens e mulheres (“eles estão entrelaçados de tal maneira que um é trabalho do outro”, ela diz), embora com suas diferenças biopsíquicas preservadas, e sustentou – enquanto médica - uma visão positiva a respeito das relações sexuais. Consta também que é dela a primeira descrição científica do orgasmo feminino, na qual não omitiu as

5 • Segundo os biógrafos de Hildegard, a monja beneditina levou dez anos (1141-1151) para escrever a obra de visões *Scivias*, que compreende três livros: o primeiro descreve seis visões, seguidas de comentários da própria Hildegard. O segundo, sete visões, e o terceiro, treze. A última visão do terceiro livro termina em uma espécie de ópera, em que as virtudes são personificadas e sofrem ataques dos demônios, tema que mais tarde é retomado e transformado, por Hildegard, numa obra musical denominada *Ordo Virtutum*, que, possivelmente, chegou a ser encenada no convento de Bingen. Outros livros de Hildegard: *Liber vitae meritorum*, *Liber divinorum operum*, *Physica*, *Causae et Curae*, *Symphonia Armonie Celestium Revelationu* (PERNOUD, 1996).



contrações uterinas e o “deleite sensual” delas decorrente. Além disso, considerou – numa visão inédita para o seu tempo – a medula óssea como a base da existência material humana, numa analogia com a força divina:

Fluindo para dentro e para fora, como a
respiração,
a medula do quadril destila sua essência,
conduzindo e fortalecendo a pessoa.
Da mesma maneira,
A vitalidade dos elementos da terra
vem da força do Criador.

(...)

... a vitalidade espiritual está presente na alma
da mesma maneira que a medula dos quadris
na carne. (BINGEN apud KLÜPPEL, [2000?]).



Embora em um viés bem distinto do de Sei Shonagon – aquela era uma monja e esta, uma cortesã –, Hildegard também era fascinada por listas, descrições, receitas e verbetes, nutrindo um especial apreço pelo exercício estético dos sentidos. Tanto que sua poesia, à feição dos escritos de Shonagon, prima pela sinestesia, compondo “uma cadeia iconográfica de imagens que convocam a totalidade dos sentidos audição, olfato, visão, tacto e paladar.” (CARVALHO; MENDONÇA, 2004, p. 13). Além disso, soube entrelaçar visualmente, em suas iluminuras, palavras e imagens, representando, em algumas delas, o próprio ato da escrita e da leitura de livros, e suas visões místicas foram transfiguradas em textos, músicas e pinturas, numa explícita abertura ao exercício da multiplicidade.

Fechando parêntesis e voltando à Idade Média japonesa, pode-se dizer que, no caso específico do diário de Sei Shonagon, não há propriamente relatos de visões místicas, mas o registro poético de pequenas epifanias extraídas do cotidiano e das coisas da natureza. Afeita ao fragmentário, a autora registrou em seu diário 164 listas de coisas agradáveis, desagradáveis, irritantes, esplêndidas, etc., encenou intimidades vividas e postiças, recriou sensações e criou guias de ideias.

Esse diário foi precursor de um gênero tipicamente japonês conhecido como

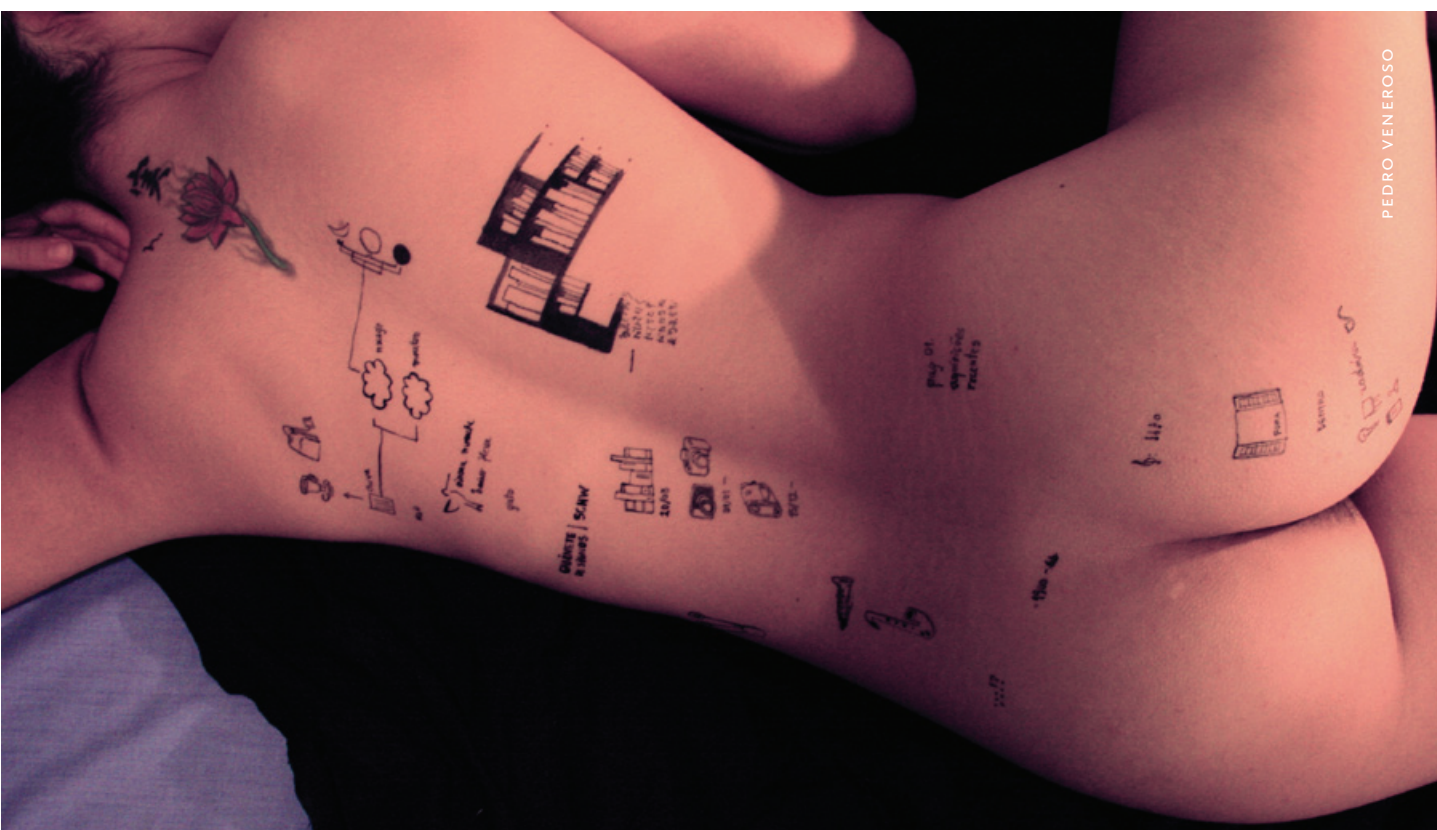
zuihitsu (escritos ocasionais) e apresenta, além das listas, observações sobre plantas, pássaros e insetos, diálogos, poemas, descrições de pessoas, registros de encontros amorosos e críticas aos homens medíocres. Tudo isso numa escrita transparente, ágil e de uma inquietante modernidade, através da qual vemos, como apontou Octavio Paz (1992, p. III, tradução minha), “um mundo milagrosamente suspenso em si mesmo, perto e distante ao mesmo tempo.” Mundo *up to date*, com os olhos fixos no presente, movido pelo sentimento de fugacidade das coisas. Neste sentido, é uma obra completamente distinta do romance de Murasaki Shikibu (considerada por muitos como uma legítima precursora oriental de Marcel Proust e do grande romance francês), por evocar uma atmosfera similar à que também evocou Baudelaire, ao recorrer à moda para tratar do caráter transitório e circunstancial da modernidade.

Aliás, a propósito do gênero literário *zuihitsu*, consta que ele definia, inicialmente, os diários mantidos dentro dos travesseiros de madeira, como o de Shonagon, passando, mais tarde, a designar livros afrodisíacos para amantes insones, até se converterem em manuais de sexo para amantes entediados ou para iniciar no sexo os inocentes. Em sua fase tardia, eles se inseririam, portanto, dentro do que Foucault, com o intento de diferenciar as formas de se lidar com a sexualidade no Ocidente e no Oriente, chamou de *ars erótica*, em contraponto à *scientia sexualis*, predominante no mundo ocidental.⁶ No que tange à *ars erótica*, o prazer é concebido como uma arte e, como explica Octavio Paz (1979), que também incursionou no estudo das diferenças entre as concepções ocidentais e orientais de corporalidade, “não há a mais leve preocupação com a saúde, exceto como condição do prazer, nem com a família, nem com a imortalidade”. Em resumo, o prazer aparece como uma ramificação da estética.

Mesmo que *O livro de cabeceira* de Shonagon não se enquadre em nenhuma dessas categorias que não a de diário íntimo, pode-se dizer que Greenaway aproveitou todos os desdobramentos do gênero em seu filme, conferindo à trama uma forte carga erótica, a qual, no plano da linguagem, intensifica-se esteticamente, graças à sua força visual e sinestésica. É sob esta perspectiva que o filme também se *produz sensualmente*, à feição do que Barthes (1977, p. 11) denomina, em *O prazer do texto*, de *escritura*, ou seja, uma prática, um fazer, uma *poiésis*, que escapa a uma existência meramente conceitual e narrativa, afirmando-se como “a ciência dos gozos da linguagem, seu Kamasutra.” A textualidade fílmica assume, assim, também uma explícita corporalidade, ao se converter numa espécie de anagrama de nosso corpo erótico.

6 • Segundo Foucault (1984, p. 57), a China, o Japão e a Índia dotaram-se de uma *ars erótica*, em que “a verdade é extraída do próprio prazer, encarado como uma prática e recolhido como experiência.” Já a nossa civilização, segundo ele, “pelo menos, à primeira vista, não possui *ars erótica*.” “Em compensação”, completa, “é a única, sem dúvida, a praticar uma *scientia sexualis*.” (Ibid, p. 57).

A literatura, sob esse prisma, pode ser também associada, no filme, a “uma arte da tatuagem”, a qual, segundo Severo Sarduy (1979, p. 53), “inscreve, cifra na massa amorfa da linguagem os verdadeiros signos da significação.” Mas tal inscrição (inde-lével) nunca é possível sem ferida, sem perda. Nas palavras de Sarduy:



A escritura seria a arte desses grafos, do pictural assumido pelo discurso, mas também a arte da proliferação. A plasticidade do signo escrito e seu caráter barroco estão presentes em toda literatura que não esqueça sua natureza de inscrição, o que se poderia chamar de sua *escrituralidade*. (Ibid., p. 54, itálico do autor).

Cabe dizer que esses efeitos escriturais do filme se devem, em parte, à maneira como Greenaway incorpora o texto de Shonagon no filme. Este é trazido à flor da tela, potencializado através de sucessivas sobreposições de imagens e textos. Os ideogramas da escrita oriental aparecem na tela como metáforas vivas do corpo. E dialogam, de forma produtiva, com diferentes tipos de textos que proliferam ao longo do filme, e que vão desde passagens bíblicas em inglês e latim, a letreiros

luminosos de lojas e livrarias, títulos de livros e grafites. Isso sem mencionar o uso estratégico das legendas em inglês correspondentes às falas e escritas estrangeiras do filme, que acabam adquirindo também, pela força da caligrafia, uma função poética enquanto texto inscrito/traduzido nas margens da tela. Incrições em japonês, francês, italiano, inglês, chinês, com caracteres kanji, hiragana e katakana, letras góticas e fontes exóticas também cobrem as peles dos personagens e a superfície da tela, num jogo babélico de impressionante força sinestésica.

Ademais, ao evocar visualmente os escritos de Sei Shonagon, Greenaway procurou ainda mostrar o papel das mulheres na constituição da própria língua japonesa, visto que, segundo fontes históricas, foram as mulheres que, confinadas no seu espaço doméstico, inventaram a escrita japonesa, num momento em que os homens ainda se valiam do chinês em seus escritos e o japonês era usado apenas como um idioma coloquial. Consta que a literatura doua desse período era escrita em chinês, por homens, enquanto os gêneros considerados de divertimento – o diário e o romance – eram escritos em japonês, por mulheres (PAZ, 1992, p. 114). Daí a importância destas para a constituição de uma língua literária própria do Japão. Maria Kodama elucida esses dados:

Pode parecer curioso o fato de que esse período, um dos mais importantes da literatura japonesa, esteja representado quase exclusivamente por mulheres. (...) As mulheres utilizam os silabários japoneses hiragana e katakana, este último com traços mais geométricos, destinado à transcrição dos nomes ou palavras estrangeiras. Por isso em Murasaki Shikibu ou em Sei Shonagon encontramos os ideogramas chineses só para nomes próprios, títulos ou citações; é impossível encontrar em todas as suas obras uma só palavra ou locução chinesa. (KODAMA, Prólogo, p. 11, tradução minha).

Greenaway traduz, portanto, para a linguagem do cinema e para o espaço da cultura ocidental, uma série de aspectos culturais da tradição japonesa, ao mesmo tempo em que promove uma mistura desses mundos, evidenciando que, hoje, as noções de exotismo, centro, periferia, tradição, modernidade perderam, para usar aqui as palavras de Serge Gruzinski (2001, p. 117), “sua nitidez outrora apaziguadora.” Corpos humanos, vestidos e desnudos, ocupam a tela inteira, numa mesclagem ornamental de estilos, em que estampas de roupas coloridas combinam com o claro-escuro europeu. Configura-se, dessa forma, um festim visual, que envolve carne, pele e caligramas, num *mix* de Oriente e Ocidente, no qual incide, inclusive, a arte europeia influenciada pelo Japão, como as pinturas de Gauguin, Degas, Whistler e Klimt. Para não falar das melodias chinesas ocidentalizadas, do rock japonês,

das músicas ritualísticas tibetanas e das canções francesas contemporâneas que se entrecruzam na película. Como observa Gruzinski (Ibid., p. 117), “a câmera trata das relações entre Oriente e Ocidente sem mais se preocupar com a questão do Outro; ela explora a mistura dos mundos que Greenaway declina em todas as formas.”

Ademais, fica patente ao longo deste e de outros trabalhos do diretor, que ele se insurge veementemente contra a presença pasteurizada ao corpo no cinema atual e contra toda uma cultura somática contemporânea que estimula o culto do corpo como objeto de design e bem de consumo. Com isso, busca reinstaurar, no horizonte cultural do presente, o corpo enquanto conflagração múltipla de formas, experiências, temporalidades, sentidos e identidades, potencializando-o como um espaço criativo, onde imperam – em exuberância – os sentidos e os poderes da imaginação.