

**Pele, pincel, papel e película:**  
texto, corpo e representação em *O Livro de Cabeceira*

***Skin, brush, paper, film:***  
*text, the body and representation in The Pillow Book*

Andrei Cunha\*

**Resumo:** O presente trabalho apresenta algumas questões e resultados da pesquisa em andamento intitulada “O Cineasta, o Filósofo, a Escritora e seu Tradutor: presença de Sei Shônagon na obra de Borges, Foucault e Greenaway”. O projeto procura encontrar os pontos de contato entre a obra do classicismo japonês e a de autores da pós-modernidade ocidental, com foco no filme **O Livro de Cabeceira**, do cineasta Peter Greenaway (*The Pillow Book*, 1996). Neste texto, discutem-se alguns elementos intertextuais do filme com relação à literatura e o cinema japoneses, assim como o seu status dentro do contexto da carreira cinematográfica de Greenaway.

**Palavras-chave:** *O Livro do Travesseiro*, *O Livro de Cabeceira*, Peter Greenaway, Sei Shônagon, cinema japonês, literatura japonesa.

*Abstract: This text presents some results and questions raised by an ongoing research project, entitled “The Filmmaker, the Philosopher, the Writer and her Translator: Sei Shônagon’s presence in the work of Borges, Foucault and Greenaway.” The project seeks to find some points of contact between Japanese classic **The Pillow Book** (10<sup>th</sup> century) and the work of postmodern Western authors, focusing on Peter Greenaway’s eponymous film (1996). The present text discusses some intertextual elements of the film in relation to Japanese literature and cinema, as well as its status within the context of Greenaway’s body of work.*

**Keywords:** *The Pillow Book*, Peter Greenaway, Sei Shônagon, Japanese cinema, Japanese literature.

O corpo em que se escreve é uma imagem cara ao cinema japonês e, antes dele, à cultura e à literatura do Japão. Uma versão desse meme tem origem mitológica, e pode ser encontrada, por exemplo, em histórias como a de “*Miminashi Hôichi* [耳なし芳一, Hôichi sem Orelhas]”<sup>1</sup>. Hôichi era um *biwahôshi* [琵琶法師], um cantor cego que levava uma vida

---

\* Tradutor Público e Intérprete Comercial de Japonês pela Junta Comercial do Estado do Rio Grande do Sul. Professor de Literatura Japonesa e Tradução do Curso de Bacharelado em Letras — Tradutor Japonês/Português da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS), Departamento de Línguas Modernas, Setor de Japonês, Núcleo de Estudos Japoneses (NEJa). Doutorando em Literatura Comparada pelo PPG/Letras da UFRGS; orientadora: Professora Doutora Rita Schmidt. Título da tese: “O Cineasta, o Filósofo, a Escritora e seu Tradutor: presença de Sei Shônagon na obra de Borges, Foucault e Greenaway”. Mestre em Relações Internacionais pela Universidade de Hitotsubashi, Tóquio, Japão. Bolsista do Ministério da Educação do Japão de 1994 a 2001. E-mail: <andrei.cunha@ufrgs.br>.

<sup>1</sup> Utilizaremos aqui a versão do folclorista Lafcadio Hearn, de 1904. Essa versão reaparece na literatura brasileira como um dos hipotextos de **O Mistério da Prostituta Japonesa & Mimi-Nashi-Oichi**, de Valêncio Xavier (1986). Cf. Kubota (2012, p. 74): “A imagem da escrita sobreposta ao rosto é usada por um dos cineastas preferidos de Valêncio, Peter Greenaway, no filme **O Livro de Cabeceira** (*The Pillow Book*, 1996). Nesse caso, não poderíamos falar em influência, já que o filme é posterior às transcrições de Valêncio”.

ascética dedicada a cantar narrativas com o acompanhamento do *biwa*, um instrumento musical de cordas, semelhante a um alaúde, que se toca usando um grande plectro. Ele era conhecido pelo seu grande talento, especialmente ao entoar trechos de **A História dos Heike** [平家物語, *Heike Monogatari*, século XIV], épico que relata a ascensão e queda de uma poderosa família do Japão feudal. Apesar de seu talento, Hôichi era pobre, e vivia de favor no Templo Amidaji.

Esse templo era o local onde se encontrava enterrado o corpo do Imperador Antoku, que pertencera ao clã Heike e morrera aos oito anos de idade, durante a batalha naval de Dannoura (1185). Segundo **A História dos Heike**, no início da batalha, os Heike estavam em vantagem, pois seus inimigos, os Genji, não tinham muita experiência com barcos. No entanto, com uma mudança da corrente marítima, estes passaram da defesa para o ataque. Além disso, algum traidor revelou aos Genji o esconderijo do Imperador Antoku, em uma embarcação de aparência humilde. Sob o ataque acirrado dos Genji, os Heike acabaram sofrendo pesadas perdas.

A monja Nii no Tsubone, avó de Antoku, sabendo da situação desesperada em que seu clã se encontrava, tomou uma decisão drástica. Foi até onde se encontrava o pequeno imperador e disse com ele uma prece. Então, com o imperador nos braços, desapareceu nas profundezas do mar.

Depois de contemplar essa cena terrível, a mãe de Antoku e as outras damas também se atiraram, uma após a outra, na água. Os bravos guerreiros Heike se lançavam ao mar e afundavam sob o peso de suas armaduras. E assim foi decidida a batalha de Dannoura.

Uma noite, já quase de madrugada, Hôichi recebeu a visita de um guerreiro de armadura, exigindo que ele o acompanhasse até a casa de seu senhor. O cantor foi com ele até um palácio, onde lhe pediram que cantasse um trecho de **A História dos Heike**. A plateia ficou emocionada com a narrativa, e os elogios foram tantos, que Hôichi foi convidado a voltar no dia seguinte. No entanto, ele foi avisado de que não deveria revelar aonde fora durante a madrugada.

Na terceira noite, o monge responsável pelo templo, que desconfiava que estava acontecendo alguma coisa estranha com Hôichi, mandou seus empregados seguirem o cantor. Eles foram atrás dele e o encontraram sozinho, sentado no meio do cemitério, tocando o *biwa* animadamente. Levado de volta ao templo, Hôichi relatou o que lhe acontecera.

O monge compreendeu então que Hôichi fora enfeitado pelos fantasmas dos Heike, e decidiu salvar o amigo, por meio de um ritual de exorcismo. Com um pincel, cobriu o corpo de Hôichi com as inscrições do “Sutra do Coração”<sup>2</sup>. Essas letras serviriam para protegê-lo dos fantasmas. Então, disse ao cantor que não se movesse nem respondesse aos chamados, quando o guerreiro o viesse buscar.

O guerreiro fantasma veio buscar Hôichi, mas não obteve resposta ao chamá-lo. Enfurecido, foi até onde o cantor estava, mas não conseguia enxergar nada. O sutra tornara Hôichi invisível para o espectro. No entanto, uma parte de seu corpo ainda se podia ver: o monge esquecera de pintar suas orelhas. Para provar que estivera ali, o guerreiro as arrancou e voltou ao palácio.

Essa história é retomada em dois filmes do pós-guerra japonês: **Contos da Lua Vaga** (雨月物語, *Ugetsu Monogatari*, de Mizoguchi Kenji, 1953)<sup>3</sup> e **Kwaidan — as quatro faces do medo** (怪談, *Kwaidan*, de Kobayashi Masaki, 1964)<sup>4</sup>. O primeiro é, ostensivamente, uma adaptação de outra obra literária: **Contos da Lua e da Chuva** (雨月物語, *Ugetsu*

<sup>2</sup> O “Sutra do Coração” (sânscrito: प्रज्ञापारमिताहृदय *Prajñāpāramitā Hṛdaya*, ou “Coração da Perfeição da Sabedoria”; chinês: 般若波羅蜜多心經) é um sutra do budismo Mahāyāna. É um dos sutras mais conhecidos.

<sup>3</sup> Leão de Prata em Veneza, 1953.

<sup>4</sup> Prêmio especial do júri em Cannes, e indicado ao Oscar de melhor filme estrangeiro, em 1965.

*Monogatari*, de Ueda Akinari; primeira edição de 1776) — mais especificamente, de dois contos desse livro. Um deles, “A Volúpia da Serpente [蛇性の姪, *Jasei no In*]”<sup>5</sup>, conta a história de um rapaz (Toyoo) que se rende aos encantos de uma bela desconhecida, e descobre tarde demais que se tratava de um espírito maligno (a serpente do título). Um monge budista reconhece o pérfido fantasma e ajuda o rapaz a se livrar da maldição, por meio de um ritual de exorcismo. É importante ressaltar, no entanto, que o brilhante roteiro de Kawaguchi Matsutarô e Yoda Yoshikata também faz uso de outras fontes — dentre as quais, inclusive, há um conto de Guy de Maupassant<sup>6</sup>.

Figura 1 — O “corpo fechado” de Genjurô em *Contos da Lua Vaga*



(Fonte: *Contos da Lua Vaga*, DVD.)

O episódio do homem enfeitiçado — que, no filme, se chama Genjurô (Mori Masayuki) — por um espírito feminino (Kyô Machiko) é incorporado ao roteiro com importantes modificações. O elemento que interessa para nossa argumentação é o método de exorcismo sugerido pelo monge budista. No conto do século XVIII, a mulher se transforma em uma gigantesca serpente branca, que o rapaz subjuga usando uma estola do monge, aromatizada com incenso de papoulas; no filme, o monge (Aoyama Sugisaku) escreve em seu peito e suas costas um sutra em sânscrito, e a mulher é incapaz de se aproximar de sua vítima, pois ele tem como que o “corpo fechado” pelo texto (Figura 1).

Não se trata de uma modificação gratuita, nem de uma apropriação indevida da história de Hôichi. Pelo contrário, a substituição de elementos entre o livro (*Contos da Lua e da Chuva*) e o filme (*Contos da Lua Vaga*) cumpre um importante papel visual e simbólico. Lippit (2000) afirma que “Genjurô foi reduzido a uma impressão cinematográfica, a um fotograma impresso entre as superfícies do espaço imaginado e do real”<sup>7</sup>. O mesmo autor observa ainda que o filme é um caso raro entre as narrativas fantásticas, de um instável “regime do real e do

<sup>5</sup> Ueda (1996), p. 97-120.

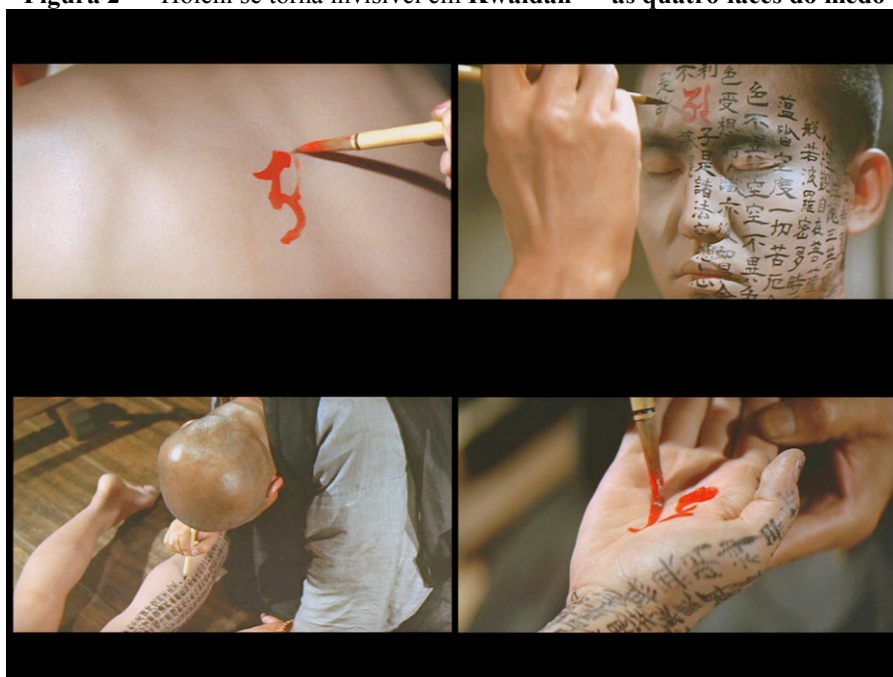
<sup>6</sup> “*Décoré!*”, de 1883 (MAUPASSANT, s/d).

<sup>7</sup> As traduções dos textos em outras línguas são minhas.

imaginário”<sup>8</sup> no qual nenhum dos dois planos consegue se impor definitivamente sobre o outro — quando os seres fantásticos se fortalecem, os humanos se tornam meras “ilusões”; já quando o humano consegue se libertar do plano do sonho, são os monstros que recuam para a sombra; no entanto, nenhuma das duas dimensões consegue eliminar de todo a outra. Aliás, a eliminação do plano oposto é indesejável, pois o sonho se alimenta do real, e vice-versa.

A pele de Genjurô tem ainda importância visual devido ao apelo erótico que representa para o monstro (em uma cena anterior, vemos os dois tomando banho juntos, e a direção de atores deixa clara a volúpia que a serpente tem pelo humano); quando ela se cobre de texto, a mesma pele se torna motivo de repulsa. Já em **Kwaidan**, o erótico deixa de ser a dominante, para dar lugar ao terror. Nas palavras de Lippit, se no primeiro filme aquilo que faz a distinção entre o real e o fantástico são os “sentidos táteis”, no segundo, é “uma divisão ótica” que “separa a carne das sombras” (id.). Se a mulher pode ver Genjurô, mas não consegue tocá-lo, o espírito do guerreiro (Tanba Tetsurô) não pode ver Hôichi (Nakamura Katsuo), mas ainda assim consegue arrancar suas orelhas.

**Figura 2** — Hôichi se torna invisível em **Kwaidan** — as quatro faces do medo



(Fonte: **Kwaidan** — as quatro faces do medo, DVD.)

À primeira vista, o episódio de **Kwaidan** que lida com a história de Hôichi sem Orelhas é uma adaptação bastante linear; no entanto, como **Contos da Lua** e, de fato, como todas as traduções, ele atualiza os significantes que adapta, acrescentando à pele da história antiga novas camadas de texto contemporâneo (Figura 2). Neste caso específico, segundo Lippit, trata-se do horror da bomba atômica e de seus fantasmas. Esses novos elementos vêm se somar ao grupo de espectros de que já faziam parte a grande serpente branca (a sexualidade feminina — tanto no sentido de *uma sexualidade da mulher*, como do *desejo masculino*, recalcado e temido, *de se tornar passivo diante da mulher*) e o exército dos Heike mortos em combate (o peso da História, ou ainda, o preço que o artista paga para realizar sua obra).

O horror da bomba tem ressonância com os encontros entre espíritos e corpos descritos até aqui. O clarão atômico cria fantasmas instantâneos: os seres e coisas que se evaporaram ficam inscritos nas superfícies das ruínas, como sombras permanentes (ao

<sup>8</sup> O termo usado por Lippit para descrever essa “mistura instável” é “emulsão”, uma “mescla de líquidos imiscíveis” (op. cit.). Este texto está em forma digital e não tem número de página.

contrário de Hôichi, que se torna transparente, ou seja, imune ao mal). Aqueles que sobrevivem têm sua pele gretada, bolhas se formam, e a superfície do corpo se encrespa e dissolve, sob o efeito da radiação. Não há mais separação (a pele, envelope, recipiente) entre o corpo e a morte; o reino dos vivos e dos mortos se confunde. Os mesmos raios penetram a carne, os ossos, e destroem o humano de dentro para fora (ao contrário de Genjurô, que tem a sua interioridade selada contra a invasão externa). Segundo Lippit:

O ato de escrever no corpo, nessas duas cenas, sugere um desejo de se reestabelecer a separação absoluta entre a vida e a morte. [...] Entre a literatura e os filmes, então, começa a emergir um arquivo liminal: a existência fantasmática transborda para o reino dos vivos [...]. Os dois filmes do pós-guerra revisitam textos do pré-guerra que são, também, a seu turno, reflexões sobre as guerras. O texto literário está ali presente como traço, como memória, um remanescente do arquivo japonês, praticamente destruído pela Segunda Grande Guerra. (op. cit.)

Quando Greenaway retoma a imagem da escrita sobre o corpo em **O Livro de Cabeceira**, alguns elementos permanecem e outros se modificam. A personagem de Sei Shônagon (Yoshida Hideko) é visualmente muito parecida com a mulher-serpente de **Contos da Lua**, e o desejo sexual feminino ganha ainda maior destaque:

Livros de cabeceira têm sido um gênero literário no Japão por mais de mil anos. No início, eles eram diários de cabeceira, mantidos em uma gaveta no seu travesseiro de madeira, ao qual se acrescentavam importantes considerações antes de se recostar, por assim dizer, a cabeça neles; mais tarde, tornaram-se afrodisíacos para amantes insones, depois manuais de sexo para amantes entediados e, por fim, livros didáticos para iniciar no sexo os inocentes. (GREENAWAY, 2004, p.13)

Ora, essa concepção de **O Livro do Travesseiro** apresenta sérios problemas, a começar pela cronologia: o título (como o da **Divina Comédia**) foi dado pela posteridade, e o gênero literário também foi estabelecido posteriormente. Além disso, a obra de Sei Shônagon pertenceria não ao gênero dos livros de cabeceira, e sim ao dos *zuihitsu*, que nada têm a ver com “afrodisíacos” nem com “iniciações sexuais”. Os cadernos pornográficos a que se refere Greenaway são criação de eras posteriores, e só foram inicialmente publicados três séculos depois da morte de Sei Shônagon.

Na verdade, a imagem de Sei Shônagon como uma campeã da liberdade e autonomia da mulher, uma autora que põe a estética, o erotismo e o prazer no centro de suas preocupações, é uma desleitura bastante corriqueira de **O Livro de Travesseiro**. É ela também a célula central da concepção de Greenaway em **O Livro de Cabeceira**, refletida na passagem mais citada por estudiosos do filme: uma fala de Sei Shônagon, que ocorre durante uma cena em que Jerome está comemorando o aniversário de Nagiko (GREENAWAY, 1996, p.76-77 — SEÇÃO 54, HONG KONG, APARTAMENTO DE JEROME, INVERNO, COR):

*SHONAGON (JAPANESE)*

*I am certain that there are two things in life which are dependable – the delights of the flesh and the delights of literature. I have had the good fortune to bring them together and enjoy them together in full quantity.*

*SHÔNAGON (JAPONÊS)*

Com duas coisas, estou certa, pode-se contar na vida – os prazeres da carne e os prazeres da literatura. Quis o destino que eu pudesse uni-los e desfrutá-los juntos, a contento.

Essa citação, ainda que posta na boca da personagem Sei Shônagon dentro do contexto de **O Livro de Cabeceira**, não consta de nenhuma tradução ou original de **O Livro de Travesseiro**. Ela é, como tantas outras frases atribuídas à autora no filme, de autoria do próprio Peter Greenaway, que mandou que se traduzisse a frase para o japonês para os propósitos do filme. Por outro lado, para ser justo, o próprio Greenaway nunca afirmou, nem no âmbito da obra cinematográfica nem em seus textos e entrevistas sobre ela, que as palavras que punha nas bocas de seus personagens eram de Sei Shônagon. Muito pelo contrário, ele diz explicitamente que a “trama, os personagens e o diálogo de **O Livro de Cabeceira** são [dele]” (GREENAWAY, 2004, p.14).

**Figura 3** — Tinta e desejo



(Fonte: **O Livro de Cabeceira**, DVD.)

O desejo feminino é visto como algo positivo em Greenaway (Figura 3), ao contrário do que ocorre no livro **Contos da Lua e da Chuva** e no filme **Contos da Lua Vaga**. Conseqüentemente, a escrita no corpo deixa de ter a função de expulsar o outro, e passa a ter a de atraí-lo. Enquanto os sutras na pele de Hôichi o tornavam invisível, os amantes de Nagiko (Vivian Wu) só se tornam visíveis — desejáveis — quando escritos. O mesmo ocorre com a escrita: os textos de Nagiko só ganham a atenção do editor (Oida Yoshi) quando pintados no corpo de Jerome (Ewan McGregor) — antes disso, Nagiko enviara seus manuscritos à editora, mas eles foram devolvidos com uma mensagem dizendo que “não valiam o papel em que tinham sido escritos”. É necessário fazer igualmente a distinção entre os rituais familiares e eróticos do filme de Greenaway e as inscrições punitivas de Kafka em **A Colônia Penal**, ou ainda o terrível estigma da tatuagem dos prisioneiros de Auschwitz, no Ocidente, e da pele marcada pela chuva negra e radioativa, no Oriente. Nas palavras de Greenaway,

Fizemos questão de deixar claro [em **O Livro de Cabeceira**] que a ênfase está em formas de escrita que não sejam violentas ou penetrativas — feitas com pincel e tinta, laváveis *ad infinitum*, como fica evidente várias vezes na história do filme. (GREENAWAY, 2008, p. 290-291)

A escrita é sagrada, desempenhada em caracteres e línguas não-vernáculos, associadas a tradições religiosas, tanto em **Contos da Lua Vaga** (sânscrito) como em **Kwaidan** (sânscrito e chinês clássico). A escrita protege o corpo escrito dos perigos do mundo. Em **O Livro de Cabeceira**, a escrita é polissêmica, poliglossal e polimórfica, e vai do sagrado, à

reivindicação do romance familiar como paralelo ao sagrado, passando pelo artístico, pelo literário, pelo erótico, para chegar a supremo objeto do desejo. Assim, o ritual de escrita realizado pelo pai de Nagiko (Ogata Ken) é a um tempo uma representação da criação do mundo e marca do elo que existe entre pai e filha (entre criador e criatura). O desejo de Nagiko de ter a sua pele pintada com escrita se transforma e expande, levando-a a encenar outras religiões (em um encontro, seu corpo é coberto com o “Pai Nosso” em latim), outras culturas e línguas, e finalmente, ao encontrar o tradutor, ela passa a autora da escrita, e ele se torna o seu papel em branco, receptivo para o pincel de Nagiko:

O ritual de escrita no corpo que Jerome pratica com Nagiko é um prazer compartilhado, e não exige nenhum ato mais penetrativo do que as tenras cerdas do pincel do calígrafo. [No entanto, a transformação de Jerome] em um corpo alegórico acontece *após* a sua morte e não tem nada a ver com a produção de uma subjetividade interior por meio da inscrição na superfície. (ELLIOTT; PURDY, 2008, p. 267)

As questões de tradução e literatura estão no centro da discussão proposta pelo filme, cuja protagonista, uma escritora, tem um amante tradutor chamado Jerome, que a trai com um editor. É como se o triângulo amoroso encenasse uma espécie de “cena primitiva” do ato de traduzir, em que sexo e texto são acionados para comentar os estigmas da profissão, à qual vêm tradicionalmente se associar expressões como *les belles infidèles* e *traduttore, traditore*. Jerome (Ewan McGregor) é um tradutor com o nome do santo padroeiro da profissão — São Jerônimo. A figura de São Jerônimo é importante para Greenaway, e já havia aparecido antes, em seu filme **A Última Tempestade** (*Prospero's Books*, 1991). Uma das referências iconográficas utilizadas por Greenaway para o cenário da biblioteca de Próspero, e por sua desenhista de figurino, Wada Emi (a mesma de **O Livro de Cabeceira**), para criar a indumentária de John Gielgud, é o quadro de Antonello da Messina, **São Jerônimo em seu Escritório**<sup>9</sup> (Figura 4), representação arquetípica, em sua versão da Renascença, do homem de letras.

Otto Maria Carpeaux define São Jerônimo como

o literato mais típico entre os Padres da Igreja. A sua maior obra é um trabalho de estilística, a tradução latina da Bíblia, a Vulgata [...]. Com essa obra, Jerônimo criou uma língua nova e uma nova literatura [...]. Valery Larbaud exalta o autor da Vulgata como o rei ou padroeiro de todos os tradutores. (CARPEAUX, 1959, vol. 1, p. 203)

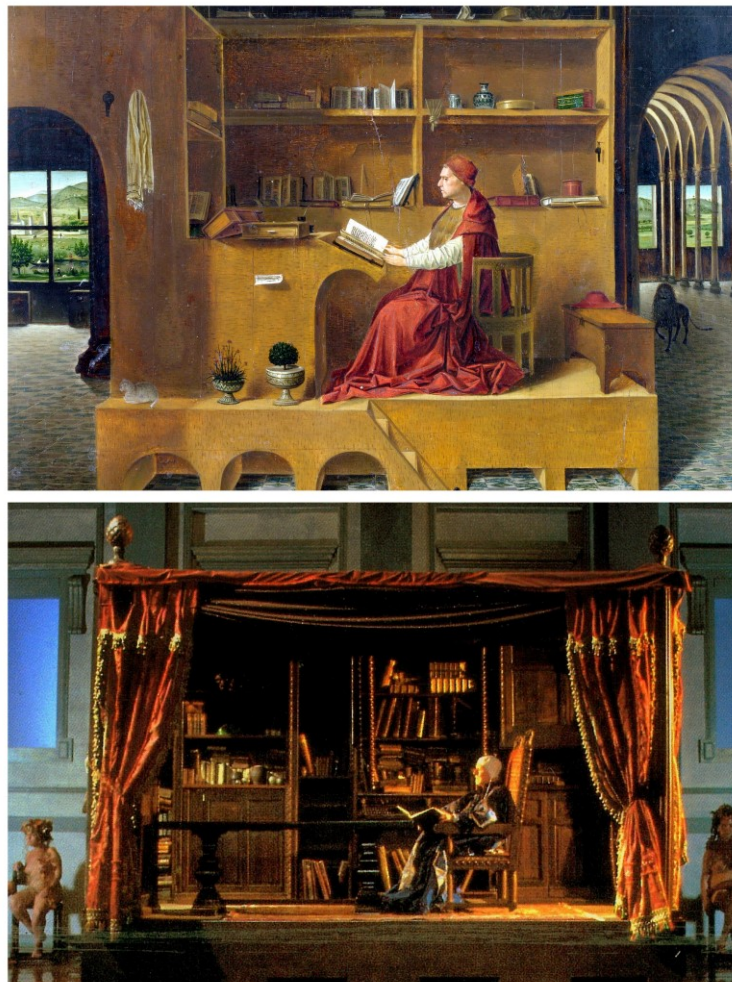
Trata-se de uma figura de tradutor que se opõe à expectativa da “tradução exata”, proposta pelo mesmo Carpeaux — temos aqui a figura do *tradutor como criador*, neste caso de uma literatura inteira. A atitude ambígua de Carpeaux com relação à tradução — às vezes desconfiando de seu caráter impreciso, às vezes elogiando sua força criadora — se resolve para Greenaway de duas maneiras. Jerome é um tradutor que se torna, pelas vicissitudes da trama do filme, em um corpo que é um livro — ele é o suporte para a palavra da autora, que escreve sua obra na pele do homem. Ao mesmo tempo, ele é o parceiro erótico da autora — seu outro, sua realização fora de si mesma (e pai de seu filho, repetindo o ciclo que se iniciara com o pai da autora).

O prazer do texto — que Greenaway afirma ser equivalente ao prazer do sexo — precisa do outro, do leitor/tradutor, para se realizar por completo. Essa concepção do processo tradutório, se excluída a carga freudiana que Greenaway lhe atribui, é semelhante à de George Steiner, que afirma: “quando lemos ou ouvimos qualquer afirmação de linguagem do passado, seja ela o Levítico ou um *best-seller* do ano passado, nós estamos traduzindo” (STEINER, 1992,

<sup>9</sup> Londres, National Gallery (circa 1475).

p. 28). Aí está, inclusive com uma menção da Bíblia como texto-fonte, a concepção de que *ler é traduzir*, ou, mais precisamente, de que *o tradutor é um leitor* — talvez mais atento do que o leitor médio, mas ainda assim *ele é como o outro que dá sentido ao texto*.

**Figura 4** — São Jerônimo e Próspero



(Fonte: Wikipédia e *A Última Tempestade*, DVD.)

As listas de “coisas” de *O Livro do Travesseiro*, segundo Peter Greenaway, o levaram “a imaginar a possibilidade de um dia adaptar os seus ‘excêntricos deleites taxonômicos’ para a forma de filme” (ELLIOTT; PURDY, 2008, p. 261-262). De fato, a carreira do cineasta está pontuada por um obsessivo estudo das classificações e enumerações que deram início à tradição racionalista na pintura, ciência, filosofia e arquitetura do Ocidente.

Em *Z00 – Um Z e dois Zeros* (*A Zed and Two Noughts*, 1986), Greenaway nos mostra dois irmãos (Brian e Eric Deacon) obcecados pela observação “científica” da morte e da putrefação. Já neste título, estão presentes algumas das preocupações que ele desenvolveria em outros filmes: a permanência do registro, a condição efêmera dos seres vivos, e a medida de crueldade embutida na impessoalidade da ciência.

É na “trilogia da Renascença”<sup>10</sup> que o interesse do diretor por listas e classificações vai atingir seu mais pleno desenvolvimento. *O Cozinheiro, o Ladrão, sua Mulher e o Amante*

<sup>10</sup> A “trilogia da Renascença” ou “trilogia do século XVII” compreende os filmes: *O Cozinheiro, o Ladrão, sua Mulher e o Amante*, de 1989; *A Última Tempestade*, de 1991; e *O Bebê Santo de Mâcon*, de 1993. Seguindo a definição de Otto Maria Carpeaux, podemos dizer que as “Renascenças” inglesa (a peça de Shakespeare), francesa (o teatro de *Mâcon*) e holandesa (os mestres pintores citados em *O Cozinheiro*) homenageadas na



(*The Cook, the Thief, his Wife and her Lover*, 1989), com esse título que já é uma lista, é um filme assombrado por uma imensa reprodução de uma obra de Frans Hals, **O Banquete dos Oficiais da Companhia de São Jorge**<sup>11</sup>, um dos exemplos mais acabados daquela arte preferida pela burguesia holandesa do início do século XVII que, por assim dizer, patrocinou o nascimento da ciência moderna. O filme termina com um *tableau-vivant* que parodia a **Lição de Anatomia**, de Rembrandt<sup>12</sup>.

**O Cozinheiro** afirma que há prazer também na cultura mórbida e classificadora: pelo paladar, pelo sexo, e pela literatura — sexo e literatura que serão, como já vimos, o binômio central de **O Livro de Cabeceira. A Última Tempestade**, por motivos óbvios (trata-se de uma adaptação de **A Tempestade**, de Shakespeare), também encena o poder da palavra escrita. Como Motosuke em **O Livro de Cabeceira**, Próspero cria o mundo com um pincel, dá vida com o que escreve, e são dele todas as falas do filme, assopradas na boca das outras personagens.

**A Última Tempestade** tem ainda outro dispositivo visual que reaparecerá em **O Livro de Cabeceira**: a enumeração dos livros de Próspero (que dão título à obra de 1991 em inglês) é retomada no filme de 1996, nos treze livros que Nagiko escreve para o editor. No entanto, os livros de Próspero diferem dos de Nagiko, na medida em que aqueles são obras “mágicas” que o duque milanês traz para o seu exílio: uma metáfora da obsessão classificatória e organizadora da ciência e do racionalismo europeu, que domina a natureza na medida em que a representa:

Greenaway considera Próspero como uma “máquina de fazer livros”, cujo conhecimento é ou derivado dos livros que ele traz consigo para a ilha, ou manufaturado por ele e reunido em livros. O seu é um conhecimento distanciado, e não aquele tipo de conhecimento ou compreensão que se adquire a partir da interação sem mediadores com o mundo. [...] Próspero é o mago tornado cientista, cujas ferramentas e métodos, assim como os da ciência, conferem-lhe um poder sobrenatural sobre o mundo. (WILLOQUET-MARICONDI, 2008, p. 177-201)

A figura de Próspero estaria mais próxima, em **O Livro de Cabeceira**, das personagens do pai de Nagiko e do editor; o primeiro, pelo poder arquetípico de criação pelo pincel; o segundo, pela sua obsessão catalográfica e por sua possessão material e erótica das outras personagens. Os livros de Nagiko, por outro lado, têm por referência a atitude de Sei Shônagon para com a escrita — são um exercício de autoconhecimento e da sua vivência estética do mundo. Alguns registram prazer, outros dor — o sexto, o “Livro do Amante”, é feito do corpo de Jerome — experiência tática, ao mesmo tempo de perda, transformação e renascimento (ele é enterrado sob as raízes de um bonsai). Por isso, ao final do filme, ela pode afirmar que adquiriu suficiente experiência para escrever seu próprio livro de travesseiro.

Se exagerarmos o contraste, podemos afirmar que, onde os livros de Próspero representam o masculino, o racional, os limites definidos, o apolíneo, o científico, o clássico,

---

trilogia são, na verdade, uma expressão transicional, com elementos não apenas da Renascença (racionalismo humanista), mas também da Idade Média (misticismo, fascínio pela morte e por imagens de decadência e putrefação do corpo humano) e do Barroco (a sombra da Contrarreforma, a *mise en abîme*, o *trompe l'oeil*, o *tableau vivant*, a peça dentro da peça). Essa concepção estaria mais de acordo com a hipótese de que a obra de Greenaway é um cinema neobarroco. Sobre elementos estilísticos do Barroco e da Idade Média no século XVII, vide em especial o capítulo “O Problema da Literatura Barroca” (CARPEAUX, 1959, vol. 2, p. 683-722). Sobre o caráter neobarroco da obra de Greenaway, vide Garcia (2000, p. 71-97).

<sup>11</sup> Amsterdã, Museu Frans Hals (1627).

<sup>12</sup> Haia, Museu Mauritshuis (1632). Foi “a época dos mestres da pintura Rembrandt, Vermeer e Frans Hals; de Leeuwenhoek, o inventor do microscópio; de Grotius, o fundador do direito internacional; de Willebrord Snellius, que descobriu a lei da refração da luz. Pela Holanda do período também passaram Galileu Galilei, Descartes e John Locke” (SAGAN, 1981, p. 140-141). Em Amsterdã, na mesma época, o filósofo Spinoza polia lentes para sobreviver.

e o europeu, os textos de Nagiko (inspirados nos de Sei Shônagon) encarnam o feminino, o artístico, a despreocupação com “abertura” e “desfecho”, o dionisíaco, o moderno (ou o pós-moderno), e o oriental — ou, simplesmente, “o outro”. Há uma oposição entre a taxonomia hierárquica, predatória, de Próspero e do Ocidente, e as listas lúdicas, “igualitárias”, de Sei Shônagon.

## Referências

- A ÚLTIMA TEMPESTADE (Título original: *Prospero's Books*). Direção de Peter Greenaway. Produção de Kees Kasander. Roteiro de Peter Greenaway, adaptado da obra *The Tempest*, de William Shakespeare. 1991 (produção); s/d (DVD). 1 filme (123min), DVD, son., color.
- BARTHES, R. *L'Empire des signes*. Genebra: Skira, 1993.
- CARPEAUX, O. *História da Literatura Ocidental*, v. 1. Rio de Janeiro: Cruzeiro, 1959a.
- CARPEAUX, O. *História da Literatura Ocidental*, v. 2. Rio de Janeiro: Cruzeiro, 1959b.
- CONTOS DA LUA VAGA (Título original: *Ugetsu Monogatari*). Direção de Kenji Mizoguchi. Produção de Nagata Masaichi. Roteiro de Kawaguchi Matsutarô e Yoda Yoshikata. 1953 (produção). 1 filme (94min), DVD, son., color.
- ELLIOTT, B.; PURDY, A. *Skin Deep: Fins-de-Siècle and new Beginnings in Peter Greenaway's The Pillow Book*. In: WILLOQUET-MARICONDI, P.; ALEMANY-GALWAY, M. (org.). *Peter Greenaway's Postmodern/Poststructuralist Cinema*. Plymouth: Scarecrow, 2008. p. 255-281.
- GARCIA, W. Escrita fílmica de *O Livro de Cabeceira*. In: *Galáxia*, v. 3, n. 5, 2003. p. 129-149. Disponível em: <<http://revistas.pucsp.br/index.php/galaxia/article/download/1307/803>>. Acesso em: 25 out. 2012.
- GILDENHARD, B. *Kigô to shite no Nihon? Peter Greenaway kantoku no "Pillow Book" to "Orientalism" to iu otoshiana* [記号としての日本?ピーターグリーンナウエイ監督の"Pillow Book"とオリエンタリズムという落とし穴]. In: *Ritsumeikan Gengo Bunka Kenkyû*, 14 kan, 4 gô, 2003. p. 107-110. Disponível em: <[http://www.ritsumei.ac.jp/acd/re/k-rsc/lcs/kiyou/14-4/RitsIILCS\\_14.4pp.107-110GILDENHARD.pdf](http://www.ritsumei.ac.jp/acd/re/k-rsc/lcs/kiyou/14-4/RitsIILCS_14.4pp.107-110GILDENHARD.pdf)>. Acesso em: 25 out. 2012.
- GREENAWAY, P. 105 anos de texto ilustrado. Tradução de Myriam Ávila. In: MACIEL, M. (org.). *O cinema enciclopédico de Peter Greenaway*. São Paulo: Unimarco, 2004. p. 11-16.
- GREENAWAY, P. *The Pillow Book*. Paris: Dis Voir, 1996.
- GREENAWAY, P. *Body and Text & Eight and a Half Women: a laconic black comedy*. In: WILLOQUET-MARICONDI, P.; ALEMANY-GALWAY, M. (org.). *Peter Greenaway's Postmodern/Poststructuralist Cinema*. Plymouth: Scarecrow, 2008. p. 285-299.
- HEARN, L. *The Story of Mimi-Nashi-Hoichi*. In: *Kwaidan: Stories and Studies of Strange Things*. s/d. Disponível em: <<http://www.gutenberg.org/ebooks/1210>>. Acesso em: 15 dez. 2013.

**KWAIDAN — AS QUATRO FACES DO MEDO** (Título original: *Kwaidan*). Direção de Kobayashi Masaki. Produção de Wakatsuki Shigeru. Roteiro de Mizuki Yôko. 1964 (produção). 1 filme (183min), DVD, son., color.

KUBOTA, M. **As Narrativas “Japonesas” de Valêncio Xavier: o Mistério da Prostituta Japonesa & Mimi-Nashi-Oichi**, 2012. Universidade Federal do Paraná (UFPR). Dissertação de Mestrado. Disponível em: <<http://dspace.c3sl.ufpr.br/dspace/bitstream/handle/1884/27860/R%20-%20D%20-%20KUBOTA,%20MARILIA%20AIKO.pdf?sequence=1>>. Acesso em: 15 dez. 2013.

LIPPIT, A. *The Shadow Archive: From Light to Cinder. Tympanum — Khoraographies for Jacques Derrida*. n. 4. Los Angeles: USC, 2000. Disponível em: <<http://www.usc.edu/dept/comp-lit/tympanum/4/lippit.html>>. Acesso em: 16 dez. 2013.

MACIEL, M. A poesia no cinema: de Luis Buñuel a Peter Greenaway. In: **Cadernos de Tradução**, v. 1, n. 7, 2001: 81-91. Disponível em: <<http://www.periodicos.ufsc.br/index.php/traducao/article/view/5747/5381>>. Acesso em: 26 out. 2012.

MAUPASSANT, G. **Décoré!** s/d. Disponível em: <[http://www.kufs.ac.jp/French/i\\_miyaza/publique/litterature/MAUPASSANT\\_\\_Decore.pdf](http://www.kufs.ac.jp/French/i_miyaza/publique/litterature/MAUPASSANT__Decore.pdf)>. Acesso em: 15 dez. 2013.

MATSUO, S. et al. **Makura no Sôshi** [枕草子]. Tóquio: Shogakukan, 1997. [*Shinpen Nippon Koten Bungaku Zenshû*, 新編日本古典文学全集, v. 18]

MINER, E. **Comparative Poetics: an intercultural essay on theories of literature**. Nova Jérsei: Princeton University Press, 1990.

NASCIMENTO, E. Essas “Coisas que fazem o coração bater mais forte”. In: MACIEL, M. (org.). **O cinema enciclopédico de Peter Greenaway**. São Paulo: Unimarco, 2004. p. 29-48.

**O BEBÊ SANTO DE MÂCON** (Título original: *The Baby of Mâcon*). Direção de Peter Greenaway. Produção de Kees Kasander. Roteiro de Peter Greenaway. 1993. 1 filme (118min), não lançado em DVD, son., color.

**O COZINHEIRO, O LADRÃO, SUA MULHER E O AMANTE** (Título original: *The Cook, the Thief, his Wife and her Lover*). Direção de Peter Greenaway. Produção de Kees Kasander. Roteiro de Peter Greenaway. 1989 (produção); s/d (DVD). 1 filme (120min), DVD, son., color.

**O LIVRO DE CABECEIRA** (Título original: *The Pillow Book*). Direção de Peter Greenaway. Produção de Kees Kasander. Roteiro de Peter Greenaway, adaptado da obra **O Livro do Travesseiro**, de Sei Shônagon. 1996 (produção); s/d (DVD). 1 filme (120min), DVD, son., color.

SAGAN, C. **Cosmos**. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1981.

SEI, S. **El Libro de la Almohada**. Tradução de Jorge Luis Borges e María Kodama. Madri: Alianza, 2004.

SEI, S. **O Livro do Travesseiro**. Tradução de Geny Wakisaka, Junko Ota, Lica Hashimoto, Luiza Nana Yoshida e Madalena Hashimoto Cordaro. São Paulo: Editora 34, 2013.

SEI, S. **The Pillow Book: The Diary of a Courtesan in Tenth Century Japan**. Tradução e notas de Arthur Waley. Tóquio: Tuttle, 2011. Versão para kindle. Aquisição em: 11 jul. 2011.

SEI, S. **The Pillow Book of Sei Shônagon**. Tradução e notas de Ivan Morris. Londres: Penguin, 1971.

SEI, S. **The Pillow Book**. Tradução e notas de Meredith McKinney. Londres: Penguin, 2006. Versão para kindle. Aquisição em: 15 jun. 2011.

SHIRANE, H. & SUZUKI, T. (ed.). **Inventing the Classics: Modernity, National Identity, and Japanese Literature**. Palo Alto: Stanford University Press, 2000.

STEINER, G. **After Babel: Aspects of language and translation**. Nova Iorque: Oxford University Press, 1992. p. 28.

UEDA, A. **Contos da Chuva e da Lua**. Tradução de Neide Hissae Nagae, Elisa Mie Nishikito, Tae Suzuki, Geny Wakisaka, Kanami Hirai, Luís Fabio M. R. Mietto e Luiza Nana Yoshida. São Paulo: USP, Centro de Estudos Japoneses, 1996.

WILLOQUET-MARICONDI, P.; ALEMANY-GALWAY, M. (org.). **Peter Greenaway's Postmodern/Poststructuralist Cinema**. Plymouth: Scarecrow, 2008.

WILLOQUET-MARICONDI, P. **Prospero's Books, Postmodernism, and the Reenchantment of the World**. In: WILLOQUET-MARICONDI, P.; ALEMANY-GALWAY, M. (org.). **Peter Greenaway's Postmodern/Poststructuralist Cinema**. Plymouth: Scarecrow, 2008. p. 177-201.

WILLOQUET-MARICONDI, P.; ALEMANY-GALWAY, M. **Introduction: a Postmodern/Poststructuralist Cinema**. In: **Peter Greenaway's Postmodern/Poststructuralist Cinema**. Plymouth: Scarecrow, 2008. p. xiii-xxxv.

**Z00 – UM Z E DOIS ZEROS** (Título original: **A Zed and two Noughts**). Direção de Peter Greenaway. Produção de Kees Kasander e Peter Sainsbury. Roteiro de Peter Greenaway. 1986 (produção); s/d (DVD). 1 filme (112min), DVD, son., color.