

Escritura Fílmica do Livro de Cabeceira

Wilton Garcia¹

Resumo:

Este estudo objetiva abordar alguns fragmentos do discurso intertextual contemporâneo no filme "O Livro de cabeceira" de Peter Greenaway. Como uma leitura suplementar do meu trabalho de mestrado, o presente ensaio se apoia na poética para refletir acerca dos rumos dos sentidos na obra. Com isso, proponho uma sensibilidade entre o leitor (sujeito) e o filme (objeto), ao utilizar a noção do jogo como uma possibilidade de leitura.

Palavras-chave: arte - cinema - intertextualidade

O cinema contemporâneo europeu nos tem revelado uma personalidade que vem se destacando com um projeto estético insólito, bizarro, hermético e complexo - Peter Greenaway, cineasta e escritor, nascido no País de Gales em 1942, que tenta romper com certos princípios da estética da imagem: a ilusão e o encantamento perplexo.

Sob influência do cineasta Alain Resnais, sua formação de artista plástico, montador, documentarista, passa também pelo cinema experimental, somando aproximadamente trinta e seis filmes, entre curtas, médias e longas metragens para cinema, vídeo e televisão.

Ao considerar alguns aspectos intertextuais na obra cinematográfica de Peter Greenaway, busco indagar as formas de representações contemporâneas confeccionadas pelo artista. A partir dos argumentos ressonados pela composição de imagem e som, o cineasta aposta na mixagem de objetos flexíveis, além de ações ambíguas de simultaneidade.

The Pillow Book (1995), traduzido para o Brasil como "O Livro de Cabeceira", baseia-se na vida e obra de uma escritora cortesã japonesa do século X (Nagiko Kiyohara no Motosuke Sei Shonagon), retratando os rituais da caligrafia no corpo humano - trata da união do sexo com a palavra. A autora cita diversas listas que revelam situações peculiares para o entendimento ocidental, porém "quase que" pertencentes ao refinado cotidiano oriental.

¹ Doutorando pela ECA/USP. Autor de Introdução ao Cinema Intertextual de Peter Greenaway. Co-Edição Annablume - UniABC, São Paulo, 2000.

As entrelinhas do filme são pistas que organizam um caminho conceitual para formação de uma rede de diferentes elementos subjetivamente representacionais. Greenaway propõe introduzir a obra da escritora aos códigos culturais da nossa pós-modernidade: atemporalidade, não-totalidade e desreferencialidade. Através de um desdobramento entre forma e conteúdo, um jogo de interlocuções citacionais convive com as reações conferidas pelos efeitos técnico-digitais e a competência dos contextos manifestados pela ação do tempo e do espaço. Conforme cito Denilson Lopes:

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

Como procedimento intertextual, essa leitura sobre o filme de Peter Greenaway acompanha as manobras oriundas das tramas ofertadas ao espectador, como capacidade de levantar questionamentos sobre os modos da representação cinematográfica. As interseções colaboram para enveredar as possibilidades de caminhos "barrocos", do labirinto "greenawayano", que confunde as jogadas e conseqüentemente suas saídas. Parece que a roda, aqui, gira, e na medida que vai girando encontra outras voltas que se reverberam em objetos, eventos, acontecimentos, pulsões. São como peças de brinquedos - quebra-cabeça - que se espalham para serem desmembradas, embaralhadas e depois reaproveitadas em diferentes posições.

A deculpação do filme exige perspicácia para seu entendimento. A leitura deve se elaborar pelas raízes metalingüísticas da trama narrativa. Um jogo de embaraços de colagens, recortes e planos as avessas, em que os próprios personagens questionam a si mesmo, sobre as suas posições diante de determinadas ciladas imprevisíveis, a serem exploradas pelo espectador. Poderia citar a condição representativa da palavra, como um código que na sua natureza comum traz a sonoridade rítmica, através da pronuncia silábica, que tenta compreender sua forma de manifestação; além da caligrafia - imagem, desenhada pelo traço visual (gráfica), como um rastro simbólico do seu conjunto particular, de um contingente expressivo.

*Escrever é uma ocupação bastante comum.
Todavia é uma ocupação muito preciosa.*

*Se a escrita não existisse...
de que depressão terrível...
nos sofreríamos!*

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

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

Para começar confundindo o público, anticipo anunciando que existem, em *The Pillow Book*, duas personagens que se chamam Nagiko: uma é a escritora, que ilustra várias cenas com passagens poéticas de *Hai-kai*; a outra é uma menina, filha de um escritor, que cresce presenciando as barbaridades provocadas pelo editor ao pai e ao mundo. O fato de criar essas duas possibilidades demonstra uma certa complexidade narrativa. No filme essas duas narrativas fílmicas estão incorporadas intertextualmente para serem representantes de uma certa simultaneidade no conjunto contextual. Os laços que envolvem as duas personagens estão condicionados através de intertextos sobre "O Livro de Cabeceira". Amarras não deixam que alguma ponta destes laços fiquem soltas, para permitir qualquer intervenção irregular. i.e., que não acompanhe o enredo narrativo da linguagem fílmica "greenawayana".

A configuração do feminino; a mulher guerreira; as astúcias e sutilezas de uma intenção particular de vivenciar um grande amor. São argumentos que pedem um investimento na leitura do público, para além de uma percepção que apenas esteja vislumbrada mediante das cenas apoteóticas. O movimento articulado sobre a personagem feminina na obra deste cineasta sempre nos tange num toque particular, rebuscado e atento. Na verdade, a grandeza dessas duas mulheres, que viveram em milênios distintos, reflete acerca da dificuldade brutal do império colonizador do universo, soberanamente, masculino.

Na primeira cena do filme, o pai de Nagiko faz sua saudação ao aniversário da criança, através de um ritual de passagem (iniciação?), escrevendo caracteres no corpo da menina e pronunciando os ideogramas poéticos, como se fosse uma benção religiosa:

*Quando Deus criou o primeiro modelo em barro de um ser humano,
Ele pintou os olhos...
os lábios...
e o sexo.
Depois, Ele pintou o nome de cada pessoa...
para que o dono jamais o esquecesse.*

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

Para quem já conhece as temáticas prediletas de Greenaway pode lembrar-se, refrescando a memória de que: o diretor normalmente procura enveredar pela *gênese* da criação. Se logo no início nos deparamos com esta cena, portanto, gostaria de abusar neste ensaio e confirma alguns aspectos que permeiam, aquilo que talvez considero como: estilo "greenawayano".

Ao promover essa benção, o pai escreve sobre a testa da criança uma primeira parte do poema. Em seguida a criança oferta a sua nuca para receber a escritura da segunda parte. Evidentemente esses locais no corpo físico (matéria) são "chacras": pontos específicos no corpo humano, em que funcionam como propriedades ou elos de trocas energéticas/espirituais. Esta performance será executada por diversas vezes ao longo da narrativa fílmica, providenciando então, outro aspecto pontuado sobre a obra cinematográfica de Greenaway: a repetição. Assim, o cineasta pode intervir em seus princípios narrativos as simultaneidades temporais e o jogo das representações cenográficas espacializadas, principalmente com as ferramentas digitais, ao se utilizar de aparatos das novas tecnologias.

Através da possibilidade dessas intervenções, poderia sugerir uma discussão sobre a relevância simbólica dos personagens e de seus momentos: cada sujeito fará se passar por este simbólico rito de uma comunhão. Parece que esta saudação, no filme, homenageia a fantasmática do personagem e qualifica o valor concentrado da ação, numa espécie de tratado que unifica, ou melhor presentifica uma integridade sociocultural. O pai que por duas vezes celebra sua saudação junto à filha; a mãe, que divide com o editor o amor do pai, também dividirão a terceira benção sobre a filha; a própria Nagiko, quando se casa e no seu aniversário irá pedir ao marido que a abençoe; no banho

quando Jerome torna-se cúmplice de seu jogo com o editor, também participa da quinta benção; e por fim a herdeira de Nagiko que no final do filme recebe a sexta e última benção.

Se entendermos que Peter Greenaway pontua sua escritura fílmica num conjunto de compreensões plasticamente emblemáticas, poderia afirmar que essa espécie de oração pode organizar, de um certo ponto de vista, a condição singular dessa trama: promover a interatividade cultural entre o oriente e o ocidente. i. e., novo (aquilo que está por vir) e o velho (aquilo que já se foi, mas que ainda prevalece, como no caso da obra imortal de Sei Shonagon). Talvez pareça a idéia de se apropriar do melhor dessa cultura para performatizar uma aproximação mediante as tradições orientais e de alguma maneira investigar a potencialidade enriquecedora do conhecimento amplo e significativo dessa cultura. Se por um lado o diretor representacionalmente negocia, através desse intercâmbio citacional, por outro, também homenageia as qualidades intrínsecas do oriente.

Numa revisão da teoria crítica contemporânea sobre a noção de diferença cultural e diversidade cultural, o crítico indo-britânico Homi K. Bhabha firma que: "A diversidade cultural é um objeto epistemológico - a cultura como objeto do conhecimento empírico - enquanto a diferença cultural é o processo de *enunciação* da cultura como 'conhecível', legítimo, adequado à construção de sistemas de identificação cultural." (1998:63)

Essas qualidades intrinsecamente geográficas podem ser atribuídas pelos tecidos imagéticos considerados como escopo de um discurso plural. Assim, como desfrutamos em nosso imaginário sobre as maravilhas ofertadas pela palavra (oriental) de Shonagon e pelas visualidade cinética (ocidental) na obra de Greenaway.

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

Por muitas vezes podemos desdobrar as malhas que Greenaway produz e perceber que nessa teia intertextual de objetos e ações encontramos a estética da impureza, pesquisada por Bernadette

Lyra². Os interstícios do cineasta transpõem visualmente uma reescrita expandida, em que estendendo o campo representacional dos objetos e ações, coloca o público se deparando com a versatilidade manipuladora da forma.

É fácil observar a perseguição deste diretor por uma compulsividade que acentua uma determinada organização narratológica sobre a ordem alfabética ou numérica, como uma parte de sua assinatura estética. Esse interesse compulsivo acaba esbarrando, explicitamente, numa negociação nos prazeres dos sentidos, pelas unidades de significação de matrizes.

A dinâmica de uma linha condutora cria ao longo da história surpreendentes suturas contedísticas, intercaladas pelo movimento narrativo - um fio que procura tratar da ordenação, a partir do roteiro elaborado pelo próprio Greenaway. O posicionamento dos caracteres, as diferentes formas de inserção de objetos coloridos, bem como a iluminação de contra-campo, para criar diversos ambientes por contrastes: são espelhos reveladores da montagem dramática, teatralmente cênica, exibida pelo cineasta.

Especificamente neste filme, a construção assentada das listas de detalhes de "O Livro de Cabeceira" nos chama a atenção, até mesmo pelo próprio esboço da quebra do ritmo: uma desaceleração, um refreamento, uma contenção. Isso faz com que se torne indagável pelas suas intervenções elaboradas como recheios do texto fílmico, que pode na sua proposição se confundir no *corpus* de citações. Lista de coisas elegantes:

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

Com jeito especial de expor, essas metáforas vão se decompondo, através de uma poética visual, que simbolicamente convidam o espectador à sua contemplação. Um ato sedutor, rogado do capricho cuidadoso do cineasta, mediante a exigência dos olhos do público. De fato, a imaginação se transporta para o universo onírico, pois as portas ficam entreabertas, através de fendas. São escorregadelas que embaralham uma harmonia constante entre significados verbais, sonoros e visuais e permitem as mais diferentes colagens de intertextos, que se multiplicam como um caleidoscópio, refratando uma combinação longitudinal de luzes, sinais e pontos de orifícios. Assim como as

² Ver LYRA, Bernadette. *A Nave Extraviada*. São Paulo, Annablume: ECA-USP, 1995.

intenções das cores e a unidade dos objetos que se contextualizam com a forma peculiar de suas apresentações pelo cineasta.

Mesmo assim, há o corte proposital de navegar por dois mundos diferentes, que poderia emergir entre ficção e realidade, ou até mesmo entre ficção e a sua máxima (ficção), entre a flôr-de-glicínia e a flôr-de-ameixa coberta de neve se organiza o testemunho de Nagiko, aos seis anos, diante do encontro romântico do seu pai e o editor. Aqui o duplo, da citação das flores, cede lugar para a metáfora homoerótica que se encaminha pelas possibilidades adivinhadas pelo espectador.

Ao sugerir o encontro homoerótico, Greenaway simultaneamente camufla essa passagem, chamando a atenção dos menos interessados pela cena erótica, com outras pontas da narrativa que o espectador não consegue, nem precisa, compreender bem a "coisa" significada. Mesmo assim, a elegância das situações dão lugar para outras.

A metáfora do espelho embaçado se interligam ao tempo enunciativo dos acontecimentos na vida de Nagiko, que quando criança obtém a primeira visão. Segundo os estudos freudianos, é quando a criança toma consciência do que está acontecendo de fato e capta a mensagem do que está sendo visto. Neste caso, o relacionamento homoerótico entre o seu pai e o editor.

O recheio do filme se movimenta numa linguagem esplendorosa, e se distribui em ações e elementos que suturam caminhos desconhecidos. Na medida que Sei Shonagon é interpretada na narrativa de Greenaway, a história de Nagiko cresce entre experiências felizes e traumáticas: sucesso profissional e fracasso familiar, afetivo e amoroso. Dois incêndios marcam a vida da jovem: o fim do casamento e o rompimento com Jerome, o inglês poliglota e amante. O fogo queima como metáfora do desencanto. É fênix ressurgindo das cinzas.

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

Assim, testemunhamos as "coisas que irritam" Nagiko: esportistas grosseiros e preconceito contra a literatura. São argumentos que atacam diretamente o posicionamento infantil do ex-marido - realizador críticas severas contra as ações e objetivos da jovem escritora. No conjunto paradoxos, atribuídos á platéia, demonstram a saga dessa jovem que busca, na sua pulsão de vida o simbólico momento de identificação com o outro. Tanto assim, que podemos considerar os efeitos digitais se expondo através dos emaranhados narrativos - como rasgaduras que se arranham sobre o corpo

fílmico. Naturalmente, quando mais se intensifica esse campo metafórico, maior é a soma dos resultados diante do excesso e da repetição, costumeira na obra do cineasta.

Ao aproximar as possibilidades de interação entre argumentos retóricos, como: excesso e repetição, podemos considerar a construção neobarroca, segundo Calabrese e permear os subtextos obsessivos de Greenaway, através da ordenação numérica e alfabética. No filme, podemos recorrer á "lista de coisas que fazem o coração bater mais forte":

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

A agradabilidade das citações promete um sentimento prazeroso para o espectador e permite uma intenção apaziguadora entre atrocidades e deboches do editor, em contraponto ao interesse particular de Nagiko, de alcançar o vilão da história. Contudo, também podemos nos encantar com alguns elementos ou aspectos que circundam uma "lista de coisas esplendidas":

*Brocado chinês
Uma espada com uma bainha decorada.
O veio da madeira numa estátua budista.
Uma procissão liderada pela imperatriz.
Um amplo jardim coberto pela neve.
Seda tingida de azul-escuro.
Qualquer coisa tingida de azul-escuro é esplendida.
Flôres azuis-escuras.
Fibra azul-escuro.
E papel azul-escuro.*

O jogo poético de Greenaway pondera as representações de objetos que buscam comover. A serenidade da imagem se contamina de um certo aconchego. O tecido intertextual cuidadosamente torna-se impecável, revelando algumas citação. São traços estilísticos que prolongam os caminhos desviantes do cineasta. Ao atentar contra certos princípios visuais, Peter Greenaway apresenta imagens milenares, absorvidas de suntuosos impérios. O talento dessas imagens estão nos bordados dos mantos e a prataria oriental cintilada sobre os olhos do espectador: seja da natureza, ou até mesmo objetos compreendidos por uma cultura artesanal.

Aos olhos de Nagiko, seu amante Jerome provoca um direcionamento inesperado para a personagem. O refluxo e sua transgressividade desestabiliza a ordem "natural" das coisas: "trate-me como a página de um livro". Este é o desejo de Nagiko, portanto, o mensageiro inglês deve permanecer do outro lado da linha, e normalmente não deveria ultrapassar o limite, que incide num atentado ao fluxo contínuo da vida.

Por outro lado, a situação metonímica concebida pelo jogo de deslocamentos e condensações se fundem numa passagem entre: a submissão do pensamento sobre a ação, bem como a notoriedade da pele se transpondo como papel. Uma experimentação diferenciada, numa corporificação simbólica dos objetos deslocados e que se enquadra uma narrativa híbrida - solta aos avessos e reconhecida pelas graças frenéticas do estilo de Peter Greenaway.

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

Onde começamos este jogo? onde terminamos? Como indagar sobre as conseqüências dos riscos que corremos, quando cristalizamos nossos discursos? As comparações no filme formam uma advertência polifônica, promovida pelas variações sobre o mesmo tema. Um jogo perigoso que Greenaway sempre anuncia, antes de formalizar a questão, no entanto, muitos espectadores desavizados esquecem de acompanhar a complementaridade das cartas, como parte integrante da ação combinatória para melhor entendimento da proposta fílmica. Na medida que se apresenta as cenas, os detalhes iconográficos são incorporados ao conjunto de metáforas que nos permitem brincar com as partes do corpo humano, como representante legítimo da cultura.

Se comparamos: isso é aquilo, por que não investigarmos outras possibilidades? Qual o fator determinante que condiciona uma universalidade para este ou aquele conceito? A versatilidade representacional dos objetos nos mostra surpresas e pode ser interrogado por alguns, mas evidenciados por outros.

Ao refletir sobre a possibilidade representacional da pele culminando no lugar do papel, o jogo das figuras de linguagem manifesta uma dinâmica de contrastes e mutações. O corpo do livro e o corpo humano parecem criar um diálogo, cujo hiato ocorre a partir da interface da tinta que expressa em inglês claro e objetivo uma citação bíblica da igreja católica - "Pai Nosso" - exposto

sobre a luz dos braços estendidos do personagem sobre vários livros, entre eles: *Outlines of Chinese Symbolism and Art Motives*.

Também, podemos observar a astúcia sugestiva de quem tenta despertar os sentidos corpóreos, através do olfato, quando incita a memória apurada do espectador para apreciar as delícias aromáticas do papel. Sinta o cheiro do papel e lembre do perfume da natureza, como quem também pode lembrar do perfume da planta, do outro, da natureza.

A passagem erótica da canção francesa demonstra algumas relevâncias que Greenaway e expõe sobre o corpo, manifesta a força de seus versos. Através de sua escritura visual na tela cinematográfica, associa-se aos códigos verbais e sonoros, quando a palavra se manifesta vibrante pela sonoridade lírica (em *off*) emitida da cantora. Fielmente prosseguimos observando a predominância das regras gramaticais: o modo imperativo dos verbos - ora uma ordenação, ora uma sugestão. Quase que num impulso de uma veia poética, podemos estabelecer uma certa conectividade do desejo erótico, labial, sedutor, arcanjo e francês, explodindo num ritmo frenético, alucinador e lascivo.

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

A mistura perfeita está no objetivo alcançado. Um ideal prolongado como um gozo psicanalítico, ou até mesmo um orgasmo prazeroso do sexo. Assim, como uma colheita de frutos

numa árvore frondosa, "O Livro de Cabeceira" inspira resultados e mudanças. A intenção de despertar o feminino, cria uma luz para aquilo que está escuro, ou ainda, um caminho para aquilo que está distante. Emblematicamente o filme se transforma numa mensagem-convite, em que os convidados são os espectadores a espera do jantar. Só que o jantar está em outro filme, em outra história. Aqui são apenas citações se organizando entre a velocidade da tecnologia objetificada: quadro sobrepondo quadros; as molduras eletrônicas se ressaltando; a rítmica poética da montagem procurando se beneficiar dos novos recursos tecnológicos e o jogo das cartas ainda dispostos na mesa a procura de um jogador - compulsivo é claro. São dados que orientam uma retirada estratégica, para se restabelecer diante do bombardeio de informações, acumuladas com o fluxo do pensamento contemporâneo, localizado na rapidez do simulacro temporalizado da rotina dos códigos.

Configurando os entrelaços da escritura fílmica de "O Livro de Cabeceira" devemos indagar sobre a neurose narcísica da obra de Greenaway sobre o conhecimento. Ao representar tal hipótese nada melhor que o livro, como sinônimo do saber, para intensificar meus argumentos. Diante disso, proponho uma visita aos treze livros citados, numa ordenação plausível de conotações (associações comparativas) entre o reconhecimento dos feixes de sentidos; o sistema de significação dos mesmos; além da radicalização de efeitos.

Quando mencionamos a palavra livro, podemos refletir sobre a Bíblia (velho e novo testamento), como sabedoria universal, evidenciando um elo de identificação social com quase, senão, todas as culturas. Por outro lado, os dez mandamentos sagrados parecem ser citados de antemão: não matarás, não roubarás, não desejarás a mulher do próximo... bem como os sete pecados capitais: ambição, ira, gula...

Para Nagiko criar seus mensageiros há um ritual de preparação dos corpos, principalmente da pele, com o tratamento de depilação e limpeza com suco de limão. A pele deve ser lisa e boa. Jerome foi *o primeiro dos treze*, além de se tornar o sexto: *o livro do amante* um pergaminho escrito por Nagiko e manufaturado pelo editor. Sua participação neste triângulo amoroso foi apenas uma ponta - uma porta de entrada para o contato de Nagiko com o editor. Na verdade, poderíamos entender que Jerome com sua bissexualidade se posiciona no meio de uma guerra que o próprio não tinha conhecimento a respeito, portanto, foi mais que amado, foi usado por ambos: Nagiko e o editor.

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

Num cruzamento entre sujeito e objeto, o mensageiro e o livro se fundem na sua forma representativa. O segundo e terceiro livro são dois mensageiros em versões simultâneas, que sem muito esforço representam: o inocente e o idiota. O quarto senhor mensageiro difere pela pressa desenfreada na correria, que procura o desejo - *o livro do impotente*. Em contraste aparece o quinto elemento, bem gordo, que tenta se promover de todas as formas - *o livro do exibicionista*. O sétimo volume - *o livro do sedutor*, só tem o corpo para oferecer, já que a tinta foi lavada pela chuva. O jovem que representa o oitavo livro aparece muito rápido: deixa algumas fotos, sem esperar muito pelo editor. É *o livro da juventude*. O nono mensageiro traz consigo pistas, índices, enigmas, que originam *o livro dos segredos*. O décimo manuscrito não diz nada, apenas está presente com todo o barulho, caos de uma metrópole, como *o livro do silêncio*. O décimo primeiro está morto atropelado na calçada da editora. É *o livro do traído*. O décimo segundo é passageiro, apenas buzina do seu carro numa noite qualquer, como *o livro dos falsos inícios*;

O décimo terceiro está no fechamento da história como *o livro dos mortos*. Se o editor, assassino, fez tanto mal às pessoas não merece e nem pode continuar vivendo. Para este é reservado o direito à morte. Sem dó, nem piedade. No corpo do mensageiro se lê:

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

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

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

*de desfrutar dessas duas coisas...
da mesma forma.*

Os prazeres da carne cabe a cada indivíduo seguir a sua natureza para compreender melhor seus desejos e desfrutá-los. Já o prazer da literatura incide sobre os interessados pela leitura fílmica anunciar os caminhos. Recorro aos estudos da intertextualidade, com o intuito de abranger a diversidade de significações presente no discurso de Greenaway. A concepção do seu processo criativo está fadado às suas dobras e seus desdobramentos. E com isso, quero repensar uma poética "greenawayana": seja no espaço interno do texto fílmico, tanto quanto na condição do seu espaço externo relacionando-se com demais textos. É um duplo, um campo de oscilação que permeia matizes temáticas. As várias recomposições garantem as divergências sígnicas, como ressonâncias de uma manifestação variada. Os sentidos, aqui, deslizam pelas cadeias de significações, instaurando neste contexto a ilustração de uma linguagem poética. Numa predicação inacabada, indeterminada, se opera fatos de uma não-casualidade concreta, escapando aos caprichos de um discurso científico normativo.

Referência Bibliográfica

BHABHA, Homi K. O Local da Cultura. Trad. Myriam Ávila, Eliana L. L. Reis e Gláucia R. Gonçalves. Editora UFMG, Belo Horizonte, 1998.

CALABRESE, Omar. A Idade Neobarroca, Trad. Carmen de Carvalho e Artur Morão Lisboa, Edições 70, 1993.

GARCIA, Wilton. Introdução ao Cinema Intertextual de Peter Greenaway. Co-Edição Annablume - UniABC, São Paulo, 2000.

LOPES, Denilson. Nós os Mortos- Melancolia e Neo-Barroco. Editora Sette Letras, Rio de Janeiro, 1999.

LYRA, Bernadette. A Nave Extraviada. São Paulo, Annablume: ECA-USP, 1995.

Lindona...o meu livro de cabeceira Ã© a 'BÃblia Sagrada', pois acredito muito nas sagradas escrituras! Reginaldo C Â· 1 decade ago. 0. Thumbs up. 0. Thumbs down. Report Abuse.Â Eu nÃ£o consigo ler nem as cinco primeiras pÃginas de um livro, entÃ£o, leio o resumo e pronto!!! Mais se tratando de livro bom e que me gamo mesmo em ler Ã© a "BÃblia!!!". Rinecuj Â· 1 decade ago. 0. Thumbs up. 0. Thumbs down. Report Abuse. Pensamos que la prÃctica de la lectura , el desarrollo del pensamiento crÃtico, la escritura Tesis DescripciÃ³n dePrÃcticas PedagÃgicas para la enseÃanza de la lecturay la escritura 221 Pages Â· 2010 Â· 820 KB Â· 0 Downloads Â· Spanish. Tesis para optar por el grado de magister en educaciÃ³n con .. Describir las prÃcticas pedagÃgicas Tesi PrÃcticasdelecturayescritura en contextos de educaciÃ³n rural sandra ...Â de las prÃcticas de lectura y escritura desarrolladas desde la enseÃanza, e prÃcticasdelecturayescritura en la universidad. 128 Pages Â· 2010 Â· 545 KB Â· 0 Downloads Â· Spanish. El libro que presentamos, PrÃcticas de lectura y escritura en la Universidad. El ca Resumen: este artigo compara o livro "Os Fidalgos da Casa Mourisca" com uma de suas mais famosas adaptaÃ§Ãµes, o filme homÃnimo de Pedro Martins. Percebe-se uma sensÃvel mudanÃça nos aspectos estilÃsticos e ideolÃgicos da obra, que perde muito de suas caracterÃsticas romÃnticas e de crÃtica social. Analisam-se aqui os mecanismos usados pelo cineasta para realizar esta transformaÃ£o e os seus