

TEREZINHA ELISABETH DA SILVA

# LIVROS SOBRE LIVROS

## livro-cinema em Greenaway

Tese apresentada ao Curso de Doutorado em  
Multimeios, do Instituto de Artes, da  
Universidade Estadual de Campinas, como  
requisito parcial para a obtenção do Título de  
Doutor em Multimeios

Orientadora: Prof<sup>ª</sup>. Dr<sup>ª</sup>. Iara Lis Schiavinatto

CAMPINAS  
2006

iii

Este exemplar é a redação final da Tese  
defendida pela Sra. Terezinha Elisabeth da  
Silva e aprovada pela Comissão Julgadora  
em 24/02/2006.

Prof<sup>ª</sup>. Dra. Iara Lis Franco Schiavinatto.

Orientadora

BIBLIOTECA CENTRAL

DESENVOLVIMENTO

COLEÇÃO

UNICAMP

UNIDADE BC  
Nº CHAMADA UNICAMP  
SI38L  
V \_\_\_\_\_ EX \_\_\_\_\_  
TOMBO BC/ 69342  
PROC 16.123-06  
C \_\_\_\_\_ D X  
PREÇO 14,00  
DATA 19/07/06  
Nº CPD Biblioteca 382943

FICHA CATALOGRÁFICA ELABORADA PELA  
BIBLIOTECA CENTRAL DA UNICAMP

Bibliotecária: Helena Joana Flipsen – CRB-8ª / 5283

SI38L

Silva, Terezinha Elisabeth da.  
Livros sobre livros: livro-cinema em Greenaway /  
Terezinha Elisabeth da Silva. -- Campinas, SP: [s.n.], 2006.

Orientador: Iara Lis Schiavinatto.  
Tese (doutorado) - Universidade Estadual de Campinas,  
Instituto de Artes.

1. Greenaway, Peter. 2. Livros. 3. Cinema. 4. Intertextualidade. I. Schiavinatto, Iara Lis. I. Universidade Estadual de Campinas. Instituto de Artes. I. Título.

Título em inglês: Books on books: book-cinema in Greenaway.

Palavras-chave em inglês (Keywords): Books, Cinema, Intertextuality.

Área de concentração:

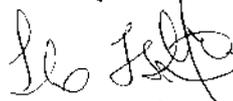
Titulação: Doutor em Multimeios.

Banca examinadora: Iara Lis Schiavinatto, Hermes Renato Hildebrand,  
Mauricius Farina, Regina Maria Marteleto, Virgínia Célia Camilotti.

Data da defesa: 24-02-2006

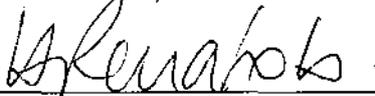
**Instituto de Artes**  
**Comissão de Pós-Graduação**

Defesa de Tese de Doutorado em Multimeios, apresentada pela  
Doutorando(a) **Terezinha Elizabeth da Silva** - RA 6689, como parte dos requisitos para a  
obtenção do título de **DOUTOR EM MULTIMEIOS**, apresentada perante a Banca  
Examinadora:



**Profa. Dra. Iara Lis Franco Schiavinatto - DMM/IA**

Presidente/Orientador



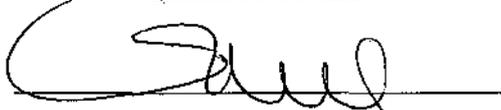
**Prof. Dr. Hermes Renato Hildebrand - DMM/IA**

Membro Titular



**Prof. Dr. Mauricius Martins Farina - DMM/IA**

Membro Titular



**Profa. Dra. Virgínia Célia Camilotti - UNIMEP**

Membro Titular



**Profa. Dra. Regina Maria Marteleto - UFMG**

Membro Titular

200615526

## AGRADECIMENTOS

À Profª. Drª. Iara Lis Schiavinatto, que norteou a realização deste trabalho, permitindo que aos incontáveis momentos de austeridade, sucedessem a luz e a ternura.

Ao Departamento de Ciência da Informação da Universidade Estadual de Londrina, Paraná, que me proporcionou licença para capacitação, fundamental para todo o processo.

À CAPES, pela concessão de Bolsa modalidade PICDT durante trinta, que me permitiu o aporte financeiro complementar às necessidades materiais.

Aos membros da Banca Examinadora por aceitarem participar desse importante momento de minha vida acadêmica, na certeza de sua contribuição para a consolidação deste trabalho e também para a abertura de perspectivas de novos caminhos a percorrer em futuras pesquisas.

Imensa gratidão às amigas Brígida e Marinês, presentes em todos os momentos, acompanhando avanços, percalços, alegrias e tristezas, incentivando sempre e oferecendo palavras de apoio e carinho.

A meus queridos familiares – pai e mãe, irmãos, cunhada-irmã e sobrinhos – por participarem inteiramente de todo este processo, apesar da distância, e cujo apoio na fase final foi ponto de equilíbrio imprescindível.

Finalmente, sou incondicionalmente grata a todas as pessoas que contribuíram para a realização deste trabalho.

## RESUMO

Este trabalho objetiva investigar problemáticas acerca do livro como tema de narrativas cinematográficas e a importância da imagem cinematográfica na construção do imaginário. Destaca os desdobramentos dos diferentes aspectos da representação do livro articulados pela linguagem cinematográfica numa série de filmes. Aborda a interação entre texto escrito e texto imagético, enfocando as relações entre mídias impressas e as visuais. Demarca as várias noções de intertextualidade e suas conexões com a construção da memória artística, literária e cinematográfica. Apresenta análises de dois filmes do diretor Peter Greenaway: ***A Última Tempestade*** (1991) e ***O Livro de Cabeceira*** (1996). Precede as análises um item focado na obra do diretor que evidencia as relações que Greenaway estabelece entre várias mídias e o trânsito que faz em seu processo de criação, assinalando o caráter multimidiático e multidisciplinar de sua obra. Nas análises dos filmes são evidenciadas as conexões entre livros e filmes que o diretor realiza, priorizando a noção de intertextualidade e as categorias constitutivas do livro.

Palavras-chave: Livros; Cinema; Intertextualidade

## ABSTRACT

This work aims to investigate matters concerning the book as subject of cinematographic narratives and the importance of the cinematographic image in the construction of the imaginary. It stresses different aspects of book representation articulated by the cinematographic language in several films. It approaches the interaction between written and imagetic texts, focusing the relationships between printed and visual media. It emphasizes the several intertextuality notions and their connections with the construction of the artistic, literary and cinematographic memory. It shows analyses of Peter Greenaway's ***Prospero's Books*** (1991) and ***The Pillow Book*** (1996). Precedes the analyses a topic focused on Greenaway's work which evidences the relations he establishes between several media and the flows he does in his creative process, pointing out the multimediatic and multidisciplinary character of his work. The films analyses evidences the connections realized between books and films, giving priority to intertextuality notion and the constituent categories of the book.

Keywords: Books; Cinema; Intertextuality.

## LISTA DE FIGURAS

Figura 1	Pagemaster. Richard na biblioteca	25
Figura 2	A biblioteca de <i>O Nome da Rosa</i>	26
Figura 3	A Biblioteca do Congresso Americano em <i>Todos os Homens do Presidente</i>	27
Figura 4	Bombeiros em uma biblioteca de <i>Fahrenheit 451</i>	28
Figura 5	Gloria de <i>Golpe Sujo</i>	31
Figura 6	Betty Lou de <i>Um Perigo de Mulher</i>	32
Figura 7	As belas bibliotecárias de <i>Amor Eletrônico</i>	33
Figura 8	Bunny de <i>Amor Eletrônico</i> às voltas com o computador Emerac	33
Figura 9	O bibliotecário de <i>Pagemaster</i>	33
Figura 10	Sr. Koreander, bibliotecário de <i>A História Sem Fim III</i>	33
Figura 11	<i>Mistérios e Paixões</i>	37
Figura 12	<i>Barton Fink</i>	38
Figura 13	Jack Torrance de <i>O Iluminado</i>	39
Figura 14	Jack Torrance de <i>O Iluminado</i>	39
Figura 15	Escritos nas paredes em <i>Os Contos Proibidos do Marquês de Sade</i>	41
Figura 16	Keating e sua sala em <i>Sociedade dos Poetas Mortos</i>	43
Figura 17	Aluno rasgando a página de um livro em <i>Sociedade dos Poetas Mortos</i>	43
Figura 18	<i>Um Sonho de Liberdade</i>	44
Figura 19	<i>Um Sonho de Liberdade</i>	44
Figura 20	A livraria Marks & Co., de <i>Nunca te vi, sempre te amei</i>	45
Figura 21	Marie, de <i>Uma leitora bem particular</i> , entre ficção e realidade	46
Figura 22	Livros queimados em <i>Fahrenheit 451</i>	49
Figura 23	Livros sendo queimados em <i>O Dia Depois de Amanhã</i>	50
Figura 24	A biblioteca congelada de <i>O Dia Depois de Amanhã</i>	50
Figura 25	O computador Alpha-60 de <i>Alphaville</i>	52
Figura 26	Natasha lê <i>A Capital da Dor</i> em <i>Alphaville</i>	52
Figura 27	Winston sob os olhos do Grande Irmão em <i>1984</i>	53
Figura 28	Angela sem identidade em <i>A Rede</i>	54
Figura 29	The Research (1974) – <i>Vertical Features Remake</i>	88
Figura 30	<i>Bandstand</i> (1976-1978) - <i>A Walk Through H</i>	88

Figura 31	<i>Cem Objetos para representar o Mundo</i>	91
Figura 32	<b>Dear Phone</b>	93
Figura 33	<b>Dear Phone</b>	94
Figura 34	<b>Tulse Luper</b>	94
Figura 35	<i>Writing to Vermeer</i>	95
Figura 36	Greenaway VJ em Amsterdã	99
Figura 37	Capa do Livro 23 de <b>A Última Tempestade</b>	115
Figura 38	Nagiko e o livro-travesseiro	117
Figura 39	O editor se veste de Livro-Jerome em <b>O Livro de Cabeceira</b>	125
Figura 40	<b>A Última Tempestade</b> : Próspero em seu estúdio	131
Figura 41	<b>Antonello da Messina</b> – <i>São Jerônimo em seu Estúdio</i> (ca. 1474-75)	131
Figura 42	<b>Piero della Francesca</b> – <i>São Jerônimo Penitente</i> , 1450	132
Figura 43	<b>Lorenzo Lotto</b> – <i>São Jerônimo no Deserto</i> , c.1506	132
Figura 44	<b>Lorenzo Lotto</b> – <i>São Jerônimo no Deserto</i> , c.1509-1512	132
Figura 45	<b>Jacopo Bassano</b> – <i>São Jerônimo</i> , 1556	132
Figura 46	<b>Ticiano</b> – <i>São Jerônimo</i> , 1560	132
Figura 47	<b>Caravaggio</b> – <i>São Jerônimo</i> , c.1605	133
Figura 48	<b>Caravaggio</b> – <i>São Jerônimo Escritor</i> , c.1607-1608	133
Figura 49	<b>El Greco</b> – <i>São Jerônimo</i> , c.1610-1614	133
Figura 50	<b>Peter Paul Rubens</b> – <i>São Jerônimo</i> , 1615	133
Figura 51	<b>Georges de La Tour</b> – <i>São Jerônimo Penitente</i> – 1628-30	135
Figura 52	<b>Georges de La Tour</b> – <i>São Jerônimo Penitente com Chapéu de Cardeal</i> – 1628-3	135
Figura 53	<b>Georges de La Tour</b> . – <i>São Jerônimo Lendo</i> , ca. 1635-38	135
Figura 54	<b>Georges de La Tour</b> – <i>São Jerônimo Penitente</i> – 1628-30	136
Figura 55	<b>O Livro de Cabeceira</b> – <i>São Jerônimo Penitente</i> na tela do computador	136
Figura 56	<b>O Livro de Cabeceira</b> – detalhe de <i>São Jerônimo Penitente</i> na tela do computador	136
Figura 57	<i>Máquina de Leitura</i> (1588) de <b>Agostino Ramelli</b>	140
Figura 58	<i>Magnentius Hrabanus Maurus</i> , de <i>Laudibus Sanctae Crucis</i> - Poem 1	147
Figura 59	<i>Frames de O Livro de Cabeceira</i> : livro-corpo	147
Figura 60	<b>O Livro de Cabeceira</b> : Nagiko e o livro sobre o travesseiro	149
Figura 61	<b>A Última Tempestade</b> : Susana morta e o livro-travesseiro	149
Figura 62	<i>Frames de Dear Phone</i>	152
Figura 63	Biografias lacunares em <b>The Falls</b>	155

Figura 64	Tippi Hedren em <i>Os Pássaros</i>	156
Figura 65	Aptesia Fallarme de <i>The Falls</i>	156
Figura 66	Menus de <i>The Early Films of Peter Greenaway</i> , v.2.(DVD)	158
Figura 67	Menus de <i>The Early Films of Peter Greenaway</i> , v.2.(DVD)	162
Figura 68	A livraria de <i>O Cozinheiro, o Ladrão, sua Mulher e o Amante</i>	164
Figura 69	A TV em meio aos livros em <i>Oito Mulheres e ½</i>	165
Figura 70	Livros em <i>100 Allegories to Represent the World</i>	166
Figura 71	<b>Jacques-Louis David</b> - <i>A Morte de Marat</i> (c.1793)	166
Figura 72	Objeto 71 - Livros Sagrados de <i>Cem Objetos Para Representar o Mundo</i>	167
Figura 73	Objeto 71 - Livros Vermelhos de <i>Cem Objetos Para Representar o Mundo</i>	167
Figura 74	<i>Frames de O Livro de Cabeceira</i> : multiplicidade, texto, imagem	174
Figura 75	<i>Frames de A Última Tempestade</i> : multiplicidade, texto, imagem	175
Figura 76	<b>O Livro de Cabeceira</b> – Seção 150	177
Figura 77	Multiplicidade em <b>O Livro de Cabeceira</b>	177
Figura 78	<b>Giorgione</b> – <i>As Três Idades do Homem</i> (1510)	181
Figura 79	<b>Hölbein</b> – <i>Alegoria do Tempo</i> (1521)	181
Figura 80	<b>Ticiano</b> – <i>As Três Idades do Homem</i> (1511-12)	181
Figura 81	<b>Ticiano</b> – <i>Alegoria do Tempo Governado pela Prudência</i> (c.1565-70)	181
Figura 82	As três idades de Ariel em <i>A Última Tempestade</i>	183
Figura 83	Nagiko, a mãe e as tias em <b>O Livro de Cabeceira</b>	184
Figura 84	<b>O Livro de Cabeceira</b> : Sei Shonagon transforma-se em Nagiko	185
Figura 85	<b>O Livro de Cabeceira</b> : várias temporalidades da livraria	185
Figura 86	<b>O Livro de Cabeceira</b> : várias temporalidades da livraria	186
Figura 87	Escadaria da biblioteca de Próspero em <i>A Última Tempestade</i>	189
Figura 88	<b>Michelângelo</b> – Biblioteca Laurentiana (vestíbulo)	189
Figura 89	<i>Lição de Anatomia</i> em <i>A Última Tempestade</i>	191
Figura 90	<b>Rembrandt</b> – <i>Lição de Anatomia</i> (1632)	191
Figura 91	<b>Mantegna</b> – <i>Cristo Morto</i> (c. 1500)	192
Figura 92	Amante morto em <b>O Cozinheiro...</b>	192
Figura 93	Jerome morto em <b>O Livro de Cabeceira</b>	192
Figura 94	<i>Lição de Anatomia</i> e <i>Cristo Morto</i> em <i>A Última Tempestade</i>	193
Figura 95	Susana: livro-corpo em <i>A Última Tempestade</i>	194
Figura 96	<b>Clemente Susini</b> – <i>Venerina</i>	194
Figura 97	<i>A Última Tempestade</i> : Claribel, princesa de Túnis	195
Figura 98	<b>Klimt</b> – <i>Judith I</i> (1901)	195
Figura 99	<b>O Livro de Cabeceira</b> : Nagiko no ofurô	195
Figura 100	<b>Klimt</b> – <i>Danae</i> (1907-08)	195

# SUMÁRIO

1 – APRESENTAÇÃO	1
2 – CINEMA E LIVROS	7
2.1 – Borges: livros, cinema	15
2.2 – Livro no cinema	21
2.2.1 – Lugares	24
2.2.2 – Guardadores	29
2.2.3 – Autores, criadores, escritores	36
2.2.4 – Leitores, usuários	42
2.2.5 – Destruição, distopias	47
2.3 – Para além do estereótipo	55
3 – INTERTEXTOS	57
3.1 – Entre mídias	57
3.2 – Palimpsestos	68
3.3 – Diálogos com o passado	74
4 – LIVROS DE GREENAWAY	81
4.1 – Greenaway, o diretor	84
4.2 – Livros de Próspero	104
4.2.1 – 24 livros de Próspero	108
4.3 – Livro-travesseiro	115
4.3.1 – 13 livros de Nagiko	119
4.4 – Dança dos textos	125
4.5 – Escritores, narradores	129
4.6 – Livros imaginários	138
4.7 – Livro-corpo	145
4.8 – Biblioteca de Greenaway	150
4.9 – Outros livros e bibliotecas	164
4.10 – Multiplicidades	172
4.11 – Passados, presentes, memórias	179
4.12 – Inventários	187
4.13 – Referências, citações, alusões	189
5 – CONSIDERAÇÕES FINAIS	197
FONTES	202
ANEXO 1	229
ANEXO 2	232

# 1 - APRESENTAÇÃO

*Não esperes que o rigor de teu caminho  
Que teimosamente se bifurca em outro,  
Que teimosamente se bifurca em outro,  
Tenha fim. É de ferro teu destino.*

Jorge Luis Borges. *Labirinto*

As motivações desta pesquisa estão profundamente engendradas em minha vida profissional e, conseqüentemente, na vida pessoal, uma vez que nós, professores universitários, não conseguimos nos despir das vestes de nossa função ao abandonarmos o ambiente acadêmico. É da natureza de nosso trabalho a contaminação de todos os momentos pelo fazer acadêmico. Daí o caráter pessoal e a voz, aparentemente individual, que dão início a esta apresentação e que serão, aos poucos, substituídos ou transformados em tons menos personalistas.

Ratificando, as motivações da pesquisa residem em minha formação de origem, a Biblioteconomia<sup>1</sup> em seu caráter mais tradicional, cujos reducionismos e tecnicismos, a certa altura da vida profissional, passaram a incomodar. Embora consiga fazer bom trânsito entre teoria e prática, visto que são faces de uma mesma moeda,<sup>2</sup> optei, na vida acadêmica, por disciplinas de cunho humanístico que me fizeram questionar a técnica como um fim em si mesmo, perspectiva que desconsidera o caráter marcadamente social que deve perpassar a Biblioteconomia, ou que deveria estar no rol das questões com as quais nos ocupamos no exercício da profissão. Ainda que precariamente, comecei a refletir além das fronteiras que limitavam os cânones biblioteconômicos, forçando saídas e provocando deslocamentos que colocavam em xeque meu aprendizado e minha prática.

Na década de 1990, envolvi-me com disciplinas relativas à **história do livro e das bibliotecas**, o que me levou a perceber a importância do cinema para situar o livro, entendido em uma perspectiva diacrônica: de antes do códice ao hipertexto. Em tais disciplinas utilizei, com frequência, a imagem cinematográfica para “voltar” ao passado e “viajar” pelo mundo das bibliotecas, das escritas e das culturas. Nesse caso, o cinema tem servido como mais um instrumento de informação, complementando outros recursos e agregando conhecimentos àqueles contidos nos textos escritos e, mais ainda, funcionando para despertar a imaginação coletiva ou de cada indivíduo para o objeto-livro.

Provocada pelos desafios apresentados por aquele campo de estudo, levantei, naquele momento, algumas questões sobre a importância do cinema, enquanto forma legítima de conhecimento, para o estudo da Biblioteconomia: Como o olho mediado pela máquina vê a nós bibliotecários? Quem é aquele outro

---

<sup>1</sup> Atualmente a Biblioteconomia e a Arquivologia integram, na classificação do CNPq, a sub-área de Ciência da Informação, que faz parte da grande área do conhecimento denominada Ciências Sociais Aplicadas.

<sup>2</sup> FOUCAULT, Michel. **Microfísica do poder**. 8.ed. São Paulo: Graal, 1989.

(eu) que vejo no cinema? Como o cinema percebe o universo do livro? De que forma se constroem e são apresentados pelo cinema, o objeto-livro, o *locus*-biblioteca e a informação? Ampliada a área de captura da objetiva, encontrei ainda representações cinematográficas sobre as maneiras de criar (escrever) e folhear (ler). Se, inicialmente, o foco e o objeto de estudo mostravam-se limitados e simples, fui percebendo, através da persistência nas imagens e do adensamento teórico, que o debate acerca da representação cinematográfica do universo do livro é amplo e complexo.

Não posso deixar de marcar as operações de entrecruzamento entre o livro e o filme<sup>3</sup> ***O Nome da Rosa***,<sup>4</sup> obra que detonou a idéia dessa pesquisa. Em seguida, veio o encontro com dois pequenos artigos que ensaiam passos rumo à análise da imagem de bibliotecários em livros, filmes e na pintura, artigos que endossaram meu interesse porque demonstraram ser legítima a problemática que se apresentava. No primeiro, a bibliotecária e pesquisadora francesa Renée Lemaître<sup>5</sup> investiga a imagem negativa do bibliotecário transmitida por filmes como ***O Vendedor de Ilusões***<sup>6</sup> e ***Rollerball***<sup>7</sup> e em alguns textos literários, a exemplo de *A Biblioteca Real* (1879) de Anatole France e *O Homem sem Qualidades* (1930-43) de Robert Musil.<sup>8</sup> No segundo artigo, o professor pernambucano, Edson Nery da Fonseca<sup>9</sup> analisa o profissional bibliotecário estereotipado na pintura O

---

<sup>3</sup> Os títulos dos filmes encontram-se destacados em negrito e itálico. A primeira vez que o filme for citado, será informado o ano de lançamento e, preferencialmente, em nota de rodapé, indicar-se-á a direção. A lista dos filmes citados encontra-se no item **6.1 – Filmografia**.

<sup>4</sup> ECO, Umberto. ***O nome da rosa***. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1983.; ***O Nome da Rosa***. Direção de Jean-Jacques Annaud, 1986.

<sup>5</sup> LEMAÎTRE, Renée. A imagem do bibliotecário e documentalista em filmes e livros. **Palavra Chave**, n.2, p. 6-7, ago. 1982.

<sup>6</sup> Direção: Morton DaCosta (1962).

<sup>7</sup> Direção: Norman Jewison (1975).

<sup>8</sup> Mais recentemente, Lemaître publicou, em co-autoria com Anne-Marie Chaintreau, o livro **Drôles de bibliothèques: le thème de la bibliothèque dans la littérature et le cinéma**. Paris: Cercle De La Librairie, 1993.

<sup>9</sup> FONSECA, Edson Nery da. A imagem do bibliotecário em Arcimboldo e Rimbaud. **Palavra Chave**, n.2, p.4-5, ago. 1982.

*Bibliotecário* (1566) do italiano Giuseppe Arcimboldo e no poema *Les Assis* (1870) de Arthur Rimbaud.

Foi assim que a possibilidade de utilizar a imagem de cinema como constituinte de um projeto acadêmico fez-se presente em meu universo. A isso veio se juntar o desafio de ultrapassar as fronteiras um tanto rígidas da área de origem, tensionado pelas bordas em busca de um conhecimento que se mostrasse novo (até onde isso fosse possível) e fugisse aos cânones técnicos da Biblioteconomia.

Foram esses os principais questionamentos e motivações que desencadearam a pesquisa; assim, esta tese é a tentativa de reunir, sistematizar e refletir sobre as inquietações que me impulsionaram e me movimentaram durante essa trajetória. Ao longo do texto, mencionarei algumas questões que já estavam presentes desde o início, além de tocar em pontos que foram desvelados no processo de pesquisa. Para delinear um quadrante que represente minhas inquietações, a investigação foi centrada em parâmetros que:

a. Contenham elaborações de natureza teórica sobre as relações entre as linguagens textuais e imagéticas;

b. Reflitam sobre as representações do universo do livro no artefato fílmico;

c. Pensem criticamente o papel do livro, da leitura, das bibliotecas, utilizando como objeto de análise, representações cinematográficas;

d. Estimulem reflexões sobre o universo do livro em uma perspectiva diacrônica, em um momento em que transitam no ambiente informacional novos suportes de informação e transmissão da cultura, momento esse repleto de discussões candentes e apaixonadas em torno do desaparecimento do suporte impresso.

Para isso, o trabalho está estruturado em três capítulos.<sup>10</sup>

No **Capítulo 2** introduzo a problemática do livro enquanto tema de narrativas cinematográficas e a importância da imagem cinematográfica na construção do imaginário. Mostro ainda os desdobramentos da temática do livro ou os diferentes aspectos da representação do livro articulados pela linguagem cinematográfica em uma série de filmes, dentre os quais: **Pagemaster: o Mestre da Fantasia**,<sup>11</sup> **O Nome da Rosa**, **Amor Eletrônico**,<sup>12</sup> **A Escolha de Sofia**,<sup>13</sup> **Um Sonho de Liberdade**<sup>14</sup> e **Fahrenheit 451**.<sup>15</sup>

Em seguida, o **Capítulo 3**, de natureza teórica, trata da interação entre texto escrito e texto imagético, traçando um contorno das relações entre as mídias – especialmente as impressas e as visuais – e fomentando o debate sobre as noções de leitura, especificamente a leitura de imagens. Na seqüência dessa discussão, são demarcadas as várias noções de intertextualidade e suas conexões com a construção da memória artística, literária e cinematográfica. Esses conceitos e campos semânticos interessam sobremaneira ao trabalho, na medida em que iluminam o foco da pesquisa.

---

<sup>10</sup> A apresentação formal desse trabalho segue as diretrizes publicadas em: UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS. Sistema de Bibliotecas. **Teses e dissertações da Unicamp:** diretrizes para normalização do documento. Campinas, 2005. Disponível em: <[http://www.iar.unicamp.br/pg/forms/Manual\\_Normalizacao\\_Teses\\_Dissertacoes\\_UNICAMP.pdf](http://www.iar.unicamp.br/pg/forms/Manual_Normalizacao_Teses_Dissertacoes_UNICAMP.pdf)> Acesso em: 18 dez. 2005.

Pela primeira vez que aparece, a citação é referenciada na íntegra; nas seguintes, indica-se somente o nome do autor e o título da obra. Visando evitar ambigüidade, tendo em vista que há autores que se repetem em várias obras, as únicas expressões latinas utilizadas, nas notas de rodapé são: a) *Ibid.* (*Ibidem*, na mesma obra), para o caso de obra citada em referência imediatamente anterior e; b) *Idem* (do mesmo autor), em substituição ao nome do autor, quando se trata de citação de diferentes obras em seqüência.

<sup>11</sup> Direção: Joe Johnston e Maurice Hunt (1994)

<sup>12</sup> Direção: Walter Lang (1957)

<sup>13</sup> Direção: Alan J. Pakula (1982)

<sup>14</sup> Direção: Frank Darabont (1994)

<sup>15</sup> Direção: François Truffaut (1966).

Finalmente, o **Capítulo 4** é dedicado à análise de dois filmes, ***A Última Tempestade*** (1991) e ***O Livro de Cabeceira*** (1996), do diretor inglês Peter Greenaway. Precede as análises um item focado na obra do diretor, que possibilita evidenciar as relações que Greenaway estabelece entre várias mídias e o trânsito que faz em seu processo de criação. O mapeamento das atuações do diretor é fundamental, em razão do caráter multimidiático e multidisciplinar de sua obra e sua importância para os desdobramentos dessa tese. Na análise dos filmes, serão mostradas as conexões entre mídias – livros e filmes – operadas nos dois filmes, priorizando a noção de intertextualidade e as categorias constitutivas do livro.

Na seqüência apresento as **Considerações Finais**, as **Fontes – Filmes Citados**, **Referências** e **Bibliografia**. Uma relação de filmes com as temáticas *livro*, *biblioteca*, *bibliotecário* e *leitura* compõe o **Anexo 1**, enquanto o **Anexo 2** lista as obras do diretor Peter Greenaway.

## 2 - CINEMA E LIVROS

Livros, leitores e bibliotecas são temas de pesquisas instigantes e, por outro lado, de estudos muitas vezes enfadonhos, aparentemente inócuos para boa parte das pessoas em geral e, até muito recentemente, para os estudos acadêmicos. Porque apenas censitários, bibliométricos e inventariantes, são estudos que giram em torno de si mesmos, por meio de estatísticas sem densidade de análise e que pouco contribuem para a compreensão dos fenômenos que transitam nesse e através desse objeto, o livro.

Nas décadas de 1980-90, entretanto, ocorrem mudanças importantes nas abordagens e pesquisas sobre livros, leitura e bibliotecas. O caráter quantitativo de pesquisas anteriores cede lugar a olhares mais delicados e qualitativos que passam a refletir essas questões por outros prismas. Foram fundamentais para essa mudança de foco os trabalhos de Roger Chartier,<sup>16</sup> Robert Darnton,<sup>17</sup> Alberto Manguel,<sup>18</sup> Marisa Lajolo e Regina Zilberman,<sup>19</sup> Márcia

---

<sup>16</sup> CHARTIER, Roger. **Os desafios da escrita**. São Paulo: Editora da Unesp, 2002; **A ordem dos Livros: Leitores, autores e bibliotecas na Europa entre os séculos XIV e XVIII**. Brasília: Editora da UnB, 1994; **Práticas de leitura**. (org) São Paulo: Estação Liberdade, 1996; **A aventura do livro: do leitor ao navegador**. São Paulo: Editora Unesp; Imprensa Oficial, 1998. Com Cavallo Chartier organizou **História da leitura no mundo ocidental**. São Paulo: Ática, 1998.

<sup>17</sup> DARNTON, Robert. **O beijo de Lamourette: mídia, cultura e revolução**. São Paulo: Companhia das Letras, 1990; **Edição e sedição: o universo da literatura clandestina no século XVIII**. São Paulo: Companhia das Letras, 1992; **O Iluminismo como negócio: história da publicação da Enciclopédia, 1775-1800**. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

<sup>18</sup> MANGUEL, Alberto. **Uma história da leitura**. São Paulo: Companhia das Letras, 1997; **Os livros e os dias: um ano de leituras prazerosas**. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

<sup>19</sup> LAJOLO, Marisa; ZILBERMAN, Regina. **O preço da leitura: leis e números por detrás das letras**. São Paulo: Ática, 2002; **A formação da leitura no Brasil**. São Paulo: Ática, 1996; **A leitura rarefeita: livro e leitura no Brasil**. São Paulo: Brasiliense, 1991.

Abreu,<sup>20</sup> Rubem Borba de Moraes,<sup>21</sup> Ezequiel Teodoro da Silva,<sup>22</sup> Peter Burke,<sup>23</sup> Aníbal Bragança,<sup>24</sup> Laurence Hallewell,<sup>25</sup> Teixeira Coelho<sup>26</sup> e Luís Milanesi.<sup>27</sup> São autores-pesquisadores que, de modo significativo, alavancaram as pesquisas da área dedicando-se a vertentes que contribuíram – e ainda contribuem – para saltos qualitativos das disciplinas relativas ao livro e às bibliotecas. Ainda que o tributo a tais autores não esteja claramente indicado nesse texto, e por mais que tenha me distanciado, por opção teórica, de algumas de suas idéias, há muito deles no estudo que realizo.

A intenção é imprimir a este estudo um caráter não-técnico, do ponto de vista da Biblioteconomia, o que o torna desafiador em razão das dificuldades que o problema impõe, principalmente de ordem teórica, em virtude de minha incursão em área do conhecimento diferente da Biblioteconomia. É um terreno insidioso e repleto de armadilhas, mas que proporciona desafios os quais um caminho reto e sem obstáculos impede vivenciar. Estudos fáceis e quantitativos são temerários e devem ser evitados porque pouco avançam no debate sobre o livro, sua natureza e materialidade. Dessa forma, mergulharemos em um outro *medium* que incorpora o objeto, o suporte e a ordem do livro, tal qual o debate das décadas de 1980-90 aventou e viabilizou.

---

<sup>20</sup> ABREU, Márcia. **Os caminhos dos livros**. São Paulo: Fapesp; Campinas: ALB/Mercado de Letras, 2003; **Leitura, história e história da leitura**. (org) São Paulo: FAPESP; Campinas: ALB; Mercado de Letras, 2000; **Leituras no Brasil**. (org). Campinas: ALB; Mercado aberto, 1995.

<sup>21</sup> MORAES, Rubens Borba de. **O bibliófilo aprendiz**. 2. ed. rev. e aum. São Paulo: Ed. Nacional, 1975.; **Livros e bibliotecas no Brasil colonial**. Rio de Janeiro: LTC, 1979.

<sup>22</sup> SILVA, Ezequiel Teodoro da. **Leitura e Realidade Brasileira**. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1997.

<sup>23</sup> BURKE, Peter. **Uma História social do conhecimento: de Gutenberg a Diderot**. Rio de Janeiro: Zahar, 2003.

<sup>24</sup> BRAGANÇA, Aníbal. **Livraria Ideal: do cordel à bibliofilia**. Niterói: Pasárgada / EdUFF, 1999.

<sup>25</sup> HALLEWELL, Laurence. **O livro no Brasil: sua história**. São Paulo: Edusp; T.A. Queiroz, 1985.

<sup>26</sup> TEIXEIRA COELHO. **Dicionário crítico de política cultural**. São Paulo: Iluminuras, 1999; **Usos da cultura: políticas de ação cultural**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1986; **O que é ação cultural**. São Paulo: Brasiliense, 1986.

<sup>27</sup> MILANESI, Luís. **Biblioteca**. São Paulo: Ateliê Editorial, 2002; **A casa da invenção**. São Paulo: Ateliê Editorial, 2003.

O mundo dos livros ainda é, para muitos, o lugar onde a informação está armazenada e o lugar exclusivo do conhecimento – aquele conhecimento, por assim dizer, autorizado. Ora, há que se discordar, pelo menos em termos, dessa proposição, porque ela exclui o conhecimento e a informação que supõem outras formas de percepção, outros tipos de sensibilidade e outros suportes.<sup>28</sup>

Eu poderia ter escolhido outros lugares para pesquisar sobre o livro, mas optei pelo cinema. Alguns motivos me impulsionaram ao estudo do universo do livro no cinema. Antes de mais nada, o fascínio: sons, imagens, formas, ritmos, cores, movimento. O cinema pode ser considerado como o primeiro meio a solicitar a intervenção indireta de quase todos os sentidos pelo arrebatamento das sensações. De mais a mais,

[...] a capacidade do cinema de criar imagens com existência autônoma e de poder registrá-las, reproduzi-las e conservá-las, confere a esta forma de representação um poder inusitado: o de gerar e manter vivas todas as suas construções, até mesmo aquelas cuja correspondência com as figuras da prática cotidiana o tempo já se encarregou de anular.<sup>29</sup>

De outro modo, à semelhança das catedrais góticas,<sup>30</sup> o filme é uma obra com autoria, pode-se dizer, coletiva: diretor, roteirista, produtor, atores, *camera-men* e uma equipe maior ou menor de especialistas e técnicos das mais

---

<sup>28</sup> A respeito da aceitação de suportes além do impresso como suportes cancelados – pela academia, principalmente – como lugares por onde o conhecimento e a informação circulam, e, na defesa dessa postura, ver: MACHADO, Arlindo. **Pré-cinemas & pós-cinemas**. Campinas: Papirus, 1997.; MACHADO, Irene. Redescoberta do *sensorium*: rumos críticos das linguagens interagentes. In: MARTINS, Maria Helena (org.) **Outras leituras**: literatura, televisão, jornalismo de arte e cultura, linguagens interagentes. São Paulo: Ed. SENAC; Itaú Cultural, 2000.; SANTAELLA, Lúcia. A leitura fora do livro. In: EXPOSIÇÃO POESIA INTERSIGNOS: DO IMPRESSO AO SONORO E AO DIGITAL, 1998, São Paulo. **Anais...** São Paulo: PUCSP, 1998. Disponível em: <<http://www.pucsp.br/~cos-puc/epe/mostra/santaell.htm#topo>>. Acesso em: 30 jun. 2001.; ZILBERMAN, Regina. **Fim do livro, fim dos leitores?** São Paulo: Ed. Senac, 2001.

<sup>29</sup> SENRA, Stella. **O último jornalista**: imagens de cinema. 2. ed. São Paulo: Estação Liberdade, 1997. p. 13

<sup>30</sup> Sou grata ao professor Olímpio Pinheiro pela sugestão da analogia do cinema com as catedrais góticas, já presente desde o texto do projeto de pesquisa. Posteriormente encontrei referências a esta questão em um ensaio de Umberto Eco, em que o autor comenta o argumento de Panofsky, que diz ver semelhanças entre a organização espacial de uma catedral gótica e um tratado teológico. ECO, Umberto. **A definição da arte**. São Paulo: Martins Fontes, 1972.

diversas áreas. Sirvo-me desta analogia, porque uma das características mais marcantes das catedrais góticas é o fato de serem obras coletivas. Gerações inteiras investiram seu trabalho intelectual e físico em construções onde não é possível nomear exatamente a autoria. Há nas catedrais góticas um acúmulo singular de inspirações, idéias, trabalho e investimento, que resultam em obras grandiosas e policrômicas, cujos detalhes e minúcias arrebatam os sentidos. Além disso, entrar em uma sala de cinema assemelha-se a entrar na nave principal de uma catedral gótica: a amplidão e o pé direito da sala escura fazem com que o espírito voe e, de repente, no meio da escuridão, um fecho de luz perfura os vitrais policromados (o projetor) e revela o interior magnífico (espetacular) do edifício.

O cinema, sendo obra coletiva, social, industrial, tende a refletir a mentalidade do grupo e indústria (em sentido amplo) e incide fortemente no imaginário social. Qualquer que seja o resultado, técnica e artisticamente falando, a imagem que o cinema projeta não é apenas a imagem que o diretor elege, mas uma imagem coletiva, determinadas perspectivas. Mesmo os filmes autorais seriam, neste sentido, de autoria múltipla, realizados por um sujeito múltiplo, não bastasse o fato de se tratarem de produtos industriais.<sup>31</sup>

A imagem – artística ou comunicacional – informa sobre o mundo e fornece índices para o entendimento dos fenômenos sociais. Decorrentemente, a análise das imagens se revela indispensável para a compreensão de

---

<sup>31</sup> Há muita polêmica em torno das noções de autor e autoria no cinema e aqui apenas pontuarei a discussão a partir de alguns autores. A problemática existe porque, se em outros campos artísticos “o autor é aquele que produz a obra, escreve um livro, compõe uma partitura, pinta um quadro”, no cinema, por ser arte coletiva, o trabalho de criação individual é muito raro. De modo que, teoricamente, a autoria em cinema é uma instância abstrata, ficando difícil ligá-la à figura do diretor somente. (AUMONT, Jacques; MARIE, Michel. **Dicionário teórico e crítico de cinema**. Campinas: Papyrus, 2003. p. 26) No entanto, talvez como desdobramento ou atualização da “política dos autores”, engendrada pelas discussões do *Cahiers du Cinéma* na década de 1950, utiliza-se a expressão “filme autoral” para designar uma obra com forte marca de determinado diretor, a exemplo de Hitchcock, Godard, Wood Allen, Truffaut, Cronenberg, para citar apenas alguns. Nesse caso, a autoria torna-se sinônimo de estilo e de opções éticas e estéticas, de recorrência de temas, atores e imagens, que participam do projeto cinematográfico desses diretores. Sobre o assunto: BERNADET, Jean Claude. **O autor no cinema**. São Paulo: Brasiliense; Edusp, 1994; WOLLEN, Peter. **Signos e significação no cinema**. Lisboa: Livros Horizonte, 1984.

problemáticas que compõem o tecido social e suas relações simbólicas, de produção, armazenamento e recepção.

Destaque-se ainda que o cinema, como dispositivo industrial de criação e entretenimento, assume, na sociedade do século XX, um importante lugar na circulação, armazenagem e preservação da memória coletiva, através de imagens. A memória preserva o momento – artístico, cultural ou histórico – sob diversas formas e em vários suportes. O cinema participa da criação e circulação da memória com vários tipos e qualidades de imagens, conforme afirma Milton José de Almeida:

IMAGENS de catástrofes, IMAGENS fantásticas, IMAGENS violências e ensangüentadas, IMAGENS de ambientes aristocráticos, nobres, burgueses, plenos de decoração maravilhosa, IMAGENS de seres extra-terrestres, grotescos, híbridos, IMAGENS angelicais, IMAGENS infernais, povoam os afrescos em movimento do cinema [...] Em todos os gêneros, mesmo em seu gênero 'cult, artístico, intelectual', o cinema e, também, a televisão, revelam-se uma arte da memória e seus trajetos originários enlaçam, num certo momento da história, o *Ad Herennium* e participam da memória coletiva, histórica. São também parte da retórica da indústria e da cultura audiovisual. Ritualizam, em imagens agentes, visuais e sonoras, as imagens e locais que o espectador-fiel deve recordar ao cogitar o passado, o presente e o futuro de sua vida.<sup>32</sup>

Há, na citação do professor, uma repetição proposital da palavra **IMAGEM**, para marcar não somente a persistência mas também a circulação exaustiva dessas imagens no contemporâneo, assim como sua participação, tanto na criação quanto na circulação e cristalização da memória.

Essa ênfase é partilhada por Francastel,<sup>33</sup> quando sustenta que as imagens contemporâneas, tal como as antigas iconografias, devem ser examinadas como “testemunhos mais diretos e amiúde mais secretos das grandes

---

<sup>32</sup> ALMEIDA, Milton José de. **Cinema: arte da memória**. Campinas: Autores Associados, 1999. p. 55-56

<sup>33</sup> FRANCASTEL, Pierre. **A realidade figurativa**. São Paulo: Perspectiva, 1973. p.29

formas da sensibilidade coletiva.” Desvelam “o imenso alcance histórico e sociológico do testemunho da arte.” Mais que fornecer indicações

sobre a vida das classes dominantes e nos revelar apenas palavras de ordem oficiais, ela é, ao contrário, um dos testemunhos que traem os instintos profundos da massa anônima, os conflitos de crenças ou de interesses da multidão com seus mestres.<sup>34</sup>

Deleuze imputa outras acepções à imagem cinematográfica, além do desvelamento da sociedade. Fazendo menção à multiplicidade de sentidos que emerge do cinema, o autor afirma que ele “não se confunde com as outras artes, que visam antes um irreal através do mundo, mas faz do próprio mundo um irreal ou uma narrativa”.<sup>35</sup> Linguagem híbrida<sup>36</sup> por excelência, o cinema ou seu produto, o filme, possibilita a vivência de uma gama de experiências sensoriais. Riqueza de atos, movimentos e papéis que faz emergir um sem número de interpretações de uma mesma obra, uma vez que seu significado é dinâmico, criando deslocamentos geradores de novos signos.

Tal processo vai construindo um corpo de conhecimentos – nos campos do sensível e do inteligível – elaborados e desenvolvidos pelo e sobre o cinema.

---

<sup>34</sup> Ibid. p.29

<sup>35</sup> DELEUZE, Gilles. **Cinema 1: a imagem-movimento**. São Paulo: Brasiliense, 1985. p. 77

<sup>36</sup> A *Hybris* grega era a imagem do descomedimento, do destempero, do excesso, a personificação da insolência. (Cf. VERNANT, Jean-Pierre. **As origens do pensamento grego**. São Paulo: Difusão Européia do Livro, 1972. p. 42.) Comum ao vocabulário da Biologia e outras Ciências Naturais, o adjetivo híbrido qualifica, genericamente, o que resulta do cruzamento de espécies diferentes e que se afasta das leis da natureza. Transposto para o campo das Ciências Sociais e Humanas, o adjetivo vem sendo largamente utilizado para designar linguagens, culturas ou qualquer outro objeto cultural que seja a mistura de tipos (espécies) diferentes. Neste sentido é que García Canclini utiliza o adjetivo em *Culturas híbridas* (2000), como também o faz Couchot em *Da representação à simulação* (2001). Deixo explícita minha preferência pelo termo/conceito **híbrido**, rejeitando sua carga negativa. Existem outros termos/conceitos empregados para nomear esse processo, e um deles é **sincretismo**, utilizado pelo antropólogo italiano Massimo Canevacci. Para ele “o sincretismo refere-se – quer como processo, quer como resultado – a todos os níveis dos sistemas socioculturais de tipo voluntário e coercitivo, explícito e implícito, inovador e renovador. Ele diz respeito àqueles trânsitos entre elementos culturais nativos e alheios que levam a modificações, justaposições e reinterpretações, que a cada vez podem incluir contradições, anomalias, ambigüidades, paradoxos e erros”. CANEVACCI, Massimo. **Sincretismos**: uma

Conhecimento ao mesmo tempo modelar e modelizante. Pensado para além do caráter de entretenimento, o cinema é informativo e formativo; pedagógico e ideológico, em seu sentido corrente. Signos não só cumulativos, mas que originam outros que procuram, ao representar, recriar o real. Signos que assumem significados em uma rede social.

Pulsões de objetividade e de subjetividade,<sup>37</sup> o cinema se impõe como uma arte que também conjuga o ver-ouvir-pensar, em seqüências de imagens-movimento / imagens-tempo. Ver um filme é mais que ver, é estar nele, é sentir-se em sua ambiência, seus personagens, suas ações e sentimentos. Mas é também reflexão, “o que em mim sente está pensando”.<sup>38</sup>

O princípio estético-técnico do cinema não se encontra, portanto, subordinado a outras formas estéticas ou a outras formas de expressão porque nenhum *medium* tem prerrogativa sobre o outro. Existem singularidades que fazem com que, em determinadas situações ou momentos, haja preponderância de um *medium* sobre o outro, o que não significa supremacia, pois “cada tecnologia suscita questões relacionadas à consistência enunciativa específica que, em última instância, se articula com a produção cultural de uma sociedade em um determinado momento”.<sup>39</sup>

Ao aceitar e entender as diferenças entre as formas de expressão, elas podem adquirir caráter de complementaridade, sem relação de hierarquia. O princípio estético-técnico-comunicativo do cinema amplia nossa potência de

---

exploração das hibridações culturais. São Paulo: Studio Nobel; Instituto Cultural Italo-Brasileiro; Istituto Italiano di Cultura, 1996. p. 22

<sup>37</sup> Não há aqui intenção de provocar tensões entre sujeito *versus* objeto, razão *versus* emoção, como o “pensamento clássico [que] mantinha a alma afastada da matéria e a essência do sujeito afastada das engrenagens corporais” (GUATTARI, Félix. Da produção de subjetividade. In: PARENTE, André (Org.) *Imagem-máquina: a era das tecnologias do virtual*. 3. ed. São Paulo: Editora 34, 2001) Pelo contrário, pretende-se afirmar que o cinema produz agenciamentos que tendem a borrar essas diferenças e unir tais polaridades.

<sup>38</sup> PESSOA, Fernando. *Obras completas*. 2. ed. Rio de Janeiro, ed. Aguilar, 1965. p. 144

<sup>39</sup> PARENTE, André. *O virtual e o hipertextual*. Rio de Janeiro: Pazufin; ECOUFRJ, 1999. p. 64

percepção ao utilizar um outro nível de informação: a que é trabalhada e mediada pela máquina operada pelo homem.<sup>40</sup> Dessa forma, através da análise, o conteúdo comunicacional e evidentemente cultural do cinema ganha um conteúdo teórico, encorpando conhecimentos.

Finalmente, e de um ponto de vista invertido, estudar o mundo do livro a partir de outro olhar: o olhar cinematográfico. Interessa verificar de que forma o cinema apresenta e representa os desdobramentos, os descolamentos e as mutações do livro. Um livro códice que se transforma em livro-máquina. É uma forma de entrar em novos terrenos e oferecer, no retorno, contribuições à Biblioteconomia, uma vez que, como pesquisadora, estarei em um trabalho reflexivo sobre minha área de origem a partir de como o outro me vê, me forma em seu olhar e me informa para o mundo.

Elege-se como território de incursão a área de **Multimeios**, tendo em vista que os caminhos a serem trilhados por essa proposta subsumem a necessidade de um diálogo transdisciplinar, amplificando o processo de compreensão que viabilizará a consecução da escritura final. A transdisciplinaridade não é falta de identidade, mas um fator positivo proporcionado pela capacidade de transitar por diversas referências, porque o **trans** indica estar **entre, através e além** dos limites das disciplinas que constituem um campo de problema. As interfaces variadas definem a natureza complexa e diversa da transdisciplinaridade, que pressupõe o movimento e a instabilidade da pesquisa.<sup>41</sup> Esta instabilidade significa justamente que o trânsito entre as disciplinas coloca em evidência o caráter transitório – talvez efêmero – dos resultados das pesquisas, sempre em superação.

---

<sup>40</sup> SANTOS, Laymert Garcia dos. O homem e a máquina. **Imagens**, n.3, p.45-49, dez. 1994.

<sup>41</sup> "Entendemos a transdisciplinaridade como a metodologia que, com base em novos *níveis de realidade*, trabalha no espaço vazio *entre* as disciplinas e *além* delas". BARRETO, Francisco César de Sá. A instabilidade como condição para mudanças institucionais qualitativas. In: DOMINGUES, Ivan (org.) **Conhecimento e transdisciplinaridade**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2001. p. 29

Nesse ponto, o proposto por Deleuze e Guattari é fundamental. Fazer mapas, linhas, desenhar rizomas, em vez de raízes, por mais difícil que pareça. Isto significa tentar a produção de um texto não radicular, o que me força a um exercício de esquecimento das formas já apreendidas e a perceber as coisas através de outras perspectivas que não sejam necessariamente, ou tão somente, dicotômicas ou hierárquicas. Mas, “não é fácil perceber as coisas pelo meio, e não de cima para baixo, da esquerda para a direita ou inversamente: tentem e verão que tudo muda”.<sup>42</sup>

## 2.1 – Borges: livros, cinema

Ao voltar as atenções para o livro, temos um objeto que se abre, literal e metaforicamente, para uma infinidade de interesses, pesquisas e paixões. Jorge Luis Borges (1899-1986) sabia disto como ninguém: autor vibrante, leitor sedento e atento, bibliotecário infeliz.<sup>43</sup>

Dos diversos instrumentos utilizados pelo homem, o mais espetacular é, sem dúvida, o livro. Os demais são extensões de seu corpo. O microscópio, o telescópio são extensões de sua visão; o telefone é a extensão de sua voz; em seguida, temos o

---

<sup>42</sup> DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia**. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1995. v.1. p. 35

<sup>43</sup> Borges não tinha formação em Biblioteconomia, mas em toda sua vida adulta esteve envolvido com o trabalho em bibliotecas. Foi o Primeiro Assistente da seção Miguel Cané da Biblioteca Municipal de Buenos Aires no período de 1937 a 1946, quando foi afastado por Perón. Embora os livros fossem sua grande paixão, a Biblioteca era entediante, visto que não podia trabalhar “honestamente” porque denunciaria seus colegas. Ele diz: “Suportei a biblioteca por cerca de nove anos. Foram nove anos de ininterrupta infelicidade”. (BORGES, Jorge Luis. *Perfis: um ensaio autobiográfico*. In: \_\_\_\_\_. **Elogio da sombra: poemas**. 4. ed. Rio de Janeiro: Globo, 1985. p.92) De 1955 a 1973 Borges trabalha como diretor da Biblioteca Nacional da Argentina, onde se aposenta.

arado e a espada, extensões de seu braço. O livro, porém, é outra coisa: o livro é uma extensão da memória e da imaginação.<sup>44</sup>

Em torno desse fascinante dispositivo, orbitam desejos e tensões, na relação que une sua produção a sua recepção ou uso. O livro tradicional e seus desdobramentos (leitura, leitores, bibliotecas) permanecem sendo estudados de muitas e diferentes formas, abordagens diversas, lugares variados. A isso se acrescentam estudos sobre as formas contemporâneas do livro, as mutações ocorridas, destacando-se o impacto da tecnologia em seu próprio conceito e materialidade.

Mais que objeto de trabalho, os livros foram, para Borges, objetos de obsessão, em um sentido altamente positivo do termo. Ratificando: além de autor genial, leitor-cego<sup>45</sup> e bibliotecário por profissão. E, muito embora não tenha vivido para participar da “revolução” da *Web*, na década de 1990, é um dos autores mais citados e mais estudados. Da matemática à sociologia, referencia-se e reverencia-se Borges.<sup>46</sup> Os labirintos, os espelhos, o livro de areia. O livro. O universo borgeano circula em torno dos livros, dos duplos, dos labirintos. Para ele, o livro e o labirinto são um só objeto. “La construcción de laberintos literarios es la

---

<sup>44</sup> BORGES, Jorge Luis. O livro. In: \_\_\_\_\_. **Cinco visões pessoais**. 2. ed. Brasília: Ed. UnB, 1987, p.5

<sup>45</sup> A cegueira de Borges, provavelmente hereditária, já dera sinais desde a infância, mas foi na década de 1950 que ele perdeu totalmente o sentido da visão.

<sup>46</sup> Exemplos dos estudos borgeanos em campos exteriores à Literatura são os seguintes trabalhos: **Borges and Artificial Intelligence: An Analysis in the Style of Pierre Menard** (New York: Peter Lang, 1991) da professora americana Ema Lapidot; **Unthinking Thinking: Jorge Luis Borges, Mathematics, and the New Physics** (West Lafayette: Purdue University Press, 1991) de Floyd Merrell, da Universidade de Purdue; **The Aleph Weaver: Biblical, Kabbalistic and Judaic Elements in Borges** (Maryland: Scripta Humanistica, 1985), de Edna Aizenberg; **Jorge Luis Borges: A Forerunner of the Technology of the New Millennium**, de Perla Sassón-Henry do Departamento de Inglês e Línguas Estrangeiras Modernas da State University of New York at Albany. Disponível em: <<http://web.archive.org/web/20030726134507/www.daimi.au.dk/~pnuem/ht99dc/sasson/final.pdf>> Acesso em: 10 jun. 2005; **La parábola y las paradojas: Paradojas matemáticas en un cuento de Borges**, de Mercedes Blanco, professora da Université de Lille III. (**Poétique**, n. 55, p. 259-281, sept. 1983)

paradójica capacidad humana de construir, a su manera, el infinito".<sup>47</sup> Os labirintos e os duplos de Borges têm servido de mote e referência a autores expressivos que pensam a sociedade contemporânea.<sup>48</sup>

A atitude desses autores se fundamenta na seguinte razão: embora Borges seja fascinado por livros, ele parece não se referir, em seus textos, ao livro tradicional, ao códice. O livro na concepção borgeana, transcende a dimensão física, transpõe a barreira linear da escrita e transforma-se em um dispositivo que, para além do universo literário, seria realmente vislumbrado com o advento das tecnologias da informação e da informática. Borges lança luz no caminho das indagações e das buscas de conexões, porque a paixão pelos livros faz dele um dos autores que mais fornece pistas de como o livro pode ser estudado em múltiplos aspectos. Borges, então, produz o protótipo poético-literário do livro-máquina, a exemplo de dois contos que fazem alusão a obras infinitas que operam de maneira interminável. Em *A Biblioteca de Babel* (1941),<sup>49</sup> Borges narra a história de uma biblioteca que existe *ab æterno* e em *Livro de Areia* (1975),<sup>50</sup> descreve um livro que não tem princípio, nem fim.

Minha intenção não é fazer da obra literária de Jorge Luis Borges uma das bases teóricas do estudo, mas de trazer para o debate um texto provocativo que fornece pistas e que, no nível do sensível, agencia tensões de forma que seja

---

<sup>47</sup> ALMEIDA, Ivan. Borges, o los laberintos de la inmanencia. **Borges Studies on Line**, Jun, 2000. Disponível em: <<http://www.hum.au.dk/romansk/borges/bsol/laberinto.pdf>> Acesso em: 02 jul. 2001. p.6

<sup>48</sup> Há um universo variado de autores que estudam Borges no mundo todo, dentre eles, os que fornecem chão para os argumentos desta pesquisa: Foucault, Deleuze, Manguel e Chartier. Representativos também são os estudos de Beatriz Sarlo, Umberto Eco e García Canclini. No Brasil, onde Borges esteve em 1970 e 1984, há também uma série de pesquisadores que o estudam, o que resultou na publicação da coletânea **Borges no Brasil**, organizada por Jorge Schwartz (Ed. da Unesp/Fapesp/Imprensa Oficial de São Paulo, 2001), com trabalhos de Leyla Perrone-Moisés, Davi Arrigucci Jr., Mário de Andrade, Otto Maria Carpeaux, Augusto de Campos e Silvano Santiago, para citar apenas alguns dos cerca de quarenta trabalhos incluídos na coletânea. Segundo Schwartz, a compilação é resultado de uma "paixão que Borges sempre despertou no leitor brasileiro". (p. 15)

<sup>49</sup> BORGES, Jorge Luis. **Obras completas**: v. 1: 1923-1949. São Paulo: Globo, 2001.

<sup>50</sup> Idem. **Obras completas**: v. 3: 1975-1985. São Paulo: Globo, 2000.

possível chegar, como pensa o próprio autor, a um lugar em que as “categorias do narrativo não discriminam entre ficção e não ficção; seu único propósito é exibir as propriedades do discurso que lhes é próprio: desentranhar, no simples acontecer, um desenho que o resgate do caos, que permita a ilusão do cosmos”.<sup>51</sup> Onde, pois, estaria a distinção entre ficção e não ficção? “Não escrevi senão ficções”, instiga Foucault. Mas, “nunca a ficção produziu, tanto, verdade e realidade”, garante Deleuze.<sup>52</sup> Assim como Foucault, Borges produz verdade e realidade através do que é classificado (pela crítica, por editoras e livrarias, por bibliotecas e bibliotecários) como ficção. Além da indiferenciação entre ficção e não ficção, a noção de autor, ou a idéia de impossibilidade do autor uno é clara tanto em Borges quanto em Deleuze e Guattari.<sup>53</sup>

Entretanto, além de leitor, Borges foi também espectador contumaz, e também de crítico de cinema entre 1931 e 1944, quando escreveu para a revista *Sur*, de Buenos Aires.<sup>54</sup> Nos longos anos de sua cegueira, lamenta não ter podido ver os filmes com seus próprios olhos. Ainda assim, ousava opinar sobre a detestável linearidade e a simplicidade formal de determinados filmes.

Durante os anos 20 e 30, Borges considerava que a simples difusão de imagens constituía um enriquecimento incalculável do cinema para a vida; talvez porque ele soubesse reconhecer nessas aparências, ainda que fictícias (ou, sobretudo, por serem fictícias?), os sinais de um contexto mais vasto: em um parágrafo do artigo ‘O outro Whitman’, de 1929 – eliminado mais tarde, na

---

<sup>51</sup> COZARINSKY, Edgardo. **Borges em / e / sobre cinema**. São Paulo: Iluminuras, 2000, p. 17

<sup>52</sup> DELEUZE, Gilles. **Foucault**. São Paulo: Brasiliense, 1988. p.128

<sup>53</sup> “Desde que se atribui um livro a um sujeito, negligencia-se este trabalho das matérias e a exterioridade de suas relações. Fabrica-se um bom Deus para movimentos geológicos”. DELEUZE; GUATTARI. **Mil platôs**. p.11

“Ninguém pode escrever um livro. Para / Que um livro seja verdadeiramente, / Se requerem a aurora e o poente, / Séculos, armas e o mar que une e separa”. *Ariosto e os árabes*. In: BORGES, Jorge Luis. **Obras completas**: v. 2: 1952-1972. São Paulo: Globo, 2000. p. 235

<sup>54</sup> Na sua juventude em Buenos Aires, Alberto Manguel teve o privilégio de conviver com Borges. Fazia-lhe companhia, lia e acompanhava o escritor ao cinema. Já cego, Borges necessitava que Manguel narrasse a história, mas não gostava do relato direto e pedia que o jovem o fizesse “como se estivesse comentando a trama e a fotografia”. MANGUEL, Alberto. **No bosque do espelho: ensaio sobre as palavras e o mundo**. São Paulo: Companhia das Letras, 2000. p. 56

reedição de *Discussão* –, Borges refere-se à incomunicação em que vivem os habitantes 'das diversas Américas' e arrisca uma opinião: é essa 'incomunicação que o cinematógrafo, com sua apresentação direta dos destinos e sua não menos direta apresentação de vontades, pretende suprimir'.<sup>55</sup>

Borges era avesso às grandes narrativas literárias (talvez por considerá-las desvario laborioso e empobrecedor e por desconfiar do gênero romance)<sup>56</sup> e dos livros que exigem muito esforço do leitor. Era, no entanto, ansioso pela evocação das imagens e defendia com voracidade a necessidade de uma plasticidade da literatura: o texto como uma superfície de imagens. "O cinema é, evidentemente, essa superfície de imagens".<sup>57</sup> Há, para Borges, contigüidade entre uma plasticidade e outra, entre texto escrito e imagem cinematográfica, um dos motivos que tornam o autor tão importante para esse trabalho.

Irônico, inquisidor e, muitas vezes, censor (segundo suas próprias palavras), escreveu, além de críticas, ensaios sobre o cinema e roteiros cinematográficos.<sup>58</sup> Teve obras bem e mal adaptadas, como observa Edgardo Cozarinsky.<sup>59</sup>

---

<sup>55</sup> Cozarinsky cita as palavras de Borges contidas no ensaio *O Outro Whitman*, de 1929. COZARINSKY. *Borges em / e / sobre cinema*. p.14.

<sup>56</sup> A aversão às grandes narrativa é uma idéia que Borges partilha com Italo Calvino: "Hoje em dia, escrever romances longos é um contra-senso: a dimensão do tempo foi estilhaçada, não conseguimos viver nem pensar senão em fragmentos de tempo que se afastam, seguindo cada qual sua própria trajetória, e logo desaparecem. A continuidade do tempo só pode ser reencontrada nos romances da época em que o tempo, conquanto não parecesse imóvel, ainda não se estilhaçava." CALVINO, Italo. *Se um viajante em uma noite de inverno*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999, p.16

<sup>57</sup> COZARINSKY. *Borges em / e / sobre cinema*. p. 15

<sup>58</sup> Cozarinsky aponta a influência de Borges sobre o cinema, principalmente o francês, das décadas de 1950-70, especificamente desde 1961, com *O Ano Passado em Marienbad* (direção de Alain Resnais e roteiro de Alain Robbe-Grillet), filme "cujas ambigüidades sabiamente orquestradas [...] suscitava um desconcerto ainda mais complexo, para que Borges se tomasse contra-senha, chave de um espaço literário, impulso para uma vertiginosa cadeia de conotações que arrasta o filme em seu próprio sistema de referências." Ibid. p. 110

<sup>59</sup> No capítulo denominado *Versões, Perversões*, Cozarinsky refere-se a filmes roteirizados por Borges, como *Dias de Ódio*, direção de Leopoldo Torre Nilsson, (Argentina, 1954) e *Invasión*, direção de Hugo Santiago (Argentina, 1969). Há também filmes adaptados de sua obra, a exemplo de *Emma Zunz*, direção e roteiro de Alain Magrou, (França, 1969) e *Splits*, direção de Leandro Katz (EUA, 1978). Ibid. p. 130-158

Objeto já clássico da exegese literária, o universo borgeano é também abundantemente referenciado pelo cinema. Cinéfilos que conheçam um pouco da obra literária de Borges podem capturar essa característica em vários filmes. Em *O Nome da Rosa* há uma homenagem explícita de Umberto Eco ao escritor argentino.<sup>60</sup> Borges inspira o personagem Jorge de Burgos, um bibliotecário cego que “pensa a memória livresca pela exclusão e não pelo acúmulo”.<sup>61</sup> Além disso, a biblioteca, elemento fundamental na narrativa de Eco e no filme de Annaud, remete à Biblioteca de Babel do conto homônimo de Borges, porque ela é o centro da vida do mosteiro e mote principal da trama.

Depara-se com o texto de *Nova Refutação do Tempo* nas palavras finais ditas pelo computador Alpha-60 no filme ***Alphaville*** (1965) de Godard:

O tempo é a substância de que sou feito. O tempo é um rio que me arrebatou, mas eu sou o rio; é um tigre que me despedaça, mas eu sou o tigre; é um fogo que me consome, mas eu sou o fogo. O mundo, infelizmente, é real; eu, infelizmente, sou Borges.<sup>62</sup>

Estaria Borges contido no memorioso velho de ***Asas do Desejo***?<sup>63</sup> Homero, homônimo do escritor grego, é um velho que passeia pela Biblioteca Pública de Berlim, onde habitam os anjos protagonistas do filme. Enquanto percorre os salões da biblioteca, Homero reflete sobre o papel do contador de histórias no mundo contemporâneo. Folheia livros de onde saem imagens com memórias do século XX. Do lado de fora da biblioteca, Berlim é uma cidade em cujos espaços vazios Homero não consegue reconhecer sua história. Essa melancólica realidade deixa o velho abatido, mas ele não se entrega. A exemplo do Homero grego, o velho contador de histórias seguirá com suas narrativas: a musa ainda cantará, contará suas histórias. Diferentemente, portanto, dos

---

<sup>60</sup> ECO, Umberto. **Pós-escrito a O Nome da Rosa**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.

<sup>61</sup> PINTO, Júlio Pimentel. **Uma memória do mundo: ficção, memória e história em Jorge Luis Borges**. São Paulo: Estação Liberdade; FAPESP, 1998. p. 22

<sup>62</sup> BORGES, Jorge Luis. **Obras completas**: v. 2: 1952-1972. São Paulo: Globo, 2000. p.166. No filme, a citação termina com: “[...] eu, infelizmente, sou Alpha-60”

<sup>63</sup> Direção: Win Wenders (1987)

espaços vazios da cidade, dos ambientes em ruínas da Berlim do pós-guerra, a biblioteca de **Asas do Desejo** é o lugar da humanização (dos anjos) e da cultura. Lugar onde a memória não apenas está guardada, mas de onde a memória se desprende para circular entre os leitores. Lugar que abriga a palavra e que acolhe e torna possível a narrativa. Bibliotecas, livros, memória<sup>64</sup> são temas recorrentes em Borges, daí encontrá-lo no personagem Homero do filme de Win Wenders.

A linguagem de Borges, à primeira vista estranha e misteriosa, cola como conceitos. Fornece uma forma instigante de pensar o contemporâneo.

## 2.2 – Livro no cinema

O cinema inventa tipos, clichês, estereótipos. Quanto mais comercial, maior a obviedade na abordagem de tipos e cenas, pois o cinema comercial se nutre de “clichês e lugares-comuns, alimentados por séculos de teatro”.<sup>65</sup> Mas o cinema de ficção não oferece só o reflexo do mundo, ele cria também o reflexo do espírito humano,<sup>66</sup> é um espelho de identificação que legitima discursos. No entanto, o cinema não é só representação, é também apresentação, invenção que se transforma no fio condutor da cultura de uma nação como os Estados Unidos, um cotidiano forjado no seio do cinema.<sup>67</sup>

---

<sup>64</sup> A memória é sempre temática para Borges, em qualquer gênero com que o escritor lide. Para os entrelaçamentos literatura↔memória em Borges, ver: PINTO. **Uma memória do mundo**.

<sup>65</sup> TARKOVSKI, Andrei. **Esculpir o tempo**. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

<sup>66</sup> MORIN, Edgar. **O cinema ou o homem imaginário**: ensaio de antropologia. Lisboa: Relógio D'Água, 1997.

<sup>67</sup> Cf. GABLER, Neal. **Vida, o filme**: como o entretenimento conquistou a realidade. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.; BURGOYNE, Robert. **A nação do filme**: Hollywood examina a história dos Estados Unidos. Brasília: Editora UnB, 2002.

A invenção de tipos pelo cinema tanto legitima discursos quanto cria novas narrativas e personagens que passam a viver no mundo “real”, compondo uma série de protocolos discursivos presentes em formas e tipos recorrentes. Assim, realinhando o pensamento e complementando o argumento apresentado nos parágrafos precedentes, podemos dizer que o cinema é não só o reflexo do mundo e do espírito humano, mas as próprias projeções e aspirações desse espírito.

Ao analisar determinadas séries de filmes que tratam de temas semelhantes, é possível perceber núcleos ou estruturas comuns que compõem tanto a memória daquele tema ou gênero, quanto a memória de personagens, cenas ou seqüências; enfim, a memória de elementos que estão ou estarão presentes em vários filmes.

No que concerne ao universo do livro mostrado no cinema, um movimento de análise ou de proto-análise realizado para os propósitos desse trabalho permitiu levantar algumas questões sobre a importância do cinema enquanto forma legítima de conhecimento, promovendo o estudo do próprio livro, tais como:

- a. Como o cinema percebe o universo do livro?
- b. Como o cinema articula a noção do livro em ato, em escritura nascente, articulação que o livro não faz sobre si mesmo?
- c. De que forma se constroem e são apresentados no filme, o livro, o *locus*-biblioteca e a informação?
- d. Como o olho mediado pela máquina vê a nós, bibliotecários? Quem é aquele ou aquela personagem que me representa no cinema?
- e. Ampliando a objetiva, pode-se encontrar ainda as representações cinematográficas sobre as maneiras de criar (escrever) e folhear (ler).

Como já disse, essas foram questões iniciais no percurso da pesquisa. Tais questões, posteriormente sistematizadas, converteram-se em portas de entrada para uma lista de mais de uma centena de filmes que, em níveis diferenciados, isto é, com maior ou menor frequência de imagens produzidas em várias épocas e em países distintos, abordam o universo do livro.<sup>68</sup> A observação permitiu, em um primeiro momento, delinear os temas recorrentes para depois defini-los e esboçar estereótipos de personagens e situações. Tais temas estão repletos de sentidos que circulam, migram dos lugares e fazem eclodir, principalmente por metonímia,<sup>69</sup> as generalizações que se transformam em modelos. Essas generalizações permitem, portanto, acesso aos discursos que legitimam certas práticas e alimentam o imaginário sobre o tema.

Os tópicos seguintes abordam justamente esses temas e tipos inventados pelo cinema para o mundo dos livros, que se apresentam divididos em cinco categorias: 1) filmes que mostram os **lugares**, principalmente bibliotecas, ou outros espaços que aglomeram coleções de livros; 2) personagens que são responsáveis pela organização e armazenagem de livros, que denomino de **guardadores**; 3) filmes que mostram as tensões do processo criativo e se relacionam com **autores, criadores, escritores**; 4) personagens que são **leitores e usuários** em busca de livros ou em atos de leitura; 5) a representação, pelo

---

<sup>68</sup> O início dessa pesquisa teve caráter exploratório, a fim de mapear e conhecer séries de filmes relativos aos temas previamente levantados, buscando, inclusive, justificar a relevância do estudo do universo do livro na imagem cinematográfica. Naquele momento a preocupação maior foi ter à mão material que viabilizasse a análise. Portanto, a disponibilidade dos filmes acabou sendo o principal critério de seleção do *corpus* empírico, ficando em nível secundário critérios que levassem em conta o(s) país(es) de produção, data de produção/lançamento, língua, diretor, gênero. O único recorte previamente estabelecido foi o tipo de filme – ficção ou não-ficção – optando-se pelo primeiro. Desta forma, a recolha apresentada a seguir é o resultado dessa trajetória, embora a maioria dos filmes seja de origem americana e produzida nas décadas de 1980-90. A lista completa dos filmes que formam o mapa construído ao longo do percurso desse trabalho encontra-se no **Anexo 1**.

<sup>69</sup> Em literatura, a metonímia é uma figura de linguagem que, diferentemente da metáfora, estabelece uma relação de contigüidade com o que representa. No cinema, a representação metonímica funciona principalmente a partir do estabelecimento de clichês – lugares comuns – que desenvolvem modelos que passam a assumir o lugar de um objeto ou conjunto de objetos ou situações.

cinema, da **destruição** de coleções de livros e de bibliotecas e da existência um mundo sem livros, ou de um tempo futuro tomado pelas **distopias**.

### **2.2.1 – Lugares**

Os lugares são principalmente bibliotecas – particulares ou não – e livrarias. Em grande parte das representações cinematográficas, esses lugares são apenas panos de fundo para cenas. Mas podem ser também lugares misteriosos e até perigosos que se transformam em “personagens” participantes mais ativos da trama dos filmes.

Assim é em *Pagemaster: o Mestre da Fantasia*. A biblioteca pública é o lugar onde Richard, o garoto medroso, se esconde do temporal (Figura 1). Ali, ele adormece e, em sonho, é acordado e mesmo acossado por livros infantis. Então sua vida se transforma em uma grande aventura cheia de mistérios, fantasias e terror, deflagrados pelos livros que moram naquela biblioteca e contribuem, no final, para que ele possa enfrentar seus medos de forma mais “honrosa” e positiva. A biblioteca, inicialmente apenas um esconderijo, um lugar inócuo e sem significado para Richard, transforma-se em um lugar temerário que obriga o garoto a vivenciar seus medos ao extremo. Com ajuda dos livros, Richard transforma-se em outra pessoa mais corajosa, aproximando-se talvez, da figura de herói que gostaria de ser.

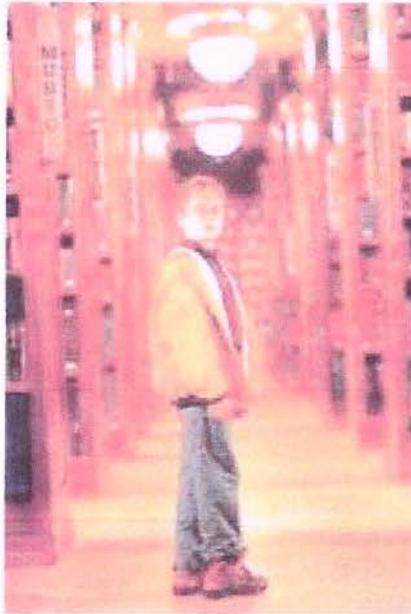


Figura 1 – *Pagemaster*. Richard na biblioteca

Em muitos filmes, como *Os Caça-Fantasmas*,<sup>70</sup> *Harry Potter e a Pedra Filosofal*<sup>71</sup> e o próprio *Pagemaster*, a biblioteca é um labirinto para perseguições de bandidos e mocinhos, ou para que os personagens se escondam em seus meandros. Nesses filmes, a arquitetura da biblioteca e os próprios móveis têm função de personagem, ou pelo menos contribuem para com o desenvolvimento de tramas cujos focos requerem ambientes labirínticos, corredores escuros que sugerem mistérios ou que sejam cenários convenientes para seqüências de ação.

Por sua vez, em *O Nome da Rosa*, a presença e o estatuto de labirinto borgeano do conto *A Biblioteca de Babel* ficam patentes (Figura 2). No filme – e, sobretudo, no livro – o imaginário das bibliotecas medievais foi engenhosamente explorado, relido e reelaborado. Bibliotecas cujo tom era dado pelos verbos *ora et labora*, como as de mosteiros famosos – Saint-Michell, Cluny, Bobbio e Durham – onde o poder era controlado pelo conhecimento reproduzido autograficamente por

---

<sup>70</sup> Direção: Ivan Reitman (1984)

<sup>71</sup> Direção: Chris Columbus (2001)

copistas e armazenado sob os olhos atentos dos *armarii* ou dos *bibliothecarii*, monges responsáveis pela guarda de livros, pela distribuição e recolhimento dos originais e pela entrega de material e instrumentos necessários aos copistas.<sup>72</sup> Nessas bibliotecas, o livro, na maioria das vezes, permanece fechado em armários ou amarrado às estantes (*liber catenatus*).

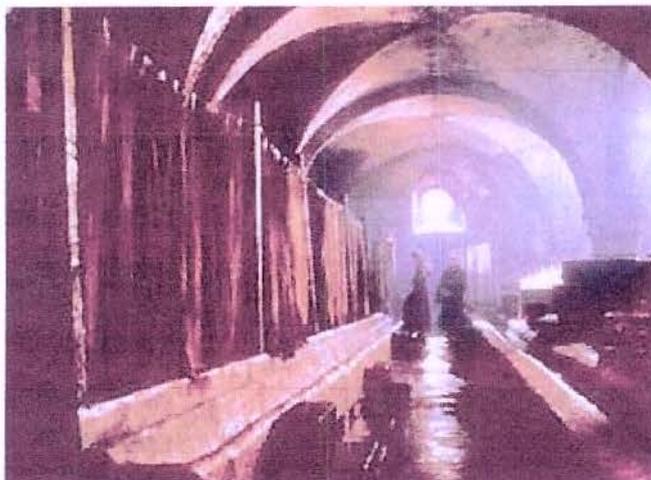


Figura 2 – A biblioteca de *O Nome da Rosa*

Em termos gerais, o poder que emana de uma biblioteca fica evidente a partir de tomadas do alto (*plongée*), constituindo assim um lugar-*panopticon*,<sup>73</sup> como em *Todos os Homens do Presidente*,<sup>74</sup> na seqüência em que os dois repórteres do *Washington Post* consultam, nos catálogos da Biblioteca do Congresso Americano, informações sobre livros emprestados por membros do Partido Republicano (Figura 3). Redonda e com corredores em disposição radial, repleta de mosaicos e vitrais, pé direito de 50 metros, a sala de leitura principal da

<sup>72</sup> *armarius* (pl=*armarii*) *bibliothecarius* (pl = *bibliothecarii*)

<sup>73</sup> O *Panóptico*, modelo de construção desenvolvido pelo filósofo inglês Jeremy Bentham (1748-1832), é um sistema prisional em formato circular, em que todas as celas ficam faceadas para o centro da construção, expondo os internos à observação constante do diretor, que veria sem ser visto. Este modelo é o que Foucault define como sendo a base da "Sociedade Disciplinar" (séculos 17 e 18) para o controle social. Na sociedade moderna o poder disciplinar assume o lugar do poder soberano do Antigo Regime. Cf. FOUCAULT, Michel. *Vigiar e punir: nascimento da prisão*. Petrópolis: Vozes, 1987.

<sup>74</sup> Direção: Alan Pakula (1976). Para usar a Biblioteca como cenário para o filme, a Warner pagou à instituição 90 mil dólares por 30 segundos de filme.

Biblioteca do Congresso, no seu prédio mais famoso, o Thomas Jefferson de 1897, é mais um importante ícone americano. Ali, os leitores são observados por musas distribuídas ao longo de um mezanino sustentado por grandes colunas.



Figura 3 – A Biblioteca do Congresso Americano em *Todos os Homens do Presidente*

Tal como outras “grandes bibliotecas panópticas” em seus “edifícios enciclopédicos”,<sup>75</sup> a Biblioteca do Congresso Americano é sinônimo do poder do conhecimento, desde a segunda metade do século XIX e por todo o século XX. Esse esplendor é evidenciado não só através de seu prédio, mas porque a Biblioteca do Congresso assume o poder de coletar, armazenar, organizar e distribuir informação para todo o mundo.

Logicamente, coletar e colecionar acervos significa poder que, no entanto, pode ser representado pela ausência de coleções. Em *Fahrenheit 451*, poder e também censura são mostrados na ausência de bibliotecas públicas e na caça aos livros e às coleções privadas (Figura 4). A trama se passa em uma sociedade onde livros – quaisquer que sejam – são proibidos. Embora não datada, a história ocorre em uma sociedade do futuro, um futuro não muito distante das décadas de 1950-60. Um futuro que tanto pode ser o ano 2000 como qualquer outro do início do terceiro milênio.

---

<sup>75</sup> GRAFTON, Anthony. Como criar uma biblioteca humanista: o caso de Ferrara. In: O PODER das bibliotecas: a memória dos livros no Ocidente. Rio de Janeiro: Ed. UFRJ, 2000. p.180

A narrativa de *Fahrenheit 451* se organiza em torno da proibição dos livros naquela sociedade totalitária, onde a palavra escrita está ausente, sendo a leitura um ato criminoso. Quase ninguém lê em *Fahrenheit 451*, porque poucos sabem ler e, acima de tudo, ninguém deveria ler ou estaria autorizado a ler naquela sociedade. O filme denuncia os perigos de uma ordem social onde é nula a reflexão germinada pelo livro, porque não há impressos ou escritos – livros e jornais – de caráter opinativo, o que compromete a densidade da comunicação e do dito. Talvez mais grave que a proibição e a inexistência de livros seja a ausência de comunicação, de conversação entre os membros da sociedade, parecendo ser esta a denúncia de Truffaut.



Figura 4 – Bombeiros em uma biblioteca de *Fahrenheit 451*

## 2.2.2 – Guardadores<sup>76</sup>

No grupo dos guardadores de livros e da memória livresca está o bibliotecário que, na maioria das vezes tanto no fílmico como na vida real, é mulher. Além disso, são representadas por estereótipos físicos e psicológicos: usam óculos e coque ou os cabelos presos, têm a arrogância na ponta do nariz, são envelhecidas precocemente e solteironas, a negativa do desejo sexual e da sexualidade. Realizam quase que exclusivamente trabalhos técnicos, como é ainda característica da corrente americana da profissão. O clichê da bibliotecária tímida, sem graça, solitária e infeliz está no núcleo de composição da maioria dos personagens. Clichês reproduzidos extensivamente, que se movimentam no sentido de criar padrões de vivência e de desenvolvimento dos personagens. Portanto, mais que clichês, é possível pensar em modelos.<sup>77</sup>

Solteironas solitárias e mal amadas que usam coque e óculos.<sup>78</sup> Ou o extremo disso, como Heather, de *Uma Flor, Um Crime*,<sup>79</sup> bipolar, ninfomaníaca e

---

<sup>76</sup> Durante muito tempo os bibliotecários foram rotulados de guardiões de livros, do saber, do conhecimento, expressões em que repousa forte caráter autoritário e censório, que remete a profissão a períodos em que o acesso ao livro e às bibliotecas dependia, quase que somente, da vontade superior. É um estereótipo depreciativo, sugerindo que aos bibliotecários só coubesse a imagem de um profissional autoritário, tirânico, cujo som mais conhecido fosse o “sshhh!” de um pedido de silêncio. Esse estereótipo ainda está presente em muitas das representações aqui analisadas, mas, como se pretende refutá-las, optei pelo título “guardadores” que, me parece, implica certa noção de sensibilidade, sem prejuízo da razão. Uma imagem inspirada por Alberto Caeiro: “Sou um guardador de rebanhos. / O rebanho é os meus pensamentos / E os meus pensamentos são todos sensações.” PESSOA. *Obras completas*. p. 212

<sup>77</sup> Flávio Aguiar reflete sobre a força da circulação de imagens que se transformam em símbolos que, por sua vez, se desdobram e geram outras imagens e símbolos, até transformarem-se em arquétipos. Ainda que o termo arquétipo possa parecer muito forte e até inadequado para o caso que trato neste tópico, é importante marcar seu uso como elemento de reprodução e criação de personagens, comportamentos e imaginário. Elemento cujo funcionamento o sobrepõe ou o torna mais forte que um simples modelo. AGUIAR, Flávio. *Literatura, cinema e televisão*. In: *LITERATURA, cinema e televisão*. São Paulo: Ed. Senac; Itaú Cultural, 2003.

<sup>78</sup> Textos americanos que tratam de imagem de bibliotecários referem-se à bibliotecária do tipo solteirona de coque (*spinster with the hair in a bun librarian*), evidenciando o estereótipo através da potência de síntese do adjetivo. Cf.: RAISH, Martin. *Librarians in the Movies: an Annotated Filmography*. Disponível em: <<http://emp.byui.edu/RAISHM/films/introduction.html>> Acesso em: 20

assassina em série. Metódica, solitária e, aparentemente, bem comportada, Heather tem complexos psíquicos nunca resolvidos. Durante o dia é uma tradicional bibliotecária de coque e óculos que trabalha em uma belíssima biblioteca pública de Nova Iorque. À noite, transforma-se em viúva negra: de peruca loura, vestido preto e flor amarela na mão, vai ao encontro de homens casados que buscam relacionamentos na seção de classificados pessoais (*personals*) de um jornal. Após o sexo, Heather mata os parceiros e assim se transforma em *serial killer*. Como em todo clichê cinematográfico acentuado, Heather enlouquece gradativamente, oscilando entre suas duas personalidades extremas. Certo dia, entre orgulhosa e insana, diz à mãe que é bibliotecária assistente, não sabe que a chefe pretende demiti-la porque tem faltado em demasia ao trabalho. Enlouquece definitivamente e, para arrematar o clichê, deverá entrar para o obituário da ALA.<sup>80</sup>

Muitas bibliotecárias mostradas pelo cinema são tresloucadas, atrapalhadas, alucinadas, a exemplo de Gloria de ***Golpe Sujo***.<sup>81</sup> Apesar de jovem e bonita, Gloria está infeliz com sua vida pessoal e profissional (Figura 5). Acaba de se separar do marido, mostra-se depressiva, desanimada e totalmente dedicada ao trabalho em uma biblioteca pública de São Francisco. Como se não bastasse o fato de nada dar certo em sua vida, envolve-se por acaso em assassinatos e se vê às voltas com uma quadrilha que conspira para matar o Papa. A trama de ***Golpe Sujo*** é puro entretenimento; portanto, tudo se resolve na vida de Gloria que, no final do filme, continuará bibliotecária, mas feliz, afinal, torna-se namorada do policial destacado para resolver o caso.

---

nov. 2004.; WALKER, Stephen; LAWSON, Lonnie. The Librarian Stereotype and the Movies. **MC Journal: The Journal of Academic Media Librarianship**, v.1, n.1, p. 16-28, Spring, 1993. Disponível em: <<http://wings.buffalo.edu/publications/mcjml/v1n1/image.html>> Acesso em: 10 ago. 2005.

<sup>79</sup> Direção: Steven Hilliard Stern (1990)

<sup>80</sup> ALA (*American Library Association*) é a associação profissional que congrega dos bibliotecários americanos.

<sup>81</sup> Direção: Colin Higgins (1978)



Figura 5 – Gloria de ***Golpe Sujo***

A dicotomia profissional dada pela oposição moderno–antigo, fica evidente em ***Um Perigo de Mulher***.<sup>82</sup> Nesse filme, Betty Lou, uma bibliotecária jovem, luta para criar novos serviços na biblioteca pública da pequena cidade americana em que trabalha (Figura 6). Betty Lou é tímida e com baixa estima, mas enfrenta a chefe, sua antagonista, uma bibliotecária bastante tradicional, de posturas antiquadas, personagem com quem Betty mantém embates constantes na tentativa de impor suas idéias. A bibliotecária-chefe encontra-se no outro extremo: é zeladora da ordem, do acervo, do silêncio, da organização dos espaços da biblioteca. Em uma seqüência do filme, Betty Lou é repreendida quando conta histórias para crianças pequenas que gritam e se agitam, participando da encenação promovida pela jovem bibliotecária. A chefe argumenta que as crianças devem ler em voz baixa, sem se dar conta de que elas ainda não sabem ler. Betty Lou contra-argumenta, retomando uma frase de Carlyle: “O melhor efeito de um livro é levar o leitor à atividade”, então a chefe torna-se mais enfática: “É obvio que esse homem nunca dirigiu uma biblioteca, o principal efeito de um livro de biblioteca é ser devolvido inteiro à prateleira”.<sup>83</sup> A exemplo de Gloria de ***Golpe Sujo***, Betty Lou também se envolve incidentalmente com assassinatos e quadrilhas, complicando sua vida pessoal ao longo do filme. Como bibliotecária, porém, ela é ativa e consciente de seu papel social.

---

<sup>82</sup> Direção: Allan Moyle (1992)

<sup>83</sup> Todas as falas dos filmes encontram-se em itálico.



Figura 6 – Betty Lou de *Um Perigo de Mulher*

*Amor Eletrônico*,<sup>84</sup> comédia romântica cuja trama se passa no final da década de 1950 em Nova Iorque, também apresenta a dicotomia moderno-antigo (Figuras 7 e 8). Nesse filme, as bibliotecárias de referência da *Federal Broadcasting Network*, uma grande empresa americana do ramo de entretenimento, se vêem atormentadas com a iminência de perderem seus postos de trabalho para o computador Emerac, instalado na companhia por Richard Sumner, engenheiro de computação graduado no MIT. Após muitas desavenças, o computador é colocado na sala da referência; a máquina, porém, não consegue responder às perguntas com a mesma eficiência das bibliotecárias. As chefiadas de Bunny Watson são todas solteiras e, embora sejam jovens, bonitas, ativas e muito eficientes, temem as conseqüências que a chegada do enorme computador poderá acarretar para suas vidas profissionais. As tecnologias de informação em seu surgimento, conforme mostradas em *Amor Eletrônico*, significam risco para a sociedade e ameaça para o futuro daquelas bibliotecárias.

---

<sup>84</sup> Direção: Walter Lang (1957)



Figura 7 – As belas bibliotecárias de *Amor Eletrônico*



Figura 8 – Bunny de *Amor Eletrônico* às voltas com o computador Emerac

Em filmes infantis, o bibliotecário – ou outro personagem que conduz ao livro – revela-se mago aos olhos da criança, a exemplo do citado *Pagemaster* (Figura 9). É o caso também do Sr. Koreander, o livreiro de *A História Sem Fim*<sup>85</sup> e *A História Sem Fim II*.<sup>86</sup> No último filme da trilogia, *A História Sem Fim III*,<sup>87</sup> Koreander surge como um bibliotecário escolar que instiga o adolescente Bastian a reler *A História Sem Fim* (Figura 10).



Figura 9 – O bibliotecário de *Pagemaster*



Figura 10 – Sr. Koreander, bibliotecário de *A História Sem Fim III*

<sup>85</sup> Direção: Wolfgang Petersen (1984)

<sup>86</sup> Direção: George Miller (1990)

<sup>87</sup> Direção: Peter Mac Donald (1994)

A profissão está associada à figura feminina e, logicamente, ao profissional que trabalha em biblioteca pública, porque é esta a face mais visível da profissão. Contudo, mesmo os personagens masculinos não escapam de estereótipos negativos, nada glamourosos, como o bibliotecário preconceituoso de **A Escolha de Sofia**, filme que narra a história de uma imigrante polonesa na América do pós Segunda Guerra. Em uma seqüência do filme, Sofia vai à biblioteca em busca de livros de sua poeta favorita, Emily Dickinson. Com sotaque carregado, diz ao bibliotecário que gostaria de alguma coisa de "*Emil Dickins*". Grosseiramente, o rapaz a direciona ao catálogo e, com arrogância, diz que ela não encontrará tal entrada no catálogo. Em vez de mostrar compreensão com a dificuldade expressiva de Sofia, o bibliotecário, em atitude preconceituosa, opta por humilhá-la: "*Todos sabem que Charles Dickens era inglês. Não existe nenhum poeta americano chamado Dickens*".

Há também preconceito na forma como o bibliotecário atende Andy, o protagonista de **Filadélfia**.<sup>88</sup> Portador do HIV e com a doença se manifestando, o jovem e promissor advogado Andy é demitido do grande escritório em que trabalha e supõe que a demissão seja motivada pela doença e, principalmente, pela homofobia. Em busca de informações para processar a empresa, Andy vai a uma biblioteca pública onde, sem que saiba, também está Joe, o advogado que anteriormente tentara contratar. O bibliotecário cria uma situação constrangedora para Andy ao sugerir que a biblioteca tem "*uma sala individual disponível*". O protagonista agradece e diz que está bem onde se encontra. "*Não vai ficar mais à vontade lá?*", insiste o bibliotecário, ao que Andy responde: "*Não! Você ficaria mais à vontade comigo lá?*" Quando o silêncio constrangedor e a troca de olhares entre o protagonista, outros usuários e o bibliotecário tornam-se insuportáveis, surge o advogado Joe que se encontrava escondido atrás de uma pilha de livros, de forma a evitar ser visto por Andy. Joe, também preconceituoso em relação ao homossexualismo, resolve assumir o caso a partir desse evento.

---

<sup>88</sup> Direção: Jonathan Demme (1993)

Essa seleção de filmes mostra que, quando mulheres, raramente as bibliotecárias são perfiladas como pessoas expansivas e atraentes, mesmo em papéis protagonizados por atrizes jovens e bonitas, a exemplo de *Jogo Sujo* e *Um Perigo de Mulher*. Se são infelizes no amor, um romântico “final feliz” consegue reverter a situação. Da mesma forma, muitas acabam atuando em profissões mais interessantes e glamourosas, resultado em mudanças de atitude no decorrer da trama cinematográfica.

Se profissionais do sexo masculino, as representações mostram bibliotecários que, embora distantes no tempo e no espaço, ecoam as características de Jorge de Burgos de *O Nome da Rosa*. São arrogantes, preconceituosos e não são representados como audazes, rebeldes, com força física, porque estas são características de outras categorias de atividades ou profissões que incluem detetives, *cowboys*, aventureiros e soldados. Estas sim, caracterizam-se como atividades específicas do gênero masculino, conforme observam Stephen Walker e Lonnie Lawson<sup>89</sup> após analisarem trinta filmes de Hollywood das décadas de 1920 a 1980. Os autores concluem que o estereótipo negativo do profissional bibliotecário não é específico de uma determinada época e sugerem que características psicológicas e físicas da bibliotecária de um filme de 1920 podem estar presentes na bibliotecária de um filme da década de 1990.<sup>90</sup>

---

<sup>89</sup> WALKER; LAWSON. The Librarian Stereotype and the Movies.

<sup>90</sup> Ibid.

### 2.2.3 – Autores, criadores, escritores

Nessa categoria encontram-se filmes em que o tema principal gira em torno de autores e escritores. Mostra o processo criativo, os infernos e paraísos da criação como em *Mistérios e Paixões* (1991), de David Cronenberg, baseado em *O Almoço Nu*, de William Burroughs, que, em narrativa dúbia e fragmentada, expõe o mundo repleto de alucinações de um aspirante a escritor, Bill Lee (Figura 11). Para ganhar a vida e tentar fugir dos infernos do processo criativo, Bill trabalha exterminando insetos e, como sua mulher, torna-se viciado no pó inseticida que vende. Perde totalmente o controle de sua vida e passa a mesclar alucinações e realidade; em um desses delírios os insetos o instigam a matar a esposa, Joan. Após matá-la, Bill se esconde na estranha *Interzone*, uma espécie de serviço de inteligência, de onde envia aos superiores, relatórios sobre o modo de vida dos que habitam o lugar. Os moradores de *Interzone*, a exemplo de próprio Bill, são escritores obcecados por suas máquinas de escrever que se transformam em insetos gigantes. *Interzone* é palco de uma profunda paranóia e o clima do filme é tão bizarro, denso e estranho quanto uma viagem lisérgica.<sup>91</sup> Centrais em *Mistérios e Paixões* são os “mistérios inerentes à criação artística, personificados por Lee, marginal e toxicómano que retornou à literatura em busca da redenção, em uma tentativa permanente de exorcizar os fantasmas da grande tragédia que se abateu na sua vida”.<sup>92</sup>

---

<sup>91</sup> GARDNIER, Ruy. *Mistérios e paixões*. **Contracampo**: Revista de Cinema, n. 69. Disponível em: <<http://www.contracampo.com.br/69/misteriosepaixoes.htm>> Acesso em: 05 out. 2005.

<sup>92</sup> CORDEIRO, Paula. O equilíbrio simbólico das metáforas da realidade: análise do filme *Naked Lunch* de David Cronenberg. In: BIBLIOTECA On-Line de Ciências da Comunicação. Disponível em: <<http://www.bocc.ubi.pt/pag/cordeiro-paula-metaforas-realidade.pdf>> Acesso em: 11 nov. 2005.

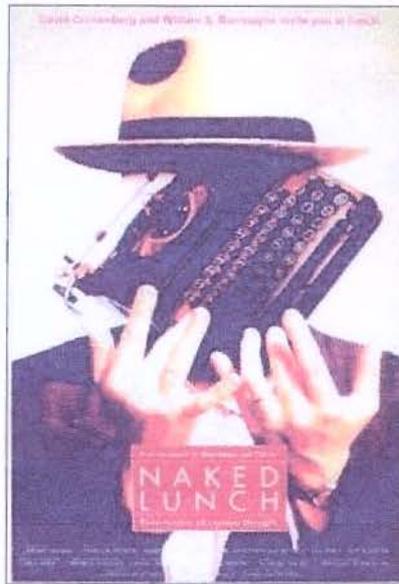


Figura 11 – *Mistérios e Paixões*

Também em *Barton Fink*,<sup>93</sup> a ficção confunde-se com a realidade (Figura 12). Na década de 1940, para dar conta do roteiro encomendado por um estúdio de Hollywood, Barton Fink, teatrólogo da Broadway, isola-se em um hotel barato de Los Angeles. O único objetivo de Barton é concentrar-se no roteiro, mas o protagonista fica totalmente bloqueado, sem conseguir escrever uma linha sequer. Coisas estranhas passam a acontecer, dificultando cada vez mais o cumprimento dos prazos fixados pelos produtores. Angustiado, o sofrido escritor vê-se preso à folha de papel, à máquina de escrever que não produz, ao quadro na parede, da mesma forma que o espectador vê-se amarrado à narrativa *nonsense* dos irmãos Coen. Barton almeja o sucesso como escritor erudito e não compreende porque é tão difícil fazer um “simples” roteiro de um filme popular. Entretanto, embotado pela arrogância, o protagonista não consegue enxergar a mudança de regras, a diferença que existe entre a escrita para o teatro e a produção em escala industrial para o cinema. É essa cegueira a principal causa da insanidade de Barton que, “ambicioso intelectualmente, arrogante, não admite que

o problema esteja em sua incompetência para entender seu objeto. Não, ele está acometido de uma febre de falta de criatividade”.<sup>94</sup>

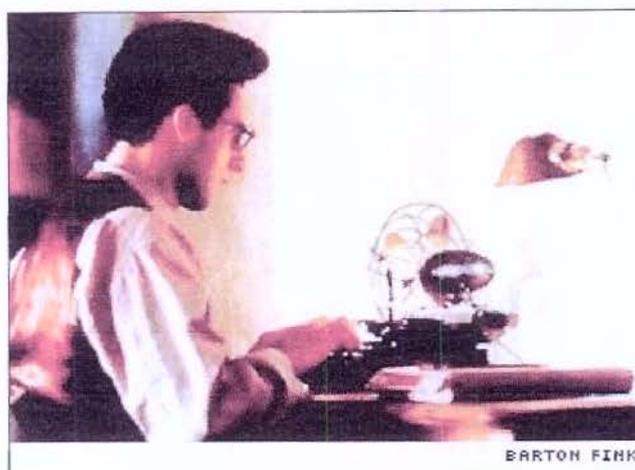


Figura 12 – *Barton Fink*

*Mistérios e Paixões* e *Barton Fink* abordam nuances do processo criativo que desordena os sentidos, porque escrever é doloroso. Como os escritores sofrem! É assim com Jack Torrance, o escritor fracassado e atormentado de *O Iluminado*<sup>95</sup> (Figuras 13 e 14). Jack aceita o trabalho temporário como zelador de um hotel em um período de baixa estação e pretende aproveitar o isolamento para tentar produzir um livro, mas acontecimentos estranhos se sucedem. Jack e o filho Danny são videntes, entretanto reagem diferentemente às manifestações do fenômeno: enquanto Danny consegue ler as mentes das pessoas e antecipar o futuro, Jack tortura-se com as visões do passado e, aos poucos, é tomado pela loucura. Distante, cada vez mais, de seu projeto de escritor, Jack vagueia alucinado e perdido pelos labirintos temporais e espaciais do antigo hotel. Ao final do filme, uma seqüência antológica narra o assustador embate entre Jack e o filho: fugindo do pai, Danny se esconde nos

---

<sup>93</sup> Direção: Joel & Ethan Coen (1991)

<sup>94</sup> WERNECK, Alexandre. Barton Fink: delírios em Hollywood. *Contracampo: Revista de Cinema*, n. 61. Disponível em: <<http://www.contracampo.com.br/61/bartonfink.htm>> Acesso em: 11 jul. 2005.

<sup>95</sup> Direção: Stanley Kubrick (1980)

jardins labirínticos e cobertos de neve do hotel, onde há a perseguição e o desfecho da trama. O menino – o iluminado do título – se salva ao sair do labirinto porque decifra o futuro mais distante, enquanto Jack “vê apenas um futuro imediato [...] Assim, no labirinto, Jack não será capaz de exercitar a miopia teórica e permanecerá embaraçado”.<sup>96</sup> Se escrevesse, talvez Jack conseguisse se desvencilhar dos fantasmas e alcançar o mesmo nível de iluminação de seu filho, no entanto, o que poderia ser sua salvação é seu sofrimento e ele permanece com olhar fixo e perdido na máquina de escrever. Entretanto, se for capaz de escrever, seu texto deve ser “uma espécie de marco zero em torno do qual o filme se organiza, um tipo final de afirmação auto-referencial vazia sobre a impossibilidade da produção cultural ou literária.”<sup>97</sup>



Figura 13 – Jack Torrance de *O Iluminado*



Figura 14 – Jack Torrance de *O Iluminado*

Habituais também são as representações da inveja entre autores, da falta de ética e do plágio, verificados em *Morto ao Chegar*.<sup>98</sup> O protagonista é Dexter Cornell, escritor de relativo sucesso no passado, que resolve abandonar o ofício para tornar-se professor de literatura na Universidade do Texas. No competitivo sistema *publish or perish* do mundo acadêmico americano, justamente

<sup>96</sup> CALABRESE, Omar. *A idade neobarroca*. Lisboa: Edições 70, 1999. p. 149

<sup>97</sup> JAMESON, Frederic. *Historicismo em O Iluminado*. In: \_\_\_\_\_. *Marcas do visível*. Rio de Janeiro: Graal, 1995. p. 96.

<sup>98</sup> Direção: R. Morton e A. Jankel (1988).

onde não publicar significa morrer, Dexter vê sua capacidade de produção totalmente bloqueada. É então que alguns fatos impulsionam a trama do filme: o divórcio inesperado, o suicídio de seu aluno mais brilhante, seu próprio envenenamento. Não publicar é morrer e Dexter terá morte lenta e anunciada. Em **Morto ao Chegar**, a menção ao livro no início do filme parece não querer anunciar – não quer, nem pode, trata-se de um suspense – que ele terá papel crucial nos minutos finais, quando é revelada sua importância como personagem que dá origem e significado à trama.

Em **Contos Proibidos do Marquês de Sade**,<sup>99</sup> o personagem principal, o próprio Marquês de Sade, alimenta o mercado livreiro com obras consideradas libertinas, devassas e “perversas”, que assolam a sociedade francesa do final do século XVIII. Chama a atenção, no filme, a expansão da escritura para além do papel e do livro. O livro, ou os livros, estão presentes em todo o filme. Para o Marquês atormentado, a perversão e o sadismo são seus grandes contentamentos, seus desejos e suas realizações.<sup>100</sup> Encarcerado, um dos poucos prazeres de Sade é a escrita, mas à medida que sua loucura literária aumenta e seus livros chegam aos leitores, diminuem seus privilégios no sanatório. Aos poucos vão sendo retirados seus instrumentos de escrita. Ele passa, então, a utilizar os mais inusitados materiais para a escrita: cacos de vidro, madeira, sangue, tecido.

Tão perdido está o Marquês nos limites do sádico que utiliza seu próprio sangue e suas fezes para escrever (Figura 15). Ele se converte em escrita. Seu corpo torna-se letra, prosa, texto. Em **Contos Proibidos do Marquês de Sade** misturam-se sexo e texto, sangue e tinta. Sexo transformando-se em texto e o sangue em tinta. Um Marquês considerado enlouquecido e, por isso, privado de todos os meios de escrita, escreve em seu corpo, um livro-corpo dedicado a

---

<sup>99</sup> Direção: Philip Kaufman (2000)

<sup>100</sup> VILHAÇA, Paulo. Contos proibidos do Marquês de Sade. In: CINEMA em cena. Disponível em: <[http://www.cinemaemcena.com.br/crit\\_editor\\_filme.asp?cod=306](http://www.cinemaemcena.com.br/crit_editor_filme.asp?cod=306)> Acesso em: 20 jun. 2003.

registrar sua obra literária, a perversão e o sádico. A escrita torna-se a “ereção constante” do Marquês, sua salvação. O desejo pulsando naquele que cria. O corpo é também mediação entre o desejo de escrever e o mundo, corpo que se transforma em suporte da escrita e em canal de comunicação do autor com seus interlocutores.



Figura 15 – Escritos nas paredes em Os Contos Proibidos do Marquês de Sade

Momentos de fluidez na escrita, como se observa em *Contos Proibidos do Marquês de Sade* são raros no cinema.<sup>101</sup> Na maioria das vezes, a persistência da página em branco agencia os bloqueios e a impotência do escritor. E o mistério psíquico da criação transcende o real. Assim, ato de escrever detona situações de demência no escritor, porque a escrita tem horror ao vazio. Vazio que é o lugar do morto, da falta de ação. Por isso, nas representações cinematográficas, a loucura é imanente à condição de escritor que é, quase sempre, louco e delirante, porque vive na fronteira delicada e absorvente entre a ficção e a realidade.

---

<sup>101</sup> AUBRON, Hervé. Le geste et le mythe: l'écrivain ordinaire du cinéma. *Vertigo*, Paris, n. 17, p. 43-49, 1997.

## 2.2.4 – Leitores, usuários

Nesse caso, são modelares os filmes que apresentam a leitura como promotora ou detonadora de revoluções pessoais ou coletivas, servindo de redentora para situações de exclusão, aspecto tão bem retratado em ***Sociedade dos Poetas Mortos***<sup>102</sup> e ***Um Sonho de Liberdade***.

***Sociedade dos Poetas Mortos*** mostra as estratégias de ensino de John Keating, um professor de literatura irreverente para os padrões americanos da década de 1950, quando se passa o filme. “Os espaços e tempos apresentados no filme são disciplinares, produzindo uma pedagogia tradicional, onde o poder que permeia as relações é o poder disciplinar”.<sup>103</sup> Disciplina é a norma da Academia Welton, um internato masculino conservador onde Keating chega propondo usar a literatura como forma de despertar naqueles rapazes tão reprimidos, discussões relativas à liberdade e aos afetos. Até então objeto representativo somente de um saber elitizado e erudito, o livro passa a ser manipulado por Keating e seus alunos de forma inusitada: as páginas são rasgadas; os poemas, destrinchados para que consiga alcançar a classe (Figuras 16 e 17). Os alunos, antes tímidos e insossos, servem-se da subversão para chegar ao resultado alquímico e improvável que se tem no final do filme. Vários poetas, dentre eles Whitman (1919-1892) e Byron (1788-1824), são citados e recitados pelo professor e seus alunos como motes da liberdade prefigurada na expressão *carpe diem*, que os estudantes incorporam a suas vidas.

---

<sup>102</sup> Direção: Peter Weir (1989).

<sup>103</sup> SALCIDES, Arlete M. Feijó; FABRIS, Elí T. Henn. Representações de espaço e tempo escolares no filme *Sociedade dos Poetas Mortos*. In: CONGRESSO BRASILEIRO DE CIÊNCIAS DA COMUNICAÇÃO, 21., 1998, Recife. *Anais...* Recife: Intercom, 1998. Disponível em: <<http://www.intercom.org.br/papers/xxi-ci/gt13/GT1313.PDF>> Acesso em: 19 set. 2005.

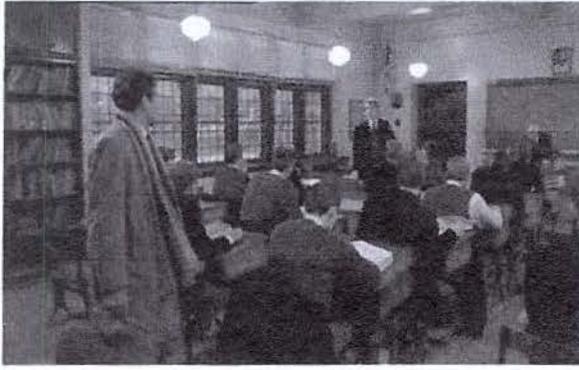


Figura 16 – Keating e sua sala em *Sociedade dos Poetas Mortos*

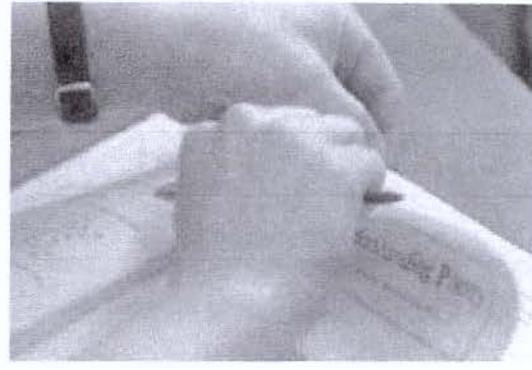


Figura 17 – Aluno rasgando a página de um livro em *Sociedade dos Poetas Mortos*

São pulsões libertárias semelhantes que movimentam o protagonista de *Um Sonho de Liberdade*. Aqui, no entanto, não se trata de uma escola, mas da prisão americana Shawshank, onde o banqueiro Andy Dufresne cumpre pena na década de 1940. Jovem e bem sucedido, ele é condenado à prisão perpétua por ter, supostamente, assassinado a esposa. Em Shawshank, Andy torna-se amigo de Red e, com seu senso de moral e sua inabalável esperança, passa a intervir diretamente no cotidiano da prisão, ao criar uma biblioteca que acaba por ser o ponto central de convivência dos presos e o principal foco de conflito entre o banqueiro e o diretor do presídio. Andy tem papel messiânico na trama, daí a redenção do título em inglês (*The Shawshank Redemption*). Ao criar a biblioteca e finalmente, salvar-se a si e ao amigo Red, ele salva todos daquele sistema injusto e viciado. Além de tudo, o desfecho que Andy cria é duplamente irônico. Quando chega à prisão, é advertido de que a Bíblia é a única leitura permitida, mas, aos poucos o banqueiro incorpora o papel de bibliotecário e cria uma grande e animada biblioteca. No final do filme, quando o carcereiro chega à cela de Andy e percebe a fuga, descobre que dentro da Bíblia ele guardava o martelo usado para abrir o túnel. Essa é a primeira ironia. A segunda é que a página do lado é Êxodo, livro que narra a fuga dos hebreus do Egito (Figuras 18 e 19).

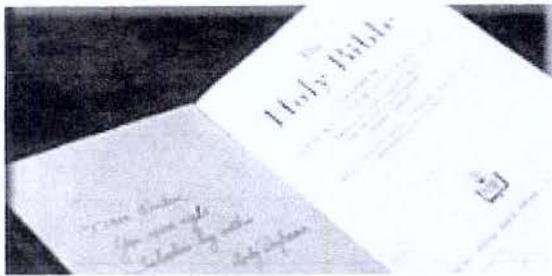


Figura 18 – *Um Sonho de Liberdade*

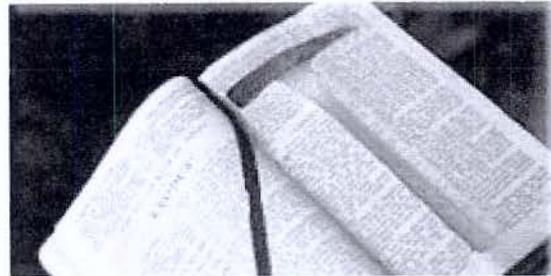


Figura 19 – *Um Sonho de Liberdade*

São ainda muitos os filmes em cujas temáticas a leitura mescla fantasia e prazer, em que o livro se torna objeto de fetiche. É assim em ***Nunca Te Vi, Sempre Te Amei***,<sup>104</sup> que narra o relacionamento "bibliofílico-amoroso" entre um livreiro de Londres e uma escritora americana (Figura 20). Eles têm em comum o amor pelos livros, amor que é evidente no enredo. Por isto "ambos acabam amigos, embora um viva à custa do outro. Um bom livreiro é o melhor guia que pode ter um colecionador. A recíproca é verdadeira".<sup>105</sup> Neste filme, os livros são personagens que conduzem a trama narrativa. O prazer de ler orienta e se impõe como argumento principal dos protagonistas do filme – o livreiro e escritora. O livro e o prazer da leitura são elementos que conduzem a história afetiva e acabam contaminando os personagens secundários do seu universo. Os diálogos giram em torno desses elementos: os afetos, o livro, o prazer de ler, compondo uma amizade que vai sendo tecida a partir dos interesses comuns.<sup>106</sup>

<sup>104</sup> Direção: David Jones (1986).

<sup>105</sup> MORAES, Rubens Borba de. **O bibliófilo aprendiz**. 2. ed. rev. e aum. São Paulo: Ed. Nacional, 1975. p. 25

<sup>106</sup> SILVA, Terezinha Elisabeth da. A ordem dos livros e as práticas de leitura em "Vestígios do dia" e "Nunca te vi, sempre te amei". **Informação & Sociedade: estudos**, João Pessoa, v. 13, n. 1, p. 7, 2003. Disponível em: <<http://www.informacaoesociedade.ufpb.br/pdf/IS1310304.pdf>> Acesso em: 3 jan. 2004.



Figura 20 – A livraria Marks & Co. de *Nunca te vi, sempre te amei*

Enquanto os filmes antes arrolados tratam do poder libertário dos livros ou da transformação ética através da leitura, *Uma Leitora Bem Particular*<sup>107</sup> mostra o poder libertador do sonho e da imaginação potencializados pela leitura literária (Figura 21). É um jogo metalinguístico: o filme narra e comenta um livro que narra um livro.<sup>108</sup> *Uma Leitora Bem Particular*, cujo título original é *La Lectrice*, tem início com Marie lendo o livro *La Lectrice* de Raymond Jean. Marie lê para o marido a história de outra Marie que é leitora profissional. Acompanhada por sonatas de Beethoven, a Marie personagem do livro transita por entre labirintos de ruas, de intrigas e de leitores, imbricando sua vida na vida das personagens. Marie lê por prazer, lê para entreter, e lê principalmente porque ler é inerente à sua profissão, lê para justificar a existência de seus clientes-ouvintes e sua própria existência. O livro transforma-se em objeto erótico e erotizante, tornando-se elemento ou personagem capital para a construção de uma narrativa que prima pelo rigor e pela precisão dos elementos constitutivos do filme, como a

<sup>107</sup> Direção: Michel Deville (1988).

<sup>108</sup> TOUBIANA, Serge. *La Lectrice* de Michell Deville: plaisir calibré. *Cahiers du Cinéma*, n. 411, p. 48, sept. 1988.

música e a cor, que “dão a impressão de um sistema complexo cujo mecanismo faz o espectador passar constantemente do real ao imaginário. Jogo intelectual e libertino, que anda no limite perigoso entre a reflexão filosófica, o humor, o erotismo e a vulgaridade.”<sup>109</sup>

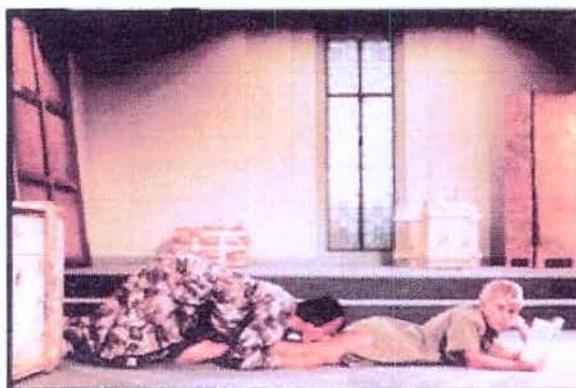


Figura 21 – Marie, de *Uma leitora bem particular*, entre ficção e realidade

Além do jogo metalingüístico, em *Uma Leitora Bem Particular*, há o jogo intertextual que proporciona ao espectador a entrada em uma brincadeira que mistura sexualidade, erotismo e desejos. Marie lê Duras, Sade, Lênin e Marx, que participam da construção da narrativa *mise en abyme* em que o texto do romance de Raymond Jean e os fragmentos dos autores que Marie lê brincam com os sentidos do espectador, funcionando como um jogo que oscila entre as representações do real e do ficcional. Além do valor terapêutico da leitura, está presente o caráter *voyeurista* da literatura e, é claro, do cinema. Ao final do filme (e do livro), Marie, a exemplo da personagem do livro, resolve tornar-se leitora profissional: “Vou colocar um anúncio no jornal. Há muita gente que não pode ler. Os velhos demais ou jovens demais, os tristes, os solitários”. Enfim, para Marie, tudo é motivo para a leitura.

---

<sup>109</sup> XAVIER, Geider Henrique. Expressões da virtualidade: novas tecnologias, velhos hábitos. *Ágora: Revista Científica do Curso de Comunicação Social da Universidade Potiguar*, v.2. Disponível em: <[http://www.weblab.unp.br/agora/segundas/artigos/artigo006\\_a.html](http://www.weblab.unp.br/agora/segundas/artigos/artigo006_a.html)> Acesso em: 10 set. 2005.

Não resta dúvida que o livro é um objeto que estabelece vínculos. Na representação cinematográfica não é diferente: o livro e a biblioteca permitem a transposição das barreiras entre o “bem” e o “mal”. A presença do livro é índice de cultura, é atributo do saber e do poder social, atributo da própria condição humana. É objeto reverenciado porque pertence a um projeto de iluminação do espírito humano. Assim, estando o livro em nível mais elevado, a leitura exige a realização de rituais, laicos ou não, porque trata-se de objeto sacralizado, iluminado e muitas vezes misterioso. Objeto cultural de potencial ilimitado que confere a quem o possui, ou a quem o lê, a virtude que gesta.

### **2.2.5 – Destruição, distopias**

Este tópico refere-se aos modos como o cinema representa a destruição de coleções de livros e bibliotecas e a existência de sociedades sem livros, em ambientes tomados pelas distopias.

Não poderia deixar de tratar daqueles que denomino de “desfazedores” da memória, os destruidores de coleções de livros e de prédios de bibliotecas, papéis geralmente desempenhados pelo lado “mau” do clichê, pelo antagonista. Geralmente, os livros são queimados, o que caracteriza uma memória em chamas, como nos já citados *O Nome da Rosa* e *Fahrenheit 451*. Mas, em *O Nome da Rosa*, o compromisso é guardar a tal ponto que os livros cheguem a desaparecer.

“A censura [...] de qualquer tipo, é o corolário de todo poder, e a história da leitura está iluminada por uma fileira interminável de fogueiras de censores, dos

primeiros rolos de papiro aos livros de nossa época.”<sup>110</sup> De todas as formas de destruição de livros, o fogo é a mais significativa, talvez por ser a mais eficaz. O papel se consome totalmente, transforma-se em cinzas e a fumaça se esvai pelo ar. Tudo é muito rápido e não deixa vestígios.

Grandes eventos da história do livro e das bibliotecas relacionam-se com o fogo. A mais importante de todas as bibliotecas – e um mito que ainda persiste – a de Alexandria, consumiu-se no fogo ateadado pelos árabes.<sup>111</sup> O acervo da Biblioteca do Congresso Americano foi queimado pelos ingleses, em 1814.<sup>112</sup> Em maio de 1933, Hitler queimou em praça pública 20 mil livros em nome da utopia nazista.<sup>113</sup> Mais próximo de nós, o Exército do Khmer Vermelho, buscando o novo começo, denominado "Ano Zero", destruiu quase que a totalidade dos livros do Camboja.<sup>114</sup>

Em *Fahrenheit 451*, as fogueiras queimando livros são as imagens mais freqüentes e significativas (Figura 22). A cena mais importante do filme, talvez o seu ápice, ocorre quando uma enorme fogueira de livros também consome a mulher que os possuía. No mundo ficcional de *Fahrenheit*, queimar livros é a função principal dos bombeiros que, em vez de apagar incêndios, ateiaram fogo aos livros. Daí o número da corporação, número que dá título ao filme: 451. Na escala Fahrenheit, 451 graus, que correspondem a 233 Celsius, é a

---

<sup>110</sup> MANGUEL, Alberto. *Uma história da leitura*. p. 315.

<sup>111</sup> São poucos os vestígios da história da Biblioteca de Alexandria, que teria sido queimada em cerca de 640 por árabes muçulmanos comandados pelo califa Umar I (Amr ou Omar).

<sup>112</sup> Segundo Robert Darnton, a biblioteca não era “grande coisa”, cerca de 3 mil volumes para uso dos senadores. Mas, mesmo assim, aquele incêndio feriu fortemente o sentimento de nacionalidade do povo americano. Cf.: DARNTON, Robert. O poder das bibliotecas. *Folha de São Paulo*, domingo, 15 de abril de 2001. FOLHA MAIS! Disponível em: <<http://www.uol.com.br/fsp>> Acesso em: 4 maio 2001.

<sup>113</sup> Uma seqüência de *Indiana Jones e a Última Cruzada* (Direção: Steven Spielberg, 1989) mostra essa emblemática “noite dos cristais” de maio de 1933.

<sup>114</sup> Ver: BATTLES, Matthew. *A conturbada história das bibliotecas*. São Paulo: Planeta, 2003. No capítulo “Conhecimento lançado ao fogo”, o autor traz relatos impressionantes de bibliotecas (acervos e prédios) queimadas na época do Nazismo e em outros acontecimentos do Século XX, como Saraievo e Sri Lanka.; Ver também: DARNTON, Robert. O poder das bibliotecas.

temperatura necessária para que o fogo queime o papel, mais especificamente, os livros.



Figura 22 – Livros queimados em *Fahrenheit 45*

Fogo e água têm papel importante no imaginário contemporâneo como elementos míticos que marcam finais, transformações e recomeços. Com esses fortes ingredientes, o fogo e a água transportam para a linguagem cinematográfica toda essa simbologia. No cinema, como na vida, relacionam-se também a castigos e culpas, como é o caso de um dos mitos de origem mais remota: o dilúvio.

Em *O Dia Depois de Amanhã*,<sup>115</sup> trama que narra as conseqüências drásticas das alterações climáticas na Terra, fogo e água criam situação paradoxal para os personagens. Após uma série de eventos catastróficos, como furacões e maremotos, o Hemisfério Norte se resfria a ponto de viver uma era glacial; o núcleo do filme é a congelada Nova Iorque, onde restam poucos lugares seguros e habitáveis. Para se manterem aquecidas enquanto aguardam resgate, as pessoas que se refugiaram na Biblioteca Pública Central de Manhattan são obrigadas a queimar livros na velha lareira centenária (Figuras 23 e 24). Assim, a

---

<sup>115</sup> Direção: Roland Emmerich (2004).

Biblioteca, de catedral do saber e sinônimo de preservação da memória do espírito humano, transforma-se no lugar da preservação biológica, material, de seres humanos que precisam jogar ao fogo mais e mais livros. Em meio à queima de livros, um rapaz segura uma Bíblia: *“Esta Bíblia é o primeiro livro impresso. Ele representa o início da Era da Razão. A palavra escrita é a maior conquista da humanidade. Mas se a civilização ocidental chegou ao fim, vou salvar pelo menos um pedacinho dela.”* As cenas que mostram os sobreviventes recolhendo livros para queimar são irônicas, engraçadas e até piegas. Mas os *“livros não servem só para serem queimados”*, argumenta a bibliotecária ao descobrir em uma obra de Medicina a cura para uma das integrantes do grupo que sofre uma septicemia.



Figura 23 – Livros sendo queimados em *O Dia Depois de Amanhã*



Figura 24 – A biblioteca congelada de *O Dia Depois de Amanhã*

O forte apelo do fogo e da água nos filmes reforça o imaginário e faz com que os elementos operem como personagens que, ora condenam, ora redimem e purificam, ora imprimem a necessidade de esquecimento. De qualquer forma, sempre simbolizam transformações, benéficas ou não; medeiam opostos: nascimento e morte, bem e mal, desaparecimento e criação.

Na realidade ou na ficção, a inexistência de livros ou a destruição de coleções – quaisquer que sejam as formas utilizadas – são resultados de projetos utópicos que perderam seus caminhos. Há séries de filmes que mostram sociedades futuras: ora sociedades sem papéis (*paperless societies*), ora

dominadas por máquinas, ora dominadas por regimes totalitários (ou ambos), o que estabelece uma forte semelhança entre elas. Nesse caso, as sociedades retratadas são resultados de projetos utópicos que não se concretizaram, ou que se concretizaram pelo avesso, ou o que se deseja coletivamente é uma sociedade perversa. Tenta-se, a todo custo, chegar à realização da utopia, à felicidade prometida em seu projeto. Mas a utopia – exatamente por ser utopia – para se realizar torna-se tirânica e distópica. Vale-se da violência abusada para coerção de qualquer vontade que não seja igual à sua por completo.

Nesse mundo futuro – nosso, em potencial – ou o livro está ausente, ou não é importante. Isto evidencia uma relação direta entre o totalitarismo e a dita “sociedade sem papéis”, isto é, uma sociedade sem impressos e sem livros. O forte representante dessa categoria é, mais uma vez, ***Fahrenheit 451***, mas há outros filmes a destacar.

***Alphaville***, de Jean-Luc Godard, conta a história de uma sociedade dominada por um computador, o Alpha-60, que tudo vê e sabe. Alpha-60 é o máximo do Panóptico (Figura 25). Como não é um filme convencional, não está atrelado à simples representação e sim à experimentação da linguagem cinematográfica. Dessa forma, Godard propõe uma narrativa que jogue com o potencial da língua, da palavra e da poesia, ou com a ausência de tudo isso. Na sociedade futurística de Alphaville, só se vive à noite, não existe língua codificada, a palavra é interdita. Os sentimentos não podem ser expressos porque os habitantes da cidade são robôs condicionados a repetir friamente expressões com pouco sentido: “*obrigado*”, “*por favor*”, “*muito bem*”. Desaparecimentos misteriosos ocorrem, e o agente secreto Lemmy Caution vai a Alphaville com a missão de resgatar Dickson, colega de profissão.



Figura 25 – O computador Alpha-60 de *Alphaville*



Figura 26 – Natasha lê *A Capital da Dor* em *Alphaville*

Em *Alphaville* Lemmy conhece Natasha, o robô número 508 que, como toda a população do lugar, não conhece a maioria das palavras (Figura 26). No entanto, ela lerá o livro de Paul Éluard, *A Capital da Dor*, um dos títulos alternativos do filme.<sup>116</sup> Introduzido em *Alphaville* por Lemmy, o livro de Éluard é o contraponto à frieza daquela sociedade e, por isto, simboliza liberdade e mudança, porque em *Alphaville* o livro referência, um dicionário denominado *Bíblia*, embora atualizado cotidianamente, não contém palavras como “*porque*”, “*livre*” e “*consciência*”. “Os livros, no contexto de *Alphaville*, contêm uma linguagem conhecida apenas pelos agentes secretos e são símbolo do conhecimento.”<sup>117</sup> Ao revelar o sentido poético dos livros, Lemmy Caution rivaliza com o antagonista Alpha-60 pelo seguinte motivo: se o projeto do computador é dominar aquela sociedade através do pensamento lógico, eliminando as sensações e, principalmente, a linguagem, Lemmy, ao contrário, possui o conhecimento poético, o único que poderia suplantar a racionalidade do computador.

<sup>116</sup> PARENTE, André. *Alphaville, a capital da dor*. In: \_\_\_\_\_. **Ensaio sobre o cinema do simulacro: cinema existencial, cinema estrutural e cinema brasileiro contemporâneo**. Rio de Janeiro: Pazulin, 1998.

<sup>117</sup> CANGIALOSI, Jason. *Epistemology in Jean Luc Godard's Alphaville*. In: ASSOCIATED Content.com. Disponível em: <[http://www.associatedcontent.com/article/13904/epistemology\\_in\\_jean\\_luc\\_godards\\_alphaville.html](http://www.associatedcontent.com/article/13904/epistemology_in_jean_luc_godards_alphaville.html)> Acesso em: 12 dez. 2005.

Baseado no emblemático livro homônimo de George Orwell, o filme **1984**,<sup>118</sup> retoma a figura do Panóptico, representado pelo Grande Irmão – o *Big Brother* que inspira a febre dos *reality shows* do final da década de 1990 (Figura 27). Ou seriam os *reality shows* uma ironia que confirma a ficção? A exemplo de **Alphaville**, a proibição do prazer, a vigilância explícita, as normas de conduta rigorosas e a coerção demonstram a quebra da felicidade prometida pela utopia tecnológica, em um lugar denominado Oceania. Nas palavras do Grande Irmão, “*Uma terra de paz e de abundância. Uma terra de harmonia e esperança*” e as pessoas que lá vivem são “*os construtores de nosso mundo, batalhando, lutando, sangrando, morrendo. Nas ruas de nossas cidades e nos campos de batalha distantes. Lutando contra a mutilação de nossas esperanças e sonhos*”. Em Oceania, vive Winston, funcionário burocrático do Departamento de Arquivo do Ministério da Verdade, que trabalha reescrevendo notícias de arquivo para alterar histórias. Como os demais moradores, ele tem sua vida controlada pelos olhos do Grande Irmão, espalhados pela cidade. São telas que, além de vigiar, educam e ditam normas de comportamento; telas que tudo inspecionam. Quando Winston apaixona-se por Julia, ambos tentam, sem sucesso, escapar dos olhos do grande Irmão.

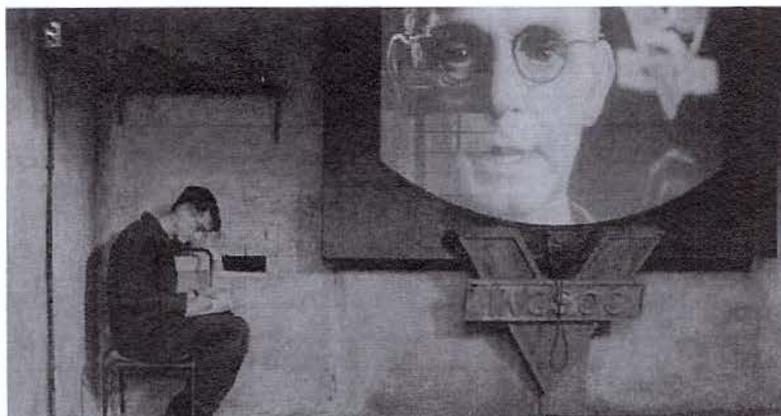


Figura 27 – Winston sob os olhos do Grande Irmão em **1984**

---

<sup>118</sup> Direção: Michael Radford (1984).

Em um filme mais recente e menos denso que os anteriores, **A Rede**,<sup>119</sup> a personagem principal Angela Bennett, analista de sistemas, descobre uma conspiração no governo dos Estados Unidos e tem sua vida atropelada por sabotagens, piratarias e manipulação de informações pela *Web* (Figura 28). Porque sabe demais Angela deve ser eliminada. Sua identidade é roubada, os documentos falsificados, os amigos – que só conhece no ambiente virtual – são mortos; de uma hora para outra, ela não existe mais nos bancos de dados e, em breve, não deverá restar qualquer referência sua. Como Angela demanda toda sua vida pela rede – relacionamentos, compras, trabalho – nada mais existe no mundo real que possa provar sua existência. Tampouco a mãe poderá ajudá-la, pois, como doente de Alzheimer, não é capaz de reconhecê-la. Sem identidade e sem referências, Angela se priva da própria existência. **A Rede** é um *thriller* que narra os riscos que a vulnerabilidade da virtualização das informações acarreta para o indivíduo e a sociedade, através da manipulação e o uso incorreto de dados e informações. O filme enquadra temas e assuntos que sempre emergem na maioria dos debates sobre o potencial das tecnologias contemporâneas: perda de identidade, vigilância e opressão asfixiante são as sensações vividas pela protagonista.



Figura 28 – Angela sem identidade em **A Rede**

---

<sup>119</sup> Direção: Irwin Winkler (1995).

### 2.3 – Para além do estereótipo

Podemos dizer que a maioria dos filmes pesquisados e anteriormente mencionados mostra um núcleo comum de representações que funcionam como estereótipos ou modelos agigantados do real, chegando, inclusive a desenvolver para o tema, seus personagens e sua *mise-en-scène*, alguns lugares comuns que determinam a recorrência em filmes futuros. Há, portanto, a circulação e a fixação do estereótipo e até certa elaboração do senso comum – pautada pela repetição – para recuperação ulterior, ou seja, o estereótipo se transforma em modelo porque carrega certa noção de essência dos objetos e situações, e gesta seu potencial simbólico. Da mesma forma, é possível afirmar que esses tipos, temas e conteúdos recorrentes pela força da repetição acabam por fortalecer o imaginário, forjando certa compreensão identitária em torno deles.

Cabe sublinhar que a recorrência e a persistência desses temas e personagens funcionam como um projeto pedagógico que educa o olhar, os sentidos e a imaginação, de modo a educar também a alma, criar uma memória<sup>120</sup> e fortalecer uma tradição em torno do universo do livro no interior do cinema. Quando se fala sobre as representações do livro, ou do universo em torno do livro mostrado pelo cinema, dificilmente títulos como ***O Nome da Rosa***, ***Fahrenheit 451*** e ***Nunca te Vi, Sempre te Amei*** são esquecidos, porque eles permitem a circulação dos estereótipos e reforçam temas decalcados no imaginário.

Trata-se de três filmes marcantes e mesmo epigonais no Ocidente. No entanto, em certa medida, são também filmes mecanicistas, porque mostram o livro como salvador de situações, como redentor do espírito e propulsor da liberdade individual. O livro como objeto depositário de poder, que transmite poder a quem o possui “é uma visão típica da sociedade arcaica, mas que por vezes se

---

<sup>120</sup> ALMEIDA, Milton José de. **Cinema: arte da memória**. Campinas: Autores Associados, 1999.

prolonga até tempos bem recentes.”<sup>121</sup> Livro como sinônimo de liberdade, ou a liberdade como consequência quase “mecânica” do livro e da leitura, são idéias que partilham um projeto que promete a emancipação do homem pela revolução política e pelo saber, em uma espécie de recuperação nostálgica das premissas da Revolução Francesa e da Independência Americana de fins dos setecentos.

De outro modo, proponho nesse trabalho realizar uma leitura a partir de outras categorias de filmes que se distanciam dessas abordagens, algumas delas, como já se disse, mecanicistas e repletas de clichês sobre livros, leituras e bibliotecários. Na busca por uma série de filmes que permitisse verter o olhar para além do clichê e do estereótipo, deparei-me com a obra de Peter Greenaway, especificamente dois de seus filmes: *A Última Tempestade* e *O Livro de Cabeceira*. Tais filmes forçaram um realinhamento das questões e o surgimento de uma profusão de portas de análise em torno da relação livro-cinema. Neles há um diálogo constante do texto fílmico com outros textos precedentes, fílmicos ou não, o que conduz, indubitavelmente, à noção de intertextualidade. Além disso, esse diálogo e o resultado do trabalho artístico do diretor passam a compor um conjunto de apresentações e representações que constituem uma memória própria, um arquivo que é ativado ou acionado na busca de elementos de obras futuras.

---

<sup>121</sup> CANFORA, Luciano. *Livro e liberdade*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra; Ateliê Editorial, 2003. p. 62.

## 3 – INTERTEXTOS

### 3.1 - Entre mídias

A idéia de 'ler' uma imagem pode ser entendida como metáfora, mas sem esquecer que não é uma leitura, mas uma 'leitura' organizada ou pensada conforme os mesmos procedimentos e as mesmas técnicas da leitura de um texto, mas com um objeto distinto. Durante os anos 60 e 70, me parece, abusou-se do termo ler ou do termo leitura, pois segundo as referências desses anos se 'liam' todas as coisas: paisagens, imagens sociedades, etc.<sup>122</sup>

Essa passagem de uma entrevista de Roger Chartier é oportuna para dar início a algumas considerações sobre a conversação (aproximações e distanciamentos) entre o objeto-livro e o objeto-filme.

Primeiramente, parece que, referindo-se aos abusos do sentido metafórico do termo ler, principalmente nas décadas de 1960 e 70, Chartier desconsidera um número cada vez mais significativo de pesquisas e publicações atuais, que se amparam na leitura de imagens, paisagens, e sociedades. "Abuso" muito freqüente nos meios acadêmicos no final da década de 1990, fruto de agenciamentos<sup>123</sup> advindos de movimentos que reivindicavam novas sensibilidades ancoradas em percepções que pudessem acolher configurações

---

<sup>122</sup> CHARTIER, Roger. **Cultura escrita, literatura e história: conversas de Roger Chartier com Carlos Aguirre Anaya, Jesús Anaya Rosique, Daniel Goldin e Antonio Saborit.** Porto Alegre: Artmed, 2001. p. 142

<sup>123</sup> A noção de agenciamento é mais ampla do que as de sistema, estrutura, sistema e forma. Um agenciamento é um cruzamento de diferenças, um fluxo que "[...] comporta componentes heterogêneos, tanto de ordem biológica, quanto social, maquina, gnosiológica, imaginária." GUATTARI, Félix; ROLNIK, Sueli. **Micropolítica: cartografias do desejo.** 2. ed. Petrópolis: Vozes, 1986. p. 317

ampliadas das especialidades, tensionando as fronteiras dicotômicas de razão-emoção, sujeito-objeto. Mas antes, muito antes, em 1639, Nicolas Poussin, em carta que anexou a seu quadro (*O Maná*), enviado ao senhor Chantelou, ordenava (e desafiava): "Leia a história e o quadro". A carta de Poussin fornece ao interlocutor, não a mera descrição do quadro, mas constitui-se de "uma espécie de esquema teórico de leitura da imagem, cuja modalidade discursiva na carta a Chantelou participa tanto da instrução, quanto da injunção e da persuasão."<sup>124</sup>

Ler é verbo transitivo. Quem lê, lê alguma coisa e não necessariamente palavras. Na primeira e mais tradicional acepção, ler aplica-se à palavra escrita. É o ato de mediação entre a dimensão representativa (significante) e a dimensão interpretativa (significados) de textos escritos.

Contudo, na candência do movimento de conquista de novas sensibilidades,<sup>125</sup> buscando produzir um conhecimento no meio do sujeito/objeto e não fora dele, desde que a experiência perceptiva precede a cognitiva, firmam-se, principalmente a partir da década de 1970, outras transitividades que desviam o significado do verbo ler. Os dicionários registram várias acepções para ler e leitura. Todos nós, mesmo os que não leram Paulo Freire, temos o registro de uma frase que se tornou célebre: "a leitura do mundo precede a leitura da palavra".<sup>126</sup> Aplicamos então, mais confortavelmente, o verbo ler em seu sentido amplo. Destaque-se que, quando pontuamos o sentido amplo do verbo, não

---

<sup>124</sup> MARIN, Louis. Ler um quadro: uma carta de Poussin em 1639. In: CHARTIER, Roger. **Práticas de leitura**. São Paulo: Estação Liberdade, 1998. p. 127

<sup>125</sup> Refiro-me aqui às teorias que entram em pauta nos anos 1960 e que têm como foco principal a crítica à razão instrumental do humanismo. São marcos dessas experiências a fenomenologia de Merleau-Ponty, a "nova sensibilidade", termo firmado por Marcuse e os movimentos pré e pós Maio de 68, que buscavam a quebra do pensamento dual, das fronteiras entre os opostos, da dicotomia que afasta e separa sujeito-objeto e, finalmente, a palavra de ordem: "A imaginação no poder". Emergem então correntes filosóficas e metodológicas que preconizam o conhecimento produzido no corpo sensível, com o entrelaçamento *res cogitans* ↔ *res extensa* (consciência ↔ mundo e não consciência *versus* mundo). O conhecimento construído pelo encontro de sensibilidades.

<sup>126</sup> Esta frase epigonal de Paulo Freire encontra-se num livro que relata sua experiência com a alfabetização de adultos na República Democrática de São Tomé e Príncipe, e que foi publicado no

estamos querendo dizer que preferimos o verbo em seus sentidos denotativos; porque, se assim fosse, estaríamos estabelecendo uma relação de hierarquia entre a leitura das palavras e as leituras de outras formas de registro da informação e do conhecimento.

Angel Rama,<sup>127</sup> discorrendo sobre a nova ordem imposta às cidades latino-americanas na idade barroca, fala sobre a possibilidade de leitura da sociedade através da leitura do mapa urbano. Ler o mapa das cidades barrocas significa ler aquela sociedade, à qual é transladado e imposto, pelo desenho urbano, o sonho europeu da ordem social, possível de realização somente fora daquele continente. Ler os mapas é ler as cidades porque, de fato, as cidades comunicam, falam, escrevem suas autobiografias, “a cidade é um grande livro aberto, de escrita anônima. Basta olhar: a imagem fala.”<sup>128</sup>

Em um espaço midiático híbrido tal qual o contemporâneo, é necessário compreender e explorar a ampla transitividade do verbo ler. De fato, modificaram-se os modos de codificação e decodificação.

Multiplicaram-se os leitores, os textos escritos se diversificaram, novos modos de ler e novos modos de escrever foram criados. Os verbos “ler” e “escrever” deixaram de ter uma definição imutável: não designavam mais (e tampouco designam hoje) atividades homogêneas. Ler e escrever são construções sociais. Cada época e cada circunstância histórica dão novos sentidos a esses verbos.<sup>129</sup>

---

Brasil em 1982, após sua volta do exílio. Cf.: FREIRE, Paulo. **A Importância do ato de ler**: em três artigos que se completam. 22. ed. São Paulo: Cortez, 1988.

<sup>127</sup> RAMA, Angel. **A cidade e as letras**. São Paulo: Brasiliense, 1985.

<sup>128</sup> MASSIN. La lettre et l'image. In: JEAN, Georges. **A escrita**: memória dos homens. Rio de Janeiro: Objetiva, 2002. p. 132

<sup>129</sup> FERREIRO, Emília. **Passado e presente dos verbos ler e escrever**. São Paulo: Cortez, 2002. p.13

Ler – e também escrever – correspondem, desde as origens, à aquisição de técnicas que possibilitam as operações de codificação / decodificação da palavra. Ler para além do livro carece também de alfabetização.

O verbo **ler** aplicado a imagens, paisagens e sociedades (conforme referido Chartier), é uma metáfora em pulsão de literalidade. Imagens clamando por operações de leitura estão presentes em *Lendo imagens*, obra de Alberto Manguel, autor que também se dedica à história da leitura de livros. Esse autor pergunta:

Mas qualquer imagem pode ser lida? Ou, pelo menos, podemos criar uma leitura para qualquer imagem? E, se for assim, toda imagem encerra uma cifra simplesmente porque ela parece a nós, seus espectadores, um sistema auto-suficiente de signos e regras? Qualquer imagem admite tradução em uma linguagem compreensível, revelando ao espectador aquilo que podemos chamar de Narrativa da imagem, com N maiúsculo? <sup>130</sup>

De fato, emprega-se **ler**, antes de mais nada, à leitura da palavra escrita. Mas, ao utilizarmos o verbo **ler** para o campo das imagens, marcamos e impomos seu caráter textual, de forma que a imagem não seja tida apenas como dado complementar ou um mero acessório do texto, embora esta seja também uma das possibilidades dialógicas entre as mídias.

Em outras palavras, ratificando o estatuto de linguagem às imagens, oponho meu argumento a autores que consideram a idéia de “ler imagem” uma simples metáfora. Nessa tese, a noção de leitura de imagem tem sentido amplo, como, talvez, o que “leitura do mundo” significava para Paulo Freire.

Em relação às imagens, não nos restringiremos, pois, aos verbos *ver* ou *olhar*. Não apenas *ver* e *olhar*, mas **ler** imagens, o que dá a elas o estatuto de obra cultural que extrapola o sentido de fruição estética, de descrição visual e de

---

<sup>130</sup> MANGUEL, Alberto. *Lendo imagens*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001. p.21

enumeração de procedimentos e técnicas. Na operação de ler imagens, subjaz a importância capital da imagem para a cultura contemporânea. Fixa-se o caráter de linguagem dessas imagens e antecipa-se sua discursividade e a narratividade em potência.

Quando lemos imagens – de qualquer tipo, sejam pintadas, esculpidas, fotografadas, edificadas ou encenadas –, atribuímos a elas o caráter temporal da narrativa. Ampliamos o que é limitado por uma moldura para um antes e um depois e, por meio da arte de narrar histórias (sejam de amor ou de ódio), conferimos à imagem imutável uma vida infinita e inesgotável.<sup>131</sup>

Assim, cabe ressaltar sempre que imagem e texto, filme e livro não são mídias que concorrem entre si, não são "dois galãs competindo pela mesma leitora bela no campo de batalha intelectual."<sup>132</sup> Por esse motivo, é necessário marcar a discordância com Epstein,<sup>133</sup> quando este relaciona o livro ao "caminho vigiado pela razão" e o filme como dispositivo que toca "brutalmente a sensibilidade do espectador." Para esse autor, a leitura desenvolve "qualidades consideradas superiores", enquanto o cinema é uma "escola de irracionalidade". Há em Epstein a idéia clara de hierarquia: o livro é dedicado ao homem "superior" e o filme, ao homem "primitivo".

Ler filmes impõe-lhes o estatuto de texto (cinematográfico) e firma a materialidade significativa da imagem. Não se trata, porém, de submeter o cinema à mesma estrutura da língua natural. Se a concepção do cinema não obedece à estrutura da língua, por conseguinte o modelo de análise da Lingüística não é apropriado para o cinema. Língua e cinema são, de fato, sistemas distintos. A imagem, imagem-movimento, no caso do cinema, pertence a um sistema de linguagem explícito; a língua, a um sistema implícito. Não se aplica ao cinema o

---

<sup>131</sup> Ibid. p. 27.

<sup>132</sup> MANGUEL, Alberto. **No bosque do espelho**: ensaio sobre as palavras e o mundo. São Paulo: Companhia das Letras, 2000. p. 282.

<sup>133</sup> EPSTEIN, Jean. O cinema do diabo: excertos. In: XAVIER, Ismail (Org.) **A experiência do cinema**: antologia. Rio de Janeiro: Graal, 1983. p. 294-5

modelo da dupla articulação, fundamento da língua. Em oposição à continuidade das imagens cinematográficas, está a descontinuidade do signo verbal. Não existem unidades discretas ou unidades mínimas de construção e análise que funcionem para a totalidade do cinema.

“Enquanto o signo verbal é passível de ser dividido em unidades discretas (monemas e fonemas), a imagem apresenta uma aderência do significante ao significado.”<sup>134</sup> O cinema, contudo, mais que sistema, é um conjunto de sistemas visuais e não-visuais (sons, ruídos, textos). E uma “gramática” do cinema só poderia abranger poucos elementos do “vocabulário” e da “sintaxe” cinematográfica, localizados em um tempo-espaço reduzido. Seria então um código bastante frágil. Uma “gramática” específica com articulações de outra ordem.<sup>135</sup>

Retomando a idéia de Epstein, vimos que ele associa o livro à razão e o cinema à sensibilidade. Fazendo isso, ele dissocia razão de sensibilidade. Mas essa concepção de hierarquia entre os suportes é algo que pretendemos refutar nesse trabalho. De modo que são preferíveis as aproximações elaboradas por Italo Calvino:

Podemos distinguir dois tipos de processos imaginativos: o que parte da palavra para chegar à imagem visiva e o que parte da imagem visiva para chegar à expressão verbal. O primeiro processo é o que ocorre normalmente com a leitura: lemos por exemplo uma cena de romance ou a reportagem de um acontecimento num jornal, e conforme a maior ou menor eficácia do texto somos levados a ver a cena como se esta se desenrolasse diante de nossos olhos, se não toda a cena, pelo menos fragmentos e detalhes que emergem do indistinto.<sup>136</sup>

---

<sup>134</sup> GUIMARÃES, César. **Imagens da memória: entre o legível e o visível**. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 1997. p.133

<sup>135</sup> DEBRAY, Régis. **Vida e morte da imagem: uma história do olhar no Ocidente**. Petrópolis: Vozes, 1994. p. 54-60

<sup>136</sup> CALVINO, Italo. **Seis propostas para o próximo milênio**. 2. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2000. p. 99

Nesse belíssimo fragmento sobre a *Visibilidade*, Calvino discorre sobre as operações de deslizamento entre a leitura e a imaginação, ou entre a imagem (mental ou cinematográfica) e o texto escrito.

No cinema, a imagem que vemos na tela também passou por um texto escrito, foi primeiro "vista" mentalmente pelo diretor, em seguida reconstruída em sua corporeidade num *set*, para ser finalmente fixada em fotogramas de um filme. Todo filme é, pois, o resultado de uma sucessão de etapas, imateriais e materiais, nas quais as imagens tomam forma.<sup>137</sup>

Não há oposição entre o mundo das imagens e o mundo das letras, entre texto escrito e imagens. São formas diferentes e complementares de mostrar realidade e ficção. Texto escrito, na forma de livro ou não, e textos em múltiplos suportes, são agenciamentos semióticos que requerem preparos diferenciados do corpo do leitor para recepção e uso, assim como "remanejam constantemente nossas fronteiras cósmicas".<sup>138</sup>

A dificuldade de marcar fronteiras definidas para os *media* contemporâneos provoca a emergência do que Irene Machado denomina de "linguagens interagentes",<sup>139</sup> que atuam em zonas fronteiriças e que exigem do fruidor uma energia voltada para múltiplos sentidos. Longe das velhas oposições da sociedade alfabética,<sup>140</sup> a "zona de fronteira é uma zona híbrida, babélica, de

---

<sup>137</sup> *Ibid.* p. 99

<sup>138</sup> GUATTARI, Felix. **Caosmose**. São Paulo: Ed. 34, 1998. p. 67

<sup>139</sup> MACHADO, Irene. Redescoberta do *sensorium*: rumos críticos das linguagens interagentes. In: MARTINS, Maria Helena (org.) **Outras leituras**: literatura, televisão, jornalismo de arte e cultura, linguagens interagentes. São Paulo: Ed. SENAC; Itaú Cultural, 2000. A autora menciona o personagem da novela *Asas de Sá-Carneiro*, um poeta russo, obcecado por uma arte fluida que pudesse transitar livre pelo espaço. Finalmente ele vê seu sonho realizado: seus poemas se desprendem da página, tornam-se voláteis, libertam-se da folha de papel.

<sup>140</sup> Uma forma de apagamento dessas fronteiras, ou de aproximação entre o texto e a imagem é o caligrama, construção em que poema e escritura se misturam, em que a forma define e contém o conteúdo. Cf. FOUCAUT, Michel. **Isto não é um cachimbo**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1988.; ZUMTHOR, Paul. *Carmina figurata*. **Revista USP**, São Paulo, n. 16, p. 69-75, dez./jan./fev./, 1992-93 (Dossiê Palavra/Imagem).

multiplicidade sensorial”,<sup>141</sup> que se diz por outro diapasão. Uma complexidade que exige, logicamente, a reeducação dos sentidos para o aprendizado dessas linguagens e de outros suportes além do impresso. De fato,

Fora e além do livro, há uma multiplicidade de modalidades de leitores. Há o leitor da imagem, desenho, pintura, gravura, fotografia. Há o leitor do jornal, revistas. Há o leitor de gráficos, mapas, sistemas de notações. Há o leitor da cidade, leitor da miríade de signos, símbolos e sinais em que se converteu a cidade moderna, a floresta de signos de que já falava Baudelaire. Há o leitor espectador, do cinema, televisão e vídeo.<sup>142</sup>

O fragmento de Lúcia Santaella aponta para o entendimento de um complexo de textos de múltiplas materialidades, ainda que a partir deste ponto a autora passe a discorrer sobre o que tem sido o principal objeto de suas pesquisas: leitura, escritura e navegação no ciberespaço.

Mas, voltando ao já mencionado Poussin, observemos a operação realizada por Louis Marin efetuando um jogo de palavras sobre a expressão "ler um quadro". Comentando acerca dos limites borrados entre o ato de ler um texto escrito e o ato de ler vendo imagens, o autor argumenta que:

[...] mesmo sendo simples figura de linguagem ou abuso do termo, em todo caso, uma página escrita é, de um lado, leitura, de outro lado, quadro e visão; o legível e visível têm fronteiras e lugares em comum, recobrimentos parciais e encavalamentos incertos.<sup>143</sup>

Lembremos, igualmente, o diálogo há muito estabelecido entre o cinema e a literatura, continuidade da relação entre o texto escrito e a imagem. desde as iluminuras e miniaturas nos manuscritos medievais, mas, principalmente

---

<sup>141</sup> MACHADO. Redescoberta do *sensorium*: rumos críticos das linguagens interagentes. p. 84

<sup>142</sup> SANTAELLA, Lúcia. A leitura fora do livro. In: EXPOSIÇÃO POESIA INTERSIGNOS: DO IMPRESSO AO SONORO E AO DIGITAL, 1998, São Paulo. *Anais...* São Paulo: PUCSP, 1998. Disponível em: <<http://www.pucsp.br/~cos-puc/epe/mostra/santaell.htm#topo>>. Acesso em: 30 jun. 2001.

<sup>143</sup> MARIN, Louis. Ler um quadro: uma carta de Poussin em 1639. p. 117.

a partir do desenvolvimento das tecnologias de impressão posterior à Revolução Industrial.

A imagem penetrou o texto. Ela tirou proveito de notáveis inovações gráficas do começo do século XIX: litografia, autografia, gravura de madeira de ponta, fotografia, mas sobretudo, do verdadeiro desejo de imagens que vai a par com estas. O texto que se oferecia por volta de 1830 – além disso para um público restrito – vinhetas introdutórias e por volta de 1850 e 1860 – em um circuito popular já então – ilustrações gravadas, progressivamente dá lugar sob a efusão cinematográfica dos anos 20 desse século, a um novo sistema de colocação em imagens: os fotogramas (eventualmente concebidos à parte) vão servir de material iconográfico a um romance que não faz mais parte do mundo do jornal, mas que acompanha o filme.<sup>144</sup>

A imagem dentro do texto (ilustração) gesta o diálogo constante, estabelecido daí, entre texto e imagem, e, para o nosso caso específico, entre o texto-romance e o texto-filme. O cinema produz o filme, essa imagem que sai do texto escrito e que se movimenta penetrando outras imagens e outros textos.

Ao contrário das imagens, as palavras escritas fluem constantemente para além dos limites da página: a capa e a quarta capa de um livro não estabelecem os limites de um texto, que nunca existe integralmente como um todo físico, mas apenas em frações ou resumos.<sup>145</sup>

De fato, o entendimento que ainda temos do objeto-livro e do verbo ler não mais se aplica à multiplicidade de práticas que podemos mencionar como sendo práticas de leitura. Lembremos que a noção de livro que correntemente utilizamos não é senão uma derivação do modelo códice, imposto pelos cânones cristãos que se disseminou e se cristalizou não somente por conveniências religiosas como também mercadológicas e políticas com a imprensa de tipos móveis. Mas, na contemporaneidade, é necessário ampliar a acepção do termo.

---

<sup>144</sup> GRIVEL, Charles. A passagem à tela: literaturas híbridas. **Projeto História**, São Paulo, n. 21, p. 39-65, nov. 2000. p. 39-40

<sup>145</sup> MANGUEL, Alberto. **Lendo imagens**. São Paulo: Companhia das Letras, 2001. p.25

Utilizar tão somente o modelo tradicional de livro é eliminar todos os demais dispositivos criados pelo homem para o registro do conhecimento e da cultura.

Livro, livros. Livros múltiplos. O contemporâneo se caracteriza pela convivência de livros em vários formatos: livro códex, livro multimídia. Textos que não existem fora dos suportes que os tornam legíveis.<sup>146</sup> Tantos suportes, desde que o homem registra suas impressões do mundo. Diversos são os suportes, tantos são os livros, porque o livro se emancipou do que alguns autores denominam de “camisa de força”, isto é, o formato códice.

Emancipando-se da camisa de força do livro, o processo de leitura exerce uma politextualidade ou uma diversificação de textos, imagens, sons, filmes, bancos de dados, mensagens e redes interativas. Politextualidade que gera progressivamente uma nova dimensão polimorfa, transversal e dinâmica.<sup>147</sup>

Assim, valendo-me de Deleuze e Guattari, ressalto que é preciso pensar o livro como **dispositivo**,<sup>148</sup> cuja materialidade não seria tão significativa para a transmissão do conhecimento.

Não se perguntará nunca o que um livro quer dizer, significado ou significante, não se buscará nada compreender num livro, perguntar-se-á com o que ele funciona, em conexão com o que ele faz ou não passar intensidades, em que multiplicidades ele se introduz e metamorfoseia a sua, com que corpos sem órgãos ele faz convergir o seu. Assim, sendo o próprio livro uma pequena

---

<sup>146</sup> CHARTIER. **A aventura do livro: do leitor ao navegador.**

<sup>147</sup> BAZIN, Patrick. Vers une métalecture. **Bulletin des Bibliothèques de France**, Paris, v. 41, n. 1, p. 8-15, 1996.

<sup>148</sup> Quando Baudry forja o termo dispositivo (*dispositif*) cinematográfico, ele não se refere a aparelhos ou ao complexo de técnicas e sim, aos aspectos da experiência do espectador. Vale dizer, uma relação que se vai estabelecendo entre um aparelho – e conjunto de técnicas – de comunicação com o seu público. (Cf. nota do organizador em METZ, Christian. O dispositivo cinematográfico como instituição social: entrevista com Christian Metz. In: XAVIER, Ismail (Org.) **A experiência do cinema: antologia.** Rio de Janeiro: Graal, 1983. p. 411) Da mesma forma, ao optarmos pelo termo **dispositivo** não estamos fazendo, necessariamente, analogia à mecânica, tampouco concebemos o livro como preceito ou norma, mas o consideramos como objeto que opera ou põe em operação o pensamento e a imaginação. Embora objeto, ele não é inerte, mas potencializador.

máquina, que relação, por sua vez mensurável, esta máquina literária entretém com uma máquina de guerra, uma máquina de amor, uma máquina revolucionária etc. – e com uma máquina abstrata que as arrasta.<sup>149</sup>

É fundamental destacar que, atualmente, o livro em seu formato tradicional, o **códice**, deixou de ser o principal objeto de disseminação da cultura e do saber, como o fora no século XIX e em boa parte do século XX. De fato, a “era da informática planetária”<sup>150</sup> transformou as relações tradicionalmente estabelecidas entre autor, editor e leitor. O leitor e a leitura se transfiguraram, e o texto, ou o suporte, tornou-se maleável. Há uma nova ordem que “impõe uma redistribuição dos papéis na ‘economia da escrita’, a concorrência (ou a complementaridade) entre os diversos suportes dos discursos e uma nova relação, tanto física quanto intelectual e estética, com o mundo dos textos”.<sup>151</sup>

É da natureza do livro contemporâneo, de sua materialidade e conteúdo que trata o fragmento a seguir:

A boa maneira para se ler hoje, porém, é a de conseguir tratar um livro como se escuta um disco, como se vê um filme ou um programa de televisão, como se recebe uma canção: qualquer tratamento do livro que reclamasse para ele um respeito especial, uma atenção de outro tipo, vem de outra época e condena definitivamente o livro.<sup>152</sup>

---

<sup>149</sup> DELEUZE; GUATTARI. **Mil platôs**. p. 12

<sup>150</sup> É de Guattari a distinção das três zonas de “fraturas históricas” ou três eras dos equipamentos coletivos de subjetivação: 1 – era da cristandade européia; 2 – era da desterritorialização capitalística dos saberes e das técnicas; 3 – era da informática planetária que se caracteriza por uma polifonia de *media* e telecomunicações; pelo apagamento dos recursos naturais; pela miniaturização das máquinas e compressão dos dados; e pela tendência de remodelação das formas vivas pela engenharia biológica. GUATTARI, Félix. Da produção de subjetividade. In: PARENTE, André (Org.) **Imagem-máquina: a era das tecnologias do virtual**. 3. ed. São Paulo: Editora 34, 1999.

<sup>151</sup> CHARTIER. **Os desafios da escrita**. p. 117

<sup>152</sup> DELEUZE, Gilles; PARNET, Claire. **Diálogos**. São Paulo: Escuta, 1998. p.11-12

### 3.2 – Palimpsestos

Todo exercício intelectual, toda produção de texto, é um exercício laborioso feito nas margens e nas dobras de outros textos. São páginas que vão sendo criadas ao lado e de dentro de outras páginas. Como um palimpsesto<sup>153</sup> em que a raspagem da camada (ou camadas) de textos vai expondo outros textos subpostos, que provêm de lugares e tempos distintos, revelando uma memória até então oculta.

De fato, nenhum texto opera seu discurso isoladamente, a produção do texto se faz através da apropriação e transformação de outros textos, o que Bakhtin<sup>154</sup> nomeia como processo de dialogismo, que pressupõe muitas vozes, ou uma polifonia habitando o espaço textual. Através do dialogismo e da polifonia, realiza-se o diálogo com a tradição. “O texto só vive em contato com outro texto (contexto). Somente em seu ponto de contato é que surge a luz que aclara para trás e para frente, fazendo que o texto participe de um diálogo.”<sup>155</sup>

Se vêm da dialogicidade de Bakhtin as primeiras noções do que é denominado intertexto ou intertextualidade, é Júlia Kristeva a responsável pelos desdobramentos da idéia do autor, fixando e historicizando o conceito de intertextualidade. Afirma Kristeva que, após o livro ter se tornado romance, seu texto passou a ser penetrado e composto por outros livros, na forma de citações ou vestígios mnésicos. Assim, o texto é transformado e, no romance, as significações “já duplas na origem, desdobram-se mais uma vez, multiplicam-se, e

---

<sup>153</sup> Palimpsesto: apagar repetidamente. Do grego *palin* (adv) novamente, outra vez; *yhstoz* (v) apagar.

<sup>154</sup> As idéias e os conceitos de dialogismo e polifonia foram desenvolvidos ao longo da vida do semiótico russo e encontram-se dispersas em diversas obras suas, a exemplo das citadas neste trabalho. (**Estética da criação verbal**. São Paulo: Martins Fontes, 1977; **Questões de literatura e de estética**: teoria do romance. São Paulo: Ed. UNESP; Hucitec, 1988).

<sup>155</sup> BAKHTIN. **Estética da criação verbal**. p. 404

o romance, no seu campo transformacional e intertextual, só pode ser lido como POLIFONIA.<sup>156</sup>

Também Barthes, lendo Proust em Stendhal, comenta sobre “a impossibilidade de viver fora do texto infinito.”<sup>157</sup> O texto está dentro do texto, porque texto é tecido não acabado que se faz “através de um entrelaçamento perpétuo; perdido nesse tecido – nessa textura – o sujeito se desfaz nele, qual uma aranha que se dissolvesse ela mesma nas secreções construtivas de sua teia.”<sup>158</sup> O que Barthes questiona é a idéia da obra original e da genialidade do poeta/autor, visto que uma obra já se encontra, potencialmente, em obras precedentes.

A marcante presença da intertextualidade é característica cultural da Pós-Modernidade<sup>159</sup>, segundo observa Linda Hutcheon,<sup>160</sup> ratificando a elaboração de Kristeva sobre a pluralidade de textos no texto e a impossibilidade de se encontrar a “fonte original” onde nasce o texto. Intertextualidade que tem na paródia sua forma mais vigorosa, conforme argumenta a autora, presente não só na metaficção historiográfica,<sup>161</sup> mas de forma candente na literatura e até na música. Dessa forma, Hutcheon faz coro com outros autores, como Laurent Jenny, para quem a intertextualidade não é somente o

---

<sup>156</sup> KRISTEVA, Julia. **O texto do romance**: estudo semiológico de uma estrutura discursiva transformacional. Lisboa, Livros Horizonte, 1984. p. 189.

<sup>157</sup> BARTHES, Ronald. **O prazer do texto**. São Paulo: Perspectiva, 1987. p. 49

<sup>158</sup> *Ibid.* p. 83

<sup>159</sup> Entende-se aqui “pós-modernidade” como período histórico, tal como o fazem diversos autores, a exemplo de Jameson. Cf. **Pós-modernismo**: a lógica cultural do capitalismo tardio. São Paulo: Ática, 1996.

<sup>160</sup> HUTCHEON, Linda. **Poética do pós-modernismo**: história, teoria, ficção. Rio de Janeiro: Imago, 1991.

<sup>161</sup> Quando a autora firma a expressão “metaficção historiográfica”, ela faz menção “àqueles romances famosos e populares, que, ao mesmo tempo, são intensamente auto-reflexivos e mesmo assim, de maneira paradoxal, também se apropriam de acontecimentos e personagens históricos.” Dos mais conhecidos, destacam-se *A mulher do tenente francês*, *Cem anos de solidão* e *O tambor*, por exemplo. Enfim, a autora se refere a uma maneira de narrar o passado que é a principal característica do pós-modernismo na ficção, ou seja, o confronto entre a História e a metaficção. HUTCHEON. **Poética do pós-modernismo**. p. 21.

aproveitamento bem educado, ou citação da Grande Biblioteca, para se tornar estratégia da mistura; e estende-se para fora do livro, a todo discurso social. Trata-se de construir à pressa técnicas de destruição, para responder à onnipresença dos emissores que nos alimentam com o seu discurso morto (*mass media*, publicidade, etc.)<sup>162</sup>

Já David Harvey,<sup>163</sup> em *A Condição Pós-Moderna*, não ancora seu pensamento no conceito da intertextualidade, que é citada entre aspas para conferir ao termo a condição de exterioridade a seu discurso. No entanto, quando o autor analisa os filmes *Blade Runner*<sup>164</sup> e *Asas do Desejo* como exemplos das características da cultura do pós-modernismo, o faz através de uma rede de significações possível somente com a descoberta de textos sobrepostos.

Movimento semelhante ao de Hutcheon é realizado por Omar Calabrese quando trata da “citação neobarroca”<sup>165</sup> ao mostrar, como exemplos claros, o livro *O Nome da Rosa* e o filme *Os Caçadores da Arca Perdida*.

Todos sabem, com reconhecimento dos autores e com a demonstração dos críticos, que o livro e o filme são literalmente amontoados de citações. Eco sustenta que no romance não há uma só palavra sua. Spielberg encheu o filme com cerca de 350 referências a outras obras, cinematográficas ou não.<sup>166</sup>

*Os Caçadores da Arca Perdida*<sup>167</sup> é também o filme que José Luiz Fiorin<sup>168</sup> utiliza para iluminar os exemplos de intertextualidade no cinema.

---

<sup>162</sup> JENNY, Laurent. A estratégia da forma. In: INTERTEXTUALIDADES. Coimbra: Almedina, 1979. p. 48-49.

<sup>163</sup> HARVEY, David. **A condição pós-moderna: uma pesquisa sobre as origens da mudança cultural**. 3. ed. São Paulo: Loyola, 1993.

<sup>164</sup> Direção: Ridley Scott (.1982)

<sup>165</sup> Embora aproximem-se na construção de idéias convergentes sobre a intertextualidade, Linda Hutcheon não faz uso do termo “neobarroco” que é um conceito muito específico e forte na tese de Calabrese.

<sup>166</sup> O autor afirma que no romance *O Nome da Rosa* tudo é citação, e que a obra não é apenas um protótipo da citação neobarroca, mas o protótipo dela. Cf. CALABRESE, Omar. **A idade neobarroca**. p.187

<sup>167</sup> Direção: Steven Spielberg (1981).

Segundo ele, é no texto, lugar de agenciamento do sentido, que ocorrem as duas formas de relações intertextuais que ocorrem com maior frequência: a) a citação, que é a presença clara de um texto em outro, tendo sido o sentido do texto citado alterado ou não, e sendo a citação literal ou não; b) a alusão, em que um texto A reproduz a construção estrutural (sintática) de um texto B ou C.

Mais recentemente, um autor que avançou no discurso da intertextualidade foi Gérard Genette,<sup>169</sup> para quem a intertextualidade é apenas um dos aspectos da transtextualidade, que é a relação, evidente ou não, de um texto com outros ou, nas palavras do próprio autor, a “transcendência textual do texto”, ou ainda “tudo o que tem uma relação manifesta ou secreta com o texto”.<sup>170</sup> As várias faces da transtextualidade se comunicam e são fundamentais para a construção do texto. Genette expõe pelo menos cinco relações entre textos: 1) a intertextualidade, que é a presença (ou co-presença) de um texto em outro; 2) a paratextualidade, representada pelos sinais presentes em torno do texto, como título e prefácio, por exemplo; 3) a metatextualidade, ou relação de comentário; 4) a arquitextualidade, relação do texto com seu estatuto; 5) e a hipertextualidade, relação de um texto B (hipertexto) com um texto A (hipotexto).

Conforme se percebe, essas classes não são estanques. De fato, é uma classificação bastante flutuante, o que vale dizer que as faces podem se comunicar, e de fato se comunicam ou se imbricam umas nas outras, e até atuam conjuntamente. Assim, a relação hipertextual pode se manifestar como intertexto, a metatextualidade pode se dar sob a forma de paratexto, da mesma forma que podem ser mostrados através de um paratexto ou de um metatexto, a arquitextualidade. Daí o título do livro de Genette: *Palimpsestos*. Título que

---

<sup>168</sup> Fiorin retoma os conceitos de DIALOGISMO e POLIFONIA de Bakhtin, denunciando, inclusive, a rarefação do conceito de intertextualidade. FIORIN, José Luiz. Polifonia textual e discursiva. In: BARROS, Diana Luz Pessoa de; FIORIN, José Luiz (orgs.) **Dialogismo, polifonia, intertextualidade**: em torno de Bakhtin. 2. ed. São Paulo: Edusp, 1999.

<sup>169</sup> GENETTE, Gérard. **Palimpsestes**: la littérature au second degré. Paris: Ed. du Seuil, 1982.

<sup>170</sup> Ibid. p. 7

sugere, como se disse, um trânsito dinâmico entre textos, da mesma forma que indica a presença de várias camadas de relações e de textos na construção de um único texto. O palimpsesto agora é pensado como uma forma precursora do hipertexto eletrônico, aquele literal e fisicamente intertextual, uma vez que os textos são escritos sobre outros.<sup>171</sup>

Para Genette, a transtextualidade não é uma classe de textos, mas um aspecto da textualidade, da mesma forma que seus componentes (intertextualidade, paratextualidade, metatextualidade e hipertextualidade) são os aspectos da textualidade.

O conceito de intertextualidade, ampliado através da operação de Genette para o conceito de transtextualidade, é bastante conveniente para os propósitos desse trabalho, de modo que a tipologia do autor funciona como uma espécie de matriz para a argumentação acerca dos filmes que serão estudados nos próximos capítulos.

O uso metafórico do termo palimpsesto parece ter se iniciado no século XIX para designar os vários níveis textuais e discursivos que se sobrepõem ou que convivem em um mesmo texto, seja ele literário, teatral, filmico, político, publicitário e mesmo didático. Metáfora que parece indicada para tratar o filme porque o suporte, seja película, fita magnética ou mídia digital, comporta o resultado de vários tipos de trabalho que integram a obra: as imagens, o som, o roteiro.

De mais a mais, como qualquer outra obra, o filme está aberto à crítica e interpretação; assim, seu sentido é potencialmente mutante, migrando de uma abordagem a outra, dependendo do foco que nele se projeta. Porque o sentido não existe *a priori*, ele é inventado, criado, é fruto de laboração. Em outras palavras, o sentido das coisas precisa ser buscado nos lugares que guardam a

---

<sup>171</sup> Ibid. p. 15

memória dessas coisas: museus, arquivos, livros, cinema. Assim, uma leitura chama outra, uma leitura prolonga outra, as várias leituras vão emprestando, uma às outras, conteúdo e contexto.<sup>172</sup> E um leitor ou um espectador emprestam às obras a sua experiência, acrescentando mais níveis às camadas de texto, de forma que, além do palimpsesto “editado” pelo autor, entra em jogo, através da leitura / fruição, novos níveis ou camadas.

Além disso, é importante ratificar, utilizando como endosso o argumento de alguns autores, a idéia de texto com a qual estamos trabalhando. Em primeiro lugar, Omar Calabrese,<sup>173</sup> que considera os fenômenos culturais como textos, idéia que avaliza as reflexões de Bahktin sobre a noção ampliada de texto, como sendo um conjunto coerente de signos: “Pensamentos sobre pensamentos, uma emoção sobre a emoção, palavras sobre palavras, textos sobre textos.”<sup>174</sup> Ou ainda conforme Diana Barros que pensa o texto tanto como “objeto de significação, ou seja, como um ‘tecido’ organizado e estruturado, quanto como objeto de comunicação, ou melhor, objeto de uma cultura, cujo sentido depende, em suma, do contexto sócio-histórico”.<sup>175</sup>

Como qualquer texto, a natureza do cinema é intertextual. Não existe, portanto, um texto cinematográfico que seja autônomo ou fundante. De fato, o cinema é transmidiático, uma vez que o filme absorve e se apropria de vários recursos pertencentes, isoladamente, a outros *medi*, o que reforça a natureza híbrida do cinema.

---

<sup>172</sup> MANGUEL. **No bosque do espelho.**

<sup>173</sup> CALABRESE. **A idade neobarroca.**

<sup>174</sup> BAKHTIN, Mikhail. **Estética da criação verbal.** p. 229

### 3.3 – Diálogos com o passado

*Continuum* memorial, a tradição traz a marca dos textos sucessivos em que se realizou um modelo nuclear que ninguém põe em questão, como tal. Lugar de relações intertextuais, ela confere ao que escrevo, aqui e agora, o estatuto de re-produção, de re-presentação aderente, em virtude da minha intenção formalizante, a um sistema concebido como eterno. A distância temporal impede o texto novo, assim concebido, de ser imediatamente reapropriável pelo nosso discurso moderno; oculta e disfarça aos nossos olhos em inércia o alegre dinamismo que faz dele, na sua frescura, a encruzilhada duma participação unânime. Integrando a representação numa parte de individual e de vivido, a tradição rasura a sua contingência. Recolha de paradigmas, saber implícito e comum, ela constitui uma finalidade exterior ao discurso do poeta, determina o seu funcionamento, reveste-o simultaneamente da autoridade que emana do passado e das longas durações, e projeta-o no futuro, programa daquilo que ainda não é dado.<sup>175</sup>

De fato a citação é longa. Mas é necessária, pois com nenhuma paráfrase eu poderia repetir, com competência, a beleza do texto instigante de Paul Zumthor que força a refletir para além dos esquadrinhamentos a que estamos, na maioria das vezes, alojados. As idéias do autor aproximam-se daquelas preconizadas por Bakhtin. A intertextualidade torna possível o diálogo com a tradição, diálogo interativo que flui de maneira não-hierárquica e não comparativa.

São as estratégias da intertextualidade que buscam, no passado, os elementos de construção da obra no presente para criar o palimpsesto. Portanto, citar e aludir são formas de conversar com o passado, possibilitando o resgate de imagens e passagens da memória poética e as re-colocando em movimento em

---

<sup>175</sup> BARROS, Diana Luz Pessoa de. Dialogismo, polifonia e enunciação. In: BARROS, Diana Luz Pessoa de; FIORIN, José Luiz (org.) **Dialogismo, Polifonia, Intertextualidade**. São Paulo: Edusp, 1994. p. 1

<sup>176</sup> ZUMTHOR, Paul. A encruzilhada dos "rhétoriqueurs": intertextualidade e retórica. In: INTERTEXTUALIDADES. Coimbra: Almedina, 1979. p. 115

outras lógicas espaço-temporais. O grande acervo constitui-se assim no arquivo (*archeion*), ou a Grande Biblioteca, retomando o termo de Laurent Jenny,<sup>177</sup> de onde o artista recuperará enunciados consagrados que compõem a memória individual e social, inscrevendo-os em novas temporalidades.

É essa estratégia que revela Virgílio sendo lido por Dante, para quem a *Eneida* era mãe e ama. Portanto, não somente inspiração, mas fonte de poesia. Mas Dante não frequenta apenas os clássicos latinos, como mostra Gianfranco Contini<sup>178</sup> num belo ensaio em que desmonta a mnemotécnica do poeta florentino. Dante lê também Petrarca e vice-versa. A memória dos clássicos e a própria memória atual põem no jogo poético de Dante as rememorações relativas às construções semântica, fônica e rítmica. *Repetitio sententiarum. Repetitio verborum.*<sup>179</sup>

Se toda obra gesta uma outra obra e se, por sua vez, a obra gestante reencarna a natureza de obras precedentes, isso significa dizer que a obra mantém diálogo constante entre passado presente e futuro. Diálogo que é articulado através da memória, que busca num conjunto de significados os elementos de concepção da nova obra.

Contudo, não se trata aqui de uma concepção linear de tempo: o passado como o morto, o ido, e o futuro como mera ficção. Trata-se de colocar em questão a idéia do passado e do futuro como dimensões do presente, como uma mistura de tempos descontínuos e descentrados, tempos em várias dimensões. É essa coexistência de tempos que permite ao indivíduo viver, simultaneamente, a infância, a velhice e a maturidade. Conforme Bosi, um sentimento de

---

<sup>177</sup> JENNY, Laurent. A estratégia da forma.

<sup>178</sup> CONTINI, Gianfranco. Dante e a memória poética. In: INTERTEXTUALIDADES. Coimbra: Almedina, 1979.

<sup>179</sup> Repetição de pensamentos. Repetição de palavras.

simultaneidade produzido pela memória: “recordo *agora* a imagem que vi *outrora*”.<sup>180</sup> Tempo reversível.

Disso trata a estratégia do intertexto: o trabalho de trazer para a obra a prática da reinvenção e da ressignificação de um passado, que é o presente mesmo do texto e supõe um trânsito dos códigos pela mnemotécnica da tradição.

O cinema, que tem no intertexto mais que estratégia de produção, é também e por isso mesmo a soma de muitas memórias. Memórias técnicas, históricas, pessoais e coletivas. Porque o filme é uma obra coletiva, cumulativa – retomando-se a analogia do cinema com as catedrais góticas.

Todos os filmes começam com memórias, todos os filmes são também uma soma de muitas memórias. Por outro lado, muitas memórias nascem através dos filmes. O cinema criou também, ele próprio, muitas memórias.<sup>181</sup>

As palavras de Wim Wenders ratificam o valor de memória do cinema, porque o cinema cria, além de sua própria memória, a memória da sociedade. Cria histórias que comporão o imaginário e também “reescreve” a História com filmes que lançam contranarrativas ou que reforçam crenças sociais, como *Tempos de Glória*,<sup>182</sup> *Coração de Trovão*<sup>183</sup> e *Nascido em 4 de Julho*,<sup>184</sup> dentre tantos

---

<sup>180</sup> BOSI, Alfredo. O tempo e os tempos. In: NOVAES, Adauto. **Tempo e história**. São Paulo: Companhia das Letras, 1996. p. 27

<sup>181</sup> WENDERS, Wim. **A lógica das imagens**. Lisboa: Edições 70, 1990.

<sup>182</sup> Direção: Edward Zwick (1989).

<sup>183</sup> Direção: Oliver Stone. (1989).

<sup>184</sup> Direção: Michael Apted (1992).

outros, que são exemplares para o caso americano.<sup>185</sup> Uma *memória construtivista* ou que “constrói o real, muito mais do que o resgata.”<sup>186</sup>

Há, entretanto, um paradoxo. Por um lado o cinema parece manter uma relação privilegiada com a memória, visto que, no século XX, foi o *medium* privilegiado na abordagem da memória, não só através de filmes que tratam de sujeitos históricos, como também da representação do processo de lembrança. “Mas o cinema, diferentemente de outros *media* como o livro, a fotografia ou o computador, ainda não se impôs como alegoria da memória. Se comparado com testemunhos escritos, o filme ainda não se firmou como fonte confiável”,<sup>187</sup> principalmente porque o espírito acadêmico ainda valida e privilegia as fontes escritas, relegando os documentos visuais – especialmente documentos de ordem ficcional – a um plano subjetivo que não permite assegurar ou quantificar graus de verdade considerados satisfatórios.<sup>188</sup>

A memória, todavia, não se mantém sem suporte. Ela pode ser enquadrada e arquivada em lugares como as bibliotecas e os museus; guardada em monumentos – teatros, catedrais, pirâmides. Pode-se dizer que o cinema, assim como a biblioteca, é um dos lugares contemporâneos da memória. O conceito de lugares da memória como qualquer entidade significativa, material ou

---

<sup>185</sup> BURGOYNE, robert. **A nação do filme**: Hollywood examina a história dos Estados Unidos. Brasília: Editora UnB, 2002.

<sup>186</sup> SEIXAS, Jacy Alves de. Percursos de memórias em terras de história: problemáticas atuais. In: BRESCIANI, Stella; NAXARA, Márcia (org.) **Memória e (res)sentimento**: indagações sobre uma questão sensível. Campinas: Ed. Unicamp, 2001. p .51

<sup>187</sup> Cf. WEBER, Thomas. Cinéma comme lieu de mémoire. In: MERZEAU, Louise; WEBER, Thomas (orgs.) **Mémoire & Médias**. Disponível em: < [http://www.avinus-magazin.de/html/thomas\\_weber\\_\\_cinema\\_comme\\_lie.html](http://www.avinus-magazin.de/html/thomas_weber__cinema_comme_lie.html)> Acesso em: 10 mar. 2002.

<sup>188</sup> A este respeito, ver o ensaio de Chartier, em que o autor questiona o debate ou a dicotomia subjetividade *versus* objetividade das representações. (CHARTIER, Roger. O mundo como representação. **Estudos Avançados**, São Paulo, v. 11, n. 5, p. 173-191, 1991.) Também Marc Ferro, pioneiro na utilização e defesa da imagem cinematográfica como documento de valor histórico, confere ao filme o mesmo *status* dos textos escritos e dos monumentos. Nesse caso, mais que a tensão entre ficção e realidade, o que está em evidência é a capacidade que a imagem cinematográfica tem de dar corpo ao imaginário social. Cf. FERRO, Marc. **Cinema e história**. Rio de Janeiro: Paz e Terra. 1992.

não, que tenha se tornado, pelo trabalho humano ou natural, testemunha e herança desse trabalho é de Pierre Nora. O autor caracteriza como lugares da memória lugares propriamente ditos como arquivos, museus, bibliotecas, palácios, cemitérios; também lugares simbólicos como conceitos e práticas comemorativas; e ainda objetos, propriedades, emblemas, textos e símbolos. A perda da memória é compensada pela criação dos lugares da memória.<sup>189</sup>

Cada sociedade se refere ao passado a partir de referentes de sua própria época. Dessa forma, o cinema não reproduz o passado, antes ele o reescreve e até o “renova”. O que consiste “em atribuir ao que foi desvelado do passado um significado a partir do presente, ou em proporcionar ao presente um significado a partir do que foi desvelado no passado.”<sup>190</sup> Calabrese denomina essa operação “deslocamento”. Assim, as imagens se renovam e se acumulam como em um palimpsesto, impondo a sensação de uma sincronidade perfeitamente incorporada. A esse propósito, Calabrese evoca, novamente, *Os Caçadores da Arca Perdida* e *O Nome da Rosa*, para demonstrar de que forma os dois filmes lidam com o passado.<sup>191</sup>

Além do mais, há aqui uma questão crucial que precisa ser tratada. Conforme vimos, a intextertualidade faz “delirar os códigos” e “dialoga com a tradição”, porque o texto reencontra outros que o precederam, ao mesmo tempo em que propõe graus de significação para os que o seguirão. Poderia isso querer significar a criação de um repositório infinito de memórias, um receptáculo sem fim e cada vez mais repleto delas, onde tudo fosse lembrado e nada pudesse ser esquecido?

---

<sup>189</sup> Cf. NORA, Pierre. Memória coletiva. In: LE GOFF J. (direção) **A nova história**. Coimbra: Almedina. 1990; NORA, Pierre. O retorno do fato. In: LE GOFF, Jacques; NORA, Pierre (orgs.) **História: novos problemas**. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1988. NORA, Pierre. Entre mémoire et histoire: la problématique des lieux. In: \_\_\_\_\_. **Les lieux de mémoire**. Paris: Gallimard, 1984. v. 1

<sup>190</sup> CALABRESE. **A idade neobarroca**.

<sup>191</sup> Ibid.

Acostumamo-nos a tratar a memória como um elemento unifacetado e em cujo contexto não caberia a idéia do esquecimento. Justamente nesse ponto nevrálgico Paul Zumthor interfere, alertando para o que é uma aparente oposição. De fato, memória e esquecimento são indissociáveis, na medida em que só é possível lembrar esquecendo, “rejeitando uma parte do que [nossas culturas] acumularam de experiência, no dia-a-dia”,<sup>192</sup> funcionando a seleção como um elemento que elimina do arcabouço da memória aquilo que é indesejável àquelas sociedades. Assim como os exercícios de *ars memoriae* que primam pela lembrança, para o funcionamento saudável e necessário da memória, fazemos as tarefas de uma *ars oblivion*, condição *sine qua non* para o equilíbrio das operações memória/esquecimento.

Em procedimento similar ao texto escrito, um filme pode ser gestado por outros que o precederam e, potencialmente, gesta um filme futuro. Vendo-se pelo prisma da intertextualidade, o cinema, conforme diz Wim Wenders, é a soma de muitas memórias.<sup>193</sup>

Nesse sentido, é razoável afirmar que o cinema participa dessa oscilação entre a memória e o esquecimento, formando um “mosaico de citações”, para evocar a metáfora que Julia Kristeva utiliza para o texto. Entretanto, o mosaico – estático, fechado, acabado – é uma imagem pronta para ser observada. Talvez outra imagem, mais apropriada, seja a de um caleidoscópio, ou ainda, a de um *tangram*<sup>194</sup> de citações: sistemas abertos, permutáveis, variáveis e assim, (quase) infinitamente compossíveis.

Com a abertura e o infinitamente compossível convivem ***A Última Tempestade*** e ***O Livro de Cabeceira***, os dois filmes de Peter Greenaway

---

<sup>192</sup> ZUMTHOR, Paul. **Tradição e esquecimento**. São Paulo: Hucitec, 1997. p. 15

<sup>193</sup> WENDERS, Wim. **A lógica das imagens**.

<sup>194</sup> O *tangram*, quebra-cabeças de origem chinesa, é um quadrado composto por sete peças geométricas que arranjadas das mais diversas formas podem compor um número quase infinito de figuras.

escolhidos para o núcleo do presente trabalho. Filmes que serão tratados como palimpsestos os quais, a partir do modelo da intertextualidade, expressam-se como textos que possuem e são possuídos por outros textos. Através do trabalho de análise, eles podem ser destrinchados, suas camadas de textos reveladas, colocando em evidência sua transtextualidade e o seu caráter *entre-média*, mostrando ainda como se inscreve a memória ou como ela é posta nesses filmes.

As categorias teóricas desenvolvidas nesse capítulo dão sustentação à análise dos dois filmes. Contudo, não se verá nessas análises excessivas chamadas à intertextualidade e à memória, como que buscando na teoria uma justificação permanente. Obviamente, essas categorias estão subsumidas no empenho da análise, porque sem o prisma da intertextualidade e das operações da memória não seria possível o trabalho interpretativo realizado no capítulo a seguir.

## 4 – LIVROS DE GREENAWAY

Artifício	Livro
Barroco	Morte
Cinema	Narrativa
Corpo	Ordem
Crueldade	Pintura
Enciclopédia	Pós-Moderno
Ficção	Simetria
Frame	Sistemas de Classificação
Imagem	Tecnologia
Intertextualidade	Texto
Ironia	Vanguarda
Literatura	Violência <sup>194</sup>

Em *O cinema enciclopédico de Peter Greenaway*, Maria Esther Maciel<sup>195</sup> propõe uma *Enciclopédia* para o diretor. Cria verbetes, estrutura relações entre eles através de “termos correlatos” e, após cada verbete, lista os filmes relacionados. A autora participa, assim, do jogo proposto pelo diretor, da mesma forma que fazem Evelyn Fishburn e Psiche Hughes, quando criam um

---

<sup>194</sup> MACIEL, Maria Esther. Roteiro para uma enciclopédia de Peter Greenaway. In: \_\_\_\_\_. (org.) *O cinema enciclopédico de Peter Greenaway*. São Paulo: Unimarco Editora, 2004.

<sup>195</sup> Maria Esther Maciel é professora da Faculdade de Letras da UFMG, Área de Semiótica e Teoria da Literatura, com Pós-Doutorado na Universidade de Londres sobre as relações entre a obra de Peter Greenaway e Jorge Luis Borges. Suas pesquisas passaram a ser fundamentais para essa tese na medida em que embasam algumas questões-chave as quais sustentam o argumento do trabalho.

dicionário para Borges,<sup>196</sup> o que, provavelmente, teria sido do gosto do escritor, conforme diz Vargas Llosa em um dos prólogos do dicionário.<sup>197</sup>

Penso que seja do gosto de Greenaway a enciclopédia proposta por Maciel. Portanto, assumindo o jogo e entrando nele, inicio este capítulo que trata da análise de dois filmes do diretor, *A Última Tempestade* e *O Livro de Cabeceira*, listando os verbetes que, segundo ela, relacionam-se aos dois filmes em foco. Com efeito, é na esteira do trabalho de Maciel que espelho o meu, ou seja, busco, nos dois filmes, elementos comuns que possam compor uma relativa, bastante relativa, unidade de categoria.

Contudo, quando exponho as análises dos dois filmes, o faço com certa dificuldade, uma vez que o sentido que vai se manifestando, ou sendo criado, a partir da persistência do olhar sobre aquelas imagens, teima em escapar do formato do texto. Assim, como em uma enciclopédia, os itens que serão apresentados na seqüência não devem ser vistos como uma “lista de entradas finita, nem como bloco fechado de temas, mas como geografia de nós temáticos, cada um deles representado por uma condensação de temas entrelaçados entre si”,<sup>198</sup> e que, no sistema global, se colocam de modo centrípeto. É como se o sentido movente, permutatório e salteante das imagens fosse fluído demais para ser captado pela linearidade da escrita. Além disso, por mais esforço que tenha empreendido para elaborar esse texto dentro dos cânones exigidos pela instância acadêmica, só consigo visualizá-lo como um objeto multidimensional, ou uma rede de significados altamente dinâmica.

---

<sup>196</sup> FISHBURN, Evelyn; HUGHES, Psiche. *A Dictionary of Borges*. London: Duckworth, 1990. Disponível em: <<http://www.hum.au.dk/romansk/borges/bsol/fishburn.pdf>> Acesso em: 15 jun. 2005.

<sup>197</sup> VARGAS LLOSA, Mario. Foreword. In: FISHBURN; HUGHES. *A Dictionary of Borges*.

<sup>198</sup> Calabrese trata, nesta citação, da *Enciclopédia Einaudi*. CALABRESE. *A idade neobarroca*. p. 151

Postas essas questões, passemos ao foco do capítulo: os livros nos dois filmes de Greenaway, precedidos pelo mapeamento da trajetória artística do diretor.

A obra de Greenaway é proficuamente estudada no ambiente acadêmico. No Brasil, em nível de Mestrado e Doutorado, encontram-se disponíveis trabalhos relevantes sobre o autor que tratam de questões específicas como, por exemplo, as relações de seus filmes com outras fontes imagéticas, como a pintura, a fotografia e o teatro; as fabulações neobarrocas, segundo o conceito de Omar Calabrese; a utilização das novas tecnologias; a relação texto e imagem; aspectos intertextuais na obra do diretor.<sup>199</sup> A tese que ora apresento também trata dessas questões, não de forma específica, mas, na medida em que elas estão no cerne do trabalho do diretor. Alguns desses trabalhos mantêm uma relação mais estreita com a abordagem que proponho, como é o caso das dissertações de Wilton Garcia e Emi Koide.<sup>200</sup>

---

<sup>199</sup> As dissertações e teses, algumas já transformadas em livros, relativas aos assuntos mencionados são:

ALEXANDRE SOBRINHO, Gilberto. **O autor multiplicado**: em busca dos artifícios de Peter Greenaway. Campinas: Instituto de Artes/UNICAMP, 2004. Tese (Doutorado em Multimeios) – Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas.

ARAUJO, Marcelo Carrard. **O Cozinheiro, o Ladrão, sua Mulher e o Amante**: Peter Greenaway e os caminhos da fábula neobarroca. São Paulo: Editora PUCSP/EUDC, 2003

COHEN, Rosa. **Motivações pictóricas e cronofotográficas na obra de Peter Greenaway**: conformações barrocas e sincronia de dimensões. São Paulo, ECA/USP, 2004. Tese (Doutorado) – Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo.

GARCIA, Wilton. **Introdução ao cinema intertextual de Peter Greenaway**. São Paulo: Annablume; UniABC, 2000.

KOIDE, Emi. **Imagem e texto em *The Pillow Book* de Peter Greenaway**. São Paulo: ECA/USP, 2003. Dissertação (Mestrado em Ciências da Comunicação) – Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo.

MELLO, Clélia Maria Lima de. **O cinema em cena**: uma aproximação hipertextual. A encenação de Peter Greenaway. São Paulo: ECA/USP, 2002. Tese (Doutorado em Cinema) – Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo.

NUNES, Pedro. **As relações estéticas no cinema eletrônico**: um olhar intersemiótico sobre *A Última Tempestade* e *Anjos da Noite*. João Pessoa: Editora UFPB; Natal: Editora UFRN; Maceió: Editora Universitária, 1996.

<sup>200</sup> GARCIA. Introdução ao cinema intertextual de Peter Greenaway.

KOIDE, Emi. Imagem e texto em *The Pillow Book* de Peter Greenaway.

#### 4. 1 – Greenaway, o diretor

Peter Greenaway nasceu no País de Gales em abril de 1942 e, aos três anos, mudou-se com a família para Essex, Inglaterra. Pensava ser pintor mas, segundo ele próprio, decidiu-se pelo cinema ao assistir *O Sétimo Selo* (1956) de Ingmar Bergman, aos 16 anos. Em 1962, iniciou seus estudos no *Walthamstow College of Art* e, em 1965, entrou para o *Central Office of Information* (COI).<sup>201</sup> Este órgão governamental britânico, criado em 1946, responsável pela divulgação oficial através de várias mídias, dentre as quais películas, vídeos, suportes digitais, representa o lugar de respeito e prestígio onde Greenaway iniciou sua carreira. No COI, trabalhou por onze anos como editor de filmes e, posteriormente, realizador e diretor.<sup>202</sup>

Desde o início dos estudos, interessou-se pelo trabalho de diretores de cinema, especialmente Alain Resnais,<sup>203</sup> Jean-Luc Godard e Hollis Frampton, que o influenciaram, além de artistas contemporâneos como Richard Long e Ian Hamilton e também Duchamps. Greenaway diz que a todas essas influências, acrescentou as da Minimal Art e do Conceitualismo, as experiências literárias de Borges, do realismo mágico e da música experimental de John Cage.<sup>204</sup> Alguns dos artistas que o influenciaram passam a trabalhar com Greenaway, como o próprio John Cage e Phillip Glass. Além deles, há colaboradores recorrentes,

---

<sup>201</sup> GREENAWAY, Peter. Greenaway in his own words. In: THE EARLY Films of Peter Greenaway. Disponível em: <<http://greenaway.bfi.org.uk/index.html>> Acesso em: 10 nov. 2004.

<sup>202</sup> LANDY, Marcia. Greenaway, Peter (1942-). In: REFERENCE Guide to British and Irish Film Directors. Disponível em <http://www.screenonline.org.uk/people/id/460978/index.html> Acesso em: 3 abr. 2005.

<sup>203</sup> Greenaway afirma que todo filme que tenta realizar é como se fosse a refilmagem de *O Ano Passado em Marienbad*, de Alain Resnais, seu filme favorito. Cf. Entrevista do diretor em: ALEXANDRE SOBRINHO. **O autor multiplicado**: em busca dos artifícios de Peter Greenaway. p. 185

<sup>204</sup> GREENAWAY, Peter. Greenaway in his own words..

como o produtor Kess Kasander e o francês Sacha Vierny,<sup>205</sup> que foi diretor de fotografia de alguns filmes de Buñuel (*A Bela da Tarde*, 1967), Agnès Varda (*L'Opéra-Mouffe*, 1958) e Alain Resnais (*Hiroshima, Meu Amor*, 1959; *O Ano Passado em Marienbad*, 1961; *Meu Tio da América*, 1980).<sup>206</sup> Esses artistas e suas referências de trabalho farão grande diferença na obra de Greenaway, porque representam uma opção pelo refinamento e pela erudição que tem peso e importância no processo criativo do diretor.

Antes do seu primeiro longa-metragem, *The Falls* (1980), Greenaway realizou uma série de curtas experimentais, seguindo os percursos de Michael Snow e Hollis Frampton.<sup>207</sup> Nessa série de curtas, estão presentes os temas de interesse permanente do diretor: as fotografias, as imagens sem movimento ou cenas com câmera fixa de *Intervals* (1973), *Dear Phone* (1976) e *Water Wrackets* (1978), as paisagens naturais de *Windows* (1974), *H is For House* (1976), *Vertical Features Remake* (1978), assim como a cartografia e as viagens de *A Walk Through H* (1978).<sup>208</sup> São filmes, em sua maioria, autofinanciados com o salário de editor de documentários para a Thames Television, a BBC e o próprio COI, que se caracterizam pela presença de Greenaway desempenhando várias funções como diretor, roteirista, narrador e produtor, diretor de fotografia. Assim, como realizador da maior parte do processo criativo e produtivo das obras, Greenaway já inicia sua carreira construindo meticulosamente seu vocabulário

---

<sup>205</sup> O francês Sacha Vierny (1919-2001) trabalhou com Greenaway desde 1985 com o filme *Zoo: Um Z e Dois Zeros*.

<sup>206</sup> Vierny, Sacha (1919-2001). SCREENONLINE: the definitive guide do Britain's film and TV history. Disponível em: <<http://www.screenonline.org.uk/people/id/880127/credits.html>> Acesso em: 5 maio 2005.

<sup>207</sup> ALEXANDRE SOBRINHO, Gilberto. Os cercos de Peter Greenaway. *Revista AV*, v. 2, n. 2, p. 12-21, abr. 2004.

<sup>208</sup> Em 2003, o BFI (British Film Institute), órgão vinculado ao governo britânico, encarregado de comercializar a série de filmes iniciais da carreira de Greenaway lançou seus primeiros trabalhos em DVD, em 2 volumes, com o título *The Early Films of Peter Greenaway*. Volume 1: *Dear Phone, Water Wrackets, Windows, Walk Through H, Intervals, H is For House*. Volume 2: *Vertical Features Remake, The Falls*. Disponível em: <<http://greenaway.bfi.org.uk/index.html>> Acesso em: 10 nov. 2004.

através de provocações deliberadas, artifícios não ilusionistas e trocadilhos visuais que se opõem à linguagem clássica cinematográfica.<sup>209</sup>

O primeiro longa de projeção internacional foi *The Draughtman Contract* (*O Contrato do Amor*), de 1982. Depois foram realizados filmes como *The Belly Of An Architect* (*O Sonho de um Arquiteto*, 1987), *Drowning By Numbers* (*Afogando em Números*, 1988) e *The Cook, The Thief, His Wife & Her Lover* (*O Cozinheiro, o Ladrão, sua Mulher e o Amante*, 1989), este último talvez o mais conhecido do diretor.

Peter Greenaway é considerado pela crítica em geral<sup>210</sup> um cineasta conceitual, o que vale dizer que, a exemplo de Eisenstein, Tarkovski, Fassbinder, ele não se importa tanto com o entretenimento, tampouco com a representação do real nos padrões do grande cinema comercial. Antes, o diretor critica esses modos de representação e apresenta um real antes não pensado ou não concebido pelo espectador, ou mesmo um real subvertido. Se, para ele, o cinema não é só entretenimento, é, antes de tudo, experimentação.

Não se pode enquadrar os filmes de Greenaway como sendo de linguagem clássica e tradicional. O importante para o diretor não é tanto a linearidade da narrativa, mas a arquitetura, a composição, a armação. Além disso, em seus filmes confundem-se os níveis de narratividade e de realidade, havendo várias camadas de realidade dentro do próprio espaço diegético do filme. Em sua trajetória, o diretor vem misturando linguagens e polêmicas que foram sendo criadas em torno de seu trabalho, porque

o cinema de Greenaway não quer apenas entreter, distrair. Nem quer trair a arte. Antes atrai para ela, para a sua função social,

---

<sup>209</sup> GREENAWAY, Peter. Greenaway in his own words.

<sup>210</sup> Cf. ALEXANDRE SOBRINHO, Gilberto. **O autor multiplicado**: em busca dos artifícios de Peter Greenaway.

CHION, Michel. Greenaway: cinéaste conceptuel. *Cahier du Cinéma*, n. 397, p. 31, Juin 1987.

KOIDE, Emi. Imagem e texto em *The Pillow Book* de Peter Greenaway.

política, estética. O cinema e outros suportes de que se serve (pintura, ópera, instalações) são seu modo de intervenção e, neste sentido, ele alcança um enlaçamento novo da estética com a tecnologia, segundo uma posição propriamente ética que assume ao questionar o cinema narrativo. Mais isso que questiona, que ousa sair da narratividade, atrai e repulsa, causa estranhamento e até horror.<sup>211</sup>

Em Greenaway, misturam-se sempre teatro e cinema, pintura e fotografia, porque é característica marcante do diretor a aproximação do cinema com outras linguagens. Ou melhor, não só a aproximação, mas a intercomunicação, o fluxo contínuo entre cinema e outras linguagens como a pintura, o teatro, a música e o próprio texto do romance.

Além de voltar seus interesses para o cinema, Greenaway continuou desde a década de 1960 a desenvolver trabalhos em artes visuais, seja com pinturas, com mostras em galerias inglesas, seja ilustrando livros.<sup>212</sup> Ademais, muitos de seus projetos filmicos têm ramificações em outras mídias, como as pinturas dos filmes *Vertical Features Remake* (Figura 29) e *A Walk Through H* (Figura 30). Essas obras às vezes fazem parte do processo criativo do diretor, isto é, servem para a estruturação de futuros filmes. Outras vezes são prolongamentos dos mesmos, como é o caso do documentário para TV, *A Walk Through Prospero's Library* (1991), em que Greenaway “explica” o filme *A Última Tempestade*, ou dos livros relativos ou derivados desse filme, *Prospero's Books* (1991) e *Prospero's Subjects* (1992).

---

<sup>211</sup> MAIA, Elisa Arreguy. Peter Greenaway: letra, imagem cinema. **Suplemento Literário**, n. 82, p. 8-11, abr. 2002. p 8

<sup>212</sup> A relação completa de obras de Greenaway encontra-se no Anexo 2.

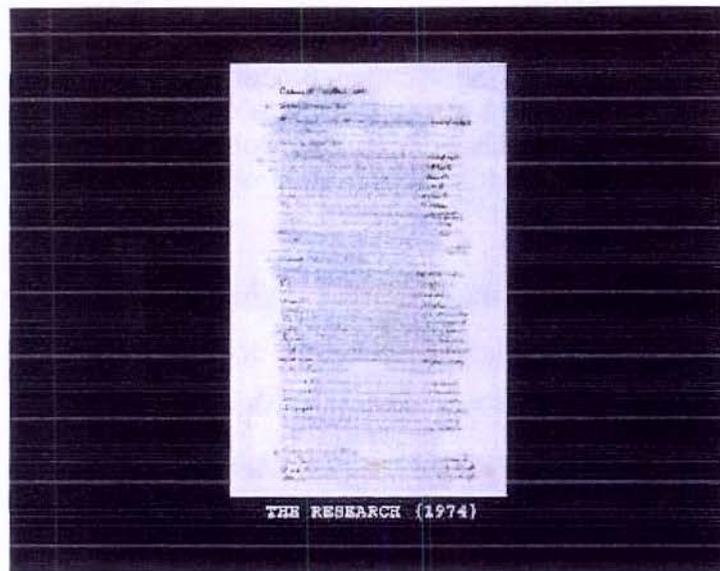


Figura 29 – The Research (1974) – Vertical Features Remake



Figura 30 – Bandstand (1976-1978) - A Walk Through H

O projeto mais recente de Greenaway é *The Tulse Luper's Suitcases: a Personal History of Uranium* (*As Malas de Tulse Luper: uma História Pessoal do Urânio*), um filme de oito horas dividido em três episódios: *The Moab History*

(2003), *Vaux to the Sea* (2004) e *From Sark to Finish* (2004). O protagonista Tulse Henry Purcell Luper é escritor, músico, diretor de cinema e projetista galês, que viaja pelo mundo buscando, coletando e armazenando *souvenirs* e histórias das viagens, características e interesses muito semelhantes aos de Greenaway, de quem parece ser o *alter ego* ou, como ele mesmo diz: o personagem faz parte de sua mitologia pessoal.<sup>213</sup> Nascido em 1911, na mesma Newport do diretor, esse personagem recorrente e construído a longo prazo está em vários trabalhos anteriores. Em 1978 Tulse Luper aparece como o cineasta e escritor dos três documentários narrados no filme *Vertical Features Remake*; no mesmo ano, ele é um ornitologista<sup>214</sup> em *A Walk Through H*; em 1980, no primeiro longa de Greenaway, *The Falls*, Tulse Luper surge como consultor de produção.

A trama do projeto *The Tulse Luper Suitcases* é armada em torno do número 92, uma das obsessões de Greenaway. Neste caso, são 92 malas encontradas entre 1928 e 1989 em todo o mundo; a descoberta das malas gera 92 eventos e 92 personagens. Nessas 92 malas, Tulse Luper armazena objetos – sapatos, filmes, livros – *souvenirs*, arquivos, documentos importantes ou não, relativos a acontecimentos de sua vida. Não por acaso *The Tulse Luper* leva o título alternativo “uma história pessoal do Urânio”, elemento descoberto em 1928, cujo número atômico é 92. O projeto é bastante amplo e envolve não só o filme em película e DVD, mas também a manutenção do *site*,<sup>215</sup> o desenvolvimento de jogos para a *web*,<sup>216</sup> a edição de CDs e livros, mostras em museus, uma série de

---

<sup>213</sup> GREENAWAY, Peter. Peter Greenaway holds court: an interview at the Venice film festival. *Film Criticism*, v. 29, n. 2, p. 53, Win. 2004. (Entrevista concedida a Karin Badt)

<sup>214</sup> A paixão que Greenaway demonstra pelos pássaros é influência do pai ornitólogo.

<sup>215</sup> THE TULSE Luper Suitcases: a Personal History of Uranium by Peter Greenaway. Disponível em: <<http://www.tulselupernetwork.com/basis.html>> e <<http://www.tulseluper.net/index.html>> Acesso em: 20 jun. 2005.

<sup>216</sup> *The Tulse Luper Journey* – comunidade *online* com 92 jogos e experiências relativas “ao mito de Tulse Luper. Criado por desenvolvedores, artistas e estudantes de toda a Europa, este jogo pretende explorar as fronteiras de mídias online interativas. [...] Este jogo é parte da busca por formatos entrecruzados que quebrem os limites e regras impostos pelo filme, teatro, livros, jogos e outros *media* tradicionais.” Disponível em: <<http://www.tulseluperjourney.com/>> Acesso em: 2 jan. 2006.

programas para a TV sobre as aventuras de Tulse Luper desde 1928 e o cruzamento da vida do personagem com fatos marcantes da história mundial até 1989.<sup>217</sup> É como se o filme formasse extensões “rizomáticas, nos termos deleuzianos”.<sup>218</sup>

Greenaway é um artista multimídia: escritor, pintor, museólogo, diretor, escultor. O mais conhecido de seus projetos talvez seja *100 Objetos para Representar o Mundo*, evento itinerante cuja idéia surgiu quando a Nasa enviou ao espaço naves contendo objetos e materiais, escolhidos de forma absolutamente arbitrária, que pudessem representar a vida na Terra.<sup>219</sup> Inaugurado em Viena em 1991, o evento *100 Objetos*, que já viajou pelos continentes – no Brasil esteve em 1998 – inclui a exibição de filmes e vídeos, exposição de quadros produzidos entre 1968-96 e apresentação de ópera homônima. Os *100 Objetos* selecionados por Greenaway não se mostram diretamente relacionados, a não ser pelo fato de que tudo se relaciona, ou pode se relacionar com tudo, como um hipertexto. Na lista, que começa com “O Sol” e termina com “Gelo”, encontram-se “Adão e Eva”, “Perspectiva”, “Armadura”, “Carro funerário”. Cada objeto é descrito na exposição e narrado na ópera por Thrope, o organizador, o misantropo, que representa o princípio masculino.<sup>220</sup> Thrope conduz Adão e Eva a uma “viagem educativa” através da lista seqüencial dos objetos representados.<sup>221</sup> Mas o diretor alerta para que não se leve tão a sério tal lista, o que importa é o lúdico, o deboche, a sátira às várias listas publicadas no final do milênio.<sup>222</sup>

---

<sup>217</sup> 1928 – descoberta do Urânio. 1989 – queda do muro de Berlim.

<sup>218</sup> ALEXANDRE SOBRINHO. **O autor multiplicado**: em busca dos artifícios de Peter Greenaway. p. 180

<sup>219</sup> GREENAWAY, Peter. Cem objetos para representar o mundo. In: MUSEU Virtual. Disponível em: <<http://www.museuvirtual.com.br/greenaway/index.html>> Acesso em: 10 fev. 2005.

<sup>220</sup> LABAKI, Amir. Ópera resume Peter Greenaway de A a Z. **Folha de São Paulo**, 17 ago. 1998, Folha Ilustrada, p. E1

<sup>221</sup> GREENAWAY. *100 Objetos para Representar o Mundo*.

<sup>222</sup> GARCEZ, Bruno. Greenaway faz sátira com seus cem objetos. **Folha de São Paulo**, 14 ago. 1998, Folha Ilustrada, p. 4

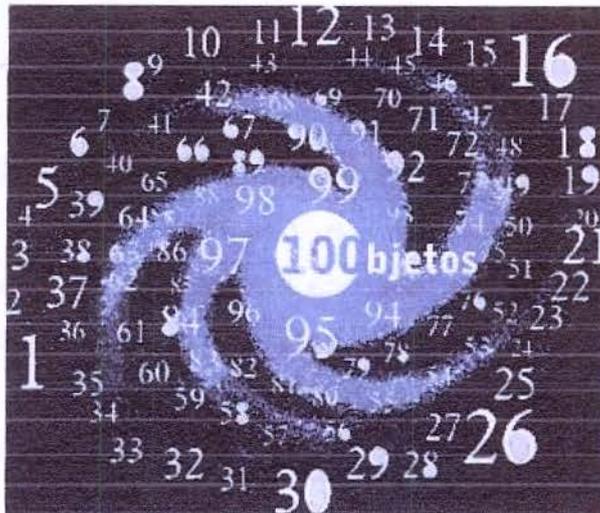


Figura 31 – Cem Objetos para Representar o Mundo (Site Museu Virtual)

A respeito de seus trabalhos em artes visuais, Greenaway afirma acreditar que sua arte mostra um desejo de ordem, ou uma vontade de ordenar, ou ainda um desejo de discutir ou contemplar a ordem. Enfim, a busca por uma estrutura que possa acomodar a quantidade enorme de informação presente hoje no mundo.<sup>223</sup> Essa obsessão pela ordem, pelos inventários, por catalogar o mundo já estava gestada, para Greenaway, em seus primeiros trabalhos, transformando-se em motivo central de sua obra.<sup>224</sup>

Como a formação e a atuação de Greenaway estruturam-se na multiplicidade, seus filmes refletem a convergência de várias linguagens e suportes e, já no início da década de 1990, incorporam recursos raramente utilizados pelo cinema comercial até então. O marco é *A Última Tempestade*, obra em que o diretor lança mão de recursos da tecnologia de imagem de alta definição e da computação gráfica para, decididamente, intervir na obra como artista plástico. Interferência e manipulação que lhe permitem aproximar-se de seu

<sup>223</sup> ARTWORKS Peter Greenaway: Pictorial Itinerary of an Image Maker. Disponível em: <<http://www.petergreenaway.net/eng/frameArtw.html>> Acesso em: 11 nov. 2004.

<sup>224</sup> "Truffaut once said that a film-maker always gives himself away with his first film, and my early films certainly set up all the leitmotifs, recipes, agendas, obsessions and fascinations of all the subsequent years of film-making." GREENAWAY. Greenaway in his own words.

desejo de libertação do cinema de ilusão.<sup>225</sup> Por isso ele decidiu, “há muito tempo atrás que, se [...] fosse fazer filmes, eles deveriam deliberadamente parecer filmes, somente filmes, somente artefatos artificiais.”<sup>226</sup> Assim a forma de manipulação da imagem e de interferência através das múltiplas linguagens dão a sua obra características barrocas e pós-modernas.<sup>227</sup> Nesse contexto, a intertextualidade é a estratégia utilizada por Greenaway para operacionalizar as relações entre as várias linguagens na tentativa de fazer um cinema que não apenas conte histórias. Segundo suas próprias palavras: “**O Livro de Cabeceira** foi um filme feito em 1996 para lançar mais uma pedra no poço de minha desconfortável sensação de que até hoje não se viu nenhum cinema. O que vimos foram só 105 anos de texto ilustrado.”<sup>228</sup>

É, talvez, por essa rejeição ao cinema narrativo como mera ilustração do texto que Greenaway se esforce tanto para introduzir em seus filmes os livros e a escrita. Tema recorrente, o interesse pelo livro e a escrita, absolutamente

---

<sup>225</sup> Sobre o processo criativo do diretor e o uso de tecnologias de imagem, ver:

ALEXANDRE SOBRINHO, Gilberto. Os cercos de Peter Greenaway.

DOBAL, Susana. O zoológico barroco de Peter Greenaway. In: MACIEL, Maria Esther. **O cinema enciclopédico de Peter Greenaway**. São Paulo: Unimarco Editora, 2004.

GREENAWAY, Peter. Cinema e novas tecnologias. In: MACIEL, Maria Esther. **O cinema enciclopédico de Peter Greenaway**. São Paulo: Unimarco Editora, 2004. (Entrevista a Maria Dora Mourão)

NUNES, Pedro. **As relações estéticas no cinema eletrônico: um olhar intersemiótico sobre A Última Tempestade e Anjos da Noite**.

<sup>226</sup> GREENAWAY, Peter. Cinema e novas tecnologias. In: MACIEL, Maria Esther. **O cinema enciclopédico de Peter Greenaway**. São Paulo: Unimarco Editora, 2004. (Entrevista a Maria Dora Mourão) p. 185

<sup>227</sup> Referências ao estilo barroco de Greenaway podem ser verificadas em:

BENTES, Ivana. Greenaway: a estilização do caos. In: MACIEL, Maria Esther. **O cinema enciclopédico de Peter Greenaway**. São Paulo: Unimarco Editora, 2004.

DOBAL, Susana. O zoológico barroco de Peter Greenaway.

FONSECA, Jair Tadeu da. O barroco tecnológico: A Última Tempestade (Prospero's Books) e outras obras/óperas. In: MACIEL, Maria Esther. **O cinema enciclopédico de Peter Greenaway**. São Paulo: Unimarco Editora, 2004.

GARCIA, Wilton. Introdução ao cinema intertextual de Peter Greenaway.

<sup>228</sup> GREENAWAY, Peter. Cinema: 105 anos de texto ilustrado. **Aletria**: Revista de Estudos de Literatura, v. 8, p. 9-12, 2001. p. 9

explicitado em *A Última Tempestade* e *O Livro de Cabeceira*, está também presente em *M is for Man, Music and Mozart* (1991), ou *O Cozinheiro, O Ladrão, Sua Mulher e o Amante* (1989). Mas há ainda a mostraçãõ da escrita, seja através de fotografias do roteiro como em *Dear Phone*, da superposição transparente e iluminada de textos como em *Tulse Luper*, ou servindo de cenário na ópera *Writing to Vermeer* (1999).

Segundo Bosséno,<sup>229</sup> os filmes-livros ou livros-filmes, presentes ainda que como ensaio desde o início da carreira de Greenaway, vislumbram ou conseguem dar visibilidade ao projeto borgeano da Biblioteca de Babel. São filmes que extrapolam a barreira do significante, da mera visualidade, para se conectarem a outras mídias às quais não apenas fazem referência, mas também interagem – no sentido do diálogo, da intertextualidade. É um movimento de interação e dinamismo que exige espectadores-leitores atentos e preparados para conteúdos refinados, eruditos e provocativos.

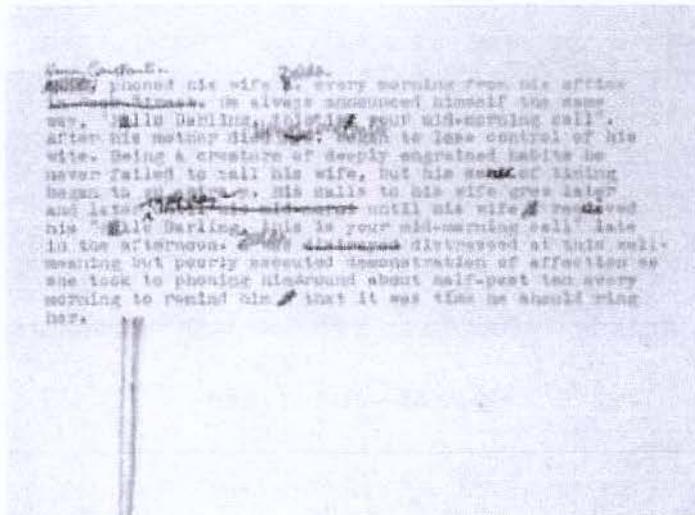


Figura 32 – *Dear Phone*

<sup>229</sup> BOSSÉNO, Christian-Marc. Un livre à une page unique: l'écrit e l'écran. *Vertigo*, n. 17, p. 7-14, 1997.



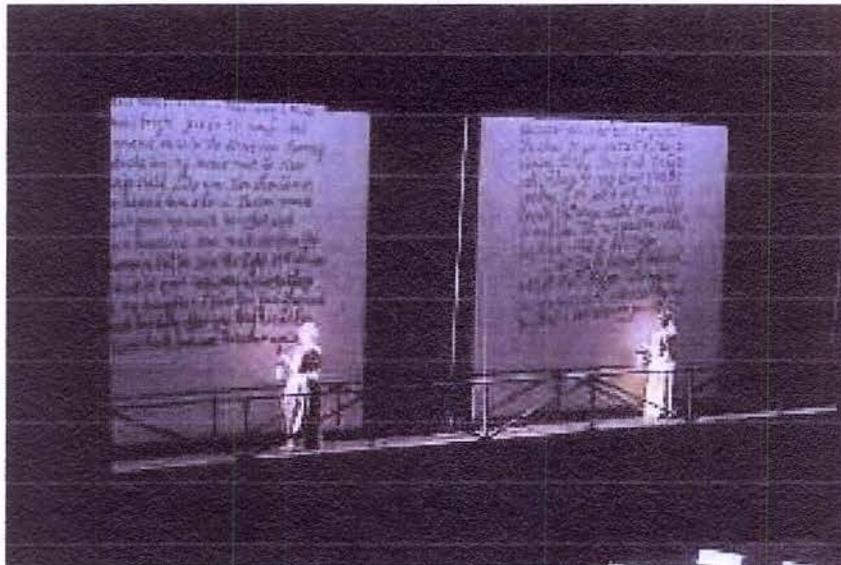


Figura 35 – *Writing to Vermeer*

Além de apresentar livros e escrita como *leitmotifs*, o diretor instiga o espectador em relação aos sistemas de classificação porque, segundo ele, os dois sistemas de classificação dominantes, baseados em letras e números, são muito restritos e econômicos.<sup>230</sup> Greenaway brinca deliberadamente com esses sistemas e com a taxonomia das coisas, discussão recorrente em vários de seus filmes, a exemplo de *A Última Tempestade*.

Em um de seus primeiros documentários,<sup>231</sup> *H is for House*, são catalogadas palavras começadas pela letra H:

*H is for hawk, hoopoe, hawfinch, heron, harrier, house sparrow, hedge sparrow, hen, hedge, hedgehog, horsetail, hawthorn, heather, hemlock, holly, hellebore, hazel, hats, haberdashery, hunting, halving, halfling, hog, horse, hiccup, holiday, hero, Harris,*

<sup>230</sup> PETER Greenaway. Disponível em: <<http://www.greenaway.net/eng/frameFore.html>> Acesso em: 11 maio 2005.

<sup>231</sup> Segundo Aumont, documentário é "uma montagem cinematográfica de imagens visuais e sonoras dadas como real e não fictícias". Assim, não se pode afirmar que os documentários de Greenaway sejam documentários no sentido exato do que se entende pelo termo. O que o autor faz é brincar e polemizar com as classificações de gênero, criando documentários ficcionais, forma que o diretor encontra para subverter o realismo. Cf. AUMONT, Jacques; MARIE, Michel. *Dicionário teórico e crítico de cinema*. Campinas: Papirus, 2003. p. 86.

*homemovie, Hollywood, harvest, harpsichord, health, happiness, hearse, hepatitis, heretic, heaven, hell, horror, holocaust, His Holiness, hero...*<sup>232</sup>

**Windows** é uma estatística absurda sobre pessoas que morrem ao cair de janelas. Alguns de seus filmes têm relação clara com o ensaio nonsense *Manual de Zoologia Fantástica*, de Borges, como **The Falls**, que inventaria biografias de 92 vítimas de eventos misteriosos (VUE – Violent Unexplained Event), relacionados com pássaros. Todas as vítimas têm a palavra *FALL* iniciando o sobrenome: *Falltrix, Falluper* e *Fallfresh*. É mais uma brincadeira com as palavras, as quedas (*the falls*) estão justificadas ou até previstas no radical dos sobrenomes das vítimas (*fall* – cair). Pois as listas, como formas de organização do caos diário,<sup>233</sup> muitas vezes substituem a narrativa, ou assumem, elas mesmas, o lugar da narrativa de forma a artificializar o filme e fugir, propositadamente, da representação.

Justamente por brincar com os sistemas de classificação, ou por criticá-los em seus filmes, muitos deles são filmes-catálogos, como argumenta Greenaway a respeito de **O Livro de Cabeceira**. No filme, são destrinçadas, mostradas ou criadas através de imagens, relações muitas vezes distantes da lógica tradicional entre as coisas e entre os objetos: “É um filme-catálogo, com uma lista de encontros sexuais e caligráficos entrelaçados.”<sup>234</sup> Esse filme-catálogo

<sup>232</sup> O roteiro do filme encontra-se no site The VFI'S Desktop. Disponível em: <<http://www.btinternet.com/~paul.melia/wardour.html>> Acesso em: 26 abr. 2005.

Tradução literal: “H é para falcão, poupa (pássaro), bico gordo (pássaro), garça, harrier (cão de caça), pardal, ferreirinha-comum (pássaro), galinha, sebe, ouriço, rabo de cavalo (planta), pilriteiro (planta), urze (planta), cicuta, azevinho (planta), heléboro (planta), castanha, chapéus, mercearia, caça, partir ao meio, *halfling* (criatura mitológica), porco, cavalo, soluço, feriado, herói, Harris, *home movie*, Hollywood, colheita, espineta, saúde, felicidade, carro fúnebre, hepatites, herege, céu, inferno, horror, holocausto, Sua Santidade, herói”.

Na tradução para o português a brincadeira perde o sentido porque ela se sustenta no absurdo e arbitrariedade, que muitas vezes é a aproximação alfabética de palavras, conceitos e coisas. Nesse caso, a proximidade deve-se à letra inicial das palavras (H).

<sup>233</sup> GREENAWAY, Peter. Somos analfabetos visuais. **Revista Época**, n. 8, 13 jul. 1998. (Entrevista concedida a Ana Bela Paiva) Disponível em: <<http://epoca.globo.com/edic/19980713/cult4.htm>> Acesso em: 15 fev. 2005.

<sup>234</sup> GREENAWAY, Peter. Cinema: 105 anos de texto ilustrado. p. 11

é um filme estruturado em torno de uma lista de itens que dá o mote para sua realização, ou que funciona como prólogo, e vai sendo completada ao longo da obra.<sup>235</sup>

Como se vê, Greenaway não se mostra preocupado ou obcecado com a criação de um cinema nos moldes tradicionais porque, para ele, as fronteiras deste cinema são muito restritas. E, sendo cético em relação a isto, seus filmes se distinguem dos modelos prontos, daqueles cujos caminhos são amplamente conhecidos e trilhados e, por isso, não oferecem riscos. Por esse motivo, há críticos que consideram seus filmes como não-cinemáticos, duvidando até que a expressão “diretor de cinema” possa ser utilizada para definir a tarefa de Greenaway.<sup>236</sup> Mas, não alheio à crítica e, talvez mesmo para incitá-la, o diretor faça declarações tão provocativas quanto estas, a respeito de filmes como *A Última Tempestade* e *O Livro de Cabeceira*:

Vocês querem texto? O cinema quer texto? O cinema tem a pretensão de prescindir do texto? Então tomem texto para zombar daquela impressão presunçosa de que o cinema é feito de imagens.<sup>237</sup>

Na seqüência, Greenaway argumenta e instiga, vislumbrando a morte do cinema:

Ainda tento manter o velho otimismo ingênuo que tinha com relação ao cinema. Mas devo dizer que não acredito muito nele. O cinema não cumpriu suas promessas; ele hoje é basicamente narrativo. Se você quer jogar com histórias narrativas, você deve ser um romancista, não um cineasta. Fazer filmes é criar ambientações, performances.<sup>238</sup>

---

<sup>235</sup> GREENAWAY, Peter. Greenaway in his own words.

<sup>236</sup> CHION, Michel. Greenaway: cinéaste conceptuel. *Cahier du Cinéma*, n. 397, p. 31, juin 1987.

<sup>237</sup> GREENAWAY, Peter. Cinema: 105 anos de texto ilustrado. p.12

<sup>238</sup> GREENAWAY, Peter. O cinema está morrendo. *Folha de São Paulo*, 20 jun. 2001, Folha Ilustrada, p. E1. (Entrevista concedida a Cassiano Elek Machado)

Nessa afirmativa, o diretor deixa clara sua intenção para com o cinema. Não se interessa pelo cinema narrativo, tradicional, clássico. Segundo ele o cinema comercial, hollywoodiano, ainda está fazendo versões ilustradas dos formatos narrativos do século XIX. Textos ilustrados não é o que importa a Greenaway, que rejeita o cinema como ilustração do texto ou como mera ilusão, como faz a maioria dos diretores. Muitos tão somente seguem o texto, ilustram as palavras e às vezes, criam imagens. Mas, na maioria dos casos, nem imagens criam, apenas seguram a câmera para mostrar imagens.<sup>239</sup>

Greenaway tem apreço pela arquitetura, pela criação de formas diferentes, não tanto de narrativas, mas formas que resultem em meganarrativas. “Contrário às narrativas, criei uma meganarrativa”, diz o diretor a respeito do projeto ***Tulse Luper***, em que cada indivíduo, pela Internet, pode criar seus próprios enredos.<sup>240</sup> O diretor, então, utiliza vários *media* disponíveis para chegar ao resultado rico, maneirista e excessivamente detalhista de seus filmes. É por isso que, em junho de 2005, Peter Greenaway estreou como VJ<sup>241</sup> em Amsterdã, apresentando, em uma tela gigante, imagens de ***Tulse Luper*** misturadas ao som pesado do DJ Radar, no restaurante *VJ Temple “11”*.<sup>242</sup> Meganarrativa pressupõe, portanto, mais de uma mídia em funcionamento e vários roteiros, trajetórias e personagens, como é o caso do projeto ***The Tulse Luper Suitcases***.

---

<sup>239</sup> GREENAWAY, Peter. Cinema: 105 anos de texto ilustrado.

<sup>240</sup> GREENAWAY, Peter. O cinema está morrendo.

<sup>241</sup> *video jockey*

<sup>242</sup> HEMMEN, Uwe. **Greenaway Guide**. Disponível em: <<http://www.worlds4.com/greenaway/>> Acesso em: 20 jun. 2005

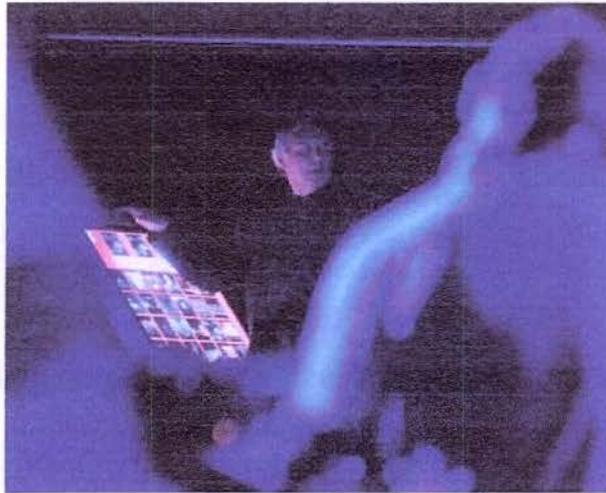


Figura 36 – Greenaway VJ em Amsterdã

Pelo exposto, observa-se que Greenaway não é um diretor que realiza sua obra no mesmo patamar de diretores do cinema de Hollywood e do cinema “de autor”. Pelo contrário, o que se tem é um cinema intelectual que exige do espectador acesso a um repertório artístico e a referências culturais que fogem do domínio do grande público.

A linguagem cinematográfica erudita e refinada de Greenaway faz dele um importante nome na cena artística e também intelectual internacional. Atualmente, ele é professor de Estudos de Cinema da *European Graduate School* (Saas-Fee, Suíça), no programa de Graduação e Pós-Graduação em *Media and Communication*. Vem ministrando o curso *Cinema For the New Millennium*, que, conforme o *site* da faculdade, é o ponto de partida para o entendimento do cinema contemporâneo como uma arte híbrida e em ambientes com novas mídias, em abordagem que considera a linguagem visual independente da narração e da identificação.<sup>243</sup> O corpo de professores da faculdade inclui, dentre outros, o

---

<sup>243</sup> THE EUROPEAN Graduate School. Disponível em:  
<<http://www.egs.edu/faculty/greenaway.html>> Acesso em: 20 jul. 2005.

filósofo francês Jean Baudrillard,<sup>244</sup> os professores americanos Michael Hardt<sup>245</sup> e Gregory Ulmer,<sup>246</sup> e cineastas do porte de David Cronenberg,<sup>247</sup> David Lynch,<sup>248</sup> Agnès Varda<sup>249</sup> e Kzysztof Zanussi.<sup>250</sup> Ainda de acordo com as informações do site, o pensamento de Jean-François Lyotard esteve como guia desde a fase de fundação da escola, e Jacques Derrida deu apoio ao trabalho durante anos até seu último *workshop* em abril de 2004.<sup>251</sup>

Greenaway é um diretor sofisticado que, rejeitando o cinema ilusionista, realiza obras marcadamente autorais formadoras de um conjunto que mistura real e imaginário, onde se embaralham as noções de tempo e de espaço. Obras plenas de um artificialismo que pretende provocar e questionar a ilusão do grande cinema comercial. Essas marcas autorais permitem reconhecer obras que formam um corpo consistente, que se comunicam entre si e são coerentes com a trajetória do diretor.

---

<sup>244</sup> Dentre suas obras, destacam-se **À sombra das maiorias silenciosas** (São Paulo: Brasiliense, 1989), **Simulacros e simulações** (Lisboa, Relógio d'Água, 1991) e **O sistema dos objetos** (São Paulo: Perspectiva, 1992).

<sup>245</sup> Professor de Literatura da Duke University, autor de **Gilles Deleuze: um aprendizado em filosofia** (São Paulo: Ed. 34, 1996) e co-autor, com o cientista social italiano Antonio Negri, de: **Império** (Rio de Janeiro: Ed. Record, 2001).

<sup>246</sup> Professor da Universidade da Florida, autor de **Heuretics: The Logic of Invention** (Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1994), **Teletheory** (New York: Routledge, 1989) e **Applied Grammatology** (Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1985).

<sup>247</sup> Diretor canadense responsável pela realização de vários filmes polêmicos como: **Marcas da violência** (2005), **eXistenZ** (1999), **Crash: estranhos prazeres** (1996), **M. Butterfly** (1993), **Gêmeos: mórbida semelhança** (1988), **A mosca** (1986), **Na hora da zona morta** (1983) e **Videodrome: a síndrome do vídeo** (1983).

<sup>248</sup> Cineasta americano famoso por realizar obras de narrativa absurda, a exemplo da série para TV **Twin Peaks** (1990) e dos filmes **Cidade dos Sonhos** (2000), **A Estrada Perdida** (1997), **Coração Selvagem** (1990), **Zelly e eu** (1988), **Veludo Azul** (1986) e **O homem elefante** (1982).

<sup>249</sup> Cineasta belga radicada na França, precursora da *Nouvelle Vague*, realiza documentários e exposições de artes sempre em estilo experimental. Seus filmes mais conhecidos são: **As Cento e Uma Noites** (1995), **Jacquot de Nantes** (1991), **Kung-Fu Masters** (1987), **As duas faces da felicidade** (1965) e **Cleo de 5 a 7** (1961).

<sup>250</sup> Diretor polonês de cinema, teatro e ópera, também professor da Silesian University in Katowice. Sua filmografia inclui: **Persona non grata** (2005), **Life as a Fatal Sexually Transmitted Disease** (2000), **O Toque do Silêncio** (1992) e **Espiral** (1978).

<sup>251</sup> THE EUROPEAN Graduate School.

Na seqüência dessa pesquisa, são apresentadas análises de dois longa metragens de Greenaway, cujos títulos originais contêm a palavra livro: *A Última Tempestade* (*Prospero's Books*) e *O Livro de Cabeceira* (*The Pillow Book*).

Talvez o entrelaçamento livro-filme seja a busca principal do diretor ao longo de sua carreira. Afinal, o que é livro para Greenaway? De que forma se constitui a relação livro-filme? Há em suas obras meganarrativas? É provável que a chave para a resposta se encontre em suas próprias palavras:

O corpo é um alfabeto? Pele pode servir de papel? Há imortalidade no texto? A espinha do livro é a mesma vértebra do homem? Qual é o preço em palavra do amor carnal? O texto pode sentir ciúme? Podem os livros trepar com outros livros e produzir mais livros? Sangue é tinta? A pena é um pênis cujo propósito é fertilizar a página? Aquela que era o papel pode tornar-se a pena? E se foi o corpo que fez todos os signos e símbolos do mundo, passando do cérebro pensante para o braço que move e daí para o gesto da mão e daí para a pena rígida sobre o papel silencioso durante milhares de anos, e agora? – agora que todos nós escrevemos com teclados? Teremos rompido um elo essencial? Haverá agora uma necessária evolução futura para as letras e as palavras? E, se as palavras foram feitas pelo corpo, onde haveria um lugar melhor para depositar essas palavras do que de volta no corpo?<sup>252</sup>

*A Última Tempestade* e *O Livro de Cabeceira* são filmes da década de 1990 que, de alguma forma, completam ou levam ao extremo um ciclo de referências em desenvolvimento desde os primeiros filmes de Greenaway.<sup>253</sup> Os dois filmes radicalizam, não só a “experiência com imagens sobrepostas e janelas,”<sup>254</sup> mas de modo categórico, os aspectos da relação filme-texto ou filme-livro. Há, desde os títulos, conforme afirma o diretor, provocações<sup>255</sup> escancaradas que fazem pensar a relação livro-filme ou que a expõem ao expectador.

---

<sup>252</sup> GREENAWAY, Peter. Cinema: 105 anos de texto ilustrado. p. 11

<sup>253</sup> Refiro-me, neste caso, ao conjunto de filmes que compõem os dois volumes intitulados *The Early Films of Peter Greenaway*, lançados pelo *British Film Institute* em 2003, conforme nota 208.

<sup>254</sup> BENTES, Ivana. Greenaway: a estilização do caos. p. 26

<sup>255</sup> GREENAWAY, Peter. Cinema: 105 anos de texto ilustrado. p. 10

Além disso, como já se viu, um filme de Greenaway não é só um filme, é um projeto, uma rede de obras com ramificações em mídias distintas. Por isso, elementos de ambos os filmes são encontrados em trabalhos precedentes e posteriores. *A Última Tempestade* e *O Livro de Cabeceira* fazem ecoar as listas e armações dos roteiros de *His For House* e *The Falls*; repetem as colagens ou as imagens fixas de *Dear Phone*, *Intervals*; expõem as brincadeiras com a escrita explicitadas na tela, já vistas em *Dear Phone*. *A Última Tempestade* atualiza o jogo de luz e sombra e as referências à água de *Water Wockets*.

Por outro lado, Greenaway menciona elementos do primeiro cinema quando opta pela câmera fixa ou prefere o deslocamento lateral da câmera e a movimentação dos personagens no espaço cênico. Além do mais, o diretor é proficuo no “reaproveitamento” e “reciclagem” de idéias e materiais de filmagens, como os mapas, os personagens e as imagens de Muybridge de *A Última Tempestade*. A rede de referências formada pelos dois filmes em evidência desdobra-se em trabalhos do próprio diretor em torno desses filmes, como se observa a seguir.

*A Walk Through Prospero’s Library* (1991), filme feito para a TV é, segundo o diretor, uma tentativa de “explicar” *A Última Tempestade*. Nesse mesmo ano, Greenaway publicou o livro impresso *Prospero’s Books* com roteiro e comentários, além das 24 animações digitais, *Próspero’s Books*. Em 1992, foi lançado o livro *Prospero’s Subjects*. Após *A Última Tempestade*, Greenaway elaborou um catálogo de livros, *A Catalogue* e realizou, posteriormente, *Proportional Representation*, em que “24 figuras geométricas [...] ressaltam a importância de cada um dos volumes que Próspero levou consigo durante seu exílio”.<sup>256</sup> O projeto *100 Objetos Para Representar o Mundo* começou a ser gestado como *Prospero’s Allegories*, em clara referência aos elementos e personagens presentes no filme de 1991. *Shakespeare in Film*, exposição de que

---

<sup>256</sup> ARRIOLA, Magali. Cinema e pintura: ubiqüidades e artifícios. In: MACIEL, Maria Esther. *O cinema enciclopédico de Peter Greenaway*. São Paulo: Unimarco Editora, 2004. p. 65

participa em 1994, em Salzburg na Áustria, é também um eco de *A Última Tempestade*.

Com *O Livro de Cabeceira*, ocorre estratégia semelhante. Acompanhando o filme, Greenaway lança, no mesmo ano, um livro homônimo (*The Pillow Book*) com roteiro e comentários. No trabalho de artes plásticas *Head Text Series*, iniciado em 1992, em que a seqüência de letras do alfabeto “confronta os registros visual e lingüístico, sugerindo múltiplas combinações que dão lugar a um sem-fim de histórias possíveis,”<sup>257</sup> Greenaway dedica as letras M e N a *O Livro de Cabeceira*. Em *Child Actors* (1996), da série colagens sobre papel *In the Dark*, o diretor confronta as fotografias de Kracklite – *O Sonho de um Arquiteto* – e de Nagiko – *O Livro de Cabeceira* – com o retrato da *Infanta Margarita* de Velásquez e dos cavalheiros d’*O Banquete dos Oficiais da Guarda Civil de São Jorge*, de Frans Hals, citado em *O Cozinheiro, O Ladrão, Sua Mulher e O Amante*. Para se vislumbrar a obra de longo termo do diretor, observamos que *O Livro de Cabeceira* começou a ser concebido em 1972, quando Greenaway leu *O Livro de Cabeceira* de Sei Shonagon. Em 1984, ele escreveu um roteiro preliminar intitulado *26 Aparentamentos Sobre Pele e Tinta*, elaborado na forma de verbetes de A a Z.<sup>258</sup>

Portanto, analisar um filme de Peter Greenaway demanda um esforço de busca de informações que mostrem o entrecruzamento de elementos e referências armadas pelo diretor, a exemplo das elaboradas em *A Última Tempestade* e *O Livro de Cabeceira*.

---

<sup>257</sup> Ibid. p. 58.

<sup>258</sup> Esse roteiro preliminar transformou-se na introdução do livro *The Pillow Book*. Cf. GREENAWAY, Peter. *The Pillow Book*. Paris: Dis Voir, 1996.

## 4.2 - Livros de Próspero

Meu irmão e teu tio, chamado Antônio... Escuta-me bem, por favor... Como um irmão pôde ser tão pérfido!... A ele a quem, depois de ti, mais amava no mundo, confiara a direção de meus Estados. Naquele tempo, de todas as senhorias, a minha era a mais importante e Próspero era considerado o mais poderoso de todos os duques, de linhagem sem par e nenhum podia ser comparado comigo no conhecimento das artes liberais, cujo estudo me absorvia de tal modo que me desembarcei do peso do governo, abandonando-o a meu irmão. Tornei-me um estrangeiro em meu Estado, transportado e exaltado pelas ciências secretas. Teu falso tio... Estás-me escutando?<sup>259</sup>

A fala é de Próspero, ex-Duque de Milão, que relata à filha Miranda suas desventuras. Fora destituído de seu ducado devido à negligência para com as tarefas de seu governo, tão envolvido estava com seus livros, os estudos de ciências secretas e de Artes Liberais. Deixara seu Estado nas mãos de seu irmão Antônio e este, conspirando contra Próspero, arrebatou o governo para si.

Esse é o fio condutor da narrativa de *A Tempestade*, última peça escrita por Shakespeare (1564-1616) e apresentada no Palácio Whithall<sup>260</sup> em novembro de 1611. Amante que era dos livros e dos estudos, Próspero abriu mão do poder para se dedicar exclusivamente a eles. Destronado pelo irmão, Próspero e Miranda, sua filha, foram deixados no mar, num barco à deriva. Agora relata à filha os eventos que antecederam sua chegada ao exílio naquela ilha desconhecida. No momento, todos os sentidos de Próspero estão investidos na vingança que planeja contra seus desafetos. Homem estudado que domina os poderes sobrenaturais, acarretará através de sua magia uma desordem na natureza,

---

<sup>259</sup> SHAKESPEARE, William. *A tempestade*. In: \_\_\_\_\_. **Obra completa** v. 2. Rio de Janeiro, Nova Aguilar, 1989. (Ato 1, Cena 2) p.918

<sup>260</sup> Residência principal, em Londres, dos monarcas ingleses no período de 1530 a 1698.

causando uma tempestade que levará ao naufrágio o navio que conduz seu irmão Antonio e todos aqueles que são responsáveis por seu infortúnio. Na ilha, vivem os espíritos que ajudarão Próspero, dentre eles Ariel e Caliban, filho da terrível bruxa Sycorax. A peça inicia-se focada na tempestade e na vingança de Próspero, desenvolvendo-se não somente em torno dessa trama, mas também do amor de Miranda e Ferdinando, assim como dos poderes do ex-Duque de Milão.

Chartier<sup>261</sup> já observou: se são os livros que fazem com que Próspero possa criar a tempestade, provocar as forças da natureza e enfeitiçar os humanos, é por culpa também dos livros que perdera seu ducado, pois preferiu dedicar-se aos livros a devotar seu tempo aos negócios do governo. Para que o poder, se Próspero tem sua biblioteca, “um ducado que me bastava”?<sup>262</sup> O exílio de Próspero só não será mais insuportável porque Gonçalo, amigo e antigo conselheiro, o deixará levar alguns livros para a ilha. Pois Gonçalo, “sabendo quanto gostava de meus livros, ele me proveu com volumes de minha própria biblioteca, volumes a que mais valor dava do que ao meu ducado.”<sup>263</sup>

Peter Greenaway se baseia nessa peça de Shakespeare para realizar o filme *A Última Tempestade*, ou *Os Livros de Próspero*, quando se traduz literalmente o título original em inglês: *Prospero's Books*. Esse filme apresenta os vinte e quatro livros<sup>264</sup> que Gonçalo entrega a Próspero em sua partida para o exílio na ilha distante. Livros que o auxiliam em sua viagem pelos mares e permitem educar a filha Miranda. Através dos livros, ele aprenderá os domínios da magia, tornar-se-á capaz de controlar os espíritos maus e de induzir a tempestade que o libertará do exílio.

---

<sup>261</sup> CHARTIER, Roger. O príncipe, a biblioteca e a dedicatória. In: O PODER das bibliotecas: a memória dos livros no Ocidente. Rio de Janeiro: Ed. UFRJ, 2000.

<sup>262</sup> SHAKESPEARE, William. A tempestade. p. 919

<sup>263</sup> Ibid. p. 920

<sup>264</sup> Os vinte e quatro livros são descritos em item subsequente.

Tal qual a maioria dos filmes de Greenaway, a exemplo de *O Cozinheiro, O Ladrão, Sua Mulher e o Amante* e *Afogado em Números*, em *A Última Tempestade* tudo é cênico e cerimonioso. Aqui mais, porque o trabalho dialoga com o teatro de Shakespeare. Na armação cênica, o diretor mistura teatro, dança, ópera, artes circenses. Não há preocupação com a verossimilhança. O filme é bizarro, sem compromisso com o senso de real. O real que interessa é aquele que vai sendo armado e arquitetado por Greenaway.

A escuridão que impera na maior parte do filme é contundente e significativa. Em razão da ausência de luz, muitos planos e personagens só são revelados através dos clarões constantes e seqüenciais que simulam a tempestade e que persistem em quase todo o filme. Como *flashes* fotográficos, os clarões iluminam – ainda que instantaneamente, como se o momento fosse congelado pela luz – o que até então se achava oculto, em planos não visíveis ou secundários do espaço cenográfico.

*A Última Tempestade* dá a sensação de que o mundo acaba na cena ou no quadro que se vê, e que não existe mais nada além do universo constrangido nos ambientes cenográficos mostrados pelo diretor. É como se o espectador entrasse, juntamente com os personagens, em uma câmera obscura e vivenciasse a peça de Shakespeare de dentro da biblioteca renascentista de Próspero.

O mágico Próspero arquiteta sua vingança através da tempestade. É evidente em Próspero o desejo de ser o arquiteto, de ser Deus, senhor de seu destino. Greenaway demonstra esse desejo do personagem quando o põe a abrir e fechar as maquetes que se transfiguram nos ambientes em que as cenas se realizam. As maquetes transformam-se de objetos representados, em espaço de representação, ou seja, no próprio lugar cênico do filme. Esse lugar, que Próspero reivindica para si como o lugar de Deus que arquiteta os destinos dos outros, é o

lugar da arquitetura textual, onde se conformam e se encontram os poderes de Próspero e os poderes do próprio diretor, que decide a vida de seus personagens.

Por isso mesmo é que, além de Próspero, poucos personagens possuem voz ouvida diretamente. A maioria deles se faz ouvir através da voz de Próspero. Vozes que, em eco ou em tonalidades diferenciadas e sobrepostas, demonstram a onipresença e onisciência do mago. Ouve-se o canto constante de Ariel. Ouve-se o canto das ninfas que realizam o casamento de Miranda e Ferdinando. Entretanto, Próspero assume as vozes dos outros personagens, é ele o narrador principal do filme. Cria-se um jogo especular: enquanto ele narra, ouvem-se ecos de sua voz e sua escrita repete, na tela, o que é dito por sua voz. Próspero adensa todas as vozes em si. Vozes e escritas funcionam como um coro recitando um refrão que reitera o caráter especular da narrativa.

***A Última Tempestade*** marca o cinema porque nele a tecnologia foi significativa para que o diretor pudesse criar um exuberante caleidoscópio de referências, citações e alusões. Conforme argumenta Pedro Nunes, nesse filme de Greenaway, os signos estão em fúria, em uma espécie de fúria poética.<sup>265</sup> O pulsar das imagens tornou-se possível devido à articulação entre o cinema e a eletrônica, especialmente a tecnologia japonesa de televisão de alta definição (HDTV).

Ao espectador menos acostumado ao cinema do diretor, ***A Última Tempestade*** pode parecer caótica. Porém, o aparente caos oculta uma fantástica necessidade de ordem e simetria do diretor. Ordem e simetria que podem ser observadas nos elementos que compõem as cenas – janelas, escadas, móveis – e na disposição dos personagens. Há cenas que podem ser cortadas ao meio transformando-se cada lado no espelho do outro.

## 4.2.2 - 24 livros de Próspero

A seguir, relacionamos os vinte e quatro livros colocados por Gonçalo no barco de Próspero e que passam a compor sua biblioteca durante o exílio na ilha. É Próspero quem apresenta e descreve, ao longo do filme, os livros que lhe são tão queridos:

1. Um livro de água

*A Book of Water*

*“Este é um livro com capa à prova d’água que perdeu suas cores devido ao contato excessivo com a água”,* descreve Próspero. Nele estão os desenhos de todo e qualquer evento relacionado às águas: tempestades, mares, oceanos, chuvas, neve, lagos, cachoeiras, canais. À medida que Próspero enumera os elementos, as páginas são passadas e os desenhos, animados ou não, relacionados à água, se sucedem. *“Os desenhos foram todos feitos pela mesma mão. Provavelmente é uma coleção perdida de desenhos de Da Vinci”,* observa Próspero.

2. Um livro de espelhos

*A Book of Mirrors*

Livro que contém oitenta páginas: algumas espelhadas, algumas opacas. *“Alguns espelhos simplesmente refletem o leitor, alguns refletem o leitor como ele era três minutos antes, alguns refletem o leitor como ele fora no período de um ano, como ele poderia ter sido enquanto criança, mulher, monstro, uma idéia, um texto ou um anjo”,* relata Próspero. Espelhos guardam momentos congelados no tempo, espelhos refletem espelhos

---

<sup>265</sup> NUNES, Pedro. **As relações estéticas no cinema eletrônico:** um olhar intersemiótico sobre *A Última Tempestade* e *Anjos da Noite*.

ao longo das páginas. Existem dez espelhos cujo propósito Próspero ainda está por definir.

3. Um livro de arquitetura e outras músicas

*A Memoria Technica Called Architectur and Olher Music*

Desenhos e diagramas planos, dioramas, modelos de prédios que saltam das páginas como em livros *pop-up*, à medida que as páginas de abrem. Com esse livro Próspero construiu seu palácio de bibliotecas que retomam as idéias arquitetônicas da Renascença, como a Biblioteca Medicea Laurenziana, reproduzida por ele em sua ilha, cujas arcadas, colunas e pilastras harmônicas e simétricas denunciam uma ordem geométrica simples e ao mesmo tempo rigorosa.

4. Um inventário alfabético da morte

*An Alphabetical Inventory of the Dead*

Este livro contém os nomes de todos os mortos que viveram na Terra. “O primeiro nome é Adão e o último é Susana, a mulher de Próspero”, ouve-se de Próspero. Os nomes, escritos com várias tintas e caligrafias, são arranjados em longas colunas que algumas vezes refletem o alfabeto e outras vezes a cronologia da história, mas usam uma taxonomia muito complicada, de forma que seria necessário muito tempo para encontrar um nome ali registrado. No entanto, há a certeza de que o nome está lá. As páginas são antigas e contém desenhos de tumbas, cemitérios, columbários, sarcófagos e outras estruturas arquitetônicas relativas à morte.

5. O livro das cores

*The Book of Colours*

Livro grande, encadernado em seda vermelha. Aberto, suas páginas duplas formam um quadrado. Próspero: “As trezentas páginas cobrem o espectro das cores em finos matizes diferentes.” Quando

aberto, as cores evocam lugares, objetos, localidades ou situações associadas ao sensorio.

6. Um livro duro de geometria

*A Harsh Book of Geometry*

Livro volumoso com encadernação em couro marrom. Tremulam pêndulos, ângulos, números e figuras; instrumentos de medição: compassos, imãs, pêndulos.

7. Um atlas pertencente a Orfeu<sup>266</sup>

*An Atlas Belonging to Orpheus*

Esse atlas, cuja encadernação encontra-se puída e queimada, compõe-se de duas seções: a primeira, repleta de mapas de viagens e manuais de música; a segunda é formada por mapas do inferno. O atlas foi usado por Orfeu em suas idas aos subterrâneos para procurar Eurídice, por isso encontra-se queimado e chamuscado. Quando aberto, saltam dele mapas e cascalhos; grãos de areia saem de suas páginas para o chão da biblioteca.

8. O livro perdido Anatomia do nascimento de Vesalius<sup>267</sup>

*The Vesalius Anatomy of Birth*

Vesalius escreveu o primeiro livro oficial de anatomia, segundo Próspero “*extraordinário em seus detalhes, macabro em objetivo*”. Esse *Anatomia do Nascimento*, o segundo volume, considerado perdido, é ainda mais desconcertante. Contem desenhos do corpo humano e na medida em que as páginas se abrem, os corpos se movem, pulsam e sangram.

---

<sup>266</sup> Na mitologia grega Orfeu, poeta e músico, vai ao inferno tentar resgatar sua amante, a ninfa Eurídice, morta por uma serpente. Como Próspero, Orfeu era dado às artes divinatórias, à magia e astrologia.

<sup>267</sup> Andreas Vesalius (1514-64), anatomista e físico belga cujos trabalhos de descrição e dissecação do corpo humano foram fundamentais para a medicina do Renascimento. Em 2003, a Editora da Unicamp, em co-edição com a IMESP, lançou a obra *De Humani Corporis Fabrica*, publicada por Vesalius em 1543.

9. Uma cartilha das pequenas estrelas

*A Primer of the Small Stars*

É uma pequena cartilha de navegação, encadernada em couro preto. Está repleta de mapas dos céus noturnos que saem das páginas quando abertas. Foi muito útil para que Próspero encontrasse a ilha. Das páginas abertas saltam planetas, meteoros e cometas.

10. Um livro das cosmologias universais

*A Book of Universal Cosmologies*

Livro repleto de diagramas bastante complexos que pretende enquadrar todos os fenômenos universais em um só sistema. Diagramas, figuras geométricas, anéis que se movimentam.

11. Um livro da Terra

*A Book of the Earth*

Livro grosso com cobertura cor cáqui, cujas páginas são impregnadas de minerais, ácidos, alcalóides, venenos, afrodisíacos, todos elementos da terra. Manusear as páginas significa provocar os elementos nelas contidos: o fogo, a morte por envenenamento e, por outro lado, a cura de doenças.

12. O livro das ervas

*End-plants*

Trata-se de um herbário que põe fim a todos os herbários, pois abarca as mais veneráveis plantas que governam a vida e a morte. Tem as páginas recheadas de plantas e flores prensadas, corais e algas. “É, simultaneamente, um favo de mel, uma colméia, um jardim e uma arca de insetos. É uma enciclopédia de pólen, perfumes e feromônio”, complementa Próspero.

13. O livro do amor
- The Book of Love*
- Livro pequeno, fino e perfumado, com encadernação em vermelho e dourado. Quando Ariel abre o livro, vê-se imagens de casais nus. É no contexto desse livro que Miranda e Ferdinando se apaixonam.
14. Um besteiário dos animais do passado, do presente e do futuro
- A Bestiary of Past, Present and Future Animals*
- Thesaurus* dos animais reais, imaginários e apócrifos. Sobre os desenhos dos animais, passeiam espécies animadas. Livro grande, com o qual Próspero pôde reconhecer os estranhos animais encontrados na ilha.
15. Um livro de utopias
- A Book of Utopias*
- Encadernado em capa de couro dourada, esse é um livro das sociedades ideais. Tem quinhentas páginas, seiscentos e seis verbetes indexados e um prefácio de Sir Thomas More. Além do céu e do inferno, todas as comunidades sociais e políticas que existem são descritas e analisadas.
16. Um livro de histórias de viajantes
- A Book of Traveller's Tales*
- Encapado em couro vermelho, esse é um livro bastante danificado. Contém todas as histórias incríveis dos viajantes: "Homens cujas cabeças saem dos peitos", "mulheres barbadas, chuvas de sapos, cidades de gelo roxo, camelos que cantam, gêmeos siameses", "alpinistas gotejantes de orvalho, como touros", diz Próspero.
17. Amor pelas ruínas
- Love of Ruins*
- Próspero diz que o livro "É um inventário do mundo antigo para os humanistas da Renascença interessados em antiguidades". É também um tratado de arquitetura porque contém mapas e

plantas de sítios arqueológicos.

18. As autobiografias de Parsifal e Semíramis  
*The Autobiographies of Pasiphae and Semiramis*  
Volume pornográfico, com ilustrações ambíguas em relação a seu conteúdo. A encadernação em couro negro está danificada. “As páginas deixam manchas ácidas nos dedos de quem as manuseia e é aconselhável usar luvas para ler o volume”, lembra Próspero.
19. As noventa e duas concepções do Minotauro  
*The Ninety-Two Concepts of the Minotaur*<sup>268</sup>  
Livro com todas as experiências do Minotauro. A mitologia clássica contida no volume inclui as narrativas de Leda, Europa, Dédalus, Teseu e Ariadne.
20. Um livro do movimento  
*A Book of Motion*  
Livro básico que descreve como os pássaros voam, como as ondas encrespam, como as nuvens se formam e como as maçãs caem das árvores. Expõe outras transformações e movimentos que ocorrem no corpo, mostra como as idéias perseguem umas às outras e para onde vai o pensamento quando pensamos. Próspero comenta: “Uma de suas seções se intitula ‘A Dança da Natureza’, na qual podem ser encontradas todas as possibilidades de dança para o corpo humano, codificadas e explicadas em desenhos animados”.
21. Um livro de mitologias  
*A Book of Mythologies*  
Livro enorme, tanto que Próspero o descreveu, em algumas ocasiões, como tendo mais de quatro metros de largura e três de altura. Se polida, a encadernação reluz em amarelo brilhante. Trata-se

---

<sup>268</sup> Conforme mencionado no tópico 4.2, dedicado ao diretor, Greenaway tem várias obsessões, uma delas é o número 92 que perpassa toda sua obra.

de um verdadeiro compêndio de mitologia, com textos e ilustrações. Livro fundamental para que Próspero pudesse conseguir seu intento de reunir todos os deuses e homens que alcançaram fama ou infâmia através de várias estratégias.

22. Um livro de jogos

*A Book of Games*

Livro de jogos de tabuleiro com infinitas possibilidades de uso. O xadrez é apenas um dentre tantos. Existem nele jogos de tabuleiro para serem jogados com dados, cartas, bandeiras, miniaturas de pirâmides, figuras de deuses olímpicos e profetas do Velho Testamento. Esses jogos representam muitas situações da vida: vida, morte, ressurreição, amor, paz, crueldade sexual, astronomia, evolução.

23. Um livro de trinta e cinco peças

*A Book of Thirty-five Plays*

Volume impresso, datado de 1623, com trinta e seis peças de teatro. Exceto uma, todas as demais já estão nele contidas. Dezenove páginas foram deixadas em branco para inclusão posterior da última peça: *A Tempestade*. O livro é modestamente encadernado em linho verde e tem as iniciais do autor gravadas em ouro: W.S.

24. Uma peça chamada *A Tempestade*

*A Play Called The Tempest*

Chegando ao final de seu intento – e paralelamente ao fim do filme – Próspero apresenta o texto que vinha escrevendo desde o início.



Figura 37– *A Última Tempestade*: capa do Livro 23

### 4.3 - Livro-travesseiro

Em *O Livro de Cabeceira* (1996) há uma miríade de signos expostos e abertos à fruição, de modo que as possibilidades de leitura, de estudo e de se falar sobre eles ainda não se esgotaram. Séries de artigos, críticas e livros são ainda escritos sobre o filme de Peter Greenaway, cujo título em português, como se verá adiante, deixa escapar o conceito, em síntese, no título em inglês *The Pillow Book*. Aproximações diversas podem ser feitas a partir do filme. Perspectivas infinitas de análise pelas mais diferentes áreas e disciplinas do conhecimento. Em primeiro lugar, porque o diretor, como já vimos, é polêmico e experimenta a linguagem cinematográfica tensionando seus limites.

*O Livro de Cabeceira*, como a maioria dos filmes de Greenaway, é uma obra considerada “difícil”, porque estaria, na recepção, prevista para cinéfilos, amantes do cinema experimental e denso do diretor galês.

Somos, de início, apresentados à protagonista do filme, Nagiko, que ouve as histórias lidas pela mãe ou a tia e, posteriormente as lerá no milenar *Livro de Cabeceira* (*makura no sōshi*), obra homônima de Sei Shonagon (ca 965-1000), dama da Imperatriz japonesa Sadako na corte de Ichijo. Alberto Manguel observa que o cotidiano na época de Sei Shonagon não favorecia as mulheres, limitadas a serviçais e observadoras das atividades masculinas:

A vida no Japão do século X era penosamente monótona para as mulheres da corte imperial. Submetidas a rituais meticulosos de decoro, elas não podiam fazer muito mais do que olhar de relance, de tempos em tempos, para o que acontecia no mundo dos homens.<sup>269</sup>

Como resultado das observações, Sei Shonagon compõe seu *Livro de Cabeceira* em 164 seções que contêm longas enumerações de objetos, plantas, animais e idéias; notas e fofocas sobre os acontecimentos cotidianos, os costumes e a vida na corte; relatos e opiniões a respeito de problemas que observava na corte e no império; crônicas, poesias, pensamentos e reflexões pessoais. Em seu inventário classificatório, Sei Shonagon lista séries de coisas agradáveis e desagradáveis experimentadas: “*Coisas Magníficas*”, “*Mulheres*”, “*O Sol*”, “*A Lua*”, “*Coisas Detestáveis*”, “*Pássaros*”, “*Árvores*”, são alguns dos títulos das seções. Há seções com uma ou duas linhas, outras com até dez páginas.<sup>270</sup> Misto de anotações sobre coisas, comportamento, eventos sociais e diário íntimo, o gênero livro de cabeceira é um texto fragmentário, fluído, solto e desprovido de enredo. Conforme Manguel, um “livro perfeito para ler numa época de fragmentação.”<sup>271</sup>

*Pillow Book*, literalmente, livro-travesseiro. O título em português – *Livro de Cabeceira* – deixa escapar a essência do significado do título original da obra

---

<sup>269</sup> MANGUEL, Alberto. *Os livros e os dias*: um ano de leituras prazerosas. p. 174

<sup>270</sup> Para as referências à obra de Sei Shonagon, utilizei a edição francesa. SHONAGON, Sei. *Notes de Chevet*. Traduction et commentaires par André Beaujard. Paris: Gallimard; Unesco, 1985.

de Sei Shonagon e que se refere ao gênero literário *makura no sōshi*. Esta essência está presente, tanto no título original do filme de Greenaway (*The Pillow Book*), quanto em outras línguas como espanhol (*El Libro de la Almohada*) e italiano (*I Racconti del Cuscino*). Com a tradução para a Língua Portuguesa perde-se, inclusive, o entendimento do porquê do título, uma vez que era costume guardar o *makura no sōshi* numa caixa (travesseiro) usada para repousar a cabeça (Figura 38). Uma tradução que daria melhor entendimento a nós, ocidentais, do gênero literário *makura no sōshi*, talvez fosse a tradução literal: livro-travesseiro.



Figura 38 – Nagiko e o livro-travesseiro

No filme *O Livro de Cabeceira*, a modelo japonesa Nagiko, ainda criança, demonstra admirar a caligrafia e a literatura desde que seu pai escrevia caracteres em sua face. É justo com esta imagem e com a voz do pai de Nagiko que o filme se inicia:

*Quando Deus fez o primeiro modelo de barro de um ser humano, Ele pintou os olhos, os lábios e o sexo. Então Ele pintou em cada pessoa seu nome para que a pessoa não o esquecesse jamais. Se*

---

<sup>271</sup> MANGUEL, Alberto. *Os livros e os dias*: um ano de leituras prazerosas. p. 171

*Deus aprovasse sua criação, Ele daria vida ao modelo de barro assinando nele Seu próprio nome. (Pai de Nagiko)*<sup>272</sup>

Enquanto fala esse trecho, o pai da Nagiko-menina faz as vezes de Deus, pintando na pele da filha seu nome: Nagiko. O pai, escritor modesto, mantém um relacionamento com um editor, em troca da publicação de seus livros. Nagiko presencia a convivência de ambos desde a infância. Há em Nagiko-mulher um desejo de se vingar do editor.

Adulta, está casada e infeliz. Paradoxalmente, o marido detesta seus livros e os usa como alvos para a prática de arco e flecha. Um jogo de reprovação dos interesses de Nagiko, mas que se revela, também, como jogo erótico do qual ela não quer participar. O casamento foi um erro, não existem afinidades e logo o marido reclama: *“Gasta dinheiro demais com livros. Não pode ler todos ao mesmo tempo. Discipline-se. Cem livros, não mais”*. Nesse momento Nagiko escreve em seu livro: *“Coisas que irritam: preconceito contra a literatura.”* O marido descobre os escritos de Nagiko, os rouba do travesseiro, lê e queima. É o fim do casamento. A partir de então, Nagiko sai à procura de amantes que escrevam em seu corpo, como fazia seu pai. Após várias tentativas e alguns encontros mal sucedidos, conhece Jerome, um tradutor inglês que inverte o desejo de Nagiko e implora: *“Use o meu corpo como as páginas de um livro. Do seu livro.”* Nagiko levará às últimas conseqüências o pedido do tradutor. Para ela, a pele tem o aroma do papel. Presentes em Nagiko o fetiche e o prazer do livro como simples objeto. *“O pincel é como aquele objeto de prazer cujo objetivo nunca é colocado em dúvida”*, lembra sua voz.

Na pele de Jerome, por quem se apaixona, Nagiko escreve seu primeiro livro: *O Livro do Amante*. Ao servir-se do corpo de Jerome, ela começa sua transformação. Jerome contém os germes da autoria que farão nascer a Nagiko-escritora. Entretanto, Nagiko ainda não sabe que Jerome é também

---

<sup>272</sup> Os textos do filme foram retirados do filme e do livro **The Pillow Book**, do próprio diretor e,

amante do mesmo editor que se relacionava com seu pai. Indignada e até repugnada com a visão de Jerome na cama do editor, Nagiko abandona o amante que, desesperado, usa de um artifício muito conhecido para chamar a atenção dela. Jerome pretende fingir-se de morto, como fizera Romeu, para provocar o retorno de Nagiko. Aflito, Jerome engole um vidro de comprimidos que realmente o matam. Quando Nagiko encontra Jerome morto, escreve em seu corpo mais um de seus treze livros: *O Livro do Amante*. É o segundo livro do amante.

O editor, também desolado com a morte de Jerome, rouba seu corpo do túmulo, retira a pele escrita e monta um livro que assume o lugar de Jerome em suas obsessões. A partir desse ponto, a narrativa de *O Livro de Cabeceira* se concentra na vingança que Nagiko planeja. Escreverá poemas nos corpos dos amantes e os enviará ao editor em troca de seu livro de cabeceira: o livro-Jerome, Jerome novamente. Através dos escritos no corpo do amante morto, Nagiko confirma seu destino de escritora.

#### 4.3.1 - 13 livros de Nagiko

Na trajetória de transformação em autora de sua obra, Nagiko escreve treze livros utilizando a pele de seus amantes como suporte:

O primeiro dos treze livros

*The first book of thirteen*

---

Nagiko escreve sobre o corpo de Jerome o plano geral de sua obra, apresentado ao editor:

*Eu vou escrever o Corpo como um Livro  
Um Livro como um Corpo*

---

neste caso, a tradução é minha. Cf. GREENAWAY, Peter. **The Pillow Book**. Paris: Dis Voir, 1996.

---

*E este Corpo e este Livro  
Serão o primeiro volume de treze volumes*

---

O segundo livro: O livro do  
inocente

*The second book: the book of  
the innocent*

O Segundo e o Terceiro Livros são escritos por Nagiko sobre os corpos de dois jovens suíços, de pele ultra clara, que escolhe num bar depois que vê Jerome na cama com o editor. Nagiko está amargurada com o que entende ser a traição do amante:

*Este é um livro inocente – não utilizado e não lido,  
Um inocente com trezentas páginas em branco como o  
leite  
sem ilustração.*

O terceiro livro: O livro do idiota

*The third book: the book of the  
idiot*

No Livro do Idiota Nagiko registra:

*Eis a jaula triste de um livro repleto de palavras  
mas com pouco significado.*

O quarto livro: O livro da  
Impotência

*The fourth book: the book of the  
impotence*

Escrito sobre o corpo de um homem japonês que sai correndo pela rua em frente à editora. A vida desse livro

*Está cercada de 'ses' e 'poréns'  
de 'se apenas' e 'entretantos'  
desculpas para uma vida que está por fechar  
sua capa pela última vez  
para logo esconder-se no pó  
numa secreta e nunca lembrada biblioteca.*

---

O quinto livro: O livro do  
exibicionista

*The fifth book: the book of the  
exhibitionist*

Livro escrito sobre a pele de um homem americano e gordo.

*É um livro de gosto duvidoso, grosso e florido  
há muitas páginas dentro de  
suas carnudas capas.  
Um volume acima do peso.*

O sexto livro: O livro do amante

*The sixth book: the book of the  
lover*

Desolada após encontrar Jerome morto, Nagiko escreve sobre o corpo do amante:

*Este é um livro e um corpo  
que é tão quente ao toque  
Meu toque.  
Eu pressionei este livro em meus olhos,  
em minha testa, em meu queixo.  
Eu segurei este livro aberto sobre meu ventre.*

E adiante, ou abaixo, o poema de Nagiko revela:

*Livro, corpo – eu te amo.*

Este será, posteriormente, o *Livro de Cabeceira* roubado pelo editor.

O sétimo livro: O livro da  
juventude

*The seventh book: the book of  
youth*

Livro escrito na pele de um japonês. Este é o primeiro livro enviado ao editor após a morte de Jerome. O homem-livro toma chuva, prejudicando a leitura do texto. Nagiko rememora aqui suas experiências da infância, o pai escrevendo sobre seu rosto.

*Onde o livro vive antes de nascer?  
O livro cresce como uma árvore?*

---

*Quem são os pais do livro?*

*O livro necessita de dois pais – uma mãe e um pai?*

*Pode um livro nascer de dentro de outro livro?*

*E onde está o livro, pai de todos os livros?*

*Que idade deve ter um livro para dar luz a outro livro?*

---

O oitavo livro: O livro do  
sedutor

*The eighth book: the book of  
the seducer*

Escrito sobre a pele de um homem japonês que vai à livraria e, não encontrando o editor, tem o corpo amplamente fotografado. As fotos do corpo são deixadas sobre a mesa do editor. Aparentemente,

*O livro começa muito bem.*

*Tudo é claro e positivo.*

*Você se sente confiante.*

*Você vai morder a isca que é fresca e divertida,  
e que te diz que você também é fresco e divertido.  
E que te seduz sendo o espelho de suas vaidades.*

Mais adiante o livro se torna perigoso:

*Feche o livro de um golpe seco.*

*Tarde demais.*

*Você já tem o pé do engano dentro de sua boca.*

*Ele começou a roer você.*

---

O nono livro: O livro dos  
segredos

*The ninth book: the book of  
secrets*

Este é feito em um homem japonês que tem escritas escondidas pelo corpo, inclusive na cabeça coberta por uma bandana. Ele repete as frases daqueles textos.

*Pálpebras: Olhos cegos não podem ler.*

*Dedos: Uma mão não pode escrever sobre ela mesma.*

---

---

Couro cabeludo: *Ânsia de ler, arranhar para compreender.*

Entre as pernas: *A investigação nunca está completa.*

Escroto: *As palavras se reproduzem de forma prazerosa.*

---

O décimo livro: O livro do silêncio

*The tenth book: the book of silence*

Este livro é um japonês que tem escrita somente na língua:

*Murmúrio pode ser um descanso para o mundo barulhento das palavras.*

---

O décimo primeiro livro: O livro do traído

*The eleventh book: the book of the betrayed*

A única frase deste livro é o título, escrito sobre o corpo de um lutador de sumô que é atropelado pelo carro de Hoki, um fotógrafo amigo de Nagiko, na porta da editora.

---

O décimo segundo livro: O livro dos falsos começos

*The twelfth book: the book of false starts*

Livro sem texto, cujo título é escrito sobre um japonês que passa de carro em frente à editora e não entra porque a porta está fechada. O homem não vê ninguém, tampouco desce do carro.

---

O décimo terceiro livro: O livro da morte

*The thirteenth book: the book of the dead*

Escrito sobre o corpo de um gordo japonês, lutador de sumô:

*O livro para acabar com todos os livros.*

*O livro definitivo.*

*Depois deste, não haverá mais escritura*

---

---

*não haverá mais publicação.*

*O editor deve se jubilar.*

Ao terminar a leitura do texto, o editor entende ser chegada sua hora e, como que acedendo, volta seus olhos para o lutador de sumô que tira do cabelo uma navalha e mata o editor com um corte no pescoço. Com esse livro, Nagiko completa sua vingança:

*Ao final, as páginas não são mais que um murmúrio  
diferente.*

*O desejo declina.*

Nagiko firma-se como a autora do *Livro de Cabeceira* e se identifica para o editor já morto:

*Este livro foi escrito por Nagiko Kiyohara no Motosuke Sei  
Shônagon,*

*e sei que você chantageou meu pai, a quem violou e  
humilhou. Suspeito que você destruiu meu marido. Você  
cometeu o maior de todos os crimes, profanou o corpo de  
meu amante. Você e eu sabemos que você já viveu  
tempo demais.*

---

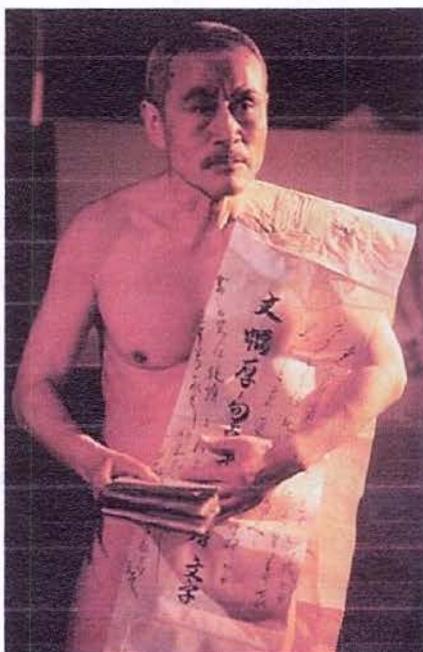


Figura 39 – O editor se veste de Livro-Jerome em *O Livro de Cabeceira*

#### 4.4 – Dança dos textos

Os filmes *A Última Tempestade* e *O Livro de Cabeceira* são textos em flutuação na tela. Para situar nossa afirmação em um campo semântico muito apreciado pelo diretor Peter Greenaway, podemos enumerar uma série de elementos, de vibrações que os textos estabelecem entre si.

Em um primeiro nível, encontram-se os textos originais, dos quais partem as idéias dos dois filmes, ou inspiram o diretor. No primeiro filme, o texto é a peça de Shakespeare, *A Tempestade*; no segundo é exatamente *O Livro de Cabeceira*, obra homônima de Sei Shonagon.

Em *A Última Tempestade*, a transposição da peça de Shakespeare para a tela é exata. Greenaway não economiza nenhuma palavra do texto de Shakespeare, é fiel a ele. A maioria das falas é transposta literalmente do texto original para a tela; melhor dizendo, para o roteiro do filme e depois para a tela. Flutuando em torno e no meio do texto original de Shakespeare, ou mergulhando, entrando e saindo desse texto, estão os vinte e quatro livros apresentados por Próspero ao longo do filme.

Os vinte e quatro livros são parte da criação de Greenaway – que é também o roteirista. São invenções do diretor para o filme. Para isso, ele busca em suas referências as obsessões pela enumeração e pela classificação, para criar e dispor esses vinte e quatro livros que vão sendo abertos e lidos por Próspero no período em que ele se encontra exilado naquela ilha.

A análise da cena a seguir mostra o movimento dos textos no filme e o entrelaçamento que ocorre entre o texto de Shakespeare, *A Tempestade*, o texto dos 24 livros de Próspero, a autoria de Greenaway e a imagem que, além de mostrar os personagens em cena, mostra imagens de texto escritos.

## A Tempestade

Próspero: Lembra de antes de irmos para esta gruta pobre? Acho que não, pois não tinha três anos.

Voz de Miranda: Não eram quatro ou cinco amas a me cuidar?

Próspero: Mais até, Miranda. Como pode se lembrar? O que mais distingue no escuro do passado? Se lembra de coisas anteriores à vinda, também lembra de como veio. Há doze anos, Miranda. Há doze anos seu pai era o Duque de Milão e poderoso príncipe. Sua mãe foi modelo de virtude e disse que era minha filha.

Próspero:

Meu irmão e seu tio Antonio, como pode um irmão ser tão pérfido? Depois de você, era quem eu mais amava.

A ele confiei a direção do meu Estado que, naquele tempo primava sobre todos, como Próspero entre príncipes. Gozando de tão alta dignidade sem rival nas artes liberais às quais me dedicava.

O governo transferi para meu irmão, dedicando aos meus estudos secretos, tornando-me estranho à minha terra.

## Imagem

Miranda dorme. Prospero fala enquanto caminha pelo quarto.

Amas de Miranda

Miranda criança caminha puxando um barco de brinquedo

Próspero e amas  
Susana

Páginas impressas.

Texto: *An Alphabetical Inventory of the Dead*

Susana e amas banham  
Miranda criança

Dois personagens assistem à cena anterior. A câmera se afasta e a cena se transforma em janela, revelando um proscênio.

Próspero caminha pelo quarto onde Miranda dorme.

Símbolos do Ducado  
(imagem fixa)  
Biblioteca

Texto: *The book of colour*

Duas páginas de texto com um quadrado colorido em cada.

As cores se alternam.

Nomes das cores em legendas.

## Livros de Próspero

Voz de Próspero: *This is a funeral volume. It contains all the names of the dead who have lived on earth. The first name is Adam and the last is Susannah, Prospero's wife.*

Voz de Próspero:

*This is a large book bound in watered silk. The three hundred pages cover the colour spectrum in finely differentiated shades moving from black back to black again.*

*O Livro de Cabeceira* revela estratégia semelhante. Como já se disse, *O Livro de Cabeceira* de Sei Shonagon serve de inspiração e empresta seu título ao filme. Em *O Livro de Cabeceira*, trechos do livro de Shonagon são recitados ou lidos por Nagiko e pelas tias. Além do livro de Shonagon, há os treze livros que são compostos e escritos pela própria Nagiko, a exemplo do que faz Próspero em *A Última Tempestade*.

O que Greenaway propõe e o que ele realiza é uma trama, uma rede de referências cruzadas. Referências que vão dos textos das obras originais, *A Tempestade* e *O Livro de Cabeceira*, aos textos criados pelo diretor para o roteiro. Os textos do próprio diretor sobem e descem, passando por entre os textos originais que inspiram os dois filmes e até mesmo interferindo neles. Greenaway realiza o que denomino dança dos textos. A impressão é que os textos estão flutuando ou parecem flutuar uns sobre os outros, como se eles estivessem sobrepostos, com leveza, em níveis diferentes. Contudo, a qualquer momento a situação pode se alterar e um texto que se encontra em nível mais profundo, ou cuja existência seja obscurecida pela presença de outro texto mais evidente, pode vir à tona e dominar a cena principal.

Para que essa flutuação de textos tenha eficácia, o diretor utiliza o recurso da sobreposição ou justaposição de telas e janelas, seja em camadas translúcidas ou semi-translúcidas, que criam a idéia de superimpressão usada no cinema convencional. Greenaway realiza uma escrita filmica que opera abertamente com a intertextualidade e o artifício, resultando em um entrecruzamento de linguagens e sensações. Uma escrita filmica híbrida que trabalha com o fragmento.

A dança de textos nesses dois filmes de Greenaway relaciona-se com as instabilidades que o diretor instiga no espectador. Instabilidade da atenção, da sensibilidade, do olhar e da câmera e, porque não dizer, com a própria instabilidade e mobilidade dos textos contemporâneos. Essas relações instáveis,

fragmentadas, parciais e desestruturadas são reflexo dos próprios modos e dispositivos contemporâneos de reprodução, a exemplo das fotocopiadoras e das impressoras.<sup>273</sup> Se, por um lado, tais relações dessacralizam o texto, permitindo o fluxo entre o popular e o culto, fazem também com que os vínculos entre leitores e textos sejam, da mesma forma, muito fluidos.

#### **4.5 – Escritores, narradores**

Escrever é o destino dos protagonistas nos dois filmes. “*Se a escrita não existisse, de que depressão terrível nós sofreríamos!*”, lamenta Nagiko-Sei Shonagon em *O Livro de Cabeceira*.

A estratégia de exibir os textos em flutuação e, como já disse, essa rede de referências que se cruzam numa trama textual, relaciona-se diretamente com os vários papéis de escritores que, explicitamente ou não, estão presentes nos filmes de Greenaway. Escrever é fundamental para os personagens, de forma que a escrita é elemento vital para Próspero e Nagiko, funcionando como uma espécie de sangue ou oxigênio, sem os quais pereceriam. A escrita é visceral e erótica, na medida em que é pulsão de vida e impulsiona os dois personagens pelas tramas narrativas dos filmes.

Esses escritores encontram-se espalhados em várias instâncias, que denomino de instâncias narrativas. Em primeiro lugar, o grande arquiteto de todas as tramas é o próprio diretor Peter Greenaway. É ele quem faz o papel de Deus, papel que muitas vezes transfere para outras instâncias ou outros personagens de

---

<sup>273</sup> Observe-se as análises de Garcia Canclini a respeito desta relação em **Culturas híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade**. p. 304-305

seus filmes. É Greenaway quem opta por trabalhar com a peça de Shakespeare, quem elege a obra de Sei Shonagon, quem recolhe e escolhe as várias referências com as quais opera ao longo dos seus filmes.

Analisando mais especificamente os dois filmes, observa-se que, em *A Última Tempestade*, três instâncias narrativas afiguram-se com clareza. Em primeiro lugar, e, como já disse, o diretor Greenaway, que é o grande arquiteto. Em seguida, Shakespeare, cujo texto inspira a obra do diretor. Finalmente Próspero, protagonista que vai, ao longo do filme, escrevendo seus livros e, muitas vezes, definindo seu destino e o destino de outros personagens ao seu redor, através da magia e da ciência. Quando isso ocorre, Próspero assume, na narrativa, o lugar de Deus que é ocupado pelo próprio diretor. A operação alquímica de transformação do real faz de Próspero um narrador onisciente, tanto que, quando se refere a si próprio, utiliza a terceira pessoa – ele – ou seu nome – Próspero.

Em *O Livro de Cabeceira*, o primeiro nível da narrativa é o lugar ocupado por Sei Shonagon, autora do livro que inspira o filme. Inicialmente, o texto do *Livro de Cabeceira* é apresentado pela tia a Nagiko; mas, ao longo do filme, à medida que o livro vai sendo lido para Nagiko – e futuramente pela própria Nagiko – ela se transforma em autora de sua própria obra: *O Livro de Cabeceira de Nagiko Kiohara*. E acima, armando toda essa tessitura, está o diretor Peter Greenaway, como um deus que tudo articula e define, arquitetando a trama do filme. São dele os treze poemas que, vertidos para o japonês, são escritos por Nagiko nos corpos de seus amantes.

Há também, em ambos os filmes a presença de uma figura importante, também vinda do mundo das letras: São Jerônimo. A referência a ele em *A Última Tempestade* é uma referência imagética. Em vários momentos do filme, como o mostrado nas figuras a seguir, o diretor cita a pintura *São Jerônimo em Seu*

*Estúdio* (ca. 1474-75), de Antonello da Messina (1430-1479), sendo que na citação Próspero ocupa o lugar de São Jerônimo. (Figuras 40 e 41)

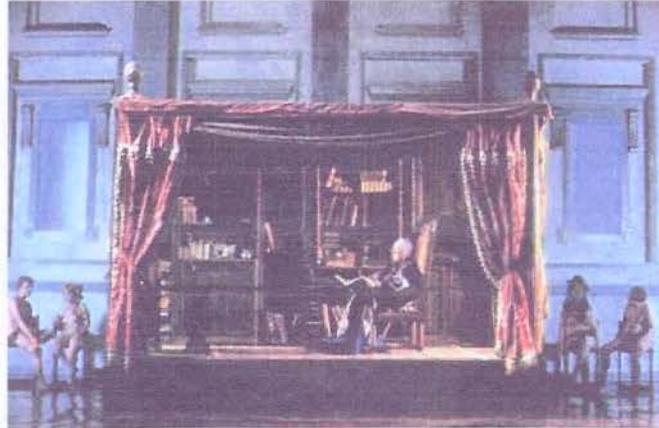
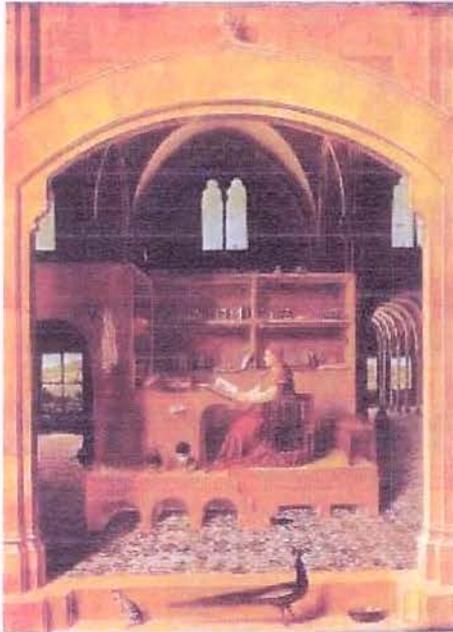


Figura 40.– *A Última Tempestade*: Próspero em seu estúdio

Figura 41.– *Antonello da Messina – São Jerônimo em seu Estúdio* (ca. 1474-75)

Jerônimo, nascido na Damácia no século IV, amava os livros, lia os clássicos e enriquecia sua biblioteca copiando à mão livros que não possuía. É dele a *Vulgata*, tradução do hebraico para o latim, das escrituras sagradas cristãs. Por sua dedicação aos livros, tornou-se o patrono das bibliotecas, dos bibliotecários e dos tradutores. A iconografia do santo no Ocidente é abundante. Nas representações mais comuns, ele é um velho barbado, de ralos cabelos longos e vestes escassas. Compõem essas representações o leão, os livros, o crucifixo e a caveira. As mais conhecidas – devido, principalmente, à popularização da hagiografia católica, à conexão das devoções e às ofertas e doações às imagens representativas dos santos – são os trabalhos de Piero della Francesca (*São Jerônimo Penitente*, 1450), Lorenzo Lotto (*São Jerônimo no Deserto*, c. 1506 e c.1509-1512), Ticiano, (*São Jerônimo*, 1560), Jacopo Bassano (*São Jerônimo*, 1556), Caravaggio (*São Jerônimo*, 1605, e *São Jerônimo Escritor*, c.1607-1608), El Greco (*São Jerônimo*, c.1610-14), Rubens (*São Jerônimo*, 1615) e a série de quatro quadros de Georges de La Tour (1628-50). (Figuras 42 a 53)

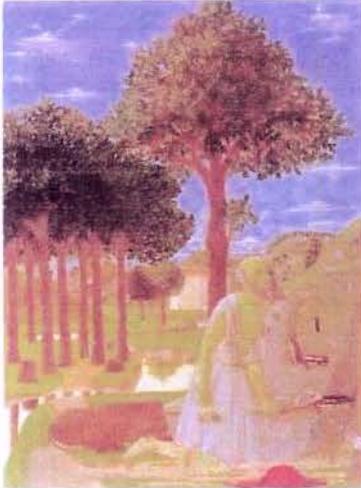


Figura 42 – Piero della Francesca – *São Jerônimo Penitente*, 1450



Figura 43 – Lorenzo Lotto – *São Jerônimo no Deserto*, c. 1506

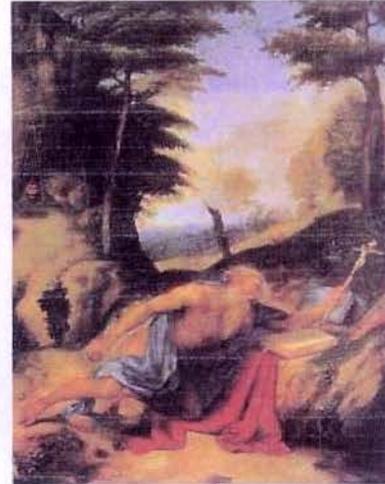


Figura 44 – Lorenzo Lotto – *São Jerônimo no Deserto*, c. 1509-1512

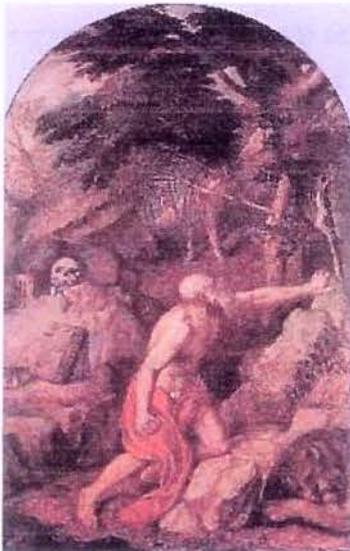


Figura 45 – Jacopo Bassano – *São Jerônimo*, 1556



Figura 46 – Tiziano – *São Jerônimo*, 1560

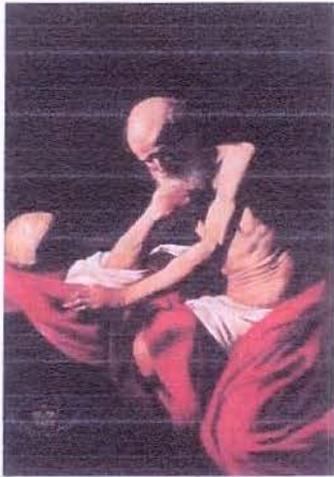


Figura 47 – **Caravaggio** – *São Jerônimo*, c. 1605.

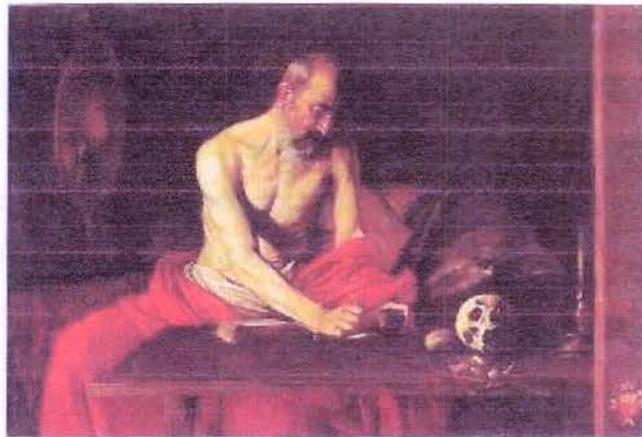


Figura 48 – **Caravaggio** – *São Jerônimo Escritor*, c. 1607-1608



Figura 50 – **Peter Paul Rubens** – *São Jerônimo*, 1615



Figura 49 – **El Greco** – *São Jerônimo*, c. 1610-1614

O *São Jerônimo* de Antonello da Messina foge a essas representações. Em Messina, há um Jerônimo de meia-idade, a exemplo de Próspero, vestido como um contemporâneo do próprio pintor. Trabalha num estúdio de madeira alojado dentro de um edifício gótico. Nessa imagem, tem-se um “retrato preciso e brilhante das características mais importantes para se conseguir uma

comunicação eficiente entre o conhecimento acumulado e o leitor".<sup>274</sup> O *São Jerônimo* de Antonello da Messina inspira o uso racional do espaço. O estúdio, três degraus acima do piso, tem mesa adequada às proporções dos códices e estantes que dispõem livros sempre à mão. Móveis, espaço e iluminação devem ligar o leitor à biblioteca, assim como a escrita adere-se ao livro, ao mesmo tempo em que separa e livra o leitor de tudo o que seja inóspito. O estúdio de Próspero é, portanto, o lugar sagrado que lhe permitirá o acesso aos conhecimentos mágicos.

Em *O Livro de Cabeceira*, as referências a São Jerônimo são mais explícitas e ocorrem em vários momentos do filme. A primeira delas relaciona-se com a própria trama do filme. O tradutor inglês Jerome é o homem que se torna amante de Nagiko, por quem ela se apaixona e se transformará em dois livros da autora. A relação Jerome-São Jerônimo é clara, porque a tradução da Bíblia do hebraico para o latim é o feito principal atribuído a São Jerônimo.

Além do mais, conforme Maria Esther Maciel, o filme todo é

um trabalho tradutório que, furtando-se aos modelos convencionais da adaptação literária, "transcria" visualmente – a partir de sofisticadíssimos recursos tecnológicos – a prosa poética de um dos clássicos da literatura japonesa medieval, *O Livro de Cabeceira*, de Sei Shonagon.<sup>275</sup>

Ainda em *O Livro de Cabeceira*, há outra referência a São Jerônimo, uma referência imagética. Ocorre quando o editor de livros, apaixonado por Jerome, mesmo antes de saber da morte do amante-tradutor, mostra-se desconsolado e olha fixamente a tela do computador, onde se vê uma imagem de São Jerônimo. Trata-se de *São Jerônimo Penitente*, atribuído a Georges de La Tour (1593-1652), uma iconografia mais difundida do santo: um homem velho,

---

<sup>274</sup> AMERI, Amir H. On the logic of encampment: writing and the library. *Issues in Architecture Art and Design*, London, v. 4, n. 2, 1995. Disponível em: <<http://home.kendra.com/ameri/Logic/Logic.html#Anchor-14210X>> Acesso em: 11 maio 2002.

<sup>275</sup> MACIEL, Maria Esther. São Jerônimo em tradução. *Aletria: Revista de Estudos de Literatura*, Belo Horizonte, v. 8, p. 53-59, dez. 2001.

barbado, com vestes rotas, torso nu. O Santo encontra-se, provavelmente, no deserto; na mão esquerda, tem uma cruz, na direita, um chicote e à sua frente um livro aberto que se mantém de pé com o próprio peso. Esse São Jerônimo penitente optou pela vida isolada e recolhida e está no deserto para expiar os pecados e trabalhar nas escrituras. Diferentemente da citação ao santo em *A Última Tempestade*, que é exuberante e rica, a imagem de São Jerônimo mostrada em *O Livro de Cabeceira* é austera e meditativa, como o próprio editor. Na primeira cena, vê-se a imagem do Santo no monitor do computador e na janela menor na parte inferior da tela. Quando o editor aciona o teclado, aparecem detalhes da imagem do livro que se sustenta de pé.



Figura 51 – Georges de La Tour – São Jerônimo Penitente, 1628-30



Figura 52 – Georges de La Tour – São Jerônimo Penitente com Chapéu de Cardeal, 1628-3

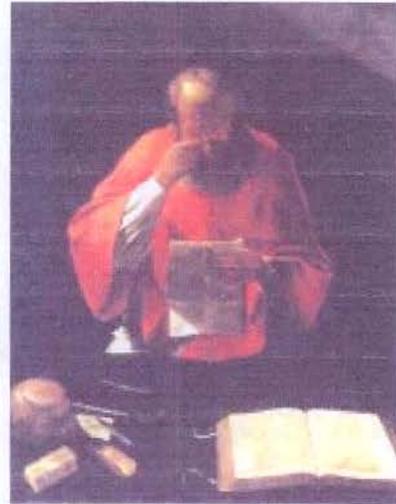


Figura 53 – Georges de La Tour. – São Jerônimo Lendo, ca. 1635-38

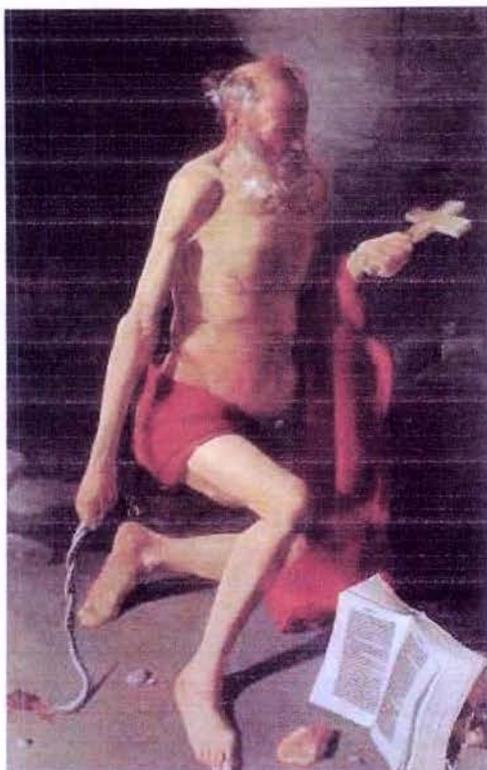


Figura 54 – **Georges de La Tour** – São Jerônimo Penitente (1628-30)

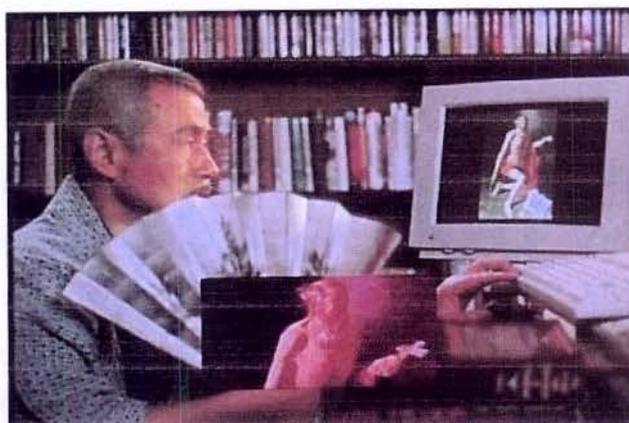


Figura 55 – **O Livro de Cabeceira** – São Jerônimo Penitente na tela do computador

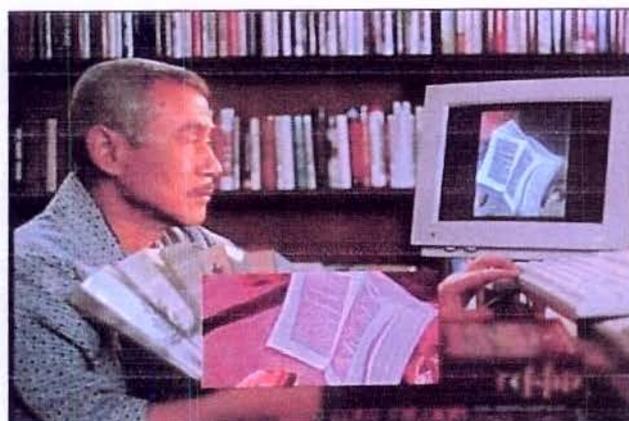


Figura 56 – **O Livro de Cabeceira** – detalhe de São Jerônimo Penitente na tela do computador

É interessante refletir sobre as citações de São Jerônimo nos filmes de Greenaway, principalmente se entendemos a importância do santo, não só para a hagiografia cristã, mas para a história do livro e das bibliotecas. Penso que Greenaway, ao utilizar as imagens do santo em seus filmes, faz mais que homenageá-lo, pois dialoga com o conceito e o significado do santo para o mundo letrado. Greenaway empreende tal elaborações, retomando Maria Esther Maciel,<sup>276</sup> através da transcrição das obras originais, no caso, *A Tempestade* e *O Livro de Cabeceira*. Pensamento semelhante ao de Maciel é o de Bernadette Lyra,

<sup>276</sup> MACIEL, Maria Esther. São Jerônimo em tradução.

para quem o filme *A Última Tempestade* não é uma adaptação de *A Tempestade*, de Shakespeare. É, “muito mais um projeto específico de Peter Greenaway, que aposta no cinema como sendo a criação de universos próprios.”<sup>277</sup>

Finalmente, há outra instância narrativa importante que se destaca nos dois filmes e ocorre na medida em que o diretor Peter Greenaway se inspira em textos da obra de Jorge Luis Borges, para trazê-los até sua obra. Maria Esther Maciel dá algumas pistas, indicando, na obra de Borges, o *Manual de Zoologia Fantástica* e *O Idioma Analítico de John Wilkins*,<sup>278</sup> mas é o próprio Greenaway quem denuncia a influência e inspiração de Borges e Calvino em sua obra.<sup>279</sup> Influência que parece muito clara como inspiração e como tendência, quando o diretor opta por fazer enumerações em vários filmes, a exemplo do que faz Borges na *Enciclopédia Chinesa*. Esse Borges que Greenaway lê é um Borges que leu *O Livro de Cabeceira* de Sei Shonagon.<sup>280</sup> Em seus estudos, Maria Esther Maciel explora o potencial das relações e inter-relações entre a obra de Peter Greenaway e a de Jorge Luis Borges: a polifonia, as várias vozes falando em um mesmo texto e as obsessões classificatórias e inventariantes.<sup>281</sup>

---

<sup>277</sup> LYRA, Bernadette. Os 24 livros de Próspero a 24 quadros/segundo: *A Última Tempestade* (Prospero's Books) de Peter Greenaway. In: ENCONTROS CINEMAES: CINEMA E TEATRO, 2004, Vitória. **Cahiers du Cinéma**. Vitória, 2004. Disponível em: <<http://www.maes.es.gov.br/cinemaes/cahiers/cadernobernadette.htm>> Acesso em: 10 jan. 2005.

<sup>278</sup> MACIEL, Maria Esther. Exercícios de classificação, jogos de ficção: Peter Greenaway à luz de Jorge Luis Borges. In: \_\_\_\_\_. **A memória das coisas**. Rio de Janeiro: Lamparina, 2004.

<sup>279</sup> GREENAWAY, Peter. Peter Greenaway holds court: an interview at the Venice film festival. A este respeito, ver também: GREENAWAY, Peter. *Greenaway in his own words*.

<sup>280</sup> “Desconfio, com alguma reserva que a ‘enciclopédia chinesa’ que inspirou Borges é o Livro de Cabeceira de Sei Shonagon”. (SANTORO, Fernando. O catálogo das Nereidas: para uma arqueologia da idéia de categoria desde as formas homéricas de classificação. In: **OUSIA PHASIS**. Disponível em: <[http://www.ifcs.ufrj.br/~fsantoro/ousia/artigo\\_nereidas.htm](http://www.ifcs.ufrj.br/~fsantoro/ousia/artigo_nereidas.htm)> Acesso em: 21 jan. 2005.) De fato, Borges leu *O Livro de Cabeceira*, e, juntamente com sua mulher, Maria Kodama, é autor de uma tradução espanhola da obra de Sei Shonagon (**El Libro de la Almohada**. Madrid: Editorial Alianza, 2004)

<sup>281</sup> MACIEL, Maria Esther. Exercícios de classificação, jogos de ficção: Peter Greenaway à luz de Jorge Luis Borges.

## 4.6 – Livros Imaginários

Essas instâncias narrativas e o jogo intertextual dos filmes com textos precedentes, a exemplo das relações mostradas no item anterior, revelam ainda que, nesses dois filmes de Greenaway, há uma deliciosa brincadeira com a potencialidade infinita da literatura e da linguagem. Isso remete ao grupo literário OULIPO, um acrônimo da expressão “*Ouvroir de Littérature Potentielle*”, fundado na década de 1960, em Paris, por Raymond Queneau.<sup>282</sup> Esse grupo procurava nos “laboratórios de literatura potencial” experimentar os gêneros literários até seus limites, buscando estruturas e possibilidades não tentadas pela literatura até então. Formado por escritores, matemáticos e filósofos, tomaram parte no grupo Italo Calvino, Georges Perec e Marcel Duchamp. OULIPO é a possibilidade da literatura infinita ou potencialmente infinita dentro da própria literatura.<sup>283</sup>

É possível estabelecer nexos entre o trabalho de Greenaway e o OULIPO, porque a deriva infinita do sentido está presente em toda obra do diretor, influência da literatura de Borges e Calvino em sua formação artística. Característica que muito aproxima Greenaway a Borges é a aspiração de não-linearidade, dentro da linearidade do texto escrito e até do texto cinematográfico. Mas não é somente com Borges que Greenaway dialoga. De fato, ele faz companhia a outros escritores.

Ler e ver os filmes de Greenaway faz pensar nas tramas elaboradas por Cervantes, que escreve sobre o Quixote dentro de *Dom Quixote* (1605 e 1615), inaugurando não só o romance moderno, como sua subversão. Na segunda metade do livro, ao visitar uma tipografia, Dom Quixote vê dois livros serem

---

<sup>282</sup> Site oficial do OULIPO. Disponível em: <<http://www2.ec-lille.fr/~book/oulipo/>> Acesso em: 20 jul. 2005.

<sup>283</sup> *Exercícios de Estilo* de Queneau (que narra o mesmo episódio de 99 formas diferentes) e *La Disparition* de Perec (no qual nenhuma palavra contém a vogal "e", a mais freqüente da língua francesa) são exemplos de obras saídas das "oficinas" OULIPO.

publicados, um deles é uma cópia apócrifa de *O Engenhoso Fidalgo Dom Quixote de la Mancha*. Na brincadeira de Cervantes, o personagem faz-se autor de sua própria história. Daí a resposta instigante de Borges a uma pergunta inquietante:

Por que nos inquieta que Dom Quixote seja leitor do *Quixote*, e Hamlet espectador de *Hamlet*? Creio ter encontrado a causa: tais inversões sugerem que, se os personagens de uma ficção podem ser leitores ou espectadores, nós, seus leitores ou espectadores, podemos ser fictícios.<sup>284</sup>

Afora o *Quixote*, participam desse jogo ficcional que mistura real e imaginário, que confunde e embota o leitor-espectador, *As Mil e Uma Noites* (900), com histórias infinitas dentro de outras histórias, estrutura utilizada também por Italo Calvino em *O Castelo dos Destinos Cruzados* (1973) e *Se um Viajante Numa Noite de Inverno* (1979). A reflexão sobre o funcionamento dessas composições ficcionais remete ainda ao *Jogo da Amarelinha* (1963) de Julio Cortázar, que propõe ao leitor uma leitura não-sequencial, não-linear, ou de *O Dicionário Kazar* (1988) de Mirolad Pavitch que, de acordo com as opções feitas pelo leitor, leva a finais diferentes.

No entanto, a proposta do livro não-linear de Greenaway tem raízes mais distantes, que residem no projeto da *Encyclopaedia* (1751) de Diderot e D'Alembert, essa tentativa de incluir em uma mesma obra todo o conhecimento supostamente disponível e cujo acesso, através de verbetes, permitiria uma leitura não hierárquica ou sequencial do texto. Como metáfora da biblioteca portátil e móvel, a *Encyclopaedia* surge como parte da realização do desejo de desprender o conhecimento dos edifícios das bibliotecas, o texto ansiando por um deslocamento do suporte-papel. Suporte abundante na Europa dos setecentos e que recebe imagens gravadas em metal, aprimorando a interação do texto impresso com o texto imagético.

---

<sup>284</sup> BORGES, Jorge Luis. *Obras completas*: v. 2. p.50

Além disso, é possível captar, nesses dois filmes de Greenaway, referências a Ramelli e sua máquina de leitura, um projeto ambicioso do Renascimento. Os engenhos de Ramelli, que causaram forte impacto no campo da Engenharia Mecânica, foram publicados no livro *Le diverse et artificiose machine del Capitano Agostino Ramelli* (1588), que contém 195 pranchas desenhadas e minuciosamente descritas. Dentre outros projetos instigantes, o engenheiro militar concebeu uma deliciosa engenhoca denominada *Máquina de Leitura* que, semelhante a uma roda d'água, era constituída por dois discos paralelos com um eixo central e vários eixos periféricos, com mecanismo rotativo por engrenagens, dispendo em plataformas o material de leitura que sempre estaria na posição apropriada para o leitor. Este, sentado à frente da máquina, giraria a roda com as mãos, consultando os livros em qualquer ordem, podendo fazer leituras não sucessivas, entremeando assuntos, sem necessidade de deslocamento físico por vários lugares – mesas, bancadas de apoio, prateleiras – onde os livros estivessem dispostos.

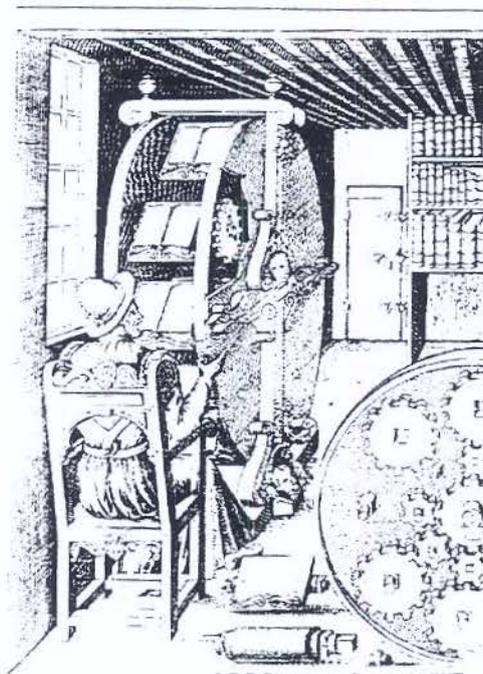


Figura 57 – *Máquina de Leitura* (1588) de **Agostino Ramelli**

Borges, Calvino, Cortazar, a *Encyclopaedia* e a *Máquina de Leitura* são obras e projetos que buscam romper com a linearidade do escrito, propondo leituras salteadas e fragmentadas do texto, de modo a criar sensações de quebra da seqüência linear do tempo.

Esses dois filmes de Greenaway dialogam com uma instância da literatura que se denomina *biblia abiblia*<sup>285</sup> ou *pseudobiblia*,<sup>286</sup> que significa livros dentro de livros ou livros falsamente atribuídos a autores e nunca escritos. São livros e bibliotecas que jamais leremos ou visitaremos fisicamente<sup>287</sup> porque são entes “imaginários que não existem exceto como volumes fantasmas que vivem na narrativa ficcional”.<sup>288</sup> Carpenter diz que uma “biblioteca imaginária pode ser constituída por livros imaginários de autores imaginários, por livros imaginários de autores reais, ou por livros reais de autores reais em edições imaginárias”.<sup>289</sup> Veja-se a Biblioteca São Victor, supostamente localizada em Paris, que Rabelais (1494-1553) introduz na narrativa de *Gargantua e Pantagruel* (1533); ou o irônico catálogo da Biblioteca Courtier (1610), de John Donne (1572-1631), que atribui a autores reais os trinta e quatro livros inventados que compõem a coleção da

---

<sup>285</sup> A expressão foi criada pelo inglês Max Beerbohm em 1921, para designar aqueles livros ignorados, segundo o autor, pelos catálogos das bibliotecas. Cf.: BEERBOHM, Max. *Books Within Books*. In: \_\_\_\_\_. **And Even Now**. London: William Heinemann, 1921. Disponível em: <<http://www2.cddc.vt.edu/gutenberg/etext99/evnow10h.htm>> Acesso em: 17 jul. 2005.

<sup>286</sup> Expressão de Lyon Sprague De Camp no artigo *The Unwritten Classics*, publicado em 1947 no **The Saturday Review of Literature**. (v. 30, n. 13, p. 7-76), conforme informam os sites: CATALOGHI di libri immaginari. Disponível em: <<http://www.paoloalbani.it/Cataloghi%20immaginari.html>> Acesso em: 21 jun. 2005. e THE INVISIBLE Library. Disponível em: <<http://www.invisiblelibrary.com>> Acesso em: 21 jun. 2005.

<sup>287</sup> CARPENTER JR., Edwin H. **Some Libraries We Have Not Visited**. Pasadena: Ampersand Press, 1947. Disponível em: <<http://www.invisiblelibrary.com/LibrariesNotVisited.htm>> Acesso em: 21 jun. 2005.

<sup>288</sup> BLUMENTHAL, Walter Hart. **Imaginary Books and Phantom Libraries**. Philadelphia: George S. MacManus, 1966. Disponível em: <<http://www.invisiblelibrary.com/Blumenthal.htm>> Acesso em: 21 jun. 2005.

<sup>289</sup> CARPENTER JR., Edwin H. **Some Libraries We Have Not Visited**.

suposta biblioteca; há ainda a famosa *Bibliotheca Abscondita* (1683) de Sir Thomas Browne (1605-1682), que lista inúmeros volumes jamais existentes.<sup>290</sup>

Como se vê, a literatura registra esses livros criados pelos autores como sendo “livros imaginários”, “livros inventados” ou “livros inexistentes”. Prefiro a primeira designação porque fixa o caráter mágico que pretendo dar aos livros de Próspero e Nagiko. Da mesma forma, opto pela expressão biblioteca imaginária<sup>291</sup> como a coleção de livros imaginados, que foram escritos e descritos dentro de outros livros, ou livros cujos títulos reais tenham sido citados por personagens.

Igualmente são os livros imaginários de Borges: *O Jardim de Veredas que se Bifurcam* de Ts'ui Pen; *O Livro de Areia*; os livros de títulos estranhos, como *Trovão Penteado*, *Cãibra de Gesso* e *Axaxaxax Mlo*, pertencentes à *Biblioteca de Babel*; o *Dom Quixote*, escrito ou reescrito por Pierre Menard; a *História Geral dos Labirintos*, de Silas Haslam; e a memorável *The Anglo-American Cyclopaedia*, “uma reimpressão literal, mas também tardia, da *Encyclopaedia Britannica* de 1902.”<sup>292</sup> Borges cria esses modelos imaginários propondo “a substituição do real por outra formulação, cujo efeito de verossimilhança [...] coloca em xeque, ao mesmo tempo, o estatuto de realidade e de ficção.”<sup>293</sup> Livros e bibliotecas que, como a *Anglo-American Cyclopaedia*, a *Biblioteca de Babel* ou *Tlon, Uqbar, Orbis Tertius* são construções em abismo, que

---

<sup>290</sup> BROWNE, Thomas. *MUSÆUM CLAUSUM* or *Bibliotheca Abscondita*: Containing Some remarkable Books, Antiquities, Pictures and Rarities of several kinds, scarce or never seen by any man now living. Disponível em: <<http://penelope.uchicago.edu/misctracts/museum.html>> Acesso em: 17 jul. 2005.

<sup>291</sup> É digno de visita o site *Invisible Library* (Biblioteca Invisível) com sua coleção de livros que só aparecem dentro de outros livros. “Within the library's catalog you will find imaginary books, pseudobiblia, artificions, fabled tomes, libris phantastica, and all manner of books unwritten, unread, unpublished, and unfound.” Disponível em: <<http://www.invisiblelibrary.com/>> Acesso em: 11 mar. 2005.

<sup>292</sup> BORGES, Jorge Luis. **Obras completas**: v. 1. p. 475

<sup>293</sup> PINTO, Júlio Pimentel. **Uma memória do mundo**: ficção, memória e história em Jorge Luis Borges. p. 256

se reproduzem através de espelhos. Ao construir esses lugares imaginários<sup>294</sup> e míticos, Borges tenta converter a desordem do mundo em uma ordem ficcional criando utopias – que não raro transformam-se em distopias.<sup>295</sup>

Esse jogo funciona no limite entre ficção e não-ficção, mesmo porque Borges descrê da existência desses limites, de forma que o leitor pouco integrado à sua obra, quando lê, por exemplo, a *História da Eternidade*, será, provavelmente, enganado pelo título. Em *O Jardim de Veredas que se Bifurcam*, a base da narrativa é *The Rose of Yesterday*, livro escrito por Herbert Quain. A linguagem ensaística de Borges, própria da não-ficção, inventa personagens, cita livros imaginários, cria eventos e constrói acontecimentos. Porque no imaginário reside o infinito.

Em toda obra de Peter Greenaway, onde residem ecos da literatura de Borges e de Calvino, há também a categoria de livros imaginários. Como já afirmei, os livros, imaginários ou não, são temas recorrentes em Greenaway. No filme *The Falls*, por exemplo, há uma estante repleta de livros, mostrada em uma cena da biografia número 59. A estante contém livros relacionados a pássaros, asas e vôo: *The Phoenix and the Carpet* (1904), de Edith Nesbit, *The UFO Phenomenos* (1979), de Johannes von Buttlar, *Johnathan Livingston Seagull* (1970) de Richard Bach, além de algumas edições da Penguin Books.<sup>296</sup>

Em *A Última Tempestade* e *O Livro de Cabeceira*, os livros que Próspero traz para sua biblioteca e os que Nagiko cria na pele de seus amantes, além de imaginários, são também mágicos. Imaginários, porque são criados pelos dois personagens e, portanto, só existem dentro das narrativas dos filmes.

---

<sup>294</sup> Alberto Manguel e Gianni Guadalipi, organizadores do **Dicionário de lugares imaginários** (São Paulo: Companhia das Letras, 2003), dedicam oito verbetes a lugares imaginários na ficção de Borges.

<sup>295</sup> Cf. SARLO, Beatriz. **Borges: a Writer on the Edge**. London: Verso, 1993. Disponível em: <<http://www.hum.au.dk/romansk/borges/bsol/bsi0.htm>> Acesso em: 14 jun. 2003.

Mágicos, porque têm a função de alicerçar e construir as vinganças dos protagonistas nos dois filmes.

Como Borges, Greenaway apresenta livros dentro de livros. Livros imaginados pelos protagonistas: 24 livros dentro da obra denominada *Prospero's Books* e 13 livros guardados dentro do *Livro de Cabeceira*. Em *A Última Tempestade*, são os livros que Próspero leva para o exílio na ilha. Ambos os filmes são bibliotecas que os protagonistas formam e que, ao longo dos filmes, são destrinchadas para o espectador. Os dois filmes de Greenaway dialogam com as categorias de livros referidos pela literatura: livros imaginários, livros invisíveis, livros inexistentes.

Experimenta-se, vendo os filmes de Greenaway, a mesma sensação de embaralhamento proporcionada pela leitura de Borges. Somos enganados ou não? A linguagem de simulação e os livros imaginários também compõem, nos dois filmes, bibliotecas imaginárias. À semelhança de quando lemos Borges, vendo esses filmes de Greenaway, vamos sendo iludidos por títulos inexistentes que poderiam compor o catálogo de uma biblioteca invisível. São esses livros que tanto aproximam os dois *hacedores*; mas não necessariamente o livro material, físico, e sim o livro como ato estético, como o espírito do escritor que revive quando o leitor o busca. “Uma biblioteca é um gabinete mágico”, diz Borges lembrando Emerson, porque “em toda biblioteca há espíritos. [...] Um livro é um cubo de papel, uma coisa entre as coisas. O ato estético ocorre muito poucas vezes, e cada vez em situações inteiramente diferentes e sempre de modo preciso.”<sup>297</sup>

---

<sup>296</sup> As indicações dos títulos foram retiradas do *site* THE VFI'S Desktop. De fato, esses livros são cenários da biografia 59 e não 51, conforme informa o texto do *site*. Disponível em: <<http://www.btinternet.com/~paul.melia/books.html>> Acesso em: 26 abr. 2005.

<sup>297</sup> BORGES, Jorge Luis. Destino e obra de Camões. In: SCHWARTZ, Jorge (org.) **Borges no Brasil**. São Paulo: Editora Unesp; Imprensa Oficial, 2001. p. 395-6

## 4.7 – Livro-corpo

Uma das propostas mais instigantes de Greenaway é mostrar o livro sendo escrito e lido em suportes pouco usuais. O texto se desloca para lugares não convencionais, para a própria tela e, na tela de cinema, para locais onde antes ele não se manifestava. Os livros de Greenaway, portanto, estão em todos os lugares: nas telas sobrepostas, nas paredes, no chão.

Mas o suporte mais instigante é o corpo. Greenaway expõe o corpo como suporte sensorial, sensual e orgânico do livro. Uma sensualidade que é a própria sensualidade da escrita e das letras desenhadas meticulosamente nos dois filmes.<sup>298</sup>

Em *O Livro de Cabeceira*, Nagiko usa seu corpo e os corpos dos amantes como suporte para registro de seus livros e sua memória. Em *A Última Tempestade*, são os livros-vivos, homens-livros que se abrem e expõem suas vísceras. Ou os *tableaux-vivants* filmados com câmera fixa, que rompem com as dimensões lineares da tela e com a imobilidade do volume códice para movimentarem-se em uma terceira dimensão.

Em *O Livro de Cabeceira*, Jerome passa a ser a página onde Nagiko escreverá seu *Livro de Cabeceira*. E depois de Jerome, outros corpos serão suportes de sua escrita, até a finalização da obra e a morte de seu amante. Não só a criação é prazer para Nagiko. Talvez a escrita propriamente dita, o ato de

---

<sup>298</sup> Brody Neuenschwander, artista-calígrafo americano radicado na Bélgica, é o responsável pelas letras desenhadas em *A Última Tempestade* e *O Livro de Cabeceira*. No primeiro, as mãos de Neuenschwander transformaram-se nas mãos de Shakespeare/Próspero; no segundo, o artista transformou, pela caligrafia, os corpos em livros. A principal questão que o artista propõe com seu trabalho parece ser: "O que você procura, texto ou imagem?" O trabalho de Neuenschwander oferece as duas coisas, porque a "linguagem tornou-se um *medium* visual. Em seu trabalho, palavras e imagens lutam delicadamente pela supremacia. Ocasionalmente, há um cessar fogo, freqüentemente uma desconfortável paz". As informações sobre o artista encontram-se em seu *site* oficial. Disponível em: <<http://www.bnart.be/>> Acesso em: 25 maio 2005.

desenhar letras, seja mais prazerosa que a elaboração criativa. Talvez. Então, a protagonista parece não fazer distinção entre esses dois campos: criar e escrever. Há prazer naquele texto porque

O importante é igualar o campo do prazer, abolir a falsa oposição entre a vida prática e a vida contemplativa. O prazer do texto é uma reivindicação justamente dirigida contra a separação do texto; pois aquilo que o texto diz, através da particularidade de seu nome, é a ubiquidade do prazer, a atopia da fruição.<sup>299</sup>

Porém, em *O Livro de Cabeceira*, a escrita no corpo não é somente sinônimo de prazer, ela é também sacrifício, como sugere a seqüência em que Jerome escreve o *Padre Nosso* em latim e inglês no corpo de Nagiko. Essa seqüência fornece uma imagem que remete aos poemas do tipo *carmina figurata*,<sup>300</sup> muito comuns na Idade Média carolínea. O signo complexo dos *carmina figurata*, a exemplo dos ideogramas ou dos caligramas, é um desenho, ou uma forma que define o conteúdo, em total adesão da “materialidade do conteúdo à mensagem”.<sup>301</sup>

---

<sup>299</sup> BARTHES, Roland. *O prazer do texto*. p. 76

<sup>300</sup> *Carmen figuratum* (*Carmina figurata* – plural) = canção ou poema desenhado.

<sup>301</sup> ZUMTHOR, Paul. *Carmina figurata*. *Revista USP*, n. 16, p. 69-75, dez./jan./fev., 1992-93 (Dossiê Palavra/Imagem)

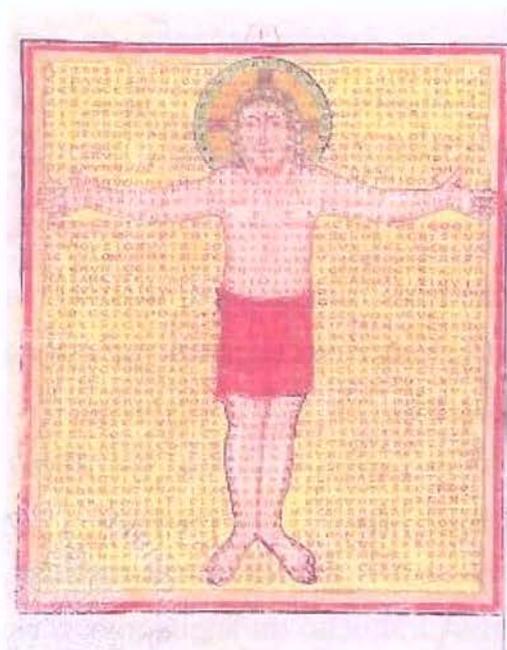


Figura 58 – *Magnentius Hrabanus Maurus*,  
de *Laudibus Sanctae Crucis* - Poem 1

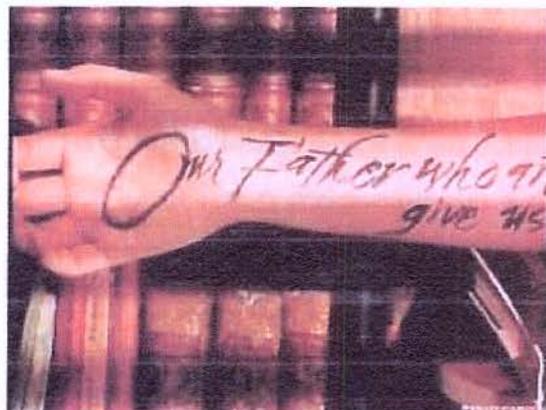


Figura 59 – *Frames de O Livro de Cabeceira:*  
livro-corpo

A seqüência evidencia a sacralização do corpo e da escrita e também o sacrifício a que o corpo se submete. No entanto, parece que há em Nagiko mais prazer que sacrifício. “Assim como o de Sei Shonagon, o meu olfato era muito apurado. Apreciava o aroma de todos os tipos de papel. Fazia-me lembrar do aroma da pele.” Ou ainda: “Tenho certeza de que há duas coisas na vida que são dignas de confiança: os prazeres da carne e os prazeres da literatura.”

Mas sacrifício verdadeiro fará o corpo já morto de Jerome, quando o editor retira dele a pele para juntar os pedaços e encaderná-los, fazendo o seu *Livro de Cabeceira* com os escritos de Nagiko. Não há, dentre todos os amantes de Nagiko, um que tenha tido seu corpo mais sacrificado que Jerome. O corpo dele fora o primeiro livro da obra de Nagiko, uma espécie de esboço, de proposta de criação: “Vou escrever o *Corpo como um Livro / Um Livro como um Corpo / E este Corpo e este Livro / Serão o primeiro Volume / De Treze Volumes*”. O corpo

de Jerome transforma-se, depois de morto, em uma declaração de amor: “*Livro, corpo – eu te amo*”. O livro-Jerome, espécie de fixação erógena do editor, significa, para Nagiko, tanto o começo de sua carreira de escritora, quanto uma importante passagem e até uma transfiguração para a vida adulta, o reencontro com o pai e a vingança contra o editor.

Em *O Livro de Cabeceira*, a escrita, antes de significar meramente o lugar da técnica e da competência, ocupa e dá sentido ao sensível que habita o mundo de Nagiko. A escrita, em princípio, antagoniza *logos* e *physis*, coloca tensão na disputa entre o inteligível e o sensível. Mas, de fato, ela ajusta e aproxima esses dois pólos e provoca um diálogo tenso, mas necessário entre esses dois conceitos. Essa escrita está nos corpos, é projetada nas paredes, é fotografada. É a linguagem sobre a linguagem. A tradução da linguagem; o filme contando sobre a escrita; a escrita falando de livros e os livros falando de livros e pessoas; a fotografia falando da escrita enquanto imagem. A escrita representando palavras e pensamentos em sua função primária e se desmembrando em outras inúmeras funções caminhando não para um esvaziamento de si mesma, mas para o prolongamento de suas possibilidades.<sup>302</sup>

Além do livro-corpo – corpo transformado em livro-orgânico – repetem-se nos filmes de Greenaway o livro em total adesão ao corpo. Livro que cobre o corpo ou que o suporta: coleções desorganizadas que servem de cama para os amantes de *O Cozinheiro...*; nesse mesmo filme, Michel é forçado a engolir uma cópia de seu livro favorito, *Revolução Francesa*, que causa sua morte; o *Livro de Cabeceira* cobre o sexo de Jerome (livro-corpo) morto; o livro-Jerome transformado em *Livro de Cabeceira* do editor que o cheira, afaga, lambe e veste; o livro sobre o travesseiro que sustenta os sonhos de Nagiko (Figura 60); o livro-travesseiro que acomoda a cabeça de Susana morta (Figura 61).

---

<sup>302</sup> LINS, Gilberto Pereira. *O livro de cabeceira*: a redundância das linguagens. Disponível em: <[http://www.itaucultural.org.br/literatura/text\\_zip/O\\_livro\\_de\\_cabeceira%20Gilberto.zip](http://www.itaucultural.org.br/literatura/text_zip/O_livro_de_cabeceira%20Gilberto.zip)> Acesso em: 9 maio 2002.



Figura 60 – *O Livro de Cabeceira*: Nagiko e o livro sobre o travesseiro



Figura 61 – *A Última Tempestade*: Susana morta e o livro-travesseiro

Em Greenaway, esse livro que se desprende de seus suportes tradicionais, que se desloca para outros lugares como o corpo dos protagonistas ou dos personagens que ele cria ou que orbitam em torno dele é, além de livro-corpo, um livro-máquina. Máquina orgânica que, embora pertencente ao indivíduo, extrapola esse pertencimento e abraça o coletivo. Uma forma de memória artificial, memória em expansão, que passa a circular por lugares inusitados.<sup>303</sup>

---

<sup>303</sup> O livro-corpo de Greenaway é um projeto diferente daquele dos homens-livros de Ray Bradbury/Truffaut, em *Fahrenheit 451*. Neste caso, os homens-livros são pessoas que guardam livros inteiros em suas memórias, para livrá-los do esquecimento, uma vez que não foi ou será possível livrá-los do fogo. Em Greenaway os livros não estão na memória, ou não só na memória, eles estão no corpo todo e, o que é mais instigante, passam a ter independência, a constituir seres autônomos.

## 4.8 – Biblioteca de Greenaway

O trânsito por categorias relativas, adjacentes ou integrantes do livro em *A Última Tempestade* e *O Livro de Cabeceira*, põe em relevo questões já mencionadas e que ainda instigam a reflexão. Afinal, o que é livro para Greenaway? Por que o diretor se dedica a esse assunto? Qual a noção de livro para o diretor, quais afetos podem ser mapeados ou qual cartografia de afetos pode-se perceber, desde os dois filmes de Greenaway?

São categorias que entendo como pertencentes ou constitutivas do livro nesses filmes: a multiplicidade de telas e de textos; os níveis narrativos; as referências e citações a outros livros, à pintura, à música; as relações com as várias temporalidades; a existência de livros para além dos suportes tradicionais, como o livro-corpo, o livro-vísceras; a escrita nas paredes; a projeção de letras em todos os ambientes; corpos e elementos arquitetônicos. No entanto, percebe-se também que as referências ao livro ou ao texto não são exclusivas de *A Última Tempestade* e *O Livro de Cabeceira*. Evidente que neles as referências são previamente explicitadas nos títulos.

Entretanto, convém enfatizar que há desde os primeiros filmes<sup>304</sup> de Greenaway, a noção de acervo, bibliotecas e enciclopédias. Uma noção que ocorre, pela repetição, pela insistência de textos, imagens e temáticas de tal forma que se transformam claramente em um modo de ver o mundo, ou por onde o diretor vê o mundo.

Por esse motivo creio ser fundamental discorrer sobre as características desses primeiros filmes porque revelam o nível de esmero que Greenaway

---

<sup>304</sup> *The Early Films of Peter Greenaway*. Volume 1: *Dear Phone, Water Wrackets, Windows, Walk Through H, Intervals, H is For House*. Volume 2: *Vertical Features Remake, The Falls*, conforme apresentado no item 4.1 – Greenaway, o diretor.

imprime à sua produção e em que medida os dois filmes aqui analisados são resultados desse trabalho de longo prazo.

Há um impulso catalogador<sup>305</sup> e organizador de Greenaway evidente em seus primeiros filmes. O curta-metragem *Intervals*, por exemplo, é uma repetição e sobreposição de imagens em preto e branco de uma Veneza em que não se vê água. Uma mesma seqüência se repete em três seções que, de diferente, têm o ritmo e a música. A câmera parada registra imagens de pessoas que caminham pelas ruas enquanto uma voz, um metrônomo ou a música dão cadência ao filme. Apesar da singeleza do filme e da ausência de recursos técnicos sofisticados, *Intervals* já anuncia o esmero de Greenaway pelo artístico com a luz e a sombra, a repetição e a falta, a noção do entre-imagens.

*Windows* apresenta uma lista de 37 pessoas que morreram ao cair de janelas. A partir desse início, Greenaway propõe uma estatística engraçada e duvidosa das mortes. Segundo o narrador, “*das 37 pessoas que caíram, 7 eram crianças menores de 11 anos, 11 eram adolescentes menores de 18 anos e os demais eram todos adultos abaixo de 71, exceto um homem que se supõe, tinha 103 anos.*” Fazendo contraponto a essa narrativa estranha, a música de cravo ancora e impõe ritmo às belas imagens seriadas de janelas que se abrem para os campos do interior da Inglaterra.

Filmado nas mesmas locações do filme anterior, *H is for House* é outra narrativa enciclopédica em que as letras do alfabeto transformam-se em elementos de aproximação e ordenação de coisas e idéias, criando um paradoxo através da junção de elementos que, a princípio, deveriam ficar separados como *hell* e *heaven* (inferno e céu). Aparentemente organizada e estruturada como sistema racional, *H is for House* revela-se de fato uma narrativa *nonsense* que joga justamente com poder dos sistemas de classificação.

---

<sup>305</sup> BENTES, Ivana. Greenaway: a estilização do caos.

A simplicidade das imagens é também o forte de *Dear Phone*, uma anedota sobre a onipresença das cabines telefônicas, ícones da cultura britânica. Séries de imagens tomadas com câmera fixa intercalam-se com fotos do roteiro do filme que, ao longo de 17 minutos, transforma-se de rabiscos feitos à mão em página datilografada limpa e finalizada.



Figura 62 – Frames de *Dear Phone*

A base visual da narrativa de *A Walk Through H* é uma série de desenhos do diretor, arranjados e dispostos em uma galeria por Tulse Luper, personagem que aparece pela primeira nesse filme. No início, os desenhos, dispostos simetricamente lado a lado em várias salas de uma galeria, são mostrados em conjunto. Depois, a câmera faz tomadas detalhadas, revelando os

92 mapas bizarros que propõem uma viagem por 'H' – novamente uma letra do alfabeto orientando o sentido do filme – que pode ser *Heaven* ou *Hell*. Às imagens fixas dos desenhos, alternam-se imagens em movimento de pássaros. Após 38 minutos de filmes, a câmera sai do último mapa – o de número 92 – e retoma o *travelling* panorâmico pela galeria. Ao final, sobre uma escrivaninha, a capa do livro *Some Migratory Birds of the Northern Hemisphere*, que contém 92 mapas e 1418 pássaros em cores, autoria de Tulse Luper. O subtítulo do filme é *The Reincarnation of an Ornithology*.

***Water Wrackets*** mostra seqüências de imagens que narram histórias sobre espécies mitológicas relacionadas com a água. Imagens usadas e sons de água – tilintares e pingos – produzidos por Greenaway nesse filme retornam em ***The Falls*** e ***A Última Tempestade***.

Este ***Vertical Features Remake***, terceiro filme em que aparece Tulse Luper, concentra-se em seqüências de imagens que mostram objetos verticais: postes, cercas, árvores, mastros que, segundo Greenaway, quebram a monotonia do horizonte. Trata-se aqui de três “documentários” que refazem, por ordem do *Institut of Reclamation and Restauration*, um primeiro documentário realizado por Tulse Luper. O filme deixa clara a noção de estrutura e de organização contida nos enquadramentos dos elementos verticais, enquanto o narrador diz que Tulse Luper aparentemente restringiu sua área de filmagem a um quilômetro quadrado, arranjado em folhas de papel quadriculado. Interessante destacar que o órgão responsável por pesquisar as ações de Tulse Luper denomina-se *Institut of Reclamation and Restauration*, talvez por estar encarregado não só de receber denúncias a respeito dos atos do personagem, mas por se incumbir de reescrever três vezes um documentário realizado por ele.

***The Falls*** é o exemplo mais vibrante do que seria um dicionário-enciclopédico animado na forma de filme. Em três horas e meia, são expostas biografias de 92 personagens, dentre as 19 mil pessoas do Hemisfério Norte que

foram vítimas de eventos inexplicáveis e desconhecidos, os VUE (*Violent Unknown Event*). Os nomes das 92 vítimas foram retirados de certo Diretório Padrão, publicado a cada três anos pelo órgão encarregado de investigar e elucidar o fenômeno. Segundo o narrador do filme, a versão em inglês é apenas a última das 92 já produzidas em 92 idiomas, demonstrando a pretensão de condensar um sem-número de informações em uma obra que deseja ser um conhecimento universal.

A produção do filme durou cinco anos – de 1975 a 1980 – e, além de imagens especialmente gravadas para tal, utiliza imagens de arquivos públicos ou privados; imagens de filmes do chamado “primeiro cinema”, imagens atualizadas de filmes de outros diretores, como Hitchcock; imagens fixas de pintura. Greenaway utiliza também imagens de seus filmes anteriores *Tree, Train, Five Postcards from Capital Cities, Erosion* e *Vertical Features Remake*.

*The Falls* propõe-se como arquivo que se pretende completo, mas que se revela, ou se deixa muitas vezes revelar imperfeito e lacunar, o que parece ser uma escolha do diretor. Para algumas biografias, os realizadores da investigação não têm imagens ou quaisquer informações: o nome da vítima aparece solitário na tela. À biografia 69 – *Wrallis Fallinway*, não é acrescentada nenhuma imagem. Sobre a tela preta, o número da biografia em amarelo e o texto com o nome da vítima escrito em caracteres brancos, enquanto o narrador informa que *Wrallis Fallinway* é um “erro de datilografia para *Wrallis Fallanway*. Veja Biografia 13”. Outro exemplo de lacuna é a biografia 80 – *Ascrip Fallstaff*. (Figura 63)



Figura 63 – Biografias lacunares em *The Falls*

A narrativa em *The Falls* chega ao absurdo, primeiro porque se baseia em uma enumeração apresentada de forma inusitada para o cinema de ilusão. De todo modo, a elaboração detalhada das personalidades e biografias das 92 vítimas listadas para o espectador é instigante. Na construção dos personagens, há referências a filmes que Greenaway realizaria após 1980, a filmes já realizados pelo diretor até aquele momento e citações de obras externas ao conjunto de trabalhos do diretor.

Para exemplificar a riqueza dessa interação, veja-se a biografia 18 – *Aptesia Fallarme*. A narração visual da biografia começa com a disposição de várias fotos em preto e branco sobre uma pia. Dentre elas, a foto do quadro *A Morte de Marat* (c.1793), de Jacques-Louis David. Outros retratos, como o de Tulse Luper e o da atriz Tippi Hedren estão nas mãos de Aptesia, enquanto o narrador informa que “*Aptesia Fallarme, para os propósitos desta biografia foi persuadida a adotar uma identidade falsa. Não é sem relevância que ela escolheu uma vítima de pássaro que também é atriz.*” Brincadeira absurda a de Greenaway, com a confusão das identidades da atriz-personagem do filme *Os Pássaros* de Hitchcock: a foto que Aptesia tem nas mãos é de Melaine sendo atacada por um pássaro no filme de 1963. Melaine foi personificada por Tippi Hedren, mas, pelo que se sabe, a atriz jamais sofreu esse tipo de ataque.

A foto original de Melaine-Tippi – personagem-atriz – do filme de Hitchcock é montada por Greenaway sobre a imagem de uma superfície de água,

fazendo menção ao filme *Water*, dedicado a Aptesia “em memória de muitos sonhos eróticos”. Assim, o diretor se auto-referencia, reaproveita e recicla imagens de *Water Wrackets*, citado através do apócrifo *Water*.



Figura 64 – Tippi Hedren em *Os Pássaros*

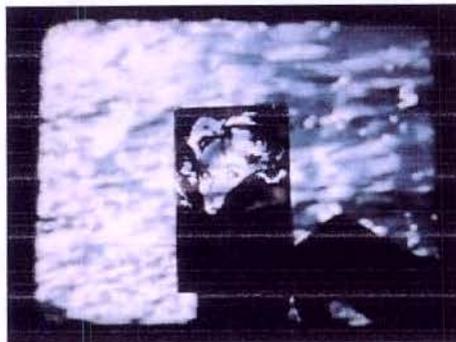


Figura 65 – Aptesia Fallarme de *The Falls*

Ao longo da biografia de Aptesia, desenrola-se uma rede de referências, como a foto do quadro de Marat que aparece em outros lugares da obra de Greenaway. No próprio *The Falls*, a biografia 70 – *Ashile Fallko* relata a morte da vítima “numa banheira, como Marat”. Outra referência ao *Marat* de David está no livro *100 Allegories to Represent World*.<sup>306</sup>

Greenaway argumenta que *The Falls* é um grande filme enciclopédico sobre pessoas que desejavam voar e que foram punidas pela arrogância de seu desejo. No entanto, são também 92 maneiras diferentes de ver como o mundo poderia acabar ou 92 maneiras diferentes de fazer um filme. Uma tentativa de reunir, nesse extenso trabalho, todas as possíveis narrativas do mundo.<sup>307</sup> *The Falls*, lançado em 1980, conecta-se com produções futuras de Greenaway através de dois elementos que se repetem com frequência em sua obra. O primeiro deles é o número 92. São 92 biografias, número obsessivo que o diretor insere em vários trabalhos, conforme já indicado várias vezes nessa tese. O segundo

<sup>306</sup> Ver item 4.9 – *Outros Livros e Bibliotecas*.

<sup>307</sup> GREENAWAY, Peter. Peter Greenaway holds court: an interview at the Venice film festival.

elemento é o personagem Tulse Luper, presente em tanto em *The Falls* quanto no projeto mais recente do diretor, *The Tulse Luper Suitcases*, que é a história do próprio personagem desde que nasceu em 1928.

A vontade de fazer com que seus filmes funcionem como enciclopédias é um desejo obsessivo e recorrente, que se conecta à paixão de Greenaway por temas relativos aos séculos 17 e 18, especialmente à filosofia iluminista e aos projetos que resultaram na Revolução Francesa. Nos jardins de sua casa em Amsterdã, Greenaway possui uma estátua de Descartes, para ele o grande filósofo do conhecimento, porque dado à análise e ao cálculo.<sup>308</sup> Darwin e sua *Origens das Espécies* é outra paixão, porque se junta a outros cientistas ocidentais dos séculos 17 e 18 que tentaram, por meio de listas criteriosas e seriamente elaboradas, abarcar e organizar todo o conhecimento, idéias e coisas. No cinema, Greenaway transforma esse impulso catalogador em linguagem poética, pois somente ela daria conta de superar ou de preencher as lacunas do sonho da ciência de séculos passados. Sonho impossível de se realizar, segundo o diretor.

Assim, Greenaway insiste na estruturação e apresentação de sua obra através de categorias que organizam coisas e idéias. O apreço do diretor pela ordem e o arquivamento das informações<sup>309</sup> é revelado, inclusive, na organização dos menus dos dois DVDs *The Early Films of Peter Greenaway*.

No caso do volume 2, o menu inicial mostra as opções: *Vertical Features Remake* e *The Falls*. A estrutura do segundo filme, *The Falls*, leva a um menu com seis alternativas: 1 – *Play*, 2 – *Subtitles*, 3 – *The List*, 4 – *Bonds of Association*, 5 – *The Creative Process* e 6 – *Return*. Os caminhos e conteúdos das

---

<sup>308</sup> Ibid.

<sup>309</sup> Quando se solicita o *download* de imagens da trilogia *The Tulse Luper Suitcases*, recebe-se autorização por *e-mail* para acessar um dos *sites* do projeto. O personagem que envia o *e-mail* denomina-se *The Archivist* (archivist@tulselupernetwork.com).

opções 3, 4 e 5 mostram a tentativa do diretor de organizar seu material de forma coerente com seu modo de ver o mundo e de realizar seus projetos.

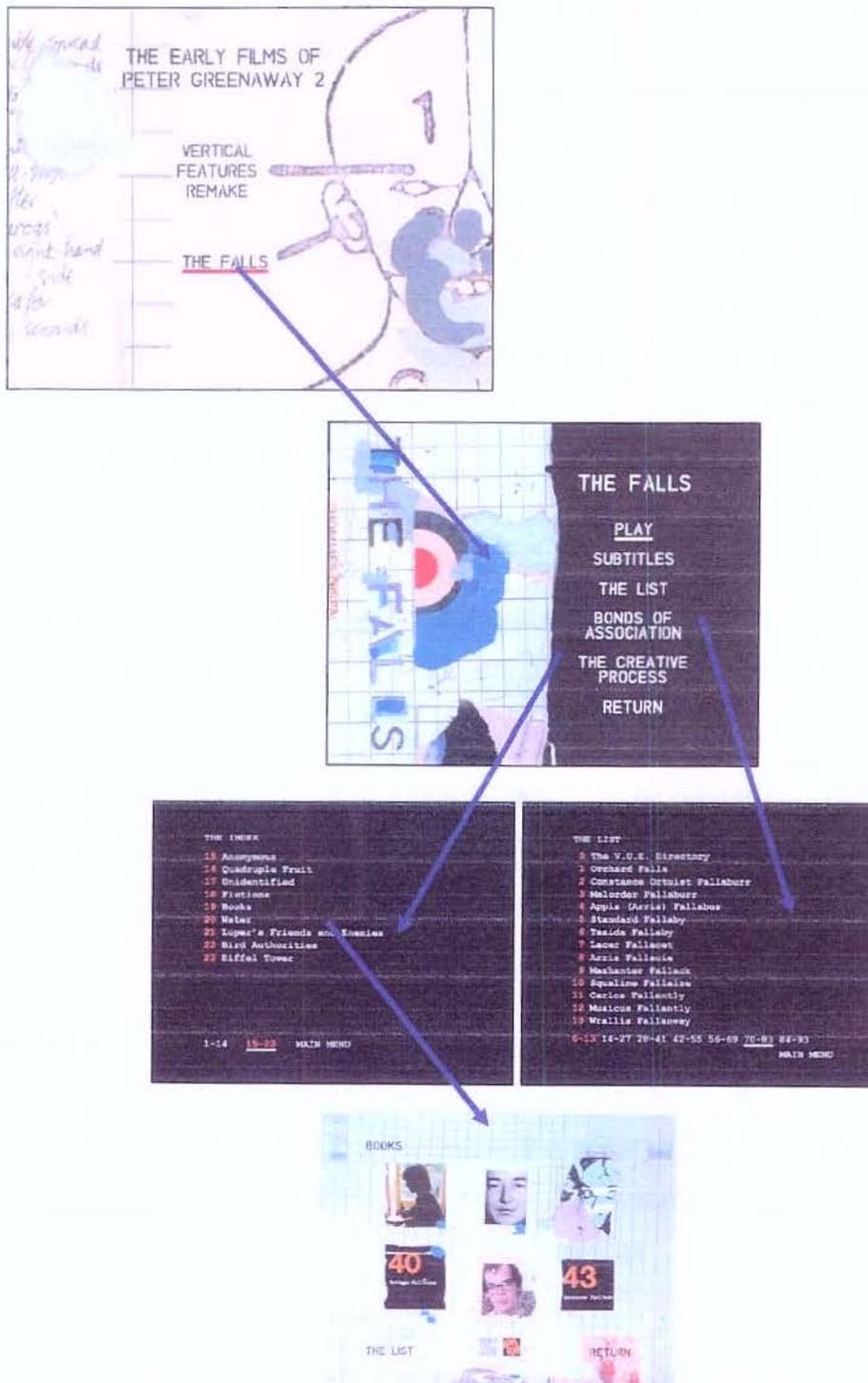


Figura 66 – Menus de *The Early Films of Peter Greenaway*, v.2.(DVD)

*The List*, conforme indica o título, abre para listas que contêm os nomes das 92 vítimas do VUE, dispostos da mesma forma que foram fornecidos pelos arquivos da Comissão investigadora dos estranhos eventos. A lista é organizada em ordem alfabética do sobrenome das vítimas, numeradas de 1 a 92. Numa parte da lista, encontram-se as seguintes biografias:

- 42 *Bwythan Fallbutus*
- 43 *Menenine Fallbutus*
- 44 *Olivine Fallbutus*
- 45 *Vacete Fallbutus*
- 46 *Astra Fallcas*
- 47 *David Fallcash*
- 48 *Bewick Fallcaster*
- 49 *Catch-Hanger Fallcaster*
- 50 *Clasper Fallcaster*
- 51 *Felix Fallcaster*
- 52 *Max Fallcaster*
- 53 *Orian Fallcaster*
- 54 *Throper Fallcaster*
- 55 *Raskado Fallcastle*

Pode-se buscar a biografia e entrar no filme pelo nome da vítima, vendo-se apenas o trecho que interessa, ou em conjunto, utilizando-se a seqüência de biografias apresentadas nas listas.

*Bonds of Association* remete a duas listas com 24 assuntos que são comuns a biografias específicas. Os 24 assuntos destacados sob o título *The Index*, são:

- 1 *Tulse Luper*
- 2 *Epicentres*
- 3 *Reponsability of Birds*
- 4 *Institutions*
- 5 *Language*
- 6 *Traveller*
- 7 *Small Circles*
- 8 *Petagium Fellitis*
- 9 *Adult and Infant Mythologies*
- 10 *Falluper's Survey*
- 11 *Singers and Songs*

- 12 *Yellow*
- 13 *Dreams*
- 14 *Missing and Deceased*
- 15 *Anonymous*
- 16 *Quadruple Fruit*
- 17 *Unidentified* 18 *Fictions*
- 19 *Books*
- 20 *Water*
- 21 *Luper's Friends and Enemies*
- 22 *Birds Authorities*
- 23 *Eiffel Tower*
- 24 *Earlier Film Projects*

Essas entradas enviam a outros menus que contêm *links* com imagens fixas representativas das biografias, remetendo a partes específicas do filme, que mencionam os assuntos relacionados. O assunto *Books*, por exemplo, está presente em seis biografias: 10, 17, 18, 40, 42 e 43.

A tela *The Creative Process* fornece três opções: *Gallery 1: Artworks*, *Gallery 2: Archives and Evidences* e *Introduction to the Films by Greenaway*.

*Gallery 1: Artworks* apresenta uma galeria com quarenta trabalhos de artes visuais do diretor – aquarelas, colagens, desenhos em *crayon* – feitos para *The Falls* ou pertencentes a outros projetos, mas que se relacionam com o filme. A maior parte dos trabalhos foi feita na década de 1970, alguns são da década de 1980 e apenas um de 1990.

*Gallery 2: Archives and Evidences* expõe 56 imagens de vários tipos de documentos, um verdadeiro dossiê formado por Greenaway durante o período de produção do filme: *story boards*, projetos cênicos, cartas de amigos, uma Tabela Periódica, pedaços de papéis com perguntas de jornalistas, um comunicado do *Banque Lambert* de Bruxelas, lista com nomes de lugares, vários papéis com esboços de desenhos e de diálogos.

Finalmente, o último *link* conduz a outra tela que informa as duas opções para se ver *Introduction to the Films by Greenaway*: 1ª Assistindo na

íntegra; 2ª Assistindo a introdução seguida da apresentação do filme a que se refere. Escolhendo-se uma das opções, a tela seguinte, intitulada *The Early Films of Peter Greenaway*, reafirma mais uma vez que o *alter ego* de Greenaway assume o papel de criador do texto, confundindo-se assim as duas identidades, pois acima do título há a informação: *There is a New Luper Authority*. No centro da tela, a imagem fixa de Tulse Luper – uma “foto” em preto e branco – se transforma na imagem em movimento de Peter Greenaway, que inicia seu ensaio sobre o conteúdo do volume:

*I suppose the first film that probably gave me a modest reputation as a European film-maker would be **The Draughtsman's Contract**. But that film never came entirely out of the blue. I had spent nearly 12 or 15 years before that, making films, extremely modest films, about all sorts of fascinations [...]*

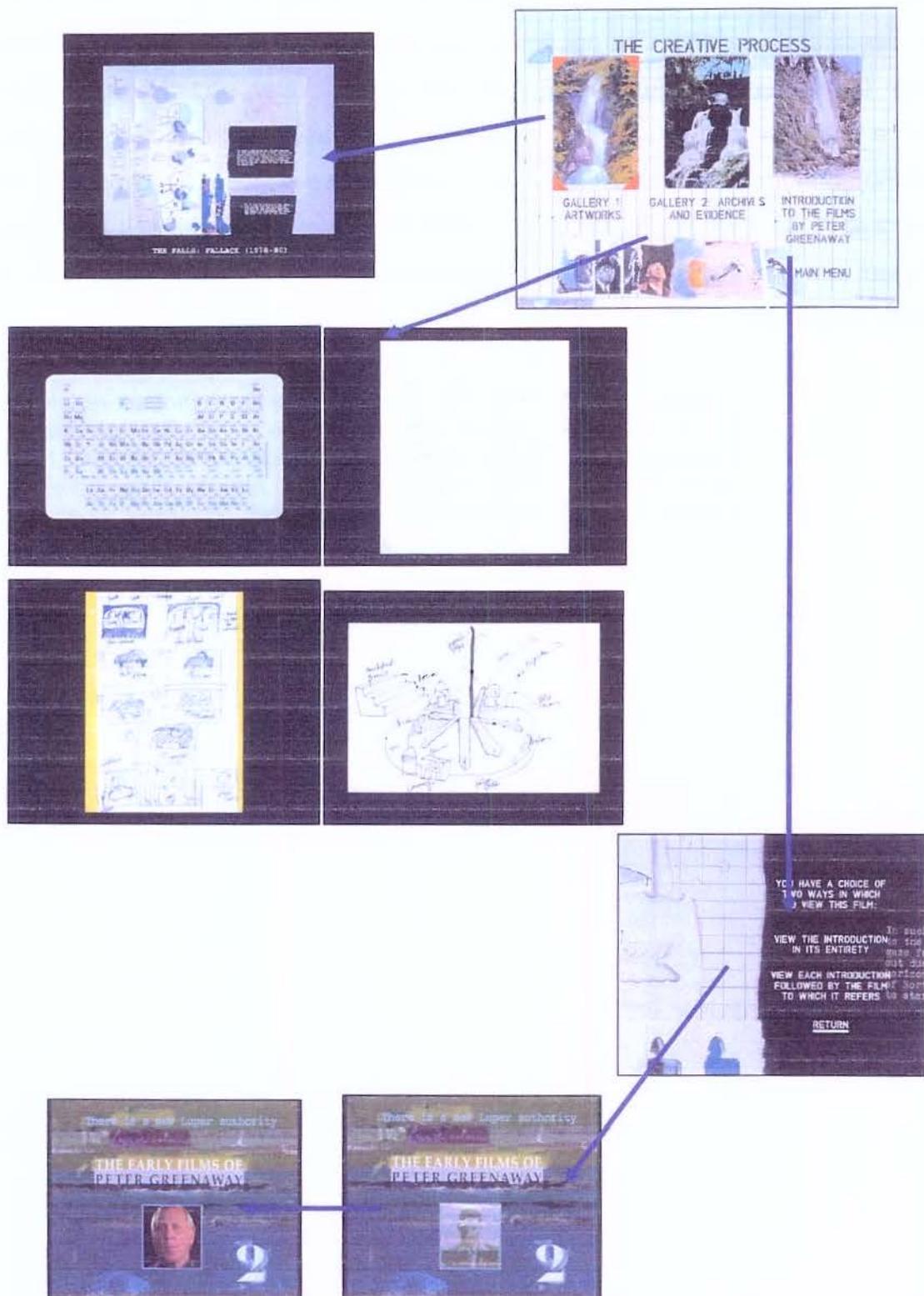


Figura 67 – Menus de *The Early Films of Peter Greenaway*, v.2.(DVD)

No ensaio com cerca de 8 minutos, Greenaway conecta seus primeiros filmes a projetos mais recentes, como *The Tulse Luper Suitcases*, lembrando que “todos os germes e cinzas de todos os filmes estão incluídos em todos os demais filmes.” Ao refletir a respeito de seu processo criativo, Greenaway argumenta que esses primeiros filmes eram ensaios e análises em torno de fascinações e obsessões; tentativas de travar diálogos entre forma e conteúdo; experimentações dos limites da linguagem cinematográfica. Menciona seu interesse pelos dicionários, enciclopédias, sua necessidade de refletir a respeito da estruturas organizativas criadas pela civilização durante os últimos 2 mil anos.

Ratificando, nenhum filme de Greenaway se esgota em si mesmo. Todos eles têm ramificações, referências e significados que se ampliam e se projetam, tanto para o passado quanto para o futuro. Um filme menciona outro, que reflete uma exposição, que gera um programa de TV, que produz a idéia de um novo filme. Essa rede aparentemente infinita de referências, alusões pensadas, jogos de linguagem e manias, Greenaway esmiúça, destriça e apresenta com persistência e repetidamente.

Entretanto, o Greenaway que faz essa bizarra taxionomia, revela incompletudes, imperfeições, aberturas e lacunas. Argumenta poética e intelectualmente, contra as pretensões de totalidade e os vislumbres apologéticos de uma “biblioteca universal” que possa coletar, armazenar e disponibilizar todo o conhecimento disponível.

## 4.9 – Outros Livros e Bibliotecas

“Onde fica o livro antes de nascer? Quem são os pais do livro?” A pergunta de Nagiko parece não se calar ao longo desses dois filmes porque a exemplo de outros trabalhos de Peter Greenaway, *O Livro de Cabeceira* e *A Última Tempestade* referem-se ao universo dos livros, da escrita, da leitura. Em outros filmes do diretor, as referências são menos explícitas. Em *O Cozinheiro, O Ladrão, Sua Mulher e O Amante*, o amante da protagonista Georgina é o bibliotecário Michel que trabalha na livraria para onde eles fogem, quando descobertos pelo marido traído. Lá eles se escondem e dormem em meio aos livros, local em que o amante, posteriormente, será torturado e morto. (Figura 68) No filme *Oito Mulheres e ½* (1999), há uma bela cena em que pai e filho assistem à TV incrustada em uma estante repleta de livros. (Figura 69) Os livros “abraçam” a TV, uma narração que mostra claramente a não preponderância de um *medium* sobre o outro, expondo abertamente a equivalência de valores e o equilíbrio que pode haver entre os *media*.



Figura 68 – A livraria de *O Cozinheiro, o Ladrão, sua Mulher e o Amante*

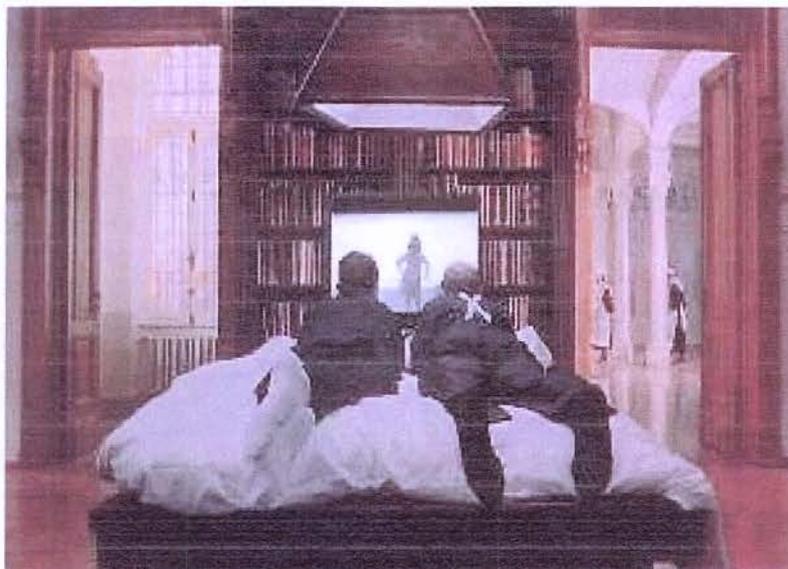


Figura 69 – A TV em meio aos livros em *Oito Mulheres e 1/2*

Em *O Sonho de Um Arquiteto*, o arquiteto protagonista Kracklite, pega numa livraria a *Anatomia* de Vesalio, citado em *A Última Tempestade*. Percebe-se em Greenaway a tendência ou mesmo a insistência de colocar em cena o livro, seja como objeto cênico, seja na utilização dos livros como parte significativa da narrativa, a exemplo do que fazem outros diretores, como Godard e Truffaut.<sup>310</sup> Mas, mais que isso, parece-me que a recorrência aos livros faz parte de um projeto de erudição do diretor.

A referência aos livros está também em trabalhos não-cinematográficos, como na alegoria 93 do livro *100 Allegories to Represent World*, de 1996. Nela, vê-se como pano de fundo uma réplica esmaecida do quadro *A Morte de Marat*, no centro da imagem; à frente da cópia, provavelmente o mesmo Marat, com o corpo nu repleto de escritos, está de pé. Em uma das mãos segura

---

<sup>310</sup> Observe-se que na maioria de seus filmes, os dois diretores franceses apresentam livros em cenas e seqüências. De Jean-Luc Godard destaco *Acosado* (1959), *Alphaville* (1965), *O demônio das 11 horas* (1965), *Dois ou três coisas que eu sei dela* (1966) e *A chinesa* (1967). De Truffaut, além de *Fahrenheit 451* (1966), *O homem que amava as mulheres* (1977) e *O quarto verde* (1978).

um livro aberto, enquanto o pé esquerdo se apóia sobre outro livro aberto pousado sobre uma banquetela. Atrás dos dois Marats, uma mulher nua.

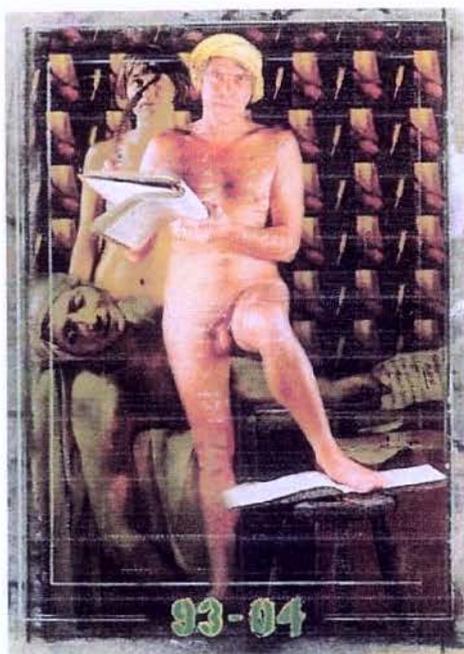


Figura 70 – Livros em *100 Allegories to Represent the World*

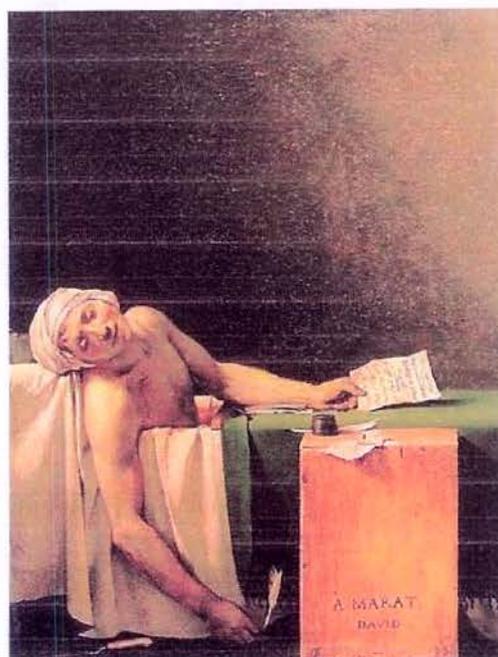


Figura 71 – Jacques-Louis David - *A Morte de Marat* (c.1793)

Da mesma forma, dentre os *Cem Objetos para Representar o Mundo*, vários referem-se a livros. O *Catálogo*, objeto 6, é assim anunciado por Thrope, o narrador:

Vale a pena inventariar, fazendo um catálogo das realizações do Homem e da Natureza para verificar o que foi realizado até agora. Naturalmente é uma longa lista, mas podemos encurtá-la. Pois um objeto pode representar muitos outros. Uma caneta é feita de plástico e metal, e representa todos os plásticos, do dispositivo intra-uterino até a lata de lixo, e todos os metais, da agulha aos navios de guerra. Ela tem um *clip* para prender no seu bolso, reconhecendo todo o mundo da moda, das roupas e fantasias. Está coberta de letras e números para representar um mundo de sinais e símbolos. É uma máquina para representar todas as máquinas, projetada para produzir escrita, das *belles lettres* à imprensa marrom. Sua forma lembra um pênis e produz tinta para fertilizar a página. Você pode ver então como um simples objeto pode representar tanto. Com uma caneta como essa compilamos,

para celebrar o milênio, uma lista de 100 OBJETOS PARA REPRESENTAR O MUNDO. Nada foi esquecido, tudo está representado, tudo que tem vida e tudo o que é inerte, todos os materiais, todas as ciências, todas as idéias, todos os ensinamentos, conceitos, ilusões, truques, tipos e todos os tipos de tipo.<sup>311</sup>

Importantes para este jogo de representação são: *objeto 58 – O Alfabeto*; *objeto 69 – Jornais*; *objeto 71 – Livros Sagrados*; *objeto 83 – Tinta*; *objeto 84 – Livros Vermelhos*. Agendas, memorandos, teologia, o *Talmude*, o *Corão*, a *Torá*, a *Bíblia* e também *O Capital*, *A Origem das Espécies* de Darwin, *A Interpretação dos Sonhos* de Freud são todos livros sagrados. Em relação aos livros vermelhos, Thrope apenas diz: “*Tenho lido livros vermelhos*”. Livros sempre, sagrados, profanos. O que importa é a referência aos livros, a elevação de alguns livros profanos ao nível dos livros sagrados. Ter e ler livros. Ler livros, quaisquer que sejam os assuntos, qualidades, virtudes e cores das capas. (Figuras 72 e 73)

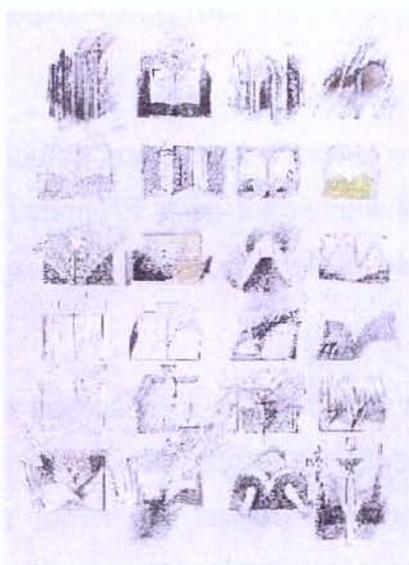


Figura 72 – Objeto 71 - Livros Sagrados de *Cem Objetos Para Representar o Mundo*

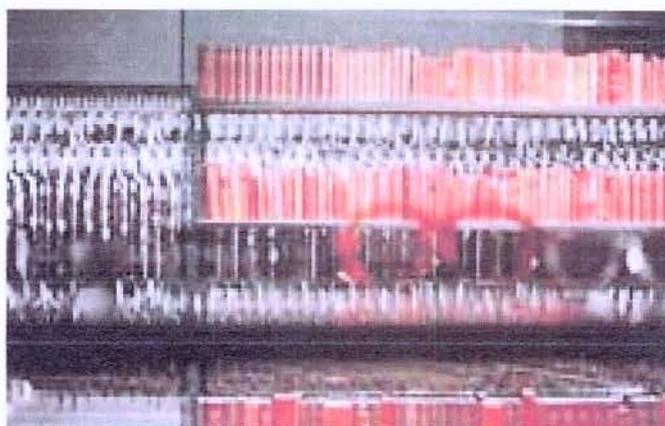


Figura 73 – Objeto 71 - Livros Vermelhos de *Cem Objetos Para Representar o Mundo*

<sup>311</sup> GREENAWAY, Peter. 100 Objetos para Representar o Mundo.

Se o livro aparece como tema recorrente em vários filmes de Greenaway, em *A Última Tempestade* e *O Livro de Cabeceira*, as referências são abertas e até excessivas. O livro é abundantemente tratado e celebrado, inclusive nos títulos dos filmes. São filmes provocativos, conforme afirma o próprio diretor a respeito de *O Livro de Cabeceira*:

Com aquela duradoura sensação em mente, minha primeira provocação no filme *O Livro de Cabeceira* é ele se chamar *O Livro de Cabeceira*. Nunca ponha a palavra 'livro' no título de um filme. Eu o fiz duas vezes. De propósito. (*Prospero's Books* foi o outro.) Nem que fosse para chamar a atenção para o meu desconforto. O que dá comichão tem de ser coçado.<sup>312</sup>

*Prospero's Books*: o título em inglês de *A Última Tempestade* já informa sobre o que se verá na história. Seremos, aos poucos, apresentados aos livros de Próspero. Mas não se trata somente dos livros que Gonçalo permite que o duque leve consigo quando é exilado, refere-se também ao livro que Próspero escreve ao longo do filme.

Próspero deixou seu Ducado por amor aos livros, à arte e aos estudos das Ciências Ocultas e Liberais. Portanto, os livros significam para Próspero a morte de sua condição de governante. Entretanto, ele prefere morrer a ficar sem eles.

Na peça de Shakespeare, as referências aos livros e à biblioteca de Próspero aparecem em poucas passagens. No entanto, sabemos que foram os livros que motivaram as mudanças bruscas na vida do duque. No filme, as referências aos livros e à biblioteca são excessivamente demonstradas, repetidas, exageradamente mencionadas por Próspero.

Próspero, pela voz de John Gielgud, ator de formação shakespeariana, ao repetir "*my books, my Library*", consegue imprimir tom extremamente solene e

---

<sup>312</sup> GREENAWAY, Peter. Cinema: 105 anos de texto ilustrado. p. 10

ao mesmo tempo melancólico a essas duas palavras: livros, biblioteca. E quando os inimigos planejam matá-lo, pensam primeiro em tirar-lhe os livros. *“Poderá asfixiá-lo após tirar-lhe os livros ou com um pau partir-lhe o crânio, estripá-lo ou cortar-lhe a garganta. Mas antes, tome-lhe os livros pois, sem eles é um palerma como eu [...]”*, trama Caliban.

É necessário primeiro tirar os livros porque sem eles Próspero será ninguém. De fato, Próspero preza mais os livros, a biblioteca que seu ducado. Morrer é mais doce que ficar sem os livros, nem a crueldade de uma degolação, nem as dores da tortura podem ser mais dolorosas que ficar sem os livros.

Em determinado momento da trama, Miranda diz ao noivo Ferdinando: *“Vamos ficar tranqüilos, meu pai está com os seus livros”*. Os noivos se imaginam livres, longe do olhar de Próspero e podem, portanto, exagerar em seus atos de amor. Mas, enquanto ela fala, surge na tela a figura de Próspero escrevendo o que está acontecendo naquele momento. Portanto, Próspero penetra em seu próprio texto. Miranda e Ferdinando se sentem salvos da presença de Próspero; no entanto, os noivos não estão distantes do olhar do pai, uma vez que é ele quem escreve a história. É Próspero o arquiteto do texto, da trama.

O filme se inicia com a imagem e o som suave de gotas d’água, que logo se transformarão em tempestade, e se encerra com as mesmas gotas suaves, que se formam quando os livros são lançados ao mar. No início do filme, a água, gota a gota, levemente assinala, desse ponto em diante, o ritmo frenético da tempestade. No final, após a tempestade, os livros são todos fechados, e as capas dos livros fazem um ruído seco e ritmado, mostrando que o círculo feito por Próspero no chão para marcar sua renúncia à magia demonstra também a circularidade do próprio filme. O início se encontra com o final, ou está nele contido.

Por fim, tendo apaziguado sua alma e conseguido já a restituição de seu governo, Próspero encontra-se no alto da torre de sua biblioteca, observando os outros personagens. Próspero triunfa. E vê-se a epígrafe: *LIBRIS PROSPERO*. Inscrição lapidar no sentidos literal e simbólico, porque é a vitória do Próspero perene e forte como uma lápide. A epígrafe anuncia o encerramento da história. E quando se anuncia o final do filme, todos os livros são vigorosamente fechados. O som forte do fechar dos livros cria um ritmo seco de despedida. Para encerrar, todos os livros são jogados na água e, à medida que tocam sua superfície, ardem em chamas. Todos, menos o vigésimo terceiro, o *Livro de 35 Peças* com espaço para mais uma: uma peça chamada *A Tempestade*; é esta a peça que Próspero esteve escrevendo ao longo do filme. Nesse momento, fica mais que explícita a brincadeira do diretor: Próspero e Shakespeare fundem-se na mesma pessoa. Greenaway reforça a teoria de que na peça *A Tempestade* há um amálgama entre personagem e autor (Próspero / Shakespeare),<sup>313</sup> propondo a mistura Próspero / Geilgud / Shakesperare / Greenaway. Então, exceto aquele com a inscrição W.S. na capa, todos os demais livros se findam para dar lugar a um só: *A Tempestade*.

Como em *A Última Tempestade*, em *O Livro de Cabeceira* também há queima de livros. Em um primeiro momento, os livros de Nagiko são queimados por seu marido, o que significa o fim do casamento. No segundo momento, ela mesma queima seus livros porque precisa se transformar, mudar de vida.

*Queimei meus livros, minhas roupas e sapatos, e as fotografias e os diários. Foi o segundo grande incêndio da minha vida. O primeiro incêndio me tirara do Japão, o segundo incêndio me trouxera de volta. (Nagiko)*

Caliban, em *A Última Tempestade* faz aquela proposta maliciosa aos inimigos de Próspero:

---

<sup>313</sup> Cf.: MENDES, Oscar. Nota introdutória. In: SHAKESPEARE, William. *A tempestade*.

*Sim, quando estiver dormindo, quando possa meter-lhe um prego na cabeça. Ele costuma dormir tarde. Poderá asfixiá-lo após tirar-lhe os livros ou com um pau partir-lhe o crânio, estripá-lo ou cortar-lhe a garganta. Mas antes, tome-lhe os livros pois sem eles é um palerma como eu, não manda em espírito nenhum. Todos, como eu, o odeiam. Basta queimar-lhe os livros. (Caliban)*

Segundo Luciano Canfora, esta proposta que Caliban faz a Estéfano, inspirou Leo Löwenthal a elaborar uma extensa lista de bibliotecas que foram queimadas, o que o autor denominou “‘calendário de Calibã’: um calendário [...] ‘cheio de datas’” que vão, desde a Antiguidade até o século XX.<sup>314</sup>

Livros e bibliotecas são queimados no cinema e na vida real. Os exemplares mais conhecidos no cinema são, sem dúvida, ***O Nome da Rosa*** e ***Fahrenheit 451***, conforme mencionado no **Capítulo 2**. Em ambos os casos, a queima de livros significa censura e opressão.

Nos dois filmes de Greenaway a queima de livros não está, necessariamente, relacionada à censura, exceto no caso em que o marido de Nagiko põe fogo nos trabalhos da mulher. Nesses dois filmes a queima de livros está relacionada à transmutação dos personagens, ao fechamento de ciclos e à liberdade que adquirem com as queimas de livro. Assim, eles assumem outros papéis, outros personagens que viverão suas vidas em lugares diferentes. Quando Próspero queima seus livros, ele está pronto para sair do exílio e voltar a sua terra natal. Quando Nagiko queima seus livros, ela o faz livrando-se de um período em que vivera fora do Japão e para onde está pronta para voltar e começar vida nova. Assim, o fogo tem a função de expiar as culpas, de apagar o passado dos personagens e dar novo sentido a suas vidas.

Em ***A Última Tempestade*** e ***O Livro de Cabeceira***, os livros e as bibliotecas recebem referências explícitas. Livros e Bibliotecas são tratados, muitas vezes, solenemente. Mas Greenaway não apenas oferece ao espectador

imagens do livro sendo solenemente usado, o livro como projeto iluminista. O diretor vai além: disseca o livro, rompe com a materialidade do volume para apresentá-lo destroçado na tela, para destrinçar todos os seus mistérios, para abri-lo diante dos nossos olhos. É nesse ponto que Greenaway, embora deixe claro seu amor pelo livro, tenta desmistificá-lo como objeto de ilustração. Se nesses dois filmes o livro é responsável pelas narrativas ou fornece os motes, ele termina sendo também vítima de sua própria narrativa, transforma-se em objeto que é cortado, ensangüentado e visceralmente destroçado.

#### **4.10 – Multiplicidades**

Há uma busca constante e projetada da multiplicidade em Greenaway. Ele próprio é múltiplo, como se pode observar especialmente no item **4.1 – Greenaway, o diretor**. A exemplo do que ele faz em sua obra, enumero uma série de referências às multiplicidades dos “livros de Greenaway”.

Em primeiro lugar e, como já disse, Greenaway é um diretor multimídia. Além de diretor, é pintor, escritor, curador de exposições, escritor e produtor de óperas, *designer*. Seu trabalho é de natureza multimidiática.

O multimeio, como uma reunião de diversas áreas de um mesmo contexto, que estrutura em um *corpus* sob a forma de mosaico, e seus desdobramentos estéticos apontam para diferentes direções e remetem às múltiplas utilizações simultâneas do cinema, vídeo, música, teatro, dança, pintura, desenho, literatura e, com esta, a língua, a letra, os fonemas e os sons.<sup>315</sup>

---

<sup>314</sup> CANFORA, Luciano. *Livro e liberdade*. p. 64-65.

<sup>315</sup> GARCIA, Wilton. *Introdução ao cinema intertextual de Peter Greenaway*. p. 72

Por ser característica marcante do diretor a aproximação do cinema com outras linguagens, os filmes de Greenaway são sempre um *mix* de cinema e teatro, pintura e fotografia. Mas o diretor faz mais que aproximar o cinema a outras linguagens; de fato, há um fluxo contínuo, uma intercomunicação entre cinema e pintura, cinema e teatro, cinema e música, entre o texto cinematográfico e o próprio texto do romance.

Segundo o próprio Greenaway,

A noção de multiplicidade de telas deveria estar no centro de nosso interesse cinematográfico. Penso que, se você é um pintor, você pode introduzir a noção do plano geral, do plano médio, e do primeiro plano, tudo em um mesmo quadro. A equivalência na pintura seria uma multidão, um retrato, uma natureza morta. Como pintor, você pode experimentar as mais variadas noções de tempo, e pode mostrar o passado, o presente e o futuro, tudo em um mesmo plano. Você pode simplesmente considerar a possibilidade de mostrar três ângulos de um único objeto, como em uma pintura de Bracque ou Picasso. Há muitos modos com os quais você pode brincar com essa noção de telas, dentro de telas!<sup>316</sup>

Semelhantemente observa Ivana Bentes,

Em *A Última Tempestade* e *O Livro de Cabeceira* Greenaway leva às últimas conseqüências sua pesquisa das novas imagens, passando da estética renascentista a um verdadeiro barroco eletrônico: de Shakespeare às imagens de alta definição de tecnologia japonesa, num filme que integra, ao lado do cinema de autores como Godard, Syberbeg ou o videomaker polonês Zbigniew Ribczynski. Uma estética das novas imagens, que não se confunde com a aplicação de efeitos sobre imagens.<sup>317</sup>

Todos esses recursos e instrumentos multimidiáticos vêm com Greenaway para a tela. Em *O Livro de Cabeceira* são, ao todo, vinte e cinco línguas escritas e faladas no filme como: inglês, francês, japonês, mandarim,

---

<sup>316</sup> GREENAWAY, Peter. Cinema e novas tecnologias. Entrevista concedida a Maria Dora Mourão. In: MACIEL, Maria Esther. **O cinema enciclopédico de Peter Greenaway**. São Paulo: Unimarco Editora, 2004. p. 184

<sup>317</sup> BENTES, Ivana. Greenaway: a estilização do caos. p. 19.

cantonês, vietnamita, latim, hebraico. E pelo menos dez nacionalidades representadas, dentre elas, inglesa, japonesa, chinesa, francesa. Há ainda o texto sendo escrito em vários suportes: papel, paredes, madeira, pele viva, pele morta, telas, fotografias.<sup>318</sup>

A característica babélica de *O Livro de Cabeceira* fica ainda mais interessante quando se acrescenta a língua do espectador ao significante, no nosso caso, o português. Por exemplo, em uma determinada cena, enquanto a tia de Nagiko lê em japonês, o texto aparece em inglês na janela menor e em japonês na página branca de fundo. Se o filme for visto com legendas, as legendas no vernáculo ficam, ora na parte superior, ora na parte inferior da tela, perturbando, distraíndo e instabilizando ainda mais a visão e os sentidos do espectador. Muitas vezes as legendas em português ficam até sem lugar, porque já há muito texto nas telas de Greenaway. (Figura 74)



Figura 74 – Frames de *O Livro de Cabeceira*: multiplicidade, texto, imagem

<sup>318</sup> GREENAWAY, Peter. Cinema: 105 anos de texto ilustrado.



Figura 75 – Frames de *A Última Tempestade*: multiplicidade, texto, imagem

A multiplicidade de telas, recurso que o diretor usa em vários filmes, tem seu marco em *A Última Tempestade* (Figura 75). Essa multiplicidade é a estratégia que torna possível a polifonia, com a qual Greenaway arquiteta uma composição de múltiplos livros. Estrutura reticular, trama de referência que alude ao barroco em razão do excesso de elementos que formam os quadros e seqüências. Assim, os livros de Greenaway são composições com paradigmas rizomáticos, conforme concebido por Deleuze e Guattari, no ensaio *Rizoma*, referindo-se a *Anti-Édipo*,<sup>319</sup> livro escrito pelos dois. Os dois autores eram muitos, chegando a ponto de não existir o EU autoral, visto que cada um foi aspirado e multiplicado. Assim, para os autores,

um livro não tem objeto nem sujeito; é feito de matérias diferentemente formadas, de datas e velocidades muito diferentes. Desde que se atribui um livro a um sujeito, negligencia-se este trabalho das matérias e a exterioridade de suas correlações.<sup>320</sup>

As matérias, datas e velocidades distintas que formam o livro-rizoma de Deleuze e Guattari compõem as várias camadas de textos filmicos que se

<sup>319</sup> Escrito em 1972, ainda no espírito agitado do pós-68, o *Anti-Édipo* é, para os autores, uma tentativa de rompimento com a psicanálise, “sonhávamos em acabar com Édipo.” DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Felix. *Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia*.

<sup>320</sup> *Ibid.* p. 11

sobrepõem e se alternam no transcorrer de ***A Última Tempestade*** e ***O Livro de Cabeceira***. Telas e transparências se sobrepõem. Falas e cantos se sobrepõem. A escrita que se apresenta na tela, sobrepondo-se às falas.

Em ***A Última Tempestade***, somos constantemente lembrados de que estamos em um teatro. Tudo transpira ao ambiente teatral. O aspecto forte de teatro nesse filme deve-se, antes de tudo, à transcrição da peça *A Tempestade*, de Shakespeare. Geralmente, as seqüências em cenários montados em dois ou mais planos, com figuras e objetos arquitetônicos, criam um espetáculo teatral. Para enfatizar seu projeto cênico, Greenaway utiliza muitos planos de conjunto para exibir toda a armação e o desenvolvimento cênico das seqüências. Com freqüência, o afastamento da câmera em *travelling* revela a existência de um proscênio entre os espectadores do filme-peça e a cena-palco.

Também ***O Livro de Cabeceira*** é um verdadeiro entrecruzamento de várias linguagens: cinema, pintura, fotografia; e muitas vezes essas linguagens se expressam em telas que se sobrepõem e se complementam. Claro que o recurso largamente utilizado no filme é o sistema de janelas que se abrem e que apresentam tempos ou lugares distintos, antecipando acontecimentos para o espectador.

Na maioria das seqüências, pode-se observar até quatro sobreposições de imagens, como no exemplo que segue: a) ao fundo uma imagem transparente e esmaecida de um desfile de modas; b) sobreposta a esta, há outra página transparente escrita em japonês; c) nova página com o título em inglês *The Pillow Book. Section 150*; d) no meio da tela, uma janela retangular contém imagens de Sei Shonagon, de onde sai a voz que narra. De repente, as imagens da narradora e da modelo que desfila ameaçam se fundir, revelando a transmutação de Sei Shonagon em Nagiko (Figura 76).

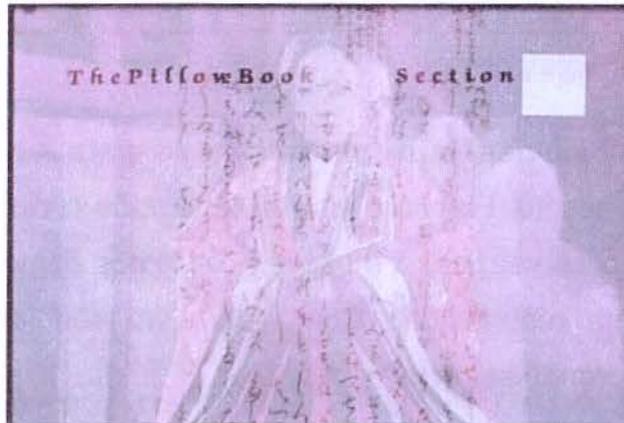


Figura 76 – *O Livro de Cabeceira* – Seção 150

Outras vezes, telas transparentes se sobrepõem e cada uma delas revela um tempo ou um lugar, como é o caso de uma seqüência de sexo entre Nagiko e Jerome. Há três camadas de imagens operando em nítida conversa com a arte japonesa: a) a imagem em movimento dos amantes; b) sobre ela, a imagem fixa, transparente e ampliada de uma gravura japonesa de Utamaro (c.1753-1806); c) na janela em detalhe, a página opaca dessa mesma gravura.



Figura 77 – Multiplicidade em *O Livro de Cabeceira*

Mais que simples sobreposição de imagens, Greenaway parece propor a sobreposição de sentidos, a intensificação de afetos e a simultaneidade do que,

aparente e oficialmente, não é simultâneo, mas é possível de ser através da poética de sua escrita cinematográfica.

Destaque também para o uso de cores e de preto e branco realçando acontecimentos. Oral e escrito. Falado e visível. Fotografia e cinema. Para além da intertextualidade, é possível pensar nesses dois filmes como simulações ou sugestões da linguagem hipertextual. Como um livro-máquina tentando ser cinema. Ou um filme querendo ser livro.

Com *A Última Tempestade* e *O Livro de Cabeceira*, Greenaway parece querer argumentar que o cinema, assim como o texto, não é autônomo.

O que lhe interessa é o livro como objeto transformado fisicamente pelo cinema, o livro-coisa, as séries de livro, o livro-corpo, com suas dobras, curvas, reentrâncias, com suas capas de couro como peles [...] <sup>321</sup>

O que denomino “Livros de Greenaway” e desenvolvo nesse capítulo fornece elementos importantes para pensar o livro como uma máquina que estabelece relacionamentos e conexões com outras máquinas, formando rizomas para além do formato códice. O termo **máquina** é aqui utilizado em sentido amplo e não se refere exclusivamente à máquina mecânica. Para Guattari, as máquinas técnicas, mecânicas, sociais, abstratas, estéticas, dentre tantas, mantêm entre si interações e agenciamentos, engendrando-se umas às outras e produzindo o *phylum*, um conjunto de máquinas de diferentes espécies. <sup>322</sup>

Para enfatizar e dar corpo a nosso argumento, foram seguidas as pistas dadas por Arlindo Machado, <sup>323</sup> que indicam um prólogo de Ortega y Gasset para o *Diccionario Enciclopédico Abreviado*, publicado na Argentina em 1939. Nesse

---

<sup>321</sup> FONSECA, Jair Tadeu da. O barroco tecnológico: *A Última Tempestade* (Prospero's Books) e outra obras / óperas. In: MACIEL, Maria Esther. **O cinema enciclopédico de Peter Greenaway**. São Paulo: Unimarco Editora, 2004. p. 110.

<sup>322</sup> Cf. GUATTARI, Félix; ROLNIK, Sueli. **Micropolítica**: cartografias do desejo. p.320-321.

<sup>323</sup> MACHADO, Arlindo. Fim do livro?

prólogo, Ortega y Gasset refere-se às várias possibilidades de manipulação do conhecimento que proporcionam as múltiplas entradas de um dicionário. Daí o título *El libro-máquina*, porque “los nuevos ‘diccionarios enciclopédicos’ tienden y deben tender aún más a ser grandes máquinas del pragmatismo general humano, donde todo el mundo [...] puede hallar datos precisos sobre las ‘importancias’ de la vida.”<sup>324</sup>

#### **4.11 – Passados, Presentes, Memórias**

As várias telas e janelas que se desdobram nos filmes de Greenaway são estratégias para quebrar a rigidez, a linearidade com que transcorre o tempo em um filme. Elas apresentam, portanto, várias dimensões da temporalidade, de modo a não existir somente aquela temporalidade principal que prende o espectador que assiste a um filme. As várias janelas são utilizadas para romper com a rigidez e expõem o espectador a níveis diferenciados da narrativa, desvelando ações que ocorrem em outros tempos ou que podem estar em outras dimensões espaciais. A estratégia das janelas calha bem para que se crie confusão entre os níveis de narratividade e de realidade, porque são várias camadas de realidade dentro do mesmo espaço diegético do filme.

Muitas vezes, o diretor opta pela temporalidade principal, fixando na tela maior o que ele deve considerar como ação mais importante, hierarquizando ações complementares ou citações “menores” relacionadas à principal.

---

<sup>324</sup> ORTEGA Y GASSET, José. {El Libro-máquina}. In: \_\_\_\_\_. **Misión del bibliotecario y otros ensayos afines**. 2. ed. Madrid: Revista de Occidente, 1967. p. 150

A *Última Tempestade* apresenta vários tempos de narrativa acontecendo. Próspero é o narrador principal, mas ele se movimenta em diversos tempos do filme. Estando no presente, o tempo principal, ele se move para o passado, não só em *flashbacks* ou em lembranças, mas através do movimento mesmo de seus passos. Ele se desloca de um espaço para outro quando e enquanto fala do acontecido. Do mesmo modo, ao falar do tempo presente, Próspero fala de um tempo mágico, do lugar da magia que pratica. Assim, Próspero se transporta para o tempo que está sendo narrado para o espectador. Essa ubiqüidade, característica dos deuses, faz de Próspero um meganarrador, tornando-o narrador e personagem que flui do tempo presente (tempo da narrativa de Próspero) para o passado e o futuro, em movimentos analépticos e prolépticos<sup>325</sup> que se tornam “naturais” na estrutura do filme ou como opção estética.

O recurso de imagens em *flashbacks* é amplamente utilizado em *O Livro de Cabeceira*, especialmente na primeira metade do filme enquanto a voz de Nagiko relata fatos de sua infância, relembrando a mãe, a tia e o pai. Há ainda o recurso da imagem em preto e branco para remeter ou lembrar o espectador de que a cena se refere ao passado ou às lembranças de Nagiko.

A tríade passado, presente e futuro, alusão aos tempos do homem, demasiadamente representada na pintura por vários artistas, ocorre com abundância também nesses dois filmes de Greenaway. A idéia do senso comum, do tempo humano dividindo-se em três etapas – criança, jovem, adulto ou velho – já resultou em obras famosas como *As Três Idades do Homem* (1510) de Giorgione (1477-1510) e a *Alegoria do Tempo* de Hans Hölbein (1497-1543), gravura que o artista fez para o frontispício do livro *De Primatu Petri* (1521) de

---

<sup>325</sup> Gérard Genette denomina de analépticos e prolépticos, os eventos anacrônicos em relação à organização do tempo da narrativa e que ocorrem em deslocamento para frente (*flash forward*) ou para trás (*flashback*). Cf. GENETTE, Gérard. **Discurso da narrativa**. Lisboa: Vega, 1995.

Johannes Eck. De Ticiano (ca. 1485-1576), as *Três Idades do Homem* (1511-12) e a *Alegoria do Tempo Governado pela Prudência* (c.1565-70). (Figuras 78 a 81)

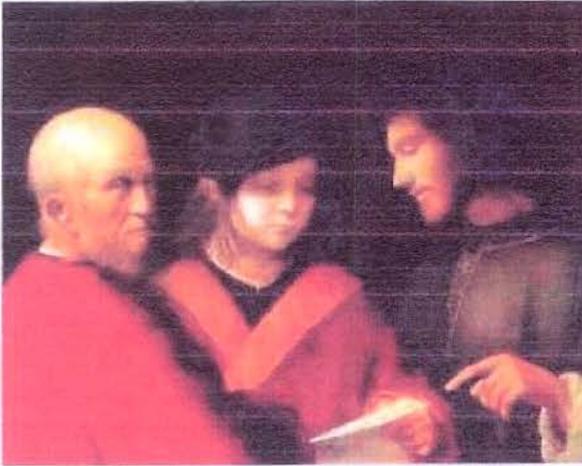


Figura 78 – **Giorgione** – *As Três Idades do Homem* (1510)



Figura 79 – **Hölbein** – *Alegoria do Tempo* (1521)



Figura 80 – **Ticiano** – *As Três Idades do Homem* (1511-12)

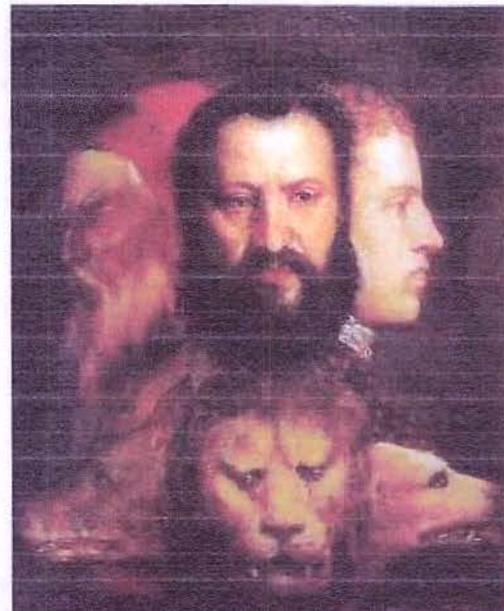


Figura 81 – **Ticiano** – *Alegoria do Tempo Governado pela Prudência* (c.1565-70)

No quadro *A Alegoria do Tempo Governado pela Prudência*, de Ticiano, a cada cabeça humana representando o passado (velho), o presente (jovem) e o futuro (criança), corresponde uma cabeça de animal – lobo, leão e cão – símbolos da prudência. Há, ainda, a inscrição em latim: *EX PRAETERITO PRAESENS PRVDENTER AGIT NI FUTUR- ACTIONE DETVRPET*,<sup>326</sup> arranjada de forma a corresponder à cabeça aludida. Segundo Panofsky, o quadro de Ticiano é “uma máxima filosófica ilustrada por uma imagem visual revestida de conotação filosófica.”<sup>327</sup> Mais que alegórico, o quadro de Ticiano é emblemático e conceitual, portanto.

As três idades do homem como conceito temporal, fazem-se presentes em *A Última Tempestade* em uma tríade evidenciada pelo personagem Ariel, espírito que colabora com Próspero e que se tornará livre no final do filme. Em várias cenas o Ariel de Greenaway, inspirado no quadro *Alegoria de Vênus e Cupido* (1540-50), de Agnolo Bronzino (1503–1572), é representado por três personagens: criança, jovem e adulto. Em uma bela cena, Ariel-adulto apóia com a mão esquerda o livro que Ariel-criança escreve com a ajuda de Ariel-jovem, que segura a pena com a mão direita. A imagem das três idades de Ariel propõe o compromisso do adulto e do jovem com o futuro e a reverência da criança ao passado.

---

<sup>326</sup> “O homem do presente deve agir prudentemente, a partir da experiência do passado, para não prejudicar o futuro”. *præterito* (passado) – *præsens* (presente) – *fvvura* (futuro)

<sup>327</sup> PANOFSKY, Erwin. **Significado nas artes visuais**. 3. ed. São Paulo: Perspectiva, 2001. p. 194



Figura 82 – As três idades de Ariel em *A Última Tempestade*

A tríade temporal apresenta-se em *O Livro de Cabeceira* nas três idades da protagonista: Nagiko-criança, Nagiko-adulta e Nagiko-Sei Shonagon, autora do *Livro de Cabeceira*, cujo primeiro nome era Nagiko. Conceito temporal representado em uma síntese mítica e ancestral: a tia, Sei Shonagon e Nagiko, ou em outras três mulheres que podem ser pensadas como “ímago da mãe, da avó e da tia de Nagiko”.<sup>328</sup> (Figura 83) Finalmente, há o triângulo temporal formado pelos homens da vida de Nagiko, primeiro o pai, em seguida o amante Jerome e, finalmente, o filho de Nagiko e Jerome. O nascimento do filho representa o fechamento de um ciclo na vida da protagonista que assume, agora, o papel de mulher-mãe que nutre o filho e que se nutrirá da escrita.<sup>329</sup>

---

<sup>328</sup> CROMBERG, Renata Udler. Tornar-se autora. In: BARTUCCI, Giovana (org.) **Psicanálise, cinema e estéticas de subjetivação**. Rio de Janeiro: Imago. 2000. p. 155

<sup>329</sup> Ibid.



Figura 83 – Nagiko, a mãe e as tias em *O Livro de Cabeceira*

Observa-se, portanto, em *A Última Tempestade* e *O Livro de Cabeceira*, diversas referências às várias temporalidades. O aqui e o alhures, ou o presente e o passado são mostrados através de telas sobrepostas, ou de colagens de imagens, de *flashbacks*, ou mesmo de deslocamentos físicos do personagem dentro da armação cênica, como é o caso do primeiro filme. Mas, não resta dúvida, a estratégia mais utilizada e que funciona como um paradigma greenawayano para mostrar tempos e lugares diferentes é o sistema de janelas que se abrem simultaneamente ou de telas translúcidas que se sobrepõem.

Além da sobreposição de telas e janelas, *O Livro de Cabeceira* apresenta também o recurso da fusão de imagens. É o caso de uma cena em que, no presente, Nagiko aparece lendo *O Livro de Cabeceira*. Então, as duas personagens, Nagiko e Sei Shonagon, fundem-se em uma só: presente e memória do *Livro de Cabeceira*, leitora e autora são a mesma pessoa. O passado transmutando-se em presente. Essa estratégia expõe uma narrativa que vai e vem, que passa pela fala de Nagiko em 1995, volta ao Japão de 900 pela voz de Sei Shonagon, avança e retrocede, tendo como fio condutor da linearidade apenas a narração de Nagiko em *off*. (Figura 84)



Figura 84 – *O Livro de Cabeceira*: Sei Shonagon transforma-se em Nagiko

Em *A Última Tempestade* e *O Livro de Cabeceira* presencia-se, através de *flashbacks* e de deslocamentos de personagens, desvios e variações entre o presente e o passado da narrativa. Há nos dois filmes, em primeiro lugar, uma narrativa linear, que segue um percurso ordenado e enumerado literalmente pelos dois conjuntos de livros – 24 e 13 livros, respectivamente. Entretanto, outros percursos narrativos orbitam e interferem na seqüência linear, seja para reverter o tempo, mostrando acontecimentos passados, seja para antecipá-lo. (Figuras 85 e 86)

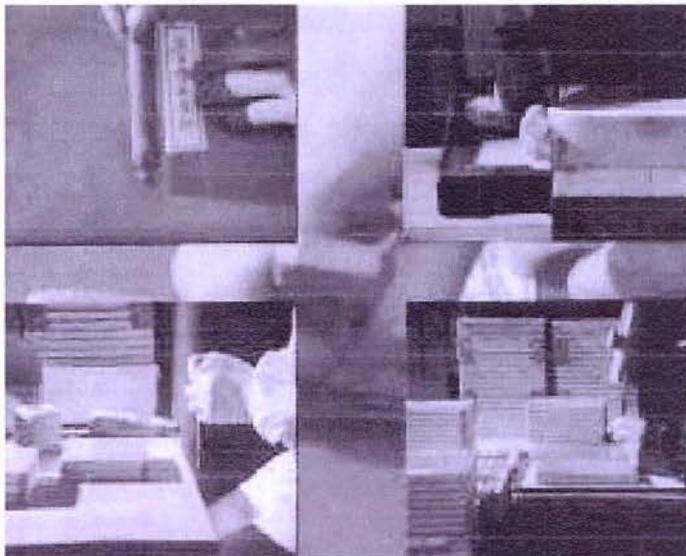


Figura 85 – *O Livro de Cabeceira*: várias temporalidades da livreria



Figura 86 – *O Livro de Cabeceira*: várias temporalidades da livreria

De qualquer modo, Greenaway propõe uma estrutura que rompe com a relação causa-efeito e com o espaço-tempo linear, mesclando seqüências narrativas sincrônicas com anacrônicas, criando paradoxos temporais. Ambos os filmes provocam rupturas nos limites temporais, propõem várias temporalidades simultâneas, uma pletora de acontecimentos ocorrendo simultaneamente. De fato, o tempo do cinema é quase sempre paradoxal, ele é estrangido ou alargado, provocando uma intensificação da experiência temporal. O cinema permite a coexistência de vários tempos no tempo da narrativa, a existência de durações múltiplas dividindo o mesmo espaço fílmico, que é, também, o princípio da biblioteca.

## 4.12 – Inventários

Em toda sua obra, Greenaway usa e abusa da enumeração, das listas, dos inventários.<sup>330</sup> Isso é evidente também em *A Última Tempestade* e *O Livro de Cabeceira*. Em primeiro lugar, em ambos os filmes, o diretor opta por enumerar e descrever, ainda que sucintamente, os livros que dão títulos aos filmes. A enumeração e os excessos de repetições criam processos mnemônicos, como se o diretor estivesse elaborando e fixando um passado, através dos inventários e das enumerações. Greenaway inventaria a invenção, porque “o inventar pressupõe o inventariar.”<sup>331</sup>

Construir inventários é ativar uma função diretamente relacionada à memória. Listas, catálogos, índices, são artificios que servem para que lembremos de coisas, ao mesmo tempo em que nos fazemos lembrados. Diz Emmanuel Carneiro Leão que a palavra biblioteca reúne dois vocábulos, “numa dinâmica de concentração e acolhimento.”<sup>332</sup> *Byblos* (βιβλος), antes de significar livro, designava a matéria prima de que era feito. E o nome *theke* (θηκη) integra, junto com *byblos*, as funções de colheita, acolhimento, recolhimento e coleta. Se colecionar é lembrar e selecionar é esquecer, para lembrar é preciso esquecer, ou escolher e selecionar o que guardar.

A obsessão de Greenaway pelas enumerações, inventários e catalogações têm relação com a sua formação multimidiática. De fato, o diretor parece transitar com facilidade por entre várias áreas de trabalho. Além disso, ao dar voz e imagem às suas obsessões, ele brinca de desempenhar as funções de arquivista, bibliotecário e museólogo, três áreas de interface muitas vezes

---

<sup>330</sup> Veja-se o item **4.8 – Biblioteca de Greenaway**, dedicado aos primeiros filmes do diretor.

<sup>331</sup> FONSECA, Jair Tadeu da. O barroco tecnológico: *A Última Tempestade* (Prospero's Books) e outras obras / óperas. p. 110.

conflituosa no âmbito das Ciências Sociais Aplicadas. Arquivos, bibliotecas e museus são sistemas que isolam e propõem categorias, que classificam objetos e idéias, por vezes os aproximam, por vezes os opõem. Mas, de qualquer forma, funcionam operando a memória social.

Importa sublinhar que, se os verbos categorizar, documentar, inventariar, descrever, classificar, mostrar, exhibir são bem conjugados por Greenaway em seus filmes, na verdade ele não faz o trabalho de “arquivista”, “bibliotecário” e “museólogo” da forma tradicional. O que o diretor propõe, é, através do excesso, do bizarro e do macabro, questionar essas três áreas do conhecimento ou essas três regiões de trabalho – não necessariamente pensando nelas como áreas do conhecimento – solapando a ordem e o rigor de um terreno aparentemente firme.

Obviamente, ao designar classes aos objetos, Greenaway, como outros classificadores e ordenadores, estabelece um contrato de poder entre ele e o sistema que classifica e ordena. Mas, antes de tudo, e a exemplo do que faz Borges em *O Idioma Analítico de John Wilkins*,<sup>333</sup> Greenaway expõe as falácias das classificações, da organização de idéias e objetos através de sistemas alfabéticos e numéricos, muitas vezes arbitrários e absurdos.<sup>334</sup>

Usaria Greenaway esses artifícios de enumeração e inventários para, conforme Kristeva, “anular afetos e sentimentos das personagens”?<sup>335</sup> Penso que não. Talvez o que o diretor queira seja propor uma nova forma de cinema, não necessariamente narrativo, ou com aspectos que se propõem não narrativos ou

---

<sup>332</sup> LEÃO, Emmanuel Carneiro. No âmago da linguagem. In: PORTELLA, Eduardo (org.) **Reflexões sobre os caminhos do livro**. São Paulo: UNESCO; Moderna, 2003. p. 83

<sup>333</sup> Ao final do ensaio, Borges diz: “Registrei as arbitrariedades de Wilkins, do desconhecido (ou apócrifo) enciclopedista chinês e do Instituto Bibliográfico de Bruxelas; notoriamente, não há classificação do universo que não seja arbitrária e conjetural”. Cf.: BORGES, Jorge Luis. **Obras completas**: v. 2. p.94

<sup>334</sup> GREENAWAY, Peter. H is for House. In: THE EARLY Films of Peter Greenaway.

<sup>335</sup> KRISTEVA, Julia. **O texto do romance**. p. 183

documentais dentro da narrativa. Ou ainda, para fazer com que o cinema de ficção tenha intervenções de filmes documentários, criando um estilo híbrido.

#### 4.13 – Referências, Citações, Alusões

*“Encontre-me na biblioteca, não importa qual biblioteca, qualquer biblioteca”*: Jerome propõe um encontro a Nagiko. Não será em qualquer lugar, mas pode ser em qualquer biblioteca. Poderia ser na Biblioteca Laurentiana,<sup>336</sup> de Florença, cuja arquitetura de Michelângelo Buonarroti (1475-1564) Greenaway reproduz em *A Última Tempestade*. (Figuras 87 e 88)

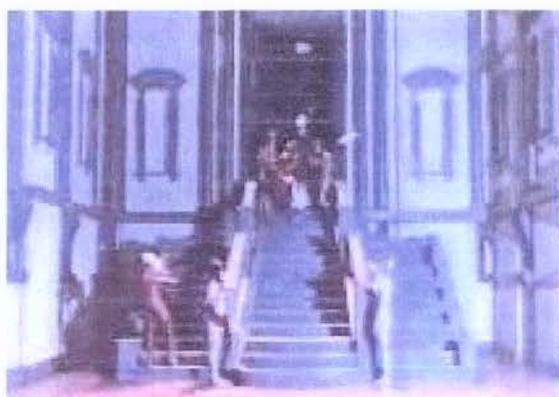


Figura 87 – Escadaria da biblioteca de Próspero em *A Última Tempestade*



Figura 88 – Michelângelo – Biblioteca Laurentiana (vestíbulo)

<sup>336</sup> Por iniciativa do papa Clemente VII, a Biblioteca Medicea Laurenziana foi criada para reunir a valiosa coleção da família Medici e sua construção, em parte a cargo de Michelângelo, teve início em 1524. Só em 1571 a Biblioteca foi aberta ao público. Atualmente, o acervo contém cerca de 11 mil manuscritos, o que a torna uma representante importante do Renascimento.

Se Greenaway<sup>337</sup> é um mestre na citação de outras obras, principalmente da pintura, em *A Última Tempestade* isso é levado ao extremo. Considerado diretor barroco, ou demasiadamente barroco, Greenaway não economiza referências a outras obras, outras mídias e a si mesmo.

Os ares de sorumbáticos de *A Última Tempestade* remetem aos ambientes criados por alguns dos mais importantes pintores do Barroco, especialmente Tintoretto (1518-1594), Rubens (1577-1640), Caravaggio (1573-1610) e Rembrandt (1606-1669). Deste último, *Lição de Anatomia do Dr. Nicolau Tulp* (1632) é aludido na seqüência em que Próspero descreve o *Livro de Anatomia de Vesalius*. São figuras, como personagens saídas dos quadros do próprio Rembrandt, ou de Frans Hals,<sup>338</sup> os nobres amigos e ex-amigos de Próspero, com suas roupas solenes e escuras e seus grandes colares brancos indicativos da nobreza. Figuras presentes ao longo de todo o do filme.

---

<sup>337</sup> O que pretendo aqui é pontuar o caráter intertextual dos dois filmes de Greenaway principalmente em relação a categorias ou a temas referentes ao livro. Não é objeto deste trabalho fazer um estudo de todas as citações que Greenaway faz de outras obras. Existe uma série significativa de textos que tratam do assunto, a exemplo de:

COHEN, Rosa. **Motivações pictóricas e cronofotográficas na obra de Peter Greenaway: conformações barrocas e sincronia de dimensões.**

HEMMEN, Uwe. **Greenaway Guide:** since 1995 the major reference site about the art of Peter Greenaway.

GARCIA, Wilton. Dromoscopia greenawayana. **Significação:** Revista Brasileira de Semiótica, n. 11/12, p. 2002-210, set. 1996.

<sup>338</sup> O *Banquete dos Oficiais* (1616), de Frans Hals, é citado em *O Cozinheiro, O Ladrão, Sua Mulher e O Amante*.

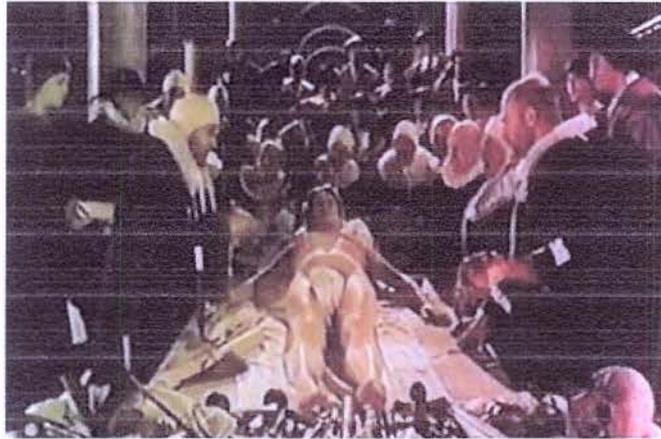


Figura 89 – Lição de Anatomia em *A Última Tempestade*



Figura 90 – Rembrandt – Lição de Anatomia (1632)

Citação recorrente em filmes de Greenaway é o *Cristo Morto* (c. 1500), de Andrea Mantegna (1431-1506).<sup>339</sup> Nesse caso, a preferência do diretor é tanto pelo ângulo de tomada da câmera, quanto pelo conceito da morte em si. Há citações do quadro de Mantegna em *O Cozinheiro, o Ladrão, sua Mulher e o Amante*, *A Última Tempestade* e *O Livro de Cabeceira*. Destaque-se que, tanto *O Cozinheiro...* quanto *O Livro de Cabeceira*, citam mais fielmente o quadro de Mantegna ao colocarem, ao lado do corpo do livreiro e de Jerome também morto,

---

<sup>339</sup> Este mesmo quadro de Mantegna é citado por Pier Paolo Pasolini em *Mamma Roma* (1962)

as amantes consternadas e chorosas, que compõem com mais fidelidade a citação.

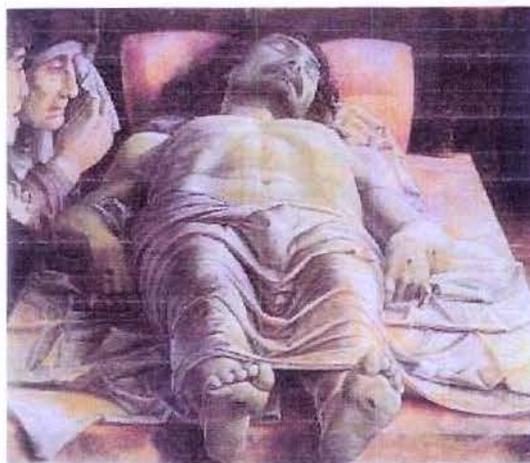


Figura 91 – Mantegna – *Cristo Morto* (c. 1500)



Figura 92 – Amante morto em *O Cozinheiro...*



Figura 93 – Jerome morto em *O Livro de Cabeceira*

*A Última Tempestade*, por sua vez, sugere uma fusão entre a *Lição de Anatomia* de Rembrandt e o *Cristo Morto* de Mantegna.

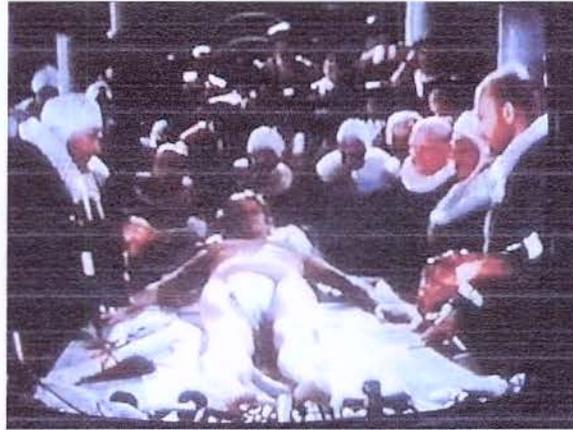


Figura 94 – Fusão: *Lição de Anatomia e Cristo Morto* em ***A Última Tempestade***

Conforme argumentado no item 4.5 – **Escritores, narradores**, as seqüências de ***A Última Tempestade*** que mostram Próspero em seu estúdio escrevendo seu livro são reproduções quase exatas, diríamos, citações textuais diretas do afresco *São Jerônimo em seu Estúdio*, de Antonello da Messina (1430-1479).

Ao apresentar o livro de *Anatomia do Nascimento de Vesalius*, surgem não só figuras e desenhos do próprio Vesalius, mas também Susana, mulher de Próspero. Retirando a pele do ventre grávido, Susana expõe seu interior onde pulsam seus órgãos e o feto, cena que remete aos corpos em cera de Clemente Susini (1754-1814),<sup>340</sup> como *Venerina*, também grávida. Pelo conteúdo, o *Livro de Anatomia* é um livro que fala de corpo. Susana é mais que uma ilustração do macabro livro de anatomia que, ao ser aberto e movimentado, traz para o leitor-espectador a carne e o sangue dos personagens. Susana é ela mesma um corpo que contém o livro que expõe o futuro: Miranda. Livro-corpo.

---

<sup>340</sup> Artista italiano que fez os famosos modelos anatômicos em cera. Susini se especializou em pintura em vidro, escultura de bronze e gravação em cobre. A perfeição de suas peças é até hoje reconhecida. Atualmente seus modelos encontram-se espalhados nas universidades de Pádua, Bologna, Perugia e Pisa, na Itália.



Figura 95 – Susana: livro-corpo em *A Última Tempestade*



Figura 96 – Clemente Susini – *Venerina*

No momento em que Próspero passa a relatar a história de sua sobrinha Claribel, agora rainha de Túnis, apresenta-se na tela uma figura que alude às mulheres de Gustav Klimt (1862-1918), como *Judith I* (1901). As filigranas, os detalhes e o colorido das roupas, o estilo dos cabelos, o plano em que a personagem é enquadrada e a própria postura da personagem. Da mesma forma, em *O Livro de Cabeceira*, a cena de Nagiko no ofurô pode ser vista como um espelhamento de *Danae* (1907-08), do mesmo pintor. (Figuras 97 a 100)



Figura 97 – *A Última Tempestade*: Claribel, princesa de Túnis



Figura 98 – Klimt – *Judith I* (1901)

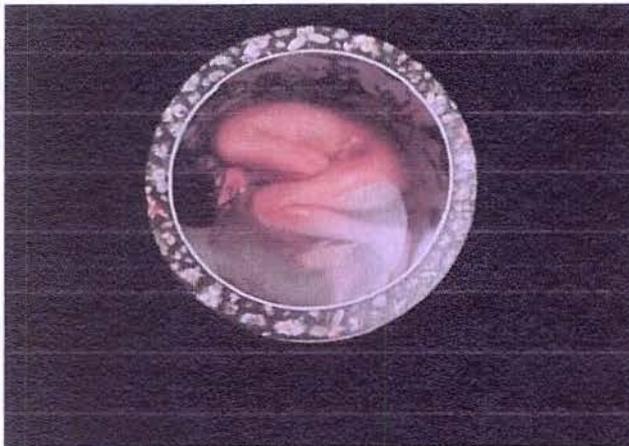


Figura 99 – *O Livro de Cabeceira*: Nagiko no ofurô



Figura 100 – Klimt – *Danae* (1907-08)

Greenaway é profícuo em citações, principalmente citações de pinturas. E cada citação é uma reescrita do passado, conforme pontua Omar Calabrese.<sup>341</sup> As citações de Greenaway não só homenageiam, elas reescrevem e dão novo

<sup>341</sup> CALABRESE, Omar. *A idade neobarroca*. p.193

significado aos valores da representação pictográfica no Ocidente.<sup>342</sup> E mais que isso, elas reescrevem esses valores, ultrapassando o limite da simples representação, transformando-se em presentificação.

Respira-se a atmosfera teatral de *A Última Tempestade* ao longo de todo o filme, mas ela fica mais evidente ainda no final, quando todos os livros são fechados e depois jogados no mar, então ouvem-se aplausos. São os próprios personagens transformados agora em espectadores de sua própria história. Ariel, agora livre, passa por um corredor humano e alça vôo. O filme termina, portanto, como uma peça de teatro. O fechamento dos livros simboliza o perdão de Próspero, que não precisa mais deles pois conseguiu seu intento: vingou os desafetos, mas os perdoou. Renunciar à magia significa fechar o círculo, significa enterrar os livros. Tudo termina como começou. As gotas d'água em tom agudo e ritmo suave.

*“Contramestre”*: É o chamado do capitão, pela voz de Próspero.

A exemplo de Próspero, Nagiko também fechará seu ciclo. Com a morte do editor, sente-se vingada e consegue recuperar seu Livro de Cabeceira. Escritora e agora mãe, deve enterrar o livro-Jerome que, em ritual delicado e solene é colocado em um vaso, sob o pequeno bonsai. Livro-corpo que se transforma em espécie de adubo permanente para a escritora Nagiko.<sup>343</sup>

---

<sup>342</sup> A esse respeito, ver: ARRIOLA, Magali. Cinema e pintura: ubiqüidades e artificios.

<sup>343</sup> CROMBERG, Renata Udler. Tornar-se autora.

## 5 – CONSIDERAÇÕES FINAIS

Iniciei esse trabalho refletindo sobre a importância da relação livro↔cinema evidenciando: a) o diálogo estabelecido entre a linguagem textual e a imagética; b) as representações do universo do livro no suporte filme, com enfoque no livro propriamente dito e seus desdobramentos: leitura, leitores, escritores, bibliotecários e bibliotecas; c) a importância do cinema como elemento que participa da configuração do imaginário e da memória, e constituinte do jogo memória-esquecimento.

A respeito dos contornos dessa pesquisa – ou os contornos antes previstos e posteriormente ampliados – que se referem ao objeto livro e seus desdobramentos – leitura, leitores, bibliotecas, bibliotecários – percebe-se, nos filmes pesquisados e apresentados no **Capítulo 2**, um núcleo comum de representações que funcionam como modelos agigantados do real. São representações que, salvo raras exceções, recorrem a estereótipos que circulam em profusão, afiançando a construção do imaginário. Ao se fixar por certos modos de representação, o estereótipo pode moldar identidades e transformar essas representações em conceitos, afigurando essências de objetos, situações e pessoas.

Por conseguinte, esses filmes funcionam como projetos de educação do olhar, dos sentidos e da imaginação. Quando se trata de mencionar filmes com a temática livro, *O Nome da Rosa*, *Fahrenheit 451* e *Nunca te Vi, Sempre te Amei* sempre se destacam porque, além da eficácia das produções, reforçam a circulação daqueles temas já retidos pela memória e pelo imaginário

Entretanto, há algo de limitante e mecanicista na maioria dos filmes que têm o livro como tema, porque o apresentam como redentor do espírito e salvador

do homem. Evocam a sinonímia livro=liberdade mantendo posturas conservadoras em relação às discussões sobre as possibilidades do livro num contemporâneo que exige pensar formas diferenciadas de interfaces e de *media*. Se nesses filmes, livro é igual a liberdade, significa que ele está, quase sempre, competindo com outros *media* ou outros suportes, e que a ausência de livros, leitura e leitores é sinônimo de opressão e totalitarismo, como se o livro, por si só – tetraedro impresso, códice, objeto, tijolo de papel – se bastasse.

Ora, diante desse quadro limitador, as questões foram rearranjadas e busquei nos filmes *A Última Tempestade* e *O Livro de Cabeceira*, de Peter Greenaway, algumas conexões que avançam as problemáticas inicialmente propostas, o que abriu para outras categorias de análise.

Antes de mais nada, é preciso lembrar o caráter intertextual da obra de Greenaway, que dialoga tanto com a tradição cultural, quanto com sua obra precedente e também com criações futuras. Isso é fundamental entender porque imprime forte marca nos trabalhos do diretor, que constituem um arquivo próprio de memória.

Além disso, é importante novamente demarcar a ruptura do diretor com os modelos do grande cinema comercial. Greenaway propõe estruturas multitemporais e abandona as relações mecânicas de causa e efeito, sobrepõe tempos, espaços e narrativas no mesmo espaço filmico, embaralhando, inicialmente, a percepção e os sentidos do espectador.

Intertextualidade e multiplicidade de tempos e narrativas são, sem dúvida, as características mais marcantes da obra do diretor, ou o que é mais estudado e tratado pela crítica. Isso chega a ser problemático porque há estudos em demasia sobre Greenaway e minha proposta foi ver o tratamento que o diretor dá ao livro em dois de seus filmes: *A Última Tempestade* e *O Livro de Cabeceira*.

Questão fundamental e que dá consistência absolutamente única à obra de Greenaway é a conversa interna que seus trabalhos mantêm no conjunto de sua obra, quer seja na auto-referência, quer seja no trabalho de longo prazo na construção de personagens, temáticas e cenas que são elaboradas durante anos ou décadas, às vezes. Explorando um pouco mais as categorias relativas ao livro numa determinada extensão da obra de Greenaway, invocando principalmente o conjunto de seus primeiros filmes, conforme tratado no item 4.8 – **Biblioteca de Greenaway**, percebe-se a amplitude e o trabalho artístico relativo à estruturação das categorias elencadas para análise de *A Última Tempestade* e *O Livro de Cabeceira*. Essas categorias ecoam, refletem e são refletidas em todo o percurso do diretor. Certamente há uma essência que causa esta reflexão, talvez causada pela necessidade de insistir em temáticas que provocam a conversa da linguagem cinematográfica com outras linguagens, sem hierarquia. Outra causa poderiam ser a obsessões e fascínios que declara o diretor. No entanto, estas causas parecem estar engendradas: ao mesmo tempo em que o diretor alimenta suas obsessões e fascínios, ele provoca e alimenta, também, conversas entre as linguagens.

*A Última Tempestade* e *O Livro de Cabeceira* o que primeiro se observa são os livros sendo expulsos de seus suportes tradicionais e forçados a um deslocamento para outros lugares como o corpo dos personagens, as paredes, os tecidos. Um livro diferente: livro-corpo, livro-máquina, livro-aqui e alhures. O livro se transforma em uma memória que se expande e explode para circular por lugares inusitados, um tanto diferentes e antes não pensados para esse objeto cuja sacralização, muitas vezes, embota nossos sentidos. Penso que há, em Greenaway, um empreendimento herético em torno do livro, porque insiste em mostrá-lo de forma não-ortodoxa, retirando-o do lugar sagrado – o pedestal onde é colocado.

Para o pensamento conservador, esses lugares e situações que Greenaway propõe para o livro podem parecer heréticos porque “impuros” e não dignos do LIVRO. Entretanto, Greenaway ousa quando interfere no que há de

mais sagrado do objeto livro e o expõe de forma visceral e até constrangedora. Livro-colagem, livro-carne, livro-sangue, livro-sexo. É assim que dessacraliza o livro: projeta nas paredes, escreve nas peles, anuncia nas vozes dos personagens, embute um livro em outro, expõe a pregnância do livro, põe livros sobre livros, inventa livros sobre livros. Livros entre livros e entrelinhas. Livros-sobre-livros.

Greenaway, quando parece opor inteligível e sensível, provoca, de fato, uma tensão que os aproxima. Transforma seus filmes em filmes-livros ou livros-filmes, ou ainda em filmes-catálogos, segundo suas próprias palavras. Dessa forma, Greenaway dialoga com Borges e dá visibilidade ao projeto da *Biblioteca de Babel* porque extrapola as fronteiras do significante, elaborando uma rede de significados e de circulação de mídias que dialogam entre si. As conexões transformam os filmes-livros do diretor em máquinas pulsantes, no sentido dado por Guattari.<sup>187</sup> Máquinas com projeto estético, técnico e social, que se articulam a outras máquinas de Greenaway: livros, exposições, óperas, cursos, *web*. A multiplicidade de projetos criativos chama para si, ou requer o envolvimento de uma multiplicidade de mídias. Essas máquinas formam uma grande rede. Rizoma.

Se o livro é tema recorrente em Greenaway, parece ser também bastante caro. No entanto, o diretor dá ao livro tratamento totalmente diverso daqueles filmes analisados no **Capítulo 2**. Ele promove não só um diálogo entre o filme e o livro, mas faz com que haja o *entre-media*, o filmico sempre em expansão acolhendo o livro de modo que, este livro que Greenaway mostra só pode de ser mostrado através do filmico. Nesse sentido, as duas mídias não competem, elas são complementares e integradas. Pulsa em toda a obra de Greenaway, o desejo de uma conversa da escrita filmica, com outros tipos de escrita, outras linguagens. Escrita filmica que conversa com a escrita alfabética, com as escritas ideográfica e hieroglífica. Escrita filmica que interage com as artes cênicas, a música, as referências do *pop* contemporâneo. Greenaway cria

---

<sup>187</sup> GUATTARI, Felix; ROLNIK, Sueli. **Micropolítica**. p.320-321.

híbridos. Objeto que tem a aparência de livro, circula pelos lugares do livro, incorpora o conhecimento, a poesia, mas tem vida própria. É um livro-ser, livro-pensante e movente, livro imaginário que pode ser destrinchado, que participa de um projeto de transformação e de re-encantamento de si.

Esse livro de Greenaway, antes de ser o livro do bem ou do mal – conforme tenciona o pensamento dicotômico – é um livro do bem e do mal, que acolhe e que refuta, que ilumina e também obscurece. Greenaway põe-se distante, portanto, das abordagens que apenas sacralizam o livro, porque expõe suas vísceras, mostra o que há de melhor e de pior nele, mostra sua crueldade e sua poesia. Mas, por mais contraditório que possa parecer, ainda que dessacralize o livro, Greenaway o faz com tanta solenidade e cerimônia que o reencanta.

## **6 – FONTES\***

### **6.1 – Filmes citados**

ACOSSADO (À Bout de Souffle). Direção: Jean-Luc Godard. França; Itália, 1959.

AFOGANDO em números (Drowning by Numbers) Direção: Peter Greenaway. Inglaterra, 1988.

ALPHAVILLE (Idem). Direção: Jean Luc Godard. França; Itália, 1965.

AMOR eletrônico (Desk set). Direção: Walter Lang. EUA, 1957.

O ANO Passado em Marienbad (L'Année dernière à Marienbad). Direção: Alain Resnais. França; Itália, 1961.

ASAS do desejo (Les allez du desire). Direção: Win Wenders. Alemanha; França, 1987.

BARTON Fink: delírios de Hollywood. (Barton Fink). Direção: Joel & Ethan Coen. EUA, 1991.

A BELA da Tarde (Belle de jour). Direção: Luis Buñuel. França, 1967.

BLADE Runner: o caçador de andróides (Blade Runner). Direção: Ridley Scott. EUA, 1982.

OS CAÇADORES da Arca Perdida (Raiders of the lost ark). Direção: Steven Spielberg. EUA, 1981.

OS CAÇA-FANTASMAS (Ghostbusters). Direção: Ivan Reitman. EUA, 1984.

AS CENTO e Uma Noites (Les Cent et une nuits de Simon Cinéma). Direção: Agnès Varda. Inglaterra; França, 1995.

A CHINESA (La Chinoise). Direção: Jean-Luc Godard. França. França, 1967.

---

\* Baseadas na norma NBR 6023, de 2002, da ABNT

CIDADE dos sonhos (Mulholland Drive). Direção: David Lynch. EUA, 2000.

CLEO de 5 a 7 (Cleo from 5 to 7). Direção: Agnès Varda. França, 1961.

CONTOS proibidos do Marquês de Sade. (Quills). Direção: Philip Kaufman. EUA, 2000.

O CONTRATO do amor (The Draughtsman's Contract). Direção: Peter Greenaway. Inglaterra, 1982.

CORAÇÃO de Trovão. (Thunderheart). Direção: Michael Apted. EUA, 1992.

CORAÇÃO selvagem (Wild at Heart). Direção: David Lynch. EUA, 1990.

O COZINHEIRO, o ladrão, sua mulher e o amante (The Cook, the Thief, his Wife and the Lover). Direção: Peter Greenaway. Inglaterra, 1989.

CRASH: estranhos prazeres (Crash). Direção: David Cronenberg. Canadá, 1996.

DEAR Phone. Direção: Peter Greenaway. Inglaterra, 1976.

O DEMÔNIO das 11 horas (Pierrot le fou). Direção: Jean-Luc Godard. França; Itália, 1965.

O DIA depois de amanhã (The day after tomorrow). Direção: Roland Emmerich. EUA, 2004.

DÍAS de ódio. Direção: Leopoldo Torre Nilsson. Argentina, 1954.

AS DUAS faces da felicidade (Le Bonheur). Direção: Agnès Varda. França, 1965.

DUAS ou três coisas que eu sei dela (Deux ou trois choses que je sais d'elle). Direção: Jean-Luc Godard. França, 1966.

EMMA Zunz. Direção: Alain Magrou. França, 1969.

EROSION. Direção: Peter Greenaway. Inglaterra, 1971.

A ESCOLHA de Sofia (Sophie's choice). Direção: Alan J. Pakula. EUA, 1982.

ESPIRAL (Spiral). Direção: Krzysztof Zanussi. Polônia, 1978.

A ESTRADA perdida (Lost Highway). Direção: David Lynch. EUA, 1997.

EXISTENZ (Idem). Direção: David Cronenberg. EUA, 1999.

FAHRENHEIT 451 (Idem). Direção: François Truffaut. Inglaterra, 1966.

THE FALLS. Direção: Peter Greenaway. Inglaterra, 1980.

FILADÉLFIA (Philadelphia). Direção: Jonathan Demme. EUA, 1993.

FIVE Postcards from Capital Cities. Direção: Peter Greenaway. Inglaterra, 1967.

UMA FLOR, um crime (Personals). Direção: Steven Hilliard Stern. EUA, 1990.

GÊMEOS: mórbida semelhança (Dead ringers). Direção: David Cronenberg. Canadá, 1988.

GOLPE sujo (Foul Play). Direção: Colin Higgins. EUA, 1978.

H is for House. Direção: Peter Greenaway. Inglaterra, 1976.

HARRY Potter e a pedra filosofal (Harry Potter and the Sorcerer Stone). Direção: Chris Columbus. EUA, 2001.

HIROSHIMA, Meu Amor (Hiroshima, mon amour) Direção: Alain Resnais. França; Japão, 1959.

A HISTÓRIA sem fim (Neverending story). Direção: Wolfgang Petersen. Alemanha; EUA, 1984.

A HISTÓRIA sem fim II (Neverending story II: The Next Chapter). Direção: George Miller. Alemanha; EUA, 1990.

A HISTÓRIA sem fim III (Neverending story III: Escape from Fantasia). Direção: Peter Mac Donald. Alemanha; EUA, 1994.

O HOMEM elefante (Elephant Man). Direção: David Lynch. EUA, 1982.

O HOMEM que amava as mulheres (L 'Homme Qui Aimait Les Femmes). Direção: François Truffaut. França, 1977.

O ILUMINADO (The shining). Direção: Stanley Kubrick. EUA; Inglaterra, 1980.

INDIANA Jones e a Última Cruzada (Indiana Jones and the last crusade). Direção: Steven Spielberg. EUA, 1989.

INTERVALS. Direção: Peter Greenaway. Inglaterra, 1973.

INVASIÓN. Direção: Hugo Santiago. Argentina, 1969.

JACQUOT de Nantes. Direção: Agnès Varda. França, 1991.

KUNG-FU Masters (Idem). Direção: Agnès Varda. França, 1987.

UMA LEITORA bem particular (La lectrice). Direção: Michel Deville. França, 1988.

LIFE as a Fatal Sexually Transmitted Disease. Direção: Krzysztof Zanussi. Polônia; França, 2000.

O LIVRO de cabeceira (The pillow book). Direção: Peter Greenaway. França; Holanda; Inglaterra; Japão, 1996.

M is for Man, Music and Mozart. Direção: Peter Greenaway. Inglaterra, 1991.

M. Butterfly (Idem). Direção: David Cronenberg. EUA, 1993.

MAMMA Roma (Idem). Direção: Pier Paolo Pasolini. Itália, 1962.

MARCAS da violência (A History of Violence). Direção: David Cronenberg. EUA, 2005.

MEU Tio da América (Mon Oncle d'Amérique). Direção: Alain Resnais. Francês, 1980.

1984 (Nineteen Eighty-Four). Direção: Michael Radford. USA, 1984.

MISTÉRIOS e paixões (Naked Lunch). Direção: David Cronenberg. EUA; Canadá, 1991.

MORTO ao chegar (D.O.A.). Direção: R.Morton e A. Jankel. EUA, 1988.

A MOSCA (The Fly). Direção: David Cronenberg. EUA, 1986.

NA hora da zona morta (The Dead Zone). Direção: David Cronenberg. EUA, 1983.

NASCIDO em 4 de julho (Born on the Fourth of July). Direção: Oliver Stone. EUA, 1989.

O NOME da Rosa (The Name of the Rose). Direção: Jean Jacques Annaud. Alemanha; França; Itália, 1986.

NUNCA te vi, sempre te amei. (84 Charing cross road). Direção: David Jones. Inglaterra, 1986.

OITO Mulheres e Meia (8½ Women). Direção: Peter Greenaway. Inglaterra, 1999.

L'OPÉRA-MOUFFE. Direção: Agnès Varda. França, 1958.

PAGEMASTER: o mestre da fantasia. (The pagemaster). Direção: Joe Johnston e Maurice Hunt. EUA, 1994.

OS PÁSSAROS (The birds) Direção: Alfred Hitchcock. EUA, 1963.

UM PERIGO de mulher (The Gun in Betty Lou's handbag). Direção: Allan Moyle. EUA, 1992.

PERSONA non grata (Idem). Direção: Krzysztof Zanussi. Polónia; Rússia; Itália, 2005.

O QUARTO verde (La Chambre Verte). Direção: François Truffaut. França, 1978.

A REDE (The Net). Direção: Irwin Winkler. EUA, 1995.

ROLLERBALL: os gladiadores do futuro (Rollerball). Direção: Norman Jewison. EUA, 1975.

O SÉTIMO selo (Det Sjunde Inseglet). Direção: Ingmar Bergman. Suécia, 1956.

SOCIEDADE dos poetas mortos (Dead Poets Society). Direção: Peter Weir. EUA, 1989.

UM SONHO de liberdade (The Shawshank Redemption). Direção: Frank Darabont. EUA, 1994.

O SONHO de um arquiteto (The Belly of na Architect). Direção: Peter

Greenaway. Inglaterra, 1987.

SPLITS. Direção: Leandro Katz. EUA, 1978.

TEMPOS de glória. (Glory). Direção: Edward Zwick. EUA, 1989.

TODOS os homens do Presidente. (All the President's Men). Direção: Alan Pakula. EUA, 1976.

O TOQUE do silêncio (The Silent touch). Direção: Krzysztof Zanussi.  
Dinamarca; Inglaterra; Polônia, 1992,

TRAIN. Direção: Peter Greenaway. Inglaterra, 1966.

TREE. Direção: Peter Greenaway. Inglaterra, 1966.

TULSE Luper Suitcases: From Sark to Finish, The. Direção: Peter Greenaway.  
Inglaterra, 2004.

TULSE Luper Suitcases: The Moab History, The. Direção: Peter Greenaway.  
Inglaterra, 2003.

TULSE Luper Suitcases: Vaux to the Sea, The. Direção: Peter Greenaway.  
Inglaterra, 2004.

A ÚLTIMA tempestade (Prospero's Books). Direção: Peter Greenaway.  
França; Holanda; Itália; Inglaterra; Japão, 1991.

VELUDO Azul (Blue Velvet). Direção: David Lynch. EUA, 1986.

O VENDEDOR de ilusões (The Music Man). Direção: Morton DaCosta. EUA,  
1962.

VERTICAL Features Remake. Direção: Peter Greenaway. Inglaterra, 1978.

VIDEODROME: a síndrome do vídeo (Videodrome). Direção: David  
Cronenberg. Canadá, 1983.

A WALK Through H. Direção: Peter Greenaway. Inglaterra, 1978.

A WALK Through Prospero's Library. Direção: Peter Greenaway. Inglaterra,  
1991.

WATER Wickets. Direção: Peter Greenaway. Inglaterra, 1978.

WINDOWS. Direção: Peter Greenaway. Inglaterra, 1974.

ZELLY e eu (Zelly and Me). Direção: David Lynch. EUA, 1988.

ZOO: um Z e dois zeros (Zoo a Zed & Two Noughts) Direção: Peter Greenaway. Inglaterra, 1985.

## 6.2 – Referências

ABREU, Márcia. **Os caminhos dos livros**. São Paulo: Fapesp; Campinas: ALB; Mercado de Letras, 2003.

\_\_\_\_\_. (org). **Leitura, história e história da leitura**. São Paulo: FAPESP; Campinas: ALB; Mercado de Letras, 2000.

\_\_\_\_\_. (org) **Leituras no Brasil**. Campinas: ALB; Mercado Aberto, 1995.

AGUIAR, Flávio. Literatura, cinema e televisão. In: LITERATURA, CINEMA E TELEVISÃO. São Paulo: Ed. Senac; Itaú Cultural, 2003.

AIZENBERG, Edna **The Aleph Weaver: Biblical, Kabbalistic and Judaic Elements in Borges**. Maryland: Scripta Humanistica, 1985.

ALEXANDRE SOBRINHO, Gilberto. **O autor multiplicado: em busca dos artifícios de Peter Greenaway**. Campinas: Instituto de Artes/UNICAMP, 2004. Tese (Doutorado em Multimeios) – Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas.

\_\_\_\_\_. Os cercos de Peter Greenaway. **Revista AV**, São Leopoldo, v. 2, n. 2, p. 12-21, abr. 2004.

ALMEIDA, Ivan. Borges, o los laberintos de la inmanencia. **Borges Studies on Line**, Jun, 2000. Disponível em <<http://www.hum.au.dk/romansk/borges/bsol/laberinto.pdf>> Acesso em: 02 jul. 2001.

ALMEIDA, Milton José de. **Cinema: arte da memória**. Campinas: Autores Associados, 1999.

AMERI, Amir H. On the logic of encampment: writing and the library. **Issues in Architecture Art and Design**, London, v. 4, n. 2, 1995. Disponível em: <<http://home.kendra.com/ameri/Logic/Logic.html#Anchor-14210X>> Acesso em: 11 maio 2002.

ARAUJO, Marcelo Carrard. **O Cozinheiro, o Ladrão, sua Mulher e o Amante: Peter Greenaway e os caminhos da fábula neobarroca**. São Paulo: Editora PUCSP/EUDC, 2003.

ARRIOLA, Magali. Cinema e pintura: ubiqüidades e artifícios. In: MACIEL, Maria Esther. **O cinema enciclopédico de Peter Greenaway**. São Paulo: Unimarco Editora, 2004.

ARTWORKS. Peter Greenaway: Pictorial Itinerary of an Image Maker. Disponível em: <<http://www.petergreenaway.net/eng/frameArtw.html>> Acesso em: 11 nov. 2004.

AUBRON, Hervé. Le geste et le mythe: l'écrivain ordinaire du cinéma. **Vertigo**, Paris, n. 17, p. 43-49, 1997.

AUMONT, Jacques; MARIE, Michel. **Dicionário teórico e crítico de cinema**. Campinas: Papirus, 2003.

BAKHTIN, Mikhail. **Estética da criação verbal**. São Paulo: Martins Fontes, 1977.

\_\_\_\_\_. **Questões de literatura e de estética: teoria do romance**. São Paulo: Ed. UNESP; Hucitec, 1988.

BARRETO, Francisco César de Sá. A instabilidade como condição para mudanças institucionais qualitativas. In: DOMINGUES, Ivan (org.) **Conhecimento e transdisciplinaridade**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2001.

BARROS, Diana Luz Pessoa de. Dialogismo, polifonia e enunciação. In: \_\_\_\_\_; FIORIN, José Luiz (org.) **Dialogismo, Polifonia, Intertextualidade..** São Paulo: Edusp, 1994.

BARTHES, Ronald. **O prazer do texto**. São Paulo: Perspectiva, 1987.

BATTLES, Mattew. **A conturbada história das bibliotecas**. São Paulo:

Planeta, 2003

BAUDRILLARD, Jean. **À sombra das maiorias silenciosas: o fim do social e o surgimento das massas**. São Paulo: Brasiliense, 1989,

\_\_\_\_\_. **Simulacros e Simulações**. Lisboa, Relógio d'Água, 1991.

\_\_\_\_\_. **O sistema dos objetos**. São Paulo: Perspectiva, 1992.

BAZIN, Patrick. Vers une métalecture. **Bulletin des Bibliothèques de France**, v. 41, n. 1, p. 8-15, 1996.

BEERBOHM, Max. Books Within Books. In: \_\_\_\_\_. **And Even Now**. London: William Heinemann, 1921. Disponível em: <<http://www2.cddc.vt.edu/gutenberg/etext99/evnow10h.htm>> Acesso em: 17 jul. 2005.

BENTES, Ivana. Greenaway: a estilização do caos. In: MACIEL, Maria Esther (org.) **O cinema enciclopédico de Peter Greenaway**. São Paulo: Unimarco Editora, 2004.

BERNADET, Jean Claude. **O autor no cinema**. São Paulo: Brasiliense; Edusp, 1994.

BLANCO, Mercedes. **La parábola y las paradojas: Paradojas matemáticas en un cuento de Borges**. **Poétique**, n. 55, p. 259-281, sept. 1983

BLUMENTHAL, Walter Hart. **Imaginary Books and Phantom Libraries**. Philadelphia: George S. MacManus, 1966. Disponível em: <<http://www.invisiblelibrary.com/Blumenthal.htm>> Acesso em: 21 jul. 2005.

BORGES, Jorge Luís. Destino e obra de Camões. In: SCHWARTZ, Jorge (org.) **Borges no Brasil**. São Paulo: Editora Unesp; Imprensa Oficial, 2001.

\_\_\_\_\_. O livro. In: \_\_\_\_\_. **Cinco visões pessoais**. 2. ed. Brasília: Ed. UnB, 1987.

\_\_\_\_\_. **Obras completas: v. 1: 1923-1949**. São Paulo: Globo, 2001.

\_\_\_\_\_. **Obras completas: v. 2: 1952-1972**. São Paulo: Globo, 2000.

\_\_\_\_\_. **Obras completas: v. 3: 1975-1985**. São Paulo: Globo, 2000.

\_\_\_\_\_. Perfis: um ensaio autobiográfico. In: \_\_\_\_\_. **Elogio da sombra: poemas**.

4. ed. Rio de Janeiro: Globo, 1985.

BOSI, Alfredo. O tempo e os tempos. In: NOVAES, Adauto (org.). **Tempo e história**. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

BOSSÉNO, Christian-Marc. Un livre à une page unique: l'écrit e l'écran. **Vertigo**, n. 17, p. 7-14, 1997.

BRAGANÇA, Aníbal. **Livraria Ideal: do cordel à bibliofilia**. Niterói: Pasárgada; EdUFF, 1999.

BRITISH Film Institut. Disponível em: <<http://www.bfi.org.uk>> Acesso em: 29 mar. 2005.

BRODY Neuenschwander Art. Disponível em: <<http://www.bnart.be/>> Acesso em: 25 maio 2005.

BROWNE, Thomas. MUSÆUM CLAUSUM or Bibliotheca Abscondita: Containing Some remarkable Books, Antiquities, Pictures and Rarities of several kinds, scarce or never seen by any man now living. Disponível em: <<http://penelope.uchicago.edu/misctracts/museum.html>> Acesso em: 17 jul. 2005.

BURGOYNE, Robert. **A nação do filme: Hollywood examina a história dos Estados Unidos**. Brasília: Editora UnB, 2002.

BURKE, Peter. **Uma História social do conhecimento: de Gutenberg a Diderot**. Rio de Janeiro: Zahar, 2003.

CALABRESE, Omar. **A idade neobarroca**. Lisboa: Edições 70, 1999.

CALVINO, Italo. **Se um viajante numa noite de inverno**. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

\_\_\_\_\_. **Seis propostas para o próximo milênio**. 2. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

CANEVACCI, Massimo. **Sincretismos: uma exploração das hibridações culturais**. São Paulo: Studio Nobel; Instituto Cultural Italo-Brasileiro; Instituto Italiano di Cultura, 1996.

CANFORA, Luciano. **Livro e liberdade**. Rio de Janeiro: Casa da Palavra; Ateliê Editorial, 2003.

CANGIALOSI, Jason. Epistemology in Jean Luc Godard's Alphaville. In: ASSOCIATED Content.com. Disponível em: <[http://www.associatedcontent.com/article/13904/epistemology\\_in\\_jean\\_luc\\_godards\\_alphaville.html](http://www.associatedcontent.com/article/13904/epistemology_in_jean_luc_godards_alphaville.html)> Acesso em: 12 dez. 2005.

CARPENTER JR., Edwin H. **Some Libraries We Have Not Visited**. Pasadena: Ampersand Press, 1947. Disponível em: <<http://www.invisiblelibrary.com/LibrariesNotVisited.htm>> Acesso em: 21 jun. 2005.

CATALOGHI di libri immaginari. Disponível em: <<http://www.paoloalbanì.it/Cataloghi%20immaginari.html>> Acesso em: 21 jun. 2005.

CHARTIER, Roger. **A aventura do livro: do leitor ao navegador**. São Paulo: Ed. UNESP; Imprensa Oficial do Estado, 1999.

\_\_\_\_\_. **Cultura escrita, literatura e história: conversas de Roger Chartier com Carlos Aguirre Anaya, Jesús Anaya Rosique, Daniel Goldin e Antonio Saborit**. Porto Alegre: Artmed, 2001.

\_\_\_\_\_. **Os desafios da escrita**. São Paulo: Editora da Unesp, 2002.

\_\_\_\_\_. O mundo como representação. **Estudos Avançados**, v. 11, n. 5, p. 173-191, 1991.

\_\_\_\_\_. **A ordem dos Livros: Leitores, autores e bibliotecas na Europa entre os séculos XIV e XVIII**. Brasília: Editora da UnB, 1994.

\_\_\_\_\_. (org). **Práticas de leitura**. São Paulo: Estação Liberdade, 1996.

\_\_\_\_\_. O príncipe, a biblioteca e a dedicatória. In: O PODER das bibliotecas: a memória dos livros no Ocidente. Rio de Janeiro: Ed. UFRJ, 2000.

\_\_\_\_\_.; CAVALLO, Guglielmo Cavallo (orgs.) **História da leitura no mundo ocidental**. São Paulo: Ática, 1998.

CHION, Michel. Greenaway: cinéaste conceptuel. **Cahier du Cinéma**, n. 397, p. 31, Juin 1987.

COHEN, Rosa. **Motivações pictóricas e cronofotográficas na obra de Peter Greenaway: conformações barrocas e sincronia de dimensões**. São Paulo, ECA/USP, 2004. Tese (Doutorado) – Escola de Comunicações e Artes

da Universidade de São Paulo.

CONTINI, Gianfranco. Dante e a memória poética. In: INTERTEXTUALIDADES. Coimbra: Almedina, 1979.

CORDEIRO, Paula. O equilíbrio simbólico das metáforas da realidade: Análise do filme Naked Lunch de David Cronenberg. In: BIBLIOTECA On-Line de Ciências da Comunicação. Disponível em: <<http://www.bocc.ubi.pt/pag/cordeiro-paula-metáforas-realidade.pdf>> Acesso em: 11 nov. 2005.

COUCHOT, Edmund. Da representação à simulação. In: PARENTE, André (Org.) **Imagem-máquina: a era das tecnologias do virtual**. 3. ed. São Paulo: Editora 34, 2001.

COZARINSKY, Edgardo. **Borges em / e / sobre cinema**. São Paulo: Iluminuras, 2000.

CROMBERG, Renata Udler. Tornar-se autora. In: BARTUCCI, Giovana (org.) **Psicanálise, cinema e estéticas de subjetivação**. Rio de Janeiro: Imago. 2000.

DARNTON, Robert. **O beijo de Lamourette: mídia, cultura e revolução**. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

\_\_\_\_\_. **Edição e sedição: o universo da literatura clandestina no século XVIII**. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

\_\_\_\_\_. **O Iluminismo como negócio: história da publicação da Enciclopédia, 1775-1800**. São Paulo: Companhia das Letras, 1996

\_\_\_\_\_. O poder das bibliotecas. **Folha de São Paulo**, domingo, 15 de abril de 2001. FOLHA MAIS! Disponível em: <<http://www.uol.com.br/fsp>> Acesso em: 4 maio 2001.

DEBRAY, Régis. **Vida e morte da imagem: uma história do olhar no Ocidente**. Petrópolis: Vozes, 1994.

DELEUZE, Gilles. **Cinema 1: a imagem-movimento**. São Paulo: Brasiliense, 1985.

\_\_\_\_\_. **Foucault**. São Paulo: Brasiliense, 1988.

\_\_\_\_\_.; GUATTARI, Félix. **Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia**. Rio de

Janeiro: Ed. 34, 1995. v.1.

\_\_\_\_\_.; PARNET, Claire. **Diálogos**. São Paulo: Escuta, 1998.

DOBAL, Susana. O zoológico barroco de Peter Greenaway. In: MACIEL, Maria Esther (org.) **O cinema enciclopédico de Peter Greenaway**. São Paulo: Unimarco Editora, 2004.

THE EARLY Films of Peter Greenaway. Disponível em:  
<<http://greenaway.bfi.org.uk/index.html>> Acesso em: 10 nov. 2004.

ECO, Umberto. **A definição da arte**. São Paulo: Martins Fontes, 1972.

\_\_\_\_\_. **O nome da rosa**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1983.

\_\_\_\_\_. **Pós-escrito a O Nome da Rosa**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.

EPSTEIN, Jean. O cinema do diabo: excertos. In: XAVIER, Ismail (Org.) **A experiência do cinema: antologia**. Rio de Janeiro: Graal, 1983.

THE EUROPEAN Graduate School. Disponível em: <<http://www.egs.edu>>  
Acesso em: 20 jul. 2005.

FERREIRO, Emília. **Passado e presente dos verbos ler e escrever**. São Paulo: Cortez, 2002.

FERRO, Marc. **Cinema e história**. Rio de Janeiro: Paz e Terra. 1992.

FIORIN, José Luiz. Polifonia textual e discursiva. In: BARROS, Diana Luz Pessoa de; FIORIN, José Luiz (orgs.) **Dialogismo, polifonia, intertextualidade: em torno de Bakhtin**. 2. ed. São Paulo: Edusp, 1999.

FISHBURN, Evelyn; HUGHES, Psiche. **A Dictionary of Borges**. London: Duckworth, 1990. Disponível em:  
<<http://www.hum.au.dk/romansk/borges/bsol/fishburn.pdf>> Acesso em: 15 jun. 2005.

FONSECA, Edson Nery da. A imagem do bibliotecário em Arcimboldo e Rimbaud. **Palavra Chave**, n.2, p.4-5, ago. 1982.

FONSECA, Jair Tadeu da. O barroco tecnológico: A Última Tempestade (Prospero's Books) e outras obras/óperas. In: MACIEL, Maria Esther. **O cinema enciclopédico de Peter Greenaway**. São Paulo: Unimarco Editora,

2004.

FOUCAULT, Michel. **Isto não é um cachimbo**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1988.

\_\_\_\_\_. **Microfísica do poder**. 8.ed. São Paulo: Graal, 1989.

\_\_\_\_\_. **Vigiar e punir: nascimento da prisão**. Petrópolis: Vozes, 1987.

FRANCASTEL, Pierre. **A realidade figurativa**. São Paulo: Perspectiva, 1973.

FREIRE, Paulo. **A importância do ato de ler: em três artigos que se completam**. 22. ed. São Paulo: Cortez, 1988

GABLER, Neal. **Vida, o filme: como o entretenimento conquistou a realidade**. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

GARCEZ, Bruno. Greenaway faz sátira com seus cem objetos. **Folha de São Paulo**, 14 ago. 1998, Folha Ilustrada, p. 4

GARCIA, Wilton. Dromoscopia greenawayana. **Significação: Revista Brasileira de Semiótica**, n. 11/12, p. 2002-210, set. 1996.

\_\_\_\_\_. **Introdução ao cinema intertextual de Peter Greenaway**. São Paulo: Annablume; UniABC, 2000.

GARCÍA CANCLINI, Néstor. **Culturas híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade**. 3. ed. São Paulo: Edusp, 2000.

GARDNIER, Ruy. Mistérios e paixões. **Contracampo: Revista de Cinema**, n. 69. Disponível em:  
<<http://www.contracampo.com.br/69/misteriosepaixoes.htm>.> Acesso em: 5 out. 2005.

GENETTE, Gérard. **Discurso da narrativa**. Lisboa: Vega, 1995.

\_\_\_\_\_. **Palimpsestes: la littérature au second degré**. Paris: Ed. du Seuil, 1982.

GRAFTON, Anthony. Como criar uma biblioteca humanista: o caso de Ferrara. In: **O PODER das bibliotecas: a memória dos livros no Ocidente**. Rio de Janeiro: Ed. UFRJ, 2000.

GREENAWAY, Peter. 100 Objetos para Representar o Mundo. In: **MUSEU Virtual**. Disponível em:

<<http://www.museuvirtual.com.br/targets/cafe/targets/panorama/targets/greenaway/languages/portuguese/html/main.html>> Acesso em: 23 fev. 2005.

\_\_\_\_\_. Cinema: 105 anos de texto ilustrado. **Aletria: Revista de Estudos de Literatura**, v. 8, p. 9-12, 2001.

\_\_\_\_\_. Cinema e novas tecnologias. In: MACIEL, Maria Esther (org). **O cinema enciclopédico de Peter Greenaway**. São Paulo: Unimarco Editora, 2004. (Entrevista concedida Maria Dora Mourão)

\_\_\_\_\_. O cinema está morrendo. **Folha de São Paulo**, 20 jun. 2001, Folha Ilustrada, p. E1. (Entrevista concedida a Cassiano Elek Machado)

\_\_\_\_\_. Greenaway in his own words. In: THE EARLY Films of Peter Greenaway. Disponível em: <<http://greenaway.bfi.org.uk/index.html>> Acesso em: 10 nov. 2004.

\_\_\_\_\_. H is for House. In: THE EARLY Films of Peter Greenaway. Disponível em: <<http://greenaway.bfi.org.uk/index.html>> Acesso em: 10 nov. 2004.

\_\_\_\_\_. Peter Greenaway holds court: an interview at the Venice film festival. **Film Criticism**, v. 29, n. 2, p. 53, Win., 2004. (Entrevista a Karin Badt)

\_\_\_\_\_. **The Pillow Book**. Paris: Dis Voir, 1996.

\_\_\_\_\_. Somos analfabetos visuais. **Revista Época**, n. 8, 13 jul. 1998. (Entrevista concedida a Ana Bela Paiva) Disponível em: <<http://epoca.globo.com/edic/19980713/cult4.htm>> Acesso em: 15 fev. 2005.

GRIVEL, Charles. A passagem à tela: literaturas híbridas. **Projeto História**, n. 21, p. 39-65, nov. 2000.

GUATTARI, Félix. **Caosmose**. São Paulo: Ed. 34, 1998.

\_\_\_\_\_. Da produção de subjetividade. In: PARENTE, André (Org.) **Imagem-máquina: a era das tecnologias do virtual**. 3. ed. São Paulo: Editora 34, 2001.

\_\_\_\_\_. ; ROLNIK, Sueli. **Micropolítica: cartografias do desejo**. 2. ed. Petrópolis: Vozes, 1986.

GUIMARÃES, César. **Imagens da memória: entre o legível e o visível**. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 1997.

HALLEWELL, Laurence. **O livro no Brasil: sua história**. São Paulo: Edusp;

T.A.Queiroz, 1985.

HARDT, Michael. **Gilles Deleuze: um aprendizado em filosofia**. São Paulo: Ed. 34, 1996.

\_\_\_\_\_. ; NEGRI, Antonio de. **Império**. Rio de Janeiro: Record, 2001.

HARVEY, David. **A condição pós-moderna: uma pesquisa sobre as origens da mudança cultural**. 3. ed. São Paulo: Loyola, 1993.

HEMMEN, Uwe. **Greenaway Guide**. Disponível em: <<http://www.worlds4.com/greenaway/>> Acesso em: 20 jun. 2005

HUTCHEON, Linda. **Poética do pós-modernismo: história, teoria, ficção**. Rio de Janeiro: Imago, 1991.

THE INVISIBLE Library. Disponível em: <<http://www.invisiblelibrary.com>> Acesso em: 21 jun. 2005.

JAMESON, Frederic. Historicismo em *O Iluminado*. In: \_\_\_\_\_. **Marcas do visível**. Rio de Janeiro: Graal, 1995.

\_\_\_\_\_. **Pós-modernismo: a lógica cultural do capitalismo tardio**. São Paulo: Ática, 1996.

JENNY, Laurent. A estratégia da forma. In: INTERTEXTUALIDADES. Coimbra: Almedina, 1979.

KOIDE, Emi. **Imagem e texto em *The Pillow Book* de Peter Greenaway**. São Paulo: ECA/USP, 2003. Dissertação (Mestrado em Ciências da Comunicação) - Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo.

KRISTEVA, Julia. **O texto do romance: estudo semiológico de uma estrutura discursiva transformacional**. Lisboa, Livros Horizonte, 1984.

LABAKI, Amír. Ópera resume Peter Greenaway de A a Z. **Folha de São Paulo**, 17 ago. 1998, Folha Ilustrada, p. E1

LAJOLO, Marisa; ZILBERMAN, Regina. **A formação da leitura no Brasil**. São Paulo: Ática, 1996.

\_\_\_\_\_. ; ZILBERMAN, Regina. **A leitura rarefeita: livro e leitura no Brasil**. São Paulo: Brasiliense, 1991.

\_\_\_\_\_. ; ZILBERMAN, Regina. **O preço da leitura: leis e números por detrás das letras**. São Paulo: Ática, 2002.

LANDY, Marcia. Greenaway, Peter (1942-). In: REFERENCE Guide to British and Irish Film Directors. Disponível em:  
<<http://www.screenonline.org.uk/people/id/460978/index.html>> Acesso em: 3 abr. 2005.

LAPIDOT, Ema. **Borges and Artificial Intelligence: an Analysis in the Style of Pierre Menard**. New York: Peter Lang, 1991.

LEÃO, Emmanuel Carneiro. No âmago da linguagem. In: PORTELLA, Eduardo (org.) **Reflexões sobre os caminhos do livro**. São Paulo: UNESCO; Moderna, 2003.

LEMAÎTRE, Renée. A imagem do bibliotecário e documentalista em filmes e livros. **Palavra Chave**, n.2, p. 6-7, ago. 1982.

\_\_\_\_\_. ; CHAINTREAU, Anne-Marie. **Drôles de bibliothèques: le thème de la bibliothèque dans la littérature et le cinéma**. Paris: Cercle De La Librairie, 1993.

LINS, Gilberto Pereira. **O livro de cabeceira: a redundância das linguagens**. Disponível em:  
<[http://www.itaucultural.org.br/literatura/text\\_zip/O\\_livro\\_de\\_cabeceira%20Gilberto.zip](http://www.itaucultural.org.br/literatura/text_zip/O_livro_de_cabeceira%20Gilberto.zip)> Acesso em: 9 maio 2002.

LYRA, Bernadette. Os 24 livros de Próspero a 24 quadros/segundo: A Última Tempestade (Prospero's Books) de Peter Greenaway. In: ENCONTROS CINEMAES: CINEMA E TEATRO, 2004, Vitória. **Cahiers du Cinéma**. Vitória, 2004. Disponível em:  
<<http://www.maes.es.gov.br/cinemaes/cahiers/cadernobernadette.htm>> Acesso em: 10 jan. 2005

MACHADO, Arlindo. Fim do livro? In: \_\_\_\_\_. **Pré-cinemas & pós-cinemas**. Campinas: Papyrus, 1997.

MACHADO, Irene. Redescoberta do *sensorium*: rumos críticos das linguagens interagentes. In: MARTINS, Maria Helena (org.) **Outras leituras: literatura, televisão, jornalismo de arte e cultura, linguagens interagentes**. São Paulo: Ed. SENAC; Itáu Cultural, 2000

MACIEL, Maria Esther (org.). **O cinema enciclopédico de Peter Greenaway**. São Paulo: Unimarco Editora, 2004.

\_\_\_\_\_. Exercícios de classificação, jogos de ficção: Peter Greenaway à luz de Jorge Luis Borges. In: \_\_\_\_\_. **A memória das coisas**. Rio de Janeiro: Lamparina, 2004.

\_\_\_\_\_. Roteiro para uma enciclopédia de Peter Greenaway. In: \_\_\_\_\_. (org.) **O cinema enciclopédico de Peter Greenaway**. São Paulo: Unimarco Editora, 2004.

\_\_\_\_\_. São Jerônimo em tradução. **Aletria: Revista de Estudos de Literatura**, Belo Horizonte, v. 8, p. 53-59, dez. 2001.

MAIA, Elisa Arreguy. Peter Greenaway: letra, imagem cinema. **Suplemento Literário**, n. 82, p. 8-11, abr. 2002.

MANGUEL, Alberto. **Uma história da leitura**. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

\_\_\_\_\_. **Lendo imagens**. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

\_\_\_\_\_. **Os livros e os dias: um ano de leituras prazerosas**. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

\_\_\_\_\_. **No bosque do espelho: ensaio sobre as palavras e o mundo**. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

\_\_\_\_\_. ; GUADALUPI, Gianni (orgs.) **Dicionário de lugares imaginários**. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

MARIN, Louis. Ler um quadro: uma carta de Poussin em 1639. In: CHARTIER, Roger. **Práticas de leitura**. São Paulo: Estação Liberdade, 1998.

MASSIN. La lettre et l'image. In: JEAN, Georges. **A escrita: memória dos homens**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2002.

MELLO, Clélia Maria Lima de. **O cinema em cena: uma aproximação hipertextual. A encenação de Peter Greenaway**. São Paulo: ECA/USP, 2002. Tese (Doutorado em Cinema) – Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo.

MENDES, Oscar. Nota introdutória. In: SHAKESPEARE, William. **Obra completa: v. 2**. Rio de Janeiro, Nova Aguilar, 1989.

MERRELL, Floyd. **Unthinking Thinking: Jorge Luis Borges, Mathematics, and**

the New Physics. West Lafayette: Purdue University Press, 1991.

METZ, Christian. O dispositivo cinematográfico como instituição social: entrevista com Christian Metz. In: XAVIER, Ismail (Org.) **A experiência do cinema**: antologia. Rio de Janeiro: Graal, 1983.

MILANESI, Luís. **Biblioteca**. São Paulo: Ateliê Editorial, 2002;

\_\_\_\_\_. **A casa da invenção**. São Paulo: Ateliê Editorial, 2003.

MORAES, Rubens Borba de. **O bibliófilo aprendiz**. 2. ed. rev. e aum. São Paulo: Ed. Nacional, 1975.

\_\_\_\_\_. **Livros e bibliotecas no Brasil colonial**. Rio de Janeiro: LTC, 1979.

MORIN, Edgar. **O cinema ou o homem imaginário**: ensaio de antropologia. Lisboa: Relógio D'Água, 1997.

NORA, Pierre. Entre mémoire et histoire: la problématique des lieux. In: \_\_\_\_\_. **Les lieux de mémoire**. Paris: Gallimard, 1984.

\_\_\_\_\_. Memória coletiva. In: LE GOFF Jacques. (dir.) **A nova história**. Coimbra: Almedina. 1990.

\_\_\_\_\_. O retorno do fato. In: LE GOFF, Jacques; NORA, Pierre (orgs.) **História**: novos problemas. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1988.

NUNES, Pedro. **As relações estéticas no cinema eletrônico**: um olhar intersemiótico sobre *A Última Tempestade* e *Anjos da Noite*. João Pessoa: Editora UFPB; Natal: Editora UFRN; Maceió: Editora Universitária, 1996.

ORTEGA Y GASSET, José. {El Libro-máquina}. In: \_\_\_\_\_. **Misión del bibliotecario y otros ensayos afines**. 2. ed. Madrid: Revista de Occidente, 1967.

OULIPO. Disponível em: <<http://www2.ec-lille.fr/~book/ouliipo/>> Acesso em: 20 jul. 2005.

PANOFSKY, Erwin. **Significado nas artes visuais**. 3. ed. São Paulo: Perspectiva, 2001.

PARENTE, André. Alphaville, a capital da dor. In: \_\_\_\_\_. **Ensaio sobre o cinema do simulacro**: cinema existencial, cinema estrutural e cinema

brasileiro contemporâneo. Rio de Janeiro: Pazulin, 1998.

\_\_\_\_\_. **O virtual e o hipertextual**. Rio de Janeiro: Pazulin; ECO/UFRJ, 1999.

PESSOA, Fernando. **Obras completas**. 2. ed. Rio de Janeiro, Aguilar, 1965.

PETER Greenaway. Disponível em:

<<http://www.petergreenaway.net/eng/frameArtw.html>> Acesso em: 11 maio 2005.

PINTO, Júlio Pimentel. **Uma memória do mundo**: ficção, memória e história em Jorge Luis Borges. São Paulo: Estação Liberdade; FAPESP, 1998.

RAISH, Martin. **Librarians in the Movies**: an Annotated Filmography.

Disponível em: <<http://emp.byui.edu/RAISHM/films/introduction.html>> Acesso em: 20 nov. 2004.

RAMA, Angel. **A cidade e as letras**. São Paulo: Brasiliense, 1985.

SALCIDES, Arlete M. Feijó; FABRIS, Elí T. Henn. Representações de espaço e tempo escolares no filme Sociedade dos Poetas Mortos. In: CONGRESSO BRASILEIRO DE CIÊNCIAS DA COMUNICAÇÃO, 21., 1998, Recife. **Anais...** Recife: Intercom, 1998. Disponível em:

<<http://www.intercom.org.br/papers/xxi-ci/gt13/GT1313.PDF>> Acesso em: 19 set. 2005.

SANTAELLA, Lúcia. **Cultura das mídias**. 3. ed. São Paulo: Experimento, 2000.

\_\_\_\_\_. A leitura fora do livro. In: EXPOSIÇÃO POESIA INTERSIGNOS: DO IMPRESSO AO SONORO E AO DIGITAL, 1998, São Paulo. **Anais...** São Paulo: PUCSP, 1998. Disponível em: <<http://www.pucsp.br/~cos-puc/epe/mostra/santaell.htm#topo>> Acesso em: 30 jun. 2001.

SANTORO, Fernando. O catálogo das Nereidas: para uma arqueologia da idéia de categoria desde as formas homéricas de classificação. In: **OUSIA PHASIS**. Disponível em:

<[http://www.ifcs.ufrj.br/~fsantoro/ousia/artigo\\_nereidas.htm](http://www.ifcs.ufrj.br/~fsantoro/ousia/artigo_nereidas.htm)> Acesso em: 21 jan. 2005.

SANTOS, Laymert Garcia dos. O homem e a máquina. **Imagens**, n.3, p.45-49, dez. 1994.

SARLO, Beatriz. **Borges**: a writer on the Edge. London: Verso, 1993.

Disponível em: <<http://www.hum.au.dk/romansk/borges/bsol/bsi0.htm>> Acesso em: 14 jun. 2003.

SASSON-HENRY, Perla. **Jorge Luis Borges: A Forerunner of the Technology of the New Millennium**. Disponível em: <<http://web.archive.org/web/20030726134507/www.daimi.au.dk/~pnuern/ht99dc/sasson/final.pdf>> Acesso em: 10 jul. 2005.

SCHWARTZ, Jorge (org.) **Borges no Brasil**. São Paulo: Ed. da Unesp; Fapesp; Imprensa Oficial, 2001.

SCREENONLINE: the definitive guide do Britain's film and TV history. Disponível em: <<http://www.screenonline.org.uk/people/id/880127/credits.html>> Acesso em: 5 maio 2005.

SEIXAS, Jacy Alves de. Percursos de memórias em terras de história: problemáticas atuais. In: BRESCIANI, Stella; NAXARA, Márcia (org.) **Memória e (res)sentimento**: indagações sobre uma questão sensível. Campinas: Ed. Unicamp, 2001.

SENRA, Stella. **O último jornalista**: imagens de cinema. 2. ed. São Paulo: Estação Liberdade, 1997.

SHAKESPEARE, William. A tempestade. In: \_\_\_\_\_. **Obra completa** v. 2. Rio de Janeiro, Nova Aguilar, 1989.

SHONAGON, Sei. **El Libro de la Almohada**. Madrid: Editorial Alianza, 2004.

\_\_\_\_\_. **Notes de chevet**. Traduction et commentaires par André Beaujard. Paris: Gallimard; Unesco, 1985.

SILVA, Ezequiel Teodoro da. **Leitura e Realidade Brasileira**. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1997.

SILVA, Terezinha Elisabeth da. A ordem dos livros e as práticas de leitura em "Vestígios do dia" e "Nunca te vi, sempre te amei". **Informação & Sociedade**: estudos, João Pessoa, v.13, n. 1, 2003. Disponível em: <<http://www.informacaoesociedade.ufpb.br/pdf/IS1310304.pdf>> Acesso em: 3 jan. 2004.

TARKOVSKI, Andrei. **Esculpir o tempo**. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

TEIXEIRA COELHO. **Dicionário crítico de política cultural**. São Paulo:

Illuminunas, 1999.

\_\_\_\_\_. **O que é ação cultural**. São Paulo: Brasiliense, 1986

\_\_\_\_\_. **Usos da cultura**: políticas de ação cultural. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1986

TOUBIANA, Serge. *La Lectrice* de Michell Deville: plaisir calibré. **Cahiers du Cinéma**, n. 411, p. 48, Sept. 1988.

THE TULSE Luper Journey. Disponível em:  
<<http://www.tulseluperjourney.com/>> Acesso em 2 jan. 2006.

THE TULSE Luper Suitcases: a Personal History of Uranium by Peter Greenaway. Disponível em: <<http://www.tulseluper.net>> Acesso em: 20 jun. 2005.

\_\_\_\_\_. Disponível em: <<http://www.tulselupernetwork.com/basis.html>> Acesso em: 20 jun. 2005.

ULMER, Gregory. **Applied Grammatology**. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1985.

\_\_\_\_\_. **Heuristics**: the Logic of Invention. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1994.

\_\_\_\_\_. **Teletheory**: Grammatology in the Age of Video. New York: Routledge, 1989.

UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS. Sistema de Bibliotecas. **Teses e dissertações da Unicamp**: diretrizes para normalização do documento. Campinas, 2005. Disponível em:  
<[http://www.iar.unicamp.br/pg/forms/Manual\\_Normalizacao\\_Teses\\_Dissertacoes\\_UNICAMP.pdf](http://www.iar.unicamp.br/pg/forms/Manual_Normalizacao_Teses_Dissertacoes_UNICAMP.pdf)> Acesso em: 18 dez. 2005.

VARGAS LLOSA, Mario. Foreword. In: FISHBURN, Evelyn; HUGHES, Psiche. **A Dictionary of Borges**. London: Duckworth, 1990. Disponível em:  
<[www.hum.au.dk/romansk/borges/bsol/fishburn.pdf](http://www.hum.au.dk/romansk/borges/bsol/fishburn.pdf)> Acesso em: 15 jun. 2005.

VERNANT, Jean-Pierre. **As origens do pensamento grego**. São Paulo: Difusão Européia do Livro, 1972.

THE VFI'S Desktop. Disponível em: <

<http://www.btinternet.com/~paul.melia/index.html>> Acesso em: 26 abr. 2005.

VILHAÇA, Paulo. Contos proibidos do Marquês de Sade. In: CINEMA em cena. Disponível em:  
<[http://www.cinemaemcena.com.br/crit\\_editor\\_filme.asp?cod=306](http://www.cinemaemcena.com.br/crit_editor_filme.asp?cod=306)> Acesso em: 20 jun. 2003.

WALKER, Stephen; LAWSON, Lonnie. The Librarian Stereotype and the Movies. **MC Journal: The Journal of Academic Media Librarianship**, v. 1, n. 1, p. 16-28, Spring, 1993. Disponível em:  
<<http://wings.buffalo.edu/publications/mcjrnl/v1n1/image.html>> Acesso em: 10 ago. 2005.

WEBER, Thomas. Cinéma comme lieu de mémoire. In: MERZEAU, Louise; WEBER, Thomas (orgs.) **Mémoire & Médias**. Disponível em: <  
[http://www.avinus-magazin.de/html/thomas\\_weber\\_\\_cinema\\_comme\\_lie.html](http://www.avinus-magazin.de/html/thomas_weber__cinema_comme_lie.html)> Acesso em: 10 mar. 2002.

WENDERS, Wim. **A lógica das imagens**. Lisboa: Edições 70, 1990

WERNECK, Alexandre. Barton Fink: delírios em Hollywood. **Contracampo: Revista de Cinema**, n. 61. Disponível em:  
<<http://www.contracampo.com.br/61/bartonfink.htm>> Acesso em: 11 jul. 2005.

WOLLEN, Peter. **Signos e significação no cinema**. Lisboa: Livros Horizonte, 1984.

XAVIER, Geider Henrique. Expressões da virtualidade: novas tecnologias, velhos hábitos. **Ágora: Revista Científica do Curso de Comunicação Social da Universidade Potiguar**, v. 2. Disponível em:  
<[http://www.weblab.unp.br/agora/segundas/artigos/artigo006\\_a.html](http://www.weblab.unp.br/agora/segundas/artigos/artigo006_a.html)> Acesso em: 10 set. 2005.

ZILBERMAN, Regina. **Fim do livro, fim dos leitores?** São Paulo: Ed. Senac, 2001.

ZUMTHOR, Paul. Carmina figurata. **Revista USP**, n. 16, p. 69-75, dez./jan./fev., 1992-93 (Dossiê Palavra/Imagem)

\_\_\_\_\_. A encruzilhada dos "rhétoriqueurs": intertextualidade e retórica. In: **INTERTEXTUALIDADES**. Coimbra: Almedina, 1979.

\_\_\_\_\_. **Tradição e esquecimento**. São Paulo: Hucitec, 1997.

### **6.3 – Bibliografia**

- ARNHEIM, Rudolf. **A arte do cinema**. Lisboa: Edições 70, 1989.
- ARNS, Paulo Evaristo. **A técnica do livro segundo São Jerônimo**. Rio de Janeiro: Imago, 1993.
- AUMONT, Jacques et al. **A estética do filme**. Campinas: Papirus, 1995.
- BALOGH, Anna Maria. **Conjunções, disjunções, transmutações: da literatura ao cinema e à TV**. São Paulo: AnnaBlume, 1996.
- BAZIN, André. **O cinema: ensaios**. São Paulo: Brasiliense, 1991.
- BEIGUELMAN, Giselle. **O livro depois do livro**. São Paulo: Ed. Peirópolis, 2003.
- BELLONI, Maria Luiza. **O que é mídia-educação**. Campinas: Autores Associados, 2001
- BOSSÉNO, Christian-Marc. Hommes libres, hommes libres. **Vertigo**, Paris, n. 17, p. 82, 1997.
- BRASIL, André Guimarães. 1999: Livro de Cabeceira – para pensar o signo como acontecimento. In: RUBIM, Antônio Albino Canelas; BENTZ, Ione Maria Ghisçene; PINTO, Milton José (orgs.) **O olhar estético na comunicação**. Petrópolis: Vozes, 2000.
- BRITO, João Batista de. **Imagens amadas**. São Paulo: Ateliê Editorial, 1995.
- CABANNE, Pierre. **Marcel Duchamp: engenheiro do tempo perdido**. São Paulo: Perspectiva, 1997.
- CALADO, Isabel. **A utilização educativa das imagens**. Porto: Porto Editora, 1994.
- CARRIÈRE, Jean-Claude. **A linguagem secreta do cinema**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1995.
- COLOMBO, Fausto. **Os arquivos imperfeitos**. São Paulo: Perspectiva, 1991.
- COMPAGNON, Antoine. **O trabalho da citação**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1996.
- DALLE VACHE, Ângela. **Cinema and painting: how art is used in film**. Austin:

University of Texas Press, 1997.

DALTON, Mary M. O currículo de Hollywood: quem é o “bom” professor, quem é a “boa” professora? **Educação & Realidade**, Porto Alegre, v. 21, n.1, p. 97-122, jan./jun. 1996

DANTAS, Giovana. Trânsito de imagens no cinema de Peter Greenaway: cinema, teatro e artes visuais. **Leituras Contemporâneas**, v.1, n.2, p. 85-98, jul./ dez. 2003.

DELANOY, Werner. A Dialogic Model for Literature Teaching. **ABAC Journal**, v. 25, n. 1, p. 53-66, Jan./Apr., 2005.

DELEUZE, Gilles. **Cinema 2: a imagem-tempo**. São Paulo: Brasiliense, 1985.

DUBOIS, Philippe. **O ato fotográfico e outros ensaios**. 4. ed. Campinas: Papyrus, 2000.

ECO, Umberto. **Seis passeios pelo bosque da ficção**. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

FERRARA, Lucrecia D'Aléssio. **Leitura sem palavras**. 4. ed. São Paulo: Ática, 1997.

FERREIRO, Emilia. **Passado e presente dos verbos ler e escrever**. São Paulo: Cortez, 2002.

FERRÉS, Joan. **Vídeo e educação**. 2. ed. Porto Alegre: Artes Médicas, 1996.

FISHBURN, Evelyn. Algebra y fuego in the fiction of Borges. **Revista Canadiense de Estudios Hispánicos**, v. 12, n. 3, 1988. Disponível em: <<http://www.hum.au.dk/romansk/borges/bsol/evi2.htm>> Acesso em: 21 abr. 2005.

GUNNING, Tom. **O cinema e a invenção da vida moderna**. O cinema e a invenção da vida moderna. São Paulo: Cosac & Naify, 2001.

HOLDEN-MOSES, Philip. Not waving but drowning by numbers. In: DEGLIESPOSTI, Cristina (org.) **Postmodernism in the cinema**. New York: Berghahn Books, 1998.

INTERNET Movie Database. Disponível em: <<http://www.imdb.com>> Acesso em: 15 jan. 2006.

JOLY, Martine. **Introdução à análise da imagem**. 2. ed. Campinas: Papyrus, 1999.

KATZ, Ephraim. **The film encyclopedia**. 4th ed. New York: Harper Resource,

2001.

KURY, Mário da Gama. **Dicionário de mitologia grega e romana**. 7. ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2003.

LAGA, Barry. Decapitated spectators: Barton Fink, (Pos)History, and Cinematic Pleasure. In: DEGLI-ESPOSTI, Cristina (org.) **Postmodernism in the cinema**. New York: Berghahn Books, 1998.

LANG, Brian. Bricks and bytes: libraries in flux: the library as monument. **Dædalus: Journal of the American Academy of Arts and Sciences**, v. 125, n. 4, p. 221-234, Fall, 1996.

LOBO, Júlio César. **Rede de representações: configurações do correspondente estrangeiro em situações de comunicação intercultural no cinema internacional, 1968-1988**. São Paulo: Escola de Comunicação e Artes/USP, 2002. Tese (Doutorado em Ciências da Comunicação) – Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo.

LYRA, Bernadette. Jogando nos campos de Greenaway. **Significação: Revista Brasileira de Semiótica**, São Paulo, n. 11/12, p. 190-201, set. 1996.

\_\_\_\_\_. **A nave extraviada**. São Paulo: Annablume, 1995.

\_\_\_\_\_. Bernadette. Vendo um filme ou atravessando um território de jogo. **Significação: Revista Brasileira de Semiótica**, São Paulo, n. 13, p.29-44, set. 1999.

MENEZES, Paulo Roberto Arruda de. Cinema: imagem e interpretação. **Tempo Social: Rev. Sociol. USP**, v.8, n.2, p. 83-104, out. 1996.

MERTEN, Luiz Carlos. **Cinema: um zapping de Lumière a Tarantino**. Porto Alegre: Artes e Ofícios, 1995.

MONACO, James. **How to read a film: movies, media, multimedia**. 3. ed. Oxford: Oxford University Press, 2000.

PENNAC, Daniel. **Como um romance**. Rio de Janeiro: Rocco, 1997.

PETER Greenaway: paintings, drawings, collages. Disponível em: <<http://www.magnet.gr/views/greenaway/exhibition.htm>> Acesso em: 14 jul. 2005.

SILVA, Terezinha Elisabeth da. Montag e a memória perdida: notas sobre "Fahrenheit 451" de François Truffaut. **Perspectivas em Ciência da Informação**, Belo Horizonte, v. 8, n. 1, p. 78-87, 2003.

SOARES, Rosana de Lima. Decifra-me ou te devoro, ou do enigma da criação

em Greenaway. **Significação**: Revista Brasileira de Semiótica, São Paulo, n. 13, p. 163-183, mar. 1999.

STELMAKH, Valeria D. (ed.) **The Image of the Library: Studies and Views from Several Countries**. Haifa: University of Haifa Library, 1994.

TRIER, James D. The Cinematic Representation of the Personal and Professional Lives of Teachers. **Teacher Education Quarterly**, v. 28, n.3, p. 127-142, Summer, 2001

TUCHERMAN, Ieda. Heteronímias e heterotopias. In: RUBIM, Antônio Albino Canelas; BENTZ, Ione Maria Ghisçene; PINTO, Milton José (orgs.) **O olhar estético na comunicação**. Petrópolis: Vozes, 2000.

TURNER, Graeme. **Cinema como prática social**. São Paulo: Summus, 1997.

UTARDE, Jean-Claude. Entre clichés anciens et représentations réalistes: quelques images récents de bibliothécaires. *Bulletin des Bibliothèques de France*, n. 1, v. 50, p. 31-36, 2005.

VANOYE, Francis; GOLIOT-LÉTÉ, Anne. **Ensaio sobre a análise fílmica**. Campinas: Papyrus, 1994.

## ANEXO 1

### Tema: Universo do Livro no Cinema Relação de Filmes

<b>Título</b>	<b>Diretor</b>	<b>Ano</b>	<b>País</b>	<b>Título Original</b>
Amor além da vida	Vincent Ward	1998	EUA	<i>When Dreams May Come</i>
Acochado	Jean-Luc Godard	1959	FRA/ITA	<i>À Bout de Souffle</i>
Adaptação	Spike Jonze	2002	EUA	<i>Adaptation</i>
Adorável sedutora	Bruce Beresford	1989	EUA	<i>Her alibi</i>
Advogado dos cinco crimes, O	Rowdy Herrington	1998	EUA	<i>Murder of crows. A</i>
Agora você é um homem	Francis Ford Coppola	1966	EUA	<i>You're a big boy now</i>
Amor à segunda vista	Joan Micklin Silver	1988	EUA	<i>Crossing Delancey</i>
Amor diferente, Um	Percy Adlon	1991	ALE	<i>Salmonberries</i>
Amor e violência	Philippe Labro	1974	FRA	<i>Hasarde el la violence. Le</i>
Amor eletrônico	Walter Lang	1957	EUA	<i>Desk set</i>
Anjo em minha mesa, Um	Jane Campion	1990	NZE	<i>Angel at my table. An</i>
Armadilha mortal	Sidney Lumet	1982	EUA	<i>Deathtrap</i>
Asas do desejo	Win Wenders	1989	ALE-FRA	<i>Les allez du desire</i>
Assassinatos por escrito	Bill Condon	1991	EUA	<i>Murder 101</i>
Autor em família	Arthur Hiller	1982	EUA	<i>Author! Author!</i>
Aviso final	Steven Hilliard Stern	1989	EUA	<i>Final notice</i>
Barton Fink: delírios de Hollywood	Joel Coen	1991	EUA	<i>Barton Fink</i>
Billy Elliot	Stephen Daldry	2000	ING	<i>Billy Elliot</i>
Blade	Stephen Norrington	1998	EUA	<i>Blade</i>
Bonequinha de luxo	Blake Edwards	1961	EUA	<i>Breakfast at Tiffany's</i>
Brazil	Terry Gilliam	1985	ING	<i>Brazil</i>
Caça-fantasmas, Os	Ivan Reitman	1984	EUA	<i>Ghostbusters</i>
Candelabro italiano	Delmer Daves	1962	EUA	<i>Rome adventure</i>
Carolina Skeletons	John Erman	1991	EUA	<i>Carolina skeletons</i>
Casar por azar	Wesley Ruggles	1932	USA	<i>No Man ff Her Own</i>
Cidade dos anjos	Brad Silberling	1998	EUA	<i>City of angels</i>
Cleópatra	Joseph L. Mankiewicz	1962	EUA	<i>Celopatra</i>
Closet land	Rhada Bharadwaj	1992	EUA	<i>Closet land</i>
Clube dos cinco	John Hughes	1985	EUA	<i>Breakfast club</i>
Com mérito	Alek Keshishian	1994	EUA	<i>With Honors</i>
Convento, O	Manoel de Oliveira	1995	POR/FRA	<i>The Convent</i>
Despertar das tormentas, O	Daniel Taradash	1956	EUA	<i>Storm Center</i>
Destino, O	Youssef Chahine	1998	EGI/FRA	<i>Al Massir/Le destin</i>
Doce liberdade	Alan Alda	1986	EUA	<i>Sweet liberty</i>
Dossiê Pelicano, O	Alan Pakuka	1993	EUA	<i>Pelican brief, The</i>
Dungeons & Dragons	Courtney Solomon	2000	EUA	<i>Dungeons &amp; Dragons</i>
Encontrando Forrester	Gus Van Sant	2000	EUA	<i>Finding Forrester</i>

Escolha de Sofia, A	Alan Pakula	1982	EUA	<i>Sophie's Choice</i>
Escute minha canção	Peter Chelsom	1991	IRL	<i>Hear my song</i>
Eu, robô	Alex Proyas	2004	EUA	<i>I, robot</i>
Fahrenheit 451	François Truffaut	1966	ING	<i>Fahrenheit 451</i>
Feitiço mortal	Martin Campbell	1991	EUA	<i>Cast a deadly spell</i>
Felicidade não Se Compra, A	Frank Capra	1946	EUA	<i>It's a Wonderful Life</i>
Flor do meu segredo, A	A. Almodovar	1995	ESP	<i>Flor de mi secreto. La</i>
Flor, um crime, Uma	Steven Hilliard Stern	1989	EUA	<i>Personals</i>
Fora das páginas	Mel Damski	1987	EUA	<i>Murder by the book</i>
Garra de Campeões	David S. Ward	1989	EUA	<i>Major League</i>
Giordano Bruno	Giuliano Montaldo	1973	ITA	<i>Giordano Bruno</i>
Golpe sujo	Colin Higgins	1978	EUA	<i>Foul play</i>
Grito no escuro, Um	Fred Schepisi	1989	EUA	<i>Cry in the dark</i>
Guardião: em Busca da Lança Sagrada, O	Peter Winter	2004	EUA	<i>The Librarian: Quest for the Spear</i>
Hammett	Win Wenders	1983	USA	<i>Hammett</i>
Henry e June	Philip Kaufman	1990	EUA	<i>Henry and June</i>
Herói	Zhang Yimou	2002	CHI	<i>Ying Xiong</i>
História sem fim	Wolfgang Petersen	1984	ALE	<i>Neverending story</i>
História sem fim 2	George Miller	1990	ALE/EUA	<i>Neverending story 2</i>
História sem fim 3	Peter MacDonald	1994	ALE/EUA	<i>Neverending story 3</i>
Homens de honra	George Tillman Jr.	2000	EUA	<i>Men of Honor</i>
Indiana Jones e a última cruzada	Steven Spielberg	1989	EUA	<i>I. Jones and the last crusade</i>
Inglesa romântica, A	Joseph Losey	1975	ING	<i>Romantic Englishwoman. The</i>
Jogue mamãe do trem	Danny DeVito	1987	EUA	<i>Trown momma from the train</i>
Leitora bem particular, Uma	Michel Deville	1988	FRA	<i>La letrice</i>
Level 5	Chris Marker	1996	FRA	<i>Level 5</i>
Livro de cabeceira, O	Peter Greenaway	1996	FR/HL/IN G/JAP	<i>Pillow book. The</i>
Livro mágico, O	Lorenzo Doumani	1994	EUA	<i>Storybook</i>
Livro secreto do jovem envenenador, O	Benjamin Ross	1994	ALE/FRA/ING	<i>Young poisoner's handbook. The</i>
Loja da esquina, A	Ernest Lubitsch	1940	EUA	<i>The Shop Around Corner</i>
Louca obsessão	Rob Reiner	1990	EUA	<i>Misery</i>
Mansão da meia noite, A	Peter Walker	1984	ING	<i>House of the long shadows. The</i>
Máquina do tempo, A	George Pal	1962	EUA	<i>Time machine. The</i>
Máquina do tempo, A	Simon Wells	2002	EUA	<i>Time machine. The</i>
Marca da corrupção, A	John Flynn	1987	EUA	<i>Best seller</i>
Martha	Rainer Fassbinder	1973	ALE	<i>Martha</i>
Matilda	Danny DeVito	1996	EUA	<i>Matilda</i>
Mensagem pra você	Nora Epron	1998	EUA	<i>You've got mail</i>
Mente brilhante, uma	Ron Howard	2001	EUA	<i>A Beautiful Mind</i>
Mistérios e paixões	David Cronenberg	1991	CAN/ING	<i>Naked lunch</i>
Morto ao chegar	R.Morton/ A. Jankel	1988	EUA	<i>D.O.A.</i>
Mulher-gato	Pitof	2004	EUA	<i>Catwoman</i>
Múmia, A	Stephen Sommers	1999	EUA	<i>Mummy</i>

Noite alucinante, Uma	Sam Raimi	1987	EUA	<i>Evil dead 2. The</i>
Nome da rosa, O	Jean Jacques Annaud	1989	ALE/FRA/ITA	<i>Name of the rose. The</i>
Nunca te vi... sempre te amei	David Jones	1984	EUA	<i>84 Charing Cross road</i>
O preço do pecado	Sidney Gilliat	1962	ING	<i>Only two can play</i>
Obra em negro	André Delvaux	1987	FRA	<i>Oeuvre au noir. L'</i>
Oleo de Lorenzo, O	George Miller	1992	EUA	<i>Lorenzo's oil</i>
Outono em Nova Iorque	Joan Chen	2000	EUA	<i>Autumn in New York</i>
Outra, A	Woody Allen	1988	EUA	<i>Another woman</i>
Pagemaster: o mestre da fantasia	Joe Hohnston	1994	EUA	<i>Pagemaster</i>
Páginas de amor	Robert Shaye	1990	EUA	<i>Book of love</i>
Páginas de ódio	D.Hickox; R.Michaels	1987	EUA	<i>I'll take Manhattan</i>
Paixão de Primavera	Larry Pierce.	1969	EUA	<i>Goodbye, Columbus</i>
Para lembrar um grande amor	Jeff Bleckner	1985	EUA	<i>Do you remember love</i>
Para Roxanne, com amor	Chuck Vincent	1986	EUA	<i>Wimps</i>
Party girl	Daisy von Scherler Mayer	1995	EUA	<i>Party girl</i>
Perigo de mulher, Um	Allan Moyle	1993	EUA	<i>Gun in Betty Lou's handbag. The</i>
Rede, A	Irwin Winkler	1997	EUA	<i>Net. The</i>
Rollerball: os gladiadores do futuro	Norman Jewison	1975	EUA	<i>Rollerball</i>
Serviço completo	Claude Zidi	1991	FRA	<i>La totale</i>
Sete faces do Dr. Lao, As	George Pal	1964	EUA	<i>The Seven Faces of Dr. Lao</i>
Sete minutos, Os	Russ Meyer	1969	EUA	<i>Seven minutes. The</i>
Seven: os sete crimes capitais	David Fincher	1998	EUA	<i>Seven</i>
Simple formalidade, Uma	Giuseppe Tornatore	1994	ITA	<i>Simple formality, A</i>
Sociedade dos poetas mortos	Peter Weir	1989	EUA	<i>Dead poets society</i>
Sonho de liberdade, Um	Frank Darabont	1994	EUA	<i>Shawshank redemption, The</i>
Soylent Green: No Mundo de 2020	Richard Fleischer	1973	EUA	<i>Soylent Green</i>
Stanley e Iris	Martin Ritt	1990	EUA	<i>Stanley and Iris</i>
Star Wars: Episódio II: O ataque dos clones	George Lucas	2002	EUA	<i>Star Wars, episode ii: attack of the clones</i>
Tempo de despertar	Penny Marshall	1990	EUA	<i>Awakenings</i>
Terra das sombras	R. Altenborough	1993	ING	<i>Shadowlands</i>
Turista acidental, O	Lawrence Kasdan	1988	EUA	<i>Accidental tourist. The</i>
TV pirada	Jay Levey	1989	EUA	<i>UHF</i>
Último portal, O	Roman Polanski	1999	EUA/FRA/ESP	<i>The Ninth Gate</i>
Uma Cidade sem Passado	Michael Verhoeven.	1989	ALE	<i>Das Schreckliche Mädchen</i>
Vendedor de ilusões, O	Morton DaCosta	1962	EUA	<i>Music Man. The.</i>
Visões de um crime	Kasi Lemmons	2001	EUA	<i>Caveman's valentine</i>

## ANEXO 2

# Obras de Greenaway\*

### 1 – Filmes

2005

Nighwatching (pré-produção)

A Life in Suitcases

2004

The Tulse Luper Suitcases: From Sark to Finish

The Tulse Luper Suitcases: Vaux to the Sea

The European Showerbath (segmento de "Visions of Europe", projeto que contém trabalhos de 25 diretores europeus de diferentes países)

2003

The Tulse Luper Suitcases: The Moab History

2001

The Man in the Bath

1999

The Death of a Composer: Rosa, a Horse Drama (TV)

8½ Women (*Oito Mulheres e Meia*)

1997

The Bridge

---

\* Compilado a partir de:

BRITISH Film Institut. Disponível em: <<http://greenaway.bfi.org.uk/intro.php?isec=filmography>> Acesso em: 29 mar. 2005.

GREENAWAY, Peter. Cem objetos para representar o mundo. In: MUSEU Virtual. Disponível em: <<http://www.museuvirtual.com.br/greenaway/index.html>> Acesso em: 10 maio 2005.

HEMMEN, Uwe. **Greenaway Guide**. Disponível em: <http://www.worlds4.com/greenaway/> Acesso em: 20 jun. 2005.

INTERNET Movie Database. Disponível em: <<http://www.imdb.com>> Acesso em: 17 maio 2005.

MACIEL, Maria Esther (org.). **O cinema enciclopédico de Peter Greenaway**. São Paulo: Unimarco Editora, 2004.

PETER Greenaway. Disponível em: <<http://www.petergreenaway.net/eng/frameArtw.html>> Acesso em: 11 maio 2005.

PETER Greenaway: Paintings, drawings, collages. Disponível em: <<http://www.magnet.gr/views/greenaway/exhibition.htm>> Acesso em: 14 jul. 2005.

1996

The Pillow Book (*O Livro de Cabeceira*)

1995

Lumière et Compagnie

Stairs 1 Geneva

The Baby of Mâcon (*O Bebê Santo de Macon*)

1992

Peter Greenaway (TV)

Rosa

Darwin

1991

A Walk Through Prospero's Library (TV)

Prospero's Books (*A Última Tempestade*)

M is for Man, Music and Mozart

1989

A Tv Dante: The Inferno Cantos I-Viii (TV)

Les Morts de la Seine

The Cook, the Thief, his Wife & her Lover (*O Cozinheiro, o Ladrão, sua Mulher e o Amante*)

1988

Fear of Drowning

Drowning by Numbers (*Afogando em Números*)

1987

The Belly of an Architect (*O Sonho de um Arquiteto*)

1986

26 Bathrooms

1985

A Zed & Two Noughts (*Zoo: Um Z e dois Zeros*)

1984

Making a Splash

1982

The Draughtsman's Contract (*O Contrato do Amor*)

1981

The Pledge

1980

The Falls

1978

A Walk Through H

Vertical Features Remake

Water Wrackets

1976

H Is For House

Dear Phone

1974

Windows

1973

Intervals

1971

Erosion

1967

Revolution

Five Postcards from Capital Cities

1966

Train

Tree

1962

Death of Sentiment

## **2 – Livros**

2004

*Tulse Luper in Venice*

2003

*Gold*

2002

*Tulse Luper in Turin*

2001

*Gold, 92 Bars in a Crashed Car*

1999

*Eight and a Half Women*

*Writing to Vermeer*

1998

*Christopher Columbus.*

*Cem Objetos para Representar o Mundo*

*100 Allegories to Represent the World*

*The Belly of an Architect*

*Drowning by Numbers*

*A Zed and Two Noughts*

1997

*Flying Over Water / Volar Damunt L'aigua*

*One Hundred Objects to Represent the World*

1996

*The Pillow Book*

1995

*The Stairs / Munich: Projection*

*The World of Peter Greenaway*

1994

*The Baby of Mâcon*

*The Stairs / Geneva: The Location*

1993

*The Audience of Mâcon*

*The Falls*

*Rosa*

*Some Organising Principles*

*Watching Water*

1992

*Flying out of this World / Le Bruit des Nuages*

*One Hundred Objects to Represent the World / Hundert Objekte Zeigen die Welt*

*The Physical Self*

*Prospero's Subjects*

1991

*Prospero's Books*

1989

*The Cook, the Thief, his Wife and her Lover*

1988

*The Belly of an Architect*

*Drowning by Numbers*

*Fear of Drowning by Numbers*

1986

*A Zed & Two Noughts*

1984

*Meurtre dans un jardin anglais/The Draughtman's contract*

### **3 – Exposições / Curadorias**

#### **3.1 – Exposições Individuais**

2000

*Ten Maps to Paradise*, Ljubljana, Slovenija

Galleria Nazionale, Parma

1998

Centro Cultural Bancoi do Brasil, Rio de Janeiro

SESC Vila Mariana, São Paulo

Cornerhouse, Manchester

Talbot Rice Centre, Edinburgh

Macedonian Museum of Contemporary Art, Thessalonica

1997

Museo Rufino Tamayo, Cidade do México

Istanbul Film Festival, Istanbul

Doon Soong Ar Centre, Seul

Galerie Sollertis, Toulouse

1996

*The World of Peter Greenaway*, Le Case d'Arte, Milão

*The Tyranny of the Frame*, Galerie Fortlaan 17, Gent, Bélgica

*Peter Greenaway*, Mylos Art Gallery, Thessaloniki, Grécia

1995

*The World of Peter Greenaway*, Nicole Klagsbrun Gallery, Nova York, USA

1994

*If Only Film Could Do The Same*, Arizona State University Art Museum, Tempe, Arizona, EUA

1992

Gesellschaft für Aktuelle Kunst, Bremen, Alemanha

Nicole Klagsbrun Gallery, Nova York, NY

1991

*If Only Film Could Do The Same*, Watermans Gallery, Brentford, Inglaterra

City Art Centre, Dublin, Irlanda

1990

Nicole Klagsbrun Gallery, Nova York, NY

Australia Centre of Contemporary Art, Melbourne, Austrália

Ivan Dougherty Gallery, College of Fine Arts, Austrália

The University of New South Wales, Paddington, Austrália

Cirque Divers, Liège, Bélgica

Shingawa Space T33, Tóquio

Altium, Fukoa, Japão

Dany Keller Galerie, Munique, Alemanha

Video Galleriet, Copenhagen, Dinamarca

Kunsthallen Brandts Klaedefabrik, Oddense, Dinamarca

Galerie Xavier Hufkens, Brussel, Bélgica

1989

Arcade, Carcassonne, França

Palais de Tokyo, Paris

1988

Broad Street Gallery, Canterbury, Inglaterra

### 3.2 – Exposições Coletivas

1996

*Freezeframe*, Lamont Gallery, Londres PG, John Latham, Tina Keane, Derek Jarman, Philip Ridley, Chris Gollon, Duggie Fields, Martin Richardson, Brian Eno, Nicholas Roeg, Ben Wightman, Peter Wilson, PJ Harvey

*The Director's Eye*, Museum of Modern Art, Oxford, Inglaterra

*The Director's Eye*, Comerhouse, Manchester, Inglaterra

1995

*Artistes - Cineastes/Filmmacher Kunstler*, Centre PasquART, Biel-Bienne, Suíça

1994

*Shakespeare in Film*, Gesellschaft für Max Reinhardt-Forschung, Salzburg, Áustria

### 3.3 – Curadorias

1996

*In the Dark, Spellbound: Art & Film* Hayward Gallery, Londres (com Damien Hirst, Ridley Scott, Paula Rego, Terry Gilliam, Eduardo Paolozzi, Fiona Banner, Douglas Gordon, Boyd Webb e Steve McQueen)

*Cosmology at the Piazza del Popolo*, (uma história da praça, de Nero a Fellini, usando luz e som)

1995

*The Stairs*, Projection, Munique, Alemanha

1994

*The Stairs*, Genebra, Suíça

1993

*Watching Water*, Palazzo Fortuny, Veneza

*Some Organising Principles*, Glynn Vivian Art Gallery, Swansea, País de Gales

*The Audience of Mâcon*, Foto Gallery, Cardiff, País de Gales

1992

*100 Objects to Represent the World*, Akademie der Bildenden Künste, Viena, Áustria

*Le Bruit des Nuages (Flying out of this world)*, Le Louvre, Paris

1991

*The Physical Self*, Boymans van Beuningen, Rotterdam, Holanda

## **4 – Óperas**

2005

*The Children of Uranium*

2001

*Gold*

1999

*Writing to Vermeer*

1998

*Christoph Kolumbus*

1997

*100 Objects to Represent The World*

1992

*Rosa*

**BIBLIOTECA CENTRAL  
DESENVOLVIMENTO  
COLEÇÃO  
UNICAMP**