

UNIVERSIDADE FEDERAL DE SÃO CARLOS

Ana Claudia Rodrigues

**O CÉU QUE NOS PROTEGE: A DESERTIFICAÇÃO DAS
RELAÇÕES HUMANAS**

São Carlos-SP

2014

UNIVERSIDADE FEDERAL DE SÃO CARLOS

Ana Claudia Rodrigues

**O CÉU QUE NOS PROTEGE: A DESERTIFICAÇÃO DAS
RELAÇÕES HUMANAS**

Dissertação apresentada à
Universidade Federal de São
Carlos - UFSCar para obtenção
do Título de Mestre em
Imagem e Som.

ORIENTADORA: Professora Doutora Josette Monzani

São Carlos-SP

2014

**Ficha catalográfica elaborada pelo DePT da
Biblioteca Comunitária da UFSCar**

R696cp

Rodrigues, Ana Claudia.

O céu que nos protege : a desertificação das relações humanas / Ana Claudia Rodrigues. -- São Carlos : UFSCar, 2014.


169 f.

Dissertação (Mestrado) -- Universidade Federal de São Carlos, 2014.

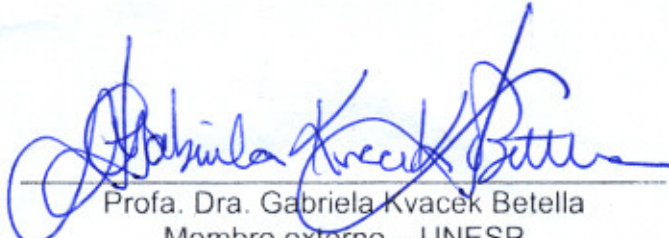
1. Cinema. 2. Transcrição. 3. Bertolucci, Bernardo, 1941-
4. Bowles, Paul Frederic, 1910-1999. 5. Conhecimento humano. I. Título.

CDD: 791.43 (20ª)


**BANCA EXAMINADORA DA DISSERTAÇÃO DE MESTRADO DE
ANA CLÁUDIA RODRIGUES**



Profa. Dra. Josette Maria Alves de Souza Monzani
Presidente – UFSCar



Profa. Dra. Gabriela Kvacek Betella
Membro externo – UNESP



Profa. Dra. Carla Alexandra Ferreira
Membro interno – UFSCar

AGRADECIMENTOS

Agradeço, de forma solene, à minha orientadora Professora Doutora Josette Monzani, sobretudo, por ter iluminado meu caminho acadêmico, sem que com isso, fizesse-me perder a essência singular acerca de um olhar diante de todo e qualquer elemento estético. Paralelamente, agradeço, cordialmente, à banca examinadora formada por Gabriela Kvacek Betella e Carla Alexandra Ferreira. Ambas, de forma generosa e competente, ampliaram a minha visão de mundo, e conseqüentemente, o meu desempenho e maturidade nos meandros do labor institucional.

Inegavelmente, meus agradecimentos estendem-se à disponibilidade dos professores suplentes (Ana Paula dos Santos Martins e André Gatti), e, sobremaneira, ao PPGIS, tanto pelo apoio técnico como pela eficiência do corpo docente. E por fim, agradeço a todos aqueles que, em menor ou maior grau, acolheram-me afetuosa e pacientemente nessa trajetória de incertezas e acasos, de determinações e responsabilidades. Para tanto, é imprescindível, frente à compreensão daqueles que nos cercam em momentos críticos e decisivos, agradecer, particularmente, à Rogéria, ao Johnny e ao José – cada qual ao seu modo, sintetizou a heterogeneidade das ações que emanam não só dos princípios da academia, mas, acima de tudo, do companheirismo humano.

RESUMO

E o mundo a todo vapor, com sua reengenharia e produção em série, trazia a esperança ao homem. Poder-se-ia acreditar na prosperidade da técnica como um preenchimento da lacuna instaurada pela Segunda Guerra Mundial. Em uma mistura de sépia e preto e branco, reminiscência de um cinema de outrora, a tela se enche a anunciar o progresso, a rapidez e o princípio de valores quantitativos. Indústrias e fábricas, automóveis e bondes, dinamismo e pressa, arranha-céus e letreiros: eis a síntese do universo retratada no início do filme *O céu que nos protege* (1990), de Bernardo Bertolucci.

Quando, mediante as sucessões de planos, as cores invadem a tela, como se fossem indicação de um novo acontecimento, fez-se como se tirado com uma pinça, o essencial de todo aquele excesso: Port, Kit e Tunner conduziriam, a partir daquele instante diegético, não só suas respectivas particularidades, mas a universalização na qual se inseriam.

E assim, frente aos citados elementos antecipadores de uma imagem-guia aos sentidos despertos do espectador, almeja-se uma análise do filme de Bernardo Bertolucci nos meandros da própria contextualização histórica na qual os personagens estão inseridos, a saber que eles seriam representações contundentes de um recente pós-Segunda Guerra, e que viam no progresso da técnica a reconstrução de si mesmos, e, portanto, através dessa idealização, caminhavam sempre em frente em busca do preenchimento de lacunas intrínsecas. Mas é evidente que o comportamento dos personagens não se tornará estanque à década de 1950, pelo contrário, já que em instâncias anteriores, vê-se o indivíduo em busca de um caminho, de um deslocar-se da própria solidão ou de qualquer outro aspecto referente ao sentido de sua existência. Da mesma forma, na atualidade, mediante a visível tecnologia a serviço de um mercado em constante renovação, são evidentes as “âncoras” reconfiguradas em novas roupagens remodelando a ideia do “novo”, e constantemente a serviço de um preenchimento do vazio existencial, de uma travessia em busca de um amparo para o indivíduo.

Assim, partindo-se da própria gênese do filme – rastros precursores comuns ao processo criativo, do qual não há certezas, mas intuições, deduções sensíveis à remessa heterogênea da arte, estabelecer-se-á, paulatinamente, o percurso narrado de cada segmento do filme, sempre à luz de uma metodologia apta a delinear cada personagem

mediante suas respectivas ações, a fim de inseri-los nas categorias dadas na própria diegese, como viajantes, turistas e aqueles que estariam na simultaneidade de tais determinações, que podemos denominar 'passageiros' – tudo indicando as diferentes formas de se enxergar o mundo. Paralelamente a tais classificações, busca-se, através dos rastros de tais indivíduos, estabelecer o próprio caminho do elemento estético, ora em um princípio fugaz, portanto, caindo facilmente no esquecimento, ora mediante a concatenação de um tempo em sincronia com o passado das tradições, com o presente de suas realizações e com o futuro apontando para todos os lados onde houver um olhar da recepção. Assim, entre a efemeridade das coisas e a solidez dos sentidos, entre o modismo dos homens frente a suas supostas “artes” e a perene construção do indivíduo a se espelhar na imortalidade do objeto artístico, inicia-se a presente análise do filme *O céu que nos protege*.

Palavras-chave: Transcrição, Bertolucci, Bowles, Desertificação das relações, Progresso.

ABSTRACT

And the world at full speed, with its re-engineering and mass production, would bring hope to men. It was possible to believe in the prosperity of technique as a compensation for the gap imposed by the Second World War. In a blend of sepia and black and white, reminder of a bygone cinema, the screen is filled as progress, speed and the principle of quantitative values are announced. Industries and factories, cars and trams, dynamism and rush, skyscrapers and neon: here is the synthesis of the universe portrayed in the beginning of *The sheltering sky* (1990), by Bernardo Bertolucci.

As colours invade the screen, through a sequence of shots, as they indicate new happenings, the essence of all that excess was made as though it was pulled away with tweezers: Port, Kit and Tunner would lead, starting from that diegetic instant, not only their own peculiarities, but also the universalization they fitted in.

Thus, in the face on the mentioned anticipating elements of a leading image for the awake senses of the spectators, we seek to analyze Bertolucci's film in the meanderings of its own historical contextualization in which the characters are inserted, since they would be sharp representation of a recent second post-war, and they saw their own rebuilding in the progress of technique and therefore, through this idealization, they walked forward searching for the compensation of intrinsic gaps. But it is clear that the characters' behaviour will not be restricted to the 50s but rather on the contrary, once in earlier circumstances the individuals can be seen in the look for a path, a way out from their loneliness or any other aspect concerning the sense of their existence. In the same way, nowadays, by the means of a visible technology serving a market in constant renovation, "anchors" reshaped in new disguises are evident, remoulding the idea of "new", are evident, and these are constantly committed to the compensation of an existential void, of a crossing in the quest for a hold for the individual.

So, starting from the very genesis of the film – precursor tracks common to the creative progress, of which there are no certainties, but intuition, deduction sensitive to the heterogeneous remittance of art, the route narrated in each segment of the film will be establishing itself gradually, always by the light of a methodology fit to outline each character by their own action in order to insert them in the categories given by the diegesis itself, such as travellers, tourist and those who would be in the simultaneity of those determinations, which we can name 'passengers' – all of this indicating different

manners of seeing the world. Alongside with those classifications, it is sought to establish the very path of the aesthetic element through the trails of those individuals, first in a fleeting principle, that is, easily falling in forgetfulness, through the linkage of a time in synchrony with the past of tradition, with the present of its fulfillments and with the future pointing at wherever there may be a look of reception. Thus, between the ephemerality of things and the firmness of senses, between men's trends in the front of their supposed "arts" and of the perennial building of the individual mirroring himself in the immortality of the artistic object, this analysis of the film *The sheltering sky* begins.

Keywords: Transmutation, Bertolucci, Bowles, Desertification of relationship, Progress.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 - <i>Viajante sobre o mar de névoa (1818)</i> , Caspar David Friedrich (1774-1840)	18
Figura 2 - <i>Fotografia de Vittorio Storaro em O Céu que nos protege</i>	20
Figura 3 - Os penhascos de Rügen (1818), Caspar David Friedrich	21
Figura 4 - <i>O mar de gelo (1826)</i> , Carl Gustav Carus/Figura 5 - <i>Viajante sobre o mar de névoa (1818)</i> , Caspar David Friedrich	21
Figura 6 - Bernardo Bertolucci: uma insistência do olhar do artista.....	23
Figura 7 - Paul Bowles: em um jogo de espelho.....	24
Figura 8 - <i>Viajante sobre o mar de névoa (1818)</i> , Caspar David Friedrich/Figura 9 - <i>Fotografia de Vittorio Storaro: Port e Kit em O céu que nos Protege</i>	30
Figura 10 - John Malkovich (1990)/Figura 11 - Paul Bowles (1957)	35
Figura 12 - Jane Bowles (1937)/Figura 13 - Debra Winger (1989)	39
Figura 14 - Bernardo Bertolucci/Figura 15 - John Malkovich.....	40
Figura 16 - <i>São Francisco de Assis (1595)</i> , Caravaggio (1573-1610)/Figura 17 - <i>Cena do sofrimento de Port – O céu que nos protege (1990)</i>	41
Figura 18 - Bernardo Bertolucci nas filmagens/Figura 19 - <i>Os penhascos de Rügen (1818)</i> , Caspar David Friedrich	42
Figura 20 - Mosaico intersemiótico: o começo de um recomeço.....	47
Figura 21 - Vista panorâmica de Nova Iorque exibida no filme	48
Figura 22 - O Transatlântico em exibição no filme.....	53
Figura 23 - A travessia em <i>O céu que nos protege</i>	55
Figura 24 - O viajante, o turista e a passageira	58
Figura 25 - Port, Kit e Tunner sentados à mesa no café em Tânger	63
Figura 26 - Ruas em Tânger.....	71
Figura 27 - A tenda de Mahrnia	73
Figura 28 - Port em meio às partituras.....	76
Figura 29 - Vista panorâmica de Tânger (1930)	77
Figura 30 - Kit e Tunner na viagem de trem.....	78
Figura 31 - Família Lyle/Figura 32 - <i>Tourist II</i> , de Duane Hanson.....	79
Figura 33 - Port e Kit no topo de uma paisagem montanhosa que se abre ao deserto	83
Figura 34 - Port, Kit e Tunner à mesa do jantar em Ain Krorfa	86
Figura 35 - Um espelhamento entre Port e a natureza	88
Figura 36 - Port e o alaúde	92
Figura 37 - Port arrumando as malas para a partida para Bou Noura	94
Figura 38 - As dunas do deserto/Figura 39 - O cemitério	97
Figura 40 - Novamente, Port em meio às partituras.....	98
Figura 41 - Port diante de um ritual, ao som de tambores e flautas	99
Figura 42 - Ônibus na “rota da fuga”	100
Figura 43 - A coexistência dos contrários (o dinamismo e a quietude: vida e morte).....	102
Figura 44 - Port fragilizado pela doença (tifo).....	103
Figura 45 - Kit em busca do <i>Hotel Du Ksar</i> /Figura 46 - <i>Hotel Du Ksar</i>	104
Figura 47 - O “Quarto branco”	106
Figura 48 - Port sendo medicado	107

Figura 49 - <i>São Francisco de Assis</i> (1595)/Figura 50 - O sofrimento de Port em <i>O céu que nos protege</i>	109
Figura 51 - Port e a cor quente /Figura 52 - Kit e a cor fria.....	120
Figura 53 - Belqassim/Figura 54 - Kit e Belqassim.....	121
Figura 55 - As dunas do deserto no tom azul.....	122
Figura 56 - Kit refigurada como um tuaregue	123
Figura 57 - Kit refigurada como um tuaregue/Figura 58 - O repouso.....	124
Figura 59 - Os tuaregues no retorno às suas casas	125
Figura 60 - Kit e o quarto autobiográfico/Figura 61 - Kit e Belqassim	126
Figura 62 - Família Lyle: a configuração de turistas	129
Figura 63 - Moradores do vilarejo.....	133
Figura 64 - Kit no hospital: um <i>check up</i> da câmara fotográfica.....	135
Figura 65 - Port, Kit, Tunner e os Lyles (Personagens do Filme)	137
Figura 66 - Um possível desfecho/Figura 67 - O desfecho escolhido	140
Figura 68 - Set de filmagem: Bertolucci em busca de novos sentidos.....	147
Figura 69 - Bertolucci e Bowles nos bastidores: um diálogo para posteridade	149
Figura 70 - Os pais de Bowles, 1957/Figura 71- Bowles, 1957.....	151
Figura 72 - Ryuichi Sakamoto (música-tema)/Figura 73 - Richard Horowitz (música árabe) ...	153
Figura 74 - Attilio (pai); Bertolucci e o pai; Bertolucci, o irmão caçula Giuseppe e os pais	155
Figura 75 - Paul Bowles (1985): um narrador solitário	156
Figura 76 - John Malkovich: um homem solitário.....	157
Figura 77 - Debra Winger e Paul Bowles nos bastidores	158
Figura 78 - Bernardo Bertolucci e Vittorio Storaro: uma busca das cores.....	159
Figura 79 - Por uma espiralização do sentido em <i>O céu que nos protege</i>	162

Sumário

INTRODUÇÃO	11
CAPÍTULO I.....	48
1. VIAJANTES, TURISTAS E PASSAGEIROS	48
CAPÍTULO II	119
1. A PASSAGEIRA	119
CONCLUSÃO	147
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	163
BIBLIOGRAFIA SUGERIDA	165
FILMOGRAFIA	167
FICHA TÉCNICA	169

INTRODUÇÃO

A transcrição do livro de Paul Bowles, *O Céu que nos protege* (1949), no filme homônimo (1990), de Bernardo Bertolucci, narra a história de um casal (Kit, vivida por Debra Winger e Port, John Malkovich) que, em meio à deterioração que se instalou na Europa após a Segunda Guerra Mundial, decide conhecer o deserto africano, ao lado de um amigo, Tunner (Campbell Scott), que mais tarde, tornar-se-ia amante de Kit. Na trajetória pela África, o casal e o amigo terão parcialmente a companhia da família Lyle (Jill Bennett, sra. Lyle, e Timothy Spall, Eric Lyle). Ainda que sob o impacto de uma nova geografia, e, portanto, distantes do caos que varria a Europa, Port e Kit trazem consigo a aridez afetiva de um casamento que se arrastava há mais de dez anos. O deserto do Saara anunciar-se-ia, então, como o espelho do próprio estado desertificado do casal – a incomunicabilidade. Frente à ausência de um diálogo genuíno, restava-lhes a frivolidade comportamental, fato que os levaria a uma avalanche de acontecimentos.

Impossibilitados de dizerem a verdade acerca de seus anseios e aversões, Port e Kit deixavam sempre em suspenso aquilo que mais lhes incomodava. Diante de um turbilhão de sentimentos, restava-lhes o medo do ridículo, da impotência, já que é comum tornar-se vulnerável diante do “outro” ao qual se confessa o sentimento: dá-lhe força e insubmissão; e por outro lado, àquele que despe a sua alma, são reveladas, a rigor, suscetibilidade e fraqueza, como se este, diante daquele “outro”, estivesse à beira de uma mendicância de afeto – seria humilhante. Portanto, Port e Kit caminhavam para o oposto do que pulsava internamente – para o silêncio, e, por conseguinte, para a fugacidade da própria verdade submersa de ambos. Ao invés de Port, por exemplo, externalizar o que sente e dizer que tem ciúmes de Tunner com Kit e que prefere viajar a sós com sua mulher, ele trama um meio de separá-los, mas as coisas não saem como ele pretende, e, por fim, o que mais ele teme, personifica-se na mais cruel realidade – Port faz parte da viagem com a família Lyle e Kit e Tunner seguem de trem juntos. Nada mais mudaria tal situação, a não ser que Port se entregasse incondicionalmente à Kit, mas não é o que acontece, e toda esta trama será decisiva para que Kit e Tunner se tornem amantes, e para Port, o desfecho da viagem será o potencializador de seu ciúme e o dispositivo para outras artimanhas, a fim de se livrar de Tunner ao longo da viagem.

Entretanto, quando finalmente Port consegue estar sozinho com Kit, ele se vê fraco diante da doença contraída no deserto: tifo. Parece que tudo foi em vão para terminar assim, mas a doença, a febre, o delírio, ainda que literais, metaforizam o estado de sua alma – está doente e delirante de amor.

Por fim, Port morre e Kit caminha sozinha pelo deserto do Saara rumo ao encontro do que até então lhe era desconhecido, mas que, por certo, não irá permitir que ela continue a mesma pessoa ao retornar à cidade.

Em uma dialética entre transgressão¹ e submissão, Bernardo Bertolucci mantém-se fiel à história, sem deixar de ser leal aos seus próprios elementos estéticos. Daí inferir-se que ele transgride a fonte na qual se inspirou quando no início e no final do filme, Paul Bowles, o autor do romance, ganha contornos em meio aos atores e figurantes, ao assumir o papel de autor-narrador no próprio filme. Todas as articulações entre passado e presente fundem-se neste narrador, cuja obra, em processo de reciprocidade e não de luta, universaliza-se através da tradução estética.

Paul Bowles, com as marcas do tempo em seu rosto, ao narrar a história do filme, duplica a literatura como forma de um espelhamento de si mesma a refletir-se na linguagem cinematográfica – e então, a partir daí, a literatura se cala, Bowles assume o papel de autor-espectador e o cinema se faz história universal.

Contumaz, portanto, faz-se o jogo entre a combinação do sépia e do preto e branco (p/b) em contraste com as cores que o filme anuncia; intui-se que a arte é capaz, mediante sua linguagem específica, de metaforizar a singularidade e a universalidade – talvez neste jogo entre o uno e os vários esteja refletida a eternidade.

Mediante tais aspectos citados, ressalta-se que além da contextualização teórica concernente à linguagem cinematográfica, tendo em vista autores como Ismail Xavier e Jacques Aumont, busca-se destacar, frente às considerações acerca do processo de transposição da linguagem literária do romance de Paul Bowles para o filme homônimo *O céu que nos protege*, de Bernardo Bertolucci, autores como Roman Jakobson, Gaston

¹ Em **Semiótica da literatura** (1987), caderno organizado a partir do II Congresso Brasileiro de Semiótica (1985), extrai-se o seguinte excerto do artigo “O Espaço de transgressão”, de Cid Seixas: “Enquanto o signo linguístico, por seu compromisso pragmático, atende às necessidades e anseios do espaço de convenção, o signo poético, formalmente aberto, de estrutura remissiva, se presta mais eficientemente a captar e enformar, informando, o não- formalizado espaço de transgressão”(OLIVEIRA; SANTAELLA, 1987, p. 169).

Bachelard, Roland Barthes, Haroldo de Campos e Júlio Plaza, e de forma dialógica, pretende-se extrair da confluência de tais autores a posição do elemento estético em seu princípio de tradução. É inegável, portanto, considerar-se a “perenidade” artística à luz da tradução estética, semelhante à eternização dos relatos que circulavam de boca em boca na posição central do “narrador”, que nas considerações de Walter Benjamin, estariam em extinção em virtude da técnica e do progresso. Da mesma forma que os relatos orais, naturalmente em constante variação ao longo das gerações, perpetuariam a arte de narrar, a tradução intersemiótica seria capaz de solidificar um espaço perene e ao mesmo tempo renovado do elemento estético. No entanto, em um sistema mecanicista, inserido nas determinações progressistas e modernas, o olhar fixou-se em um contínuo andar para frente, dando as costas à experiência da tradição, elemento rico e contundente tanto no conceito de Walter Benjamin sobre a arte de narrar, como nos meandros da tradução.

É claro que se deve considerar que toda manifestação estética está sujeita à imortalidade, contanto que haja um olhar, um saber olhar para ela – o que não deixa de ser também uma tradução do receptor diante de uma obra em sincronia com o seu tempo. Assim, mediante o amadurecimento da ideia da tradução estética, pretende-se, paralelamente, analisar os personagens do filme, não de forma estanque, mas nos meandros da flexibilidade de suas próprias categorias inseridas na narrativa fílmica: o viajante, o turista e o intermediário.

Tanto no capítulo 1 (Viajantes, turistas e passageiros), como no segundo capítulo (A passageira), a análise do filme percorrerá, ainda que diante do risco de uma obstrução do olhar, o passo a passo da história daquele casal (Port e Kit), que em constante deslocamento geográfico, dividirá a cena com tantos outros (Tunner, os Lyles e os moradores locais). Metaforizados na condição universal do indivíduo que perpassa a aridez da própria condição humana, cada personagem, diante de seu próprio comportamento, guiará o estudo presente, na tentativa de inseri-lo no espaço classificatório: viajante, turista e passageiro.

Em tais aspectos, busca-se pautar tanto pela visão histórica de Eric Hobsbawm, como pelos conceitos teóricos acerca do modernismo de Walter Benjamin, reunidos, sobretudo, em suas teses "O narrador", "Experiência e pobreza", "Sobre o conceito da história", "A Crise do romance" e "Franz Kafka" (in: BENJAMIN, 2012). Em

consonância com Walter Benjamin, Fredric Jameson, em *Pós-modernismo: a lógica cultural do capitalismo tardio*, abordará o indivíduo pós-moderno, que teria perdido sua própria história, buscando a sua representação na nostalgia do passado ou na conquista de novos espaços e de novos objetos. Leonor Arfuch sobre os novos espaços biográficos e autobiográficos contemporâneos, a seu modo, dará apoio teórico tanto no que tange a tradução autobiográfica em *O Céu que nos protege*, como no próprio comportamento dos personagens, sobretudo, de Port e Kit.

O estudo de Leonor Arfuch, não raro, permeia desde os modelos canônicos de registros de relatos até a era contemporânea, diante da qual, vê-se uma crise de identidade do indivíduo, e daí a importância dada às biografias e às autobiografias da atualidade, além de programas como o *reality show* – tudo, segundo a autora, serviria, para tantos outros fins, de apoio ao resgate identitário, frente a uma era esfacelada em seu próprio cerne. Desse modo, diante de diferentes modos de se reconstruir o tempo (presente, passado e futuro), tanto nos aspectos dos elementos estéticos como no âmago do próprio indivíduo, intui-se que a aridez das relações humanas em *O Céu que nos protege*, não perpassará só o momento do pós-Segunda Guerra, mas em menor ou maior grau, talvez pudesse ancorar-se em tempos anteriores e posteriores, e neste último caso, sempre sob o olhar iminente e vivo da recepção.

À dificuldade categórica em classificar uma prática artística, infere-se o seguinte excerto:

Só é possível compreender o presente na medida em que se conhece o passado. Esta é uma condição aplicada a quase todas as situações que envolvem o fazer humano. Duas formas de transmissão da história são possíveis: a forma sincrônica e a forma diacrônica. Esta mais própria do historicismo, aquela mais adequada e co-natural [sic] ao projeto poético artístico [...] A história inacabada (assim como as obras de arte) é uma espécie de obra em perspectiva, aquela que avança, através de sua leitura, para o futuro (PLAZA, 2003, pp. 1-2).

É inegável, portanto, que a causalidade de uma criação artística perpassa o incalculável, o mistério inerente às complexidades e ambiguidades, comuns à arte, ao autor e ao indivíduo que a contempla. A força motriz de encanto, assombro e inquietude pertence à arte, justamente porque pertence ao homem. Ambos seriam o verso e o anverso da mesma moeda. Nesse caso, a cada expressão de novos sentidos, haveria uma tensão entre o mundo do texto, por exemplo, (fílmico ou literário) e o mundo do

receptor. Assim, o leitor-espectador estaria apto a dar sentido à arte, na medida em que nela transcorra, além de suas delimitações temporais e espaciais intrínsecas, a própria experiência humana.

Portanto, quando, ao se buscar nos fragmentos de um *regressus in infinitum*² o princípio de uma obra de arte, ter-se-á uma dupla empreitada: sua gênese e o que está por vir; é o *gesto inacabado*,³ conceito de Cecília Salles, a garantir que é justamente aí que reside a perenidade da arte em sua relação com o indivíduo – não em sua perfeição acabada, e sim na possibilidade de se reinventá-la, através de um simples e novo olhar de um receptor ou de um artesão do tempo. Não obstante, mesmo diante da imprecisão daquilo que antecede a criação, são imprescindíveis as palavras de Haroldo de Campos (1992, p. 279) quando diz: “À linguagem, então – à linguagem exclusivamente – é que as entidades fictícias devem a sua existência; sua impossível, todavia indispensável, existência.”

A “linguagem” mencionada por Haroldo de Campos é aquela cuja materialidade poética estará sempre à espera da heterogeneidade da expressão artística e do olhar cambiante do apreciador, já que, no fundo, o importante é que: “A consciência rejuvenesce tudo. Dá aos atos mais familiares um valor de começo” (BACHELARD, 2008, p. 80). Um começo a se espelhar em inumeráveis formas, e assim poder retratar a história das similitudes presentes no universo. É indubitável, portanto, que por intermédio da tradução intersemiótica, obtêm-se visíveis remessas do processo de criação, uma vez que, segundo Walter Benjamin (1979, apud PLAZA, 2003, p. 71): “A tradução é antes de tudo uma forma. Para compreendê-la desse modo, é preciso voltar ao original, já que nele está contida a sua lei, assim como a possibilidade de sua tradução.” E Haroldo de Campos (2004, p. 34) reitera sobre a tradução de signos de naturezas diversas: “[...] serão diferentes enquanto linguagem, mas, como os corpos isomorfos, cristalizar-se-ão dentro de um mesmo sistema.”

Roman Jakobson (1971, pp. 64-65), em *Linguística e comunicação*, distingue três tipos de tradução, classificando-as em:

² BORGES, J. L. Avatares da tartaruga. In: BORGES, J. L. **Obras completas** – Discussão. São Paulo: Globo, 1999, v. 1, pp. 273-278.

³ SALLES, C. A. **Gesto inacabado – processo de criação artística**. 1. ed. São Paulo: FAPESP/Annablume, 1998.

- 1) A tradução intralingual [...] consiste na interpretação dos signos verbais por meio de outros signos da mesma língua.
- 2) A tradução interlingual [...] consiste na interpretação dos signos verbais por meio de alguma outra língua.
- 3) A tradução intersemiótica [...] consiste na interpretação dos signos verbais por meio de sistemas de signos não-verbais.

Dessa maneira, Roman Jakobson reúne os três tipos de tradução, mas é sob o prisma da *transposição criativa*,⁴ e, a partir desse conceito final do autor, que vieram à luz tantos outros no que diz respeito, mais especificamente, à tradução intersemiótica. Júlio Plaza, por exemplo, em *Tradução Intersemiótica*, reúne teoria de diversos autores: “Octavio Paz define a tradução como ‘transmutação’” (in PLAZA, 2003, p. 26); Haroldo de Campos fala sobre “[...] traduzir a forma. Transcriar, portanto” (Ibidem, p. 29); o próprio Júlio Plaza (2003, p. 26) define a tradução intersemiótica como “[...] transcodificação criativa.”

Como se vê, frente à multiplicidade de conceitos teóricos acerca da tradução intersemiótica, chega-se a uma convergência final: ao prefixo “trans”, de origem latina cujo significado é “além de”⁵ e, assim, a possibilidade de transformação da forma de uma linguagem em busca de novos sentidos é um sempre além das fronteiras da arte a transcendê-la no tempo eterno de uma construção em perspectiva. Portanto, a tradução, assim como um olhar diante do que se dizia absoluto, relativiza-se ao eternizar a linguagem não no intocável de sua tradição, mas em um acordo íntimo de submissão e transgressão simultâneas.

Tendo em mente tais aspectos concernentes ao princípio da tradução, é possível manter uma relação com o que precede esse objeto de estudo, sem esgotar o material intrínseco do processo de criação. Há sempre garantias de que a arte repousa em seu tempo, à espera de um novo olhar, mas o seu espírito está em contínuo movimento; eis então o papel da tradução, que vem à tona a engendrar-se no magnetismo inovador, sempre na esteira do princípio da tradição.

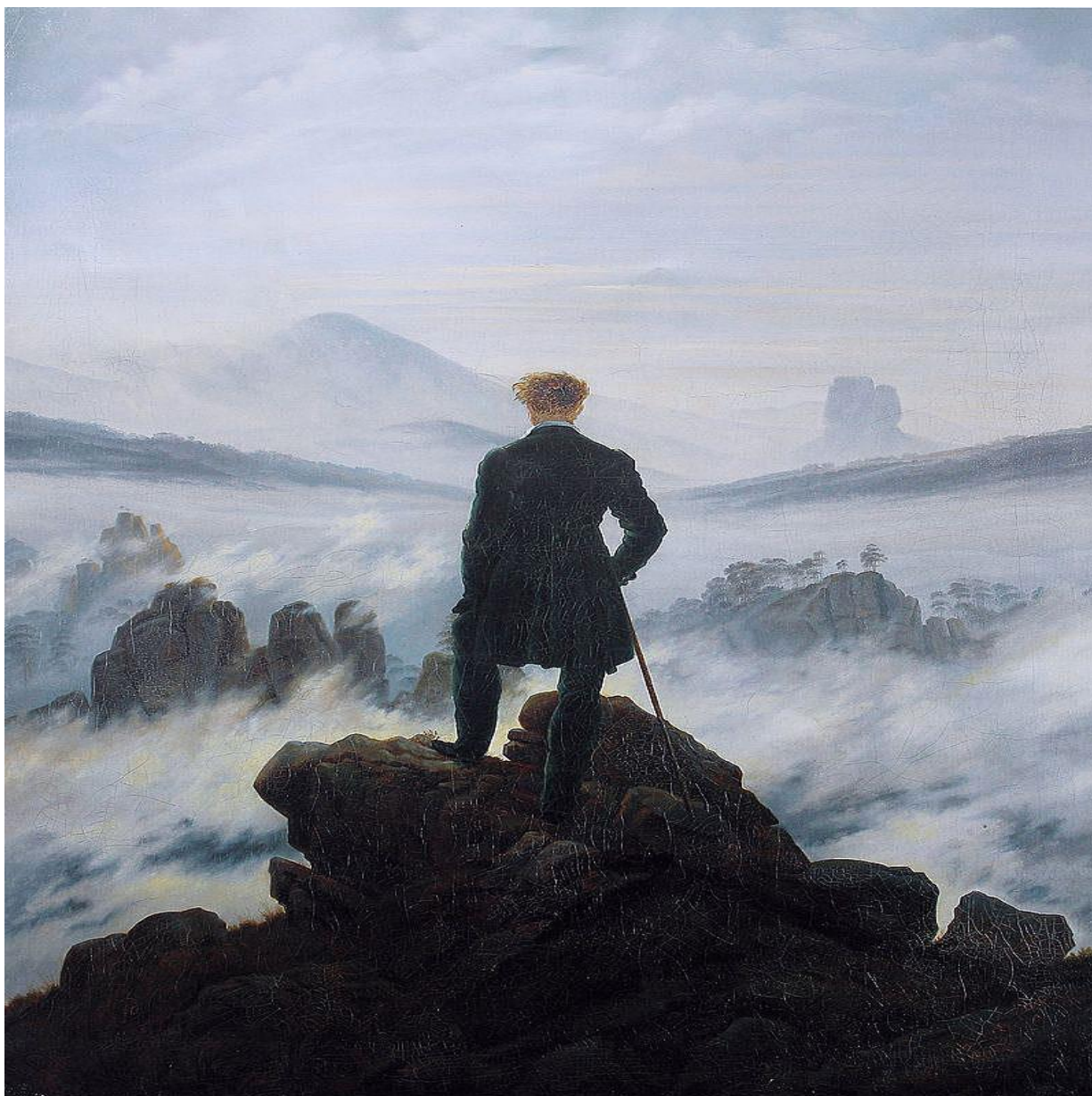
⁴ JAKOBSON, Roman. **Linguística e comunicação**. 5. ed. São Paulo: CULTRIX, [1971?], p. 72.

⁵ ALÉM DE. In: HOUAISS, A., VILLAR, M. S., FRANCO, F. M. M. **Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2009. p. 89.

O romance *O céu que nos protege* também repousava em seu tempo do pós-guerra, mais especificamente em 1949 – data de seu lançamento. Bernardo Bertolucci, quando diante do romance de Bowles, não tinha visto *O céu que nos protege* em princípio de transcrição para a linguagem cinematográfica. Em *Bertolucci e Bowles – The sheltering sky*, de Lívio Negri⁶, constata-se que Bertolucci anteviu outra coisa: a pintura de Caspar David Friedrich – *O viajante sobre o mar de névoa (1818)*, assim como *Os penhascos de Rügen (1818)*. Antes de extrair cinema do romance, Bertolucci pensou a pintura, para depois pensar o filme. *O viajante* de Caspar David Friedrich representaria o casal do romance (Port e Kit), só que agora não sobre o mar de névoa, mas sob um céu cuja imensidão talvez não fosse garantia de um manto protetor, mas revelador dos interstícios de suas respectivas valorações subjetivas e ideológicas.

⁶ NEGRI, L. The territories of the sky. In: **Bertolucci e Bowles: The sheltering sky**. Grã Bretanha: Scribners, 1990, p. 53.

Figura 1 *Viajante sobre o mar de névoa* (1818), Caspar David Friedrich (1774-1840)



Fonte: <http://noticias.universia.com.br/destaque/noticia/2012/05/04/927244/conheca-viajante-mar-nevoa-caspar-david-friedrich.html>.

O provável momento ao qual se refere Bertolucci, a fazê-lo lembrar-se da pintura de Caspar David Friedrich, teria sido quando os personagens já estavam na segunda cidade de uma longa jornada no norte da África. *Boussif* delinear-se-ia entre a planície aparentemente plana a anunciar íngremes montanhas. Entre pedaladas de bicicleta, Port e Kit conversavam coisas simples – era uma linha tênue entre a simplicidade de um cotidiano glorioso e a frivolidade de um diálogo de escape, árido ao que realmente importava. Estavam tão aparentemente leves e felizes que se podia

apostar em uma leveza e felicidade duvidosas, ambíguas entre a ausência de autenticidade e a plena satisfação; e ainda assim, cantavam aquela canção popular: *Oh Suzanna*. A canção não estava na literatura de Bowles, talvez porque o autor do romance preferisse o silêncio de fundo: “É maravilhoso – falou Kit – Ela estava num estado de espírito sonhador, afável e não sentia vontade de falar” (BOWLES, 2009, p. 83).

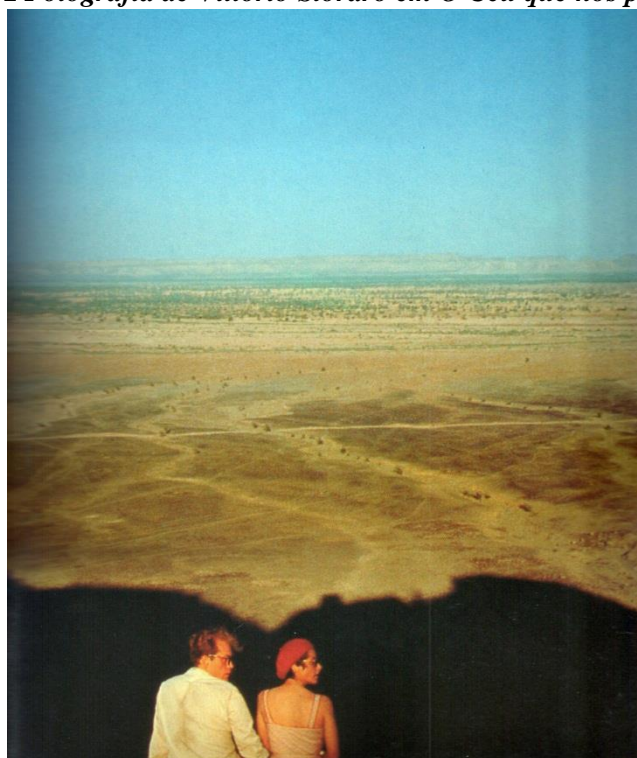
A literatura de Bowles, neste contexto, por exemplo, revela no discurso indireto livre, a interioridade de Kit em uma transparência suspeita, como um terreno trilhado por armadilhas ocultas, enquanto o filme estabelece uma incógnita entre o efêmero momento sonhador e o instante desertor. Por isso a importância, tanto no filme como no romance, de um leitor- espectador apto a uma construção do olhar, uma vez que a ambiguidade de sentido revela-se, ora pela presença da palavra no romance que, ao invés de esclarecer, abre um leque de possíveis significados, ora na ausência dela no filme, o qual diante de signos visuais e sonoros, transcende ao espírito de renovação sempre em aberto. Aqui, literatura e cinema são apenas formas de linguagem articulando seus respectivos códigos ao mundo do receptor.

E ainda sobre a questão do receptor, percebe-se que a articulação do elemento estético não é estanque, pelo contrário, está sempre à espera de uma suscetibilidade, de um dinamismo frente aos efeitos poéticos que emanam da intersubjetividade cambiante. Leonor Arfuch (2010, p. 59, nota 27) faz uso da noção hermenêutica de “*horizonte de expectativa*” de Hans Jauss: “A apropriação da obra é então *ativa*, seu sentido e valor se modificam no curso das gerações até o momento em que nos confrontamos com elas a partir de nosso próprio horizonte, como leitores, críticos ou historiadores.” Assim, sob a perspectiva das cores frias do quadro de Caspar David Friedrich e das palavras da literatura de Bowles, Bertolucci, a partir de seu próprio horizonte, faz germinar, no âmbito da imaginação, o filme, com as cores do deserto:

Deixaram as bicicletas à beira da estrada e começaram a subir pelo meio das rochas imensas, até o topo da crista. O sol estava no horizonte plano; o ar saturado de vermelho [...] Kit pegou a mão de Port. Subiram em silêncio, felizes de estarem juntos [...] Sentaram-se nas pedras, lado a lado, olhando a vastidão lá embaixo. Ela passou o braço pelo dele e pousou a cabeça em seu ombro. Ele apenas olhava direto à frente, suspirou e por fim sacudiu a cabeça devagar (BOWLES, 2009, pp. 84-85).

O olhar panorâmico anuncia-se então, como motivo de contemplação; o silêncio a dar lugar à imersão; mergulhado em si mesmo, o homem extrai do imensurável a noção da sua própria medida.

Figura 2 *Fotografia de Vittorio Storaro em O Céu que nos protege*



Fonte: NEGRI, 1990, pp. 16-17

Jacques Aumont (2004, p. 57), teórico do cinema, em seu livro *O olho interminável [cinema e pintura]*, aponta justamente para a questão do uso do panorama pelo cinema. Ele diz: “Tecnicamente, o panorama vem da pintura.” E segue colocando:

Se a invenção do cinema é, antes de tudo, a de um espetáculo, não há dúvida que o panorama seja um de seus ancestrais mais diretos [...] Fabricado como pintura, o panorama é destinado a ser visto como cinema.

Eu falava [...] do pintor Friedrich, e poderíamos evocar aqui determinada “carta” de seu amigo Carl Gustav Carus, também pintor, que se poderia dizer que ter sido feita de propósito para comentar o famoso *Viajante acima do mar de nuvens* (pintado por volta de 1818). Nela se trata do recolhimento que toma o viajante que contempla o mundo de seu cume, de sua perda no espaço sem fim, e, literalmente, do desaparecimento de seu Eu, de sua dissolução no Todo associado à divindade (Ibidem, pp.58/64).

Figura 3 Os penhascos de Rügen (1818), Caspar David Friedrich



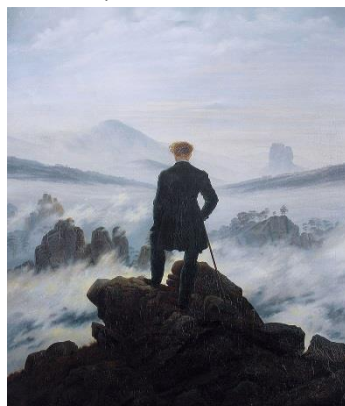
Fonte: NEGRI, 1990, p. 53

Figura 4 O mar de gelo (1826), Carl Gustav Carus



Fonte: AUMONT, 2004, p. 59

Figura 5 Viajante sobre o mar de névoa (1818), Caspar David Friedrich



Fonte: <http://noticias.universia.com.br/destaque/noticia/2012/05/04/927244conheca-viajante-mar-nevoa-caspar-david-friedrich.html>

O mesmo autor continua: “Para Balázs [...] ‘[...] O câmara tem a tarefa paradoxal de pintar, com a máquina fotográfica, imagens de atmosfera’” (AUMONT, 2004, p. 71).

Port sempre se considerou “viajante”, em detrimento do termo “turista”. O viajante busca autoconhecimento, no cume de uma montanha. O turista leva para casa fotografias; o viajante, não raro, o recolhimento das horas. Assim, para Port:

[...] outra diferença importante entre turista e viajante é que o primeiro aceita sua própria civilização sem questionar; não é assim com o viajante, que compara o seu país com os outros e rejeita os elementos que não estão ao seu gosto. E a guerra era a faceta da era mecanizada que ele queria esquecer (BOWLES, 2009, p. 15).

Jacques Aumont (2004, p. 56) fará também a distinção entre viajante e turista: “[...] tudo indica o nascimento, em torno de 1800, de um ser novo: o viajante dos cumes. Tal viajante conhece a vista panorâmica (sempre assinalada, para uso de seu longínquo descendente, o turista, nos guias e nos mapas).”

Concomitantemente, Arfuch (2010, pp. 281-282, grifo da autora) discorrerá acerca do turista-viajante, o qual em constante necessidade de autorreconhecimento ou pertencimento, ancorar-se-á em viagens e deslocamentos geográficos. A autora dirá:

Mas é o *pensamento da identidade* que se mobiliza em circunstâncias de radical transformação: pensa-se na identidade, sugere Bauman,⁷ (1997, pp. 18-35), toda vez que não se está certo do lugar ao qual se pertence ou de como se situar diante da evidente diversidade de estilos e pautas de comportamento [...]. É essa reelaboração que assume o caráter de uma crise, em que a “identidade” aparece ao mesmo tempo como escape da incerteza e como afirmação e acabamento.

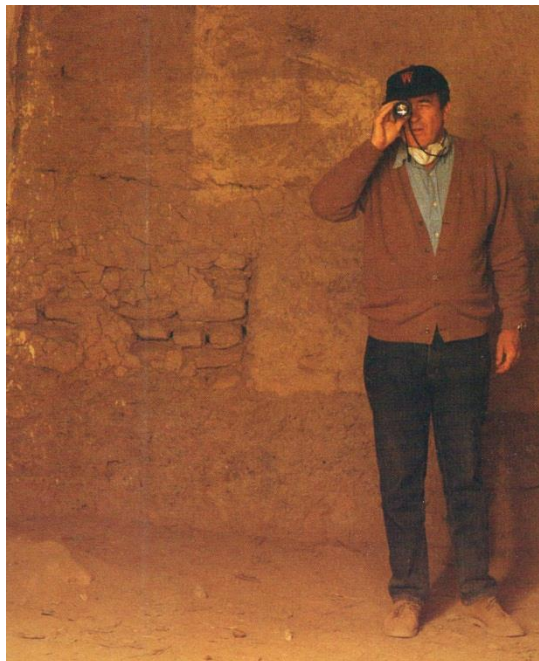
Em suma, a vista panorâmica na concepção de Aumont e as considerações de Arfuch sobre o deslocamento geográfico do sujeito, em busca de identidade, trazem à tona uma amplitude de significados e analogias – o século XIX da pintura do homem solitário, seria uma antecipação do “breve século XX”, como o nomeou Hobsbawm.⁸ Infere-se, portanto, que o romance de Bowles, no contexto pós- Segunda Guerra, retratou o homem em sua travessia, absorto pelos valores vigentes e fragilizado intrinsecamente na relação de afeto e alteridade; era preciso a montanha – a vista panorâmica como bússola, como afastamento do falatório vulgar em prol do silêncio, a partir do qual se ouviria apenas o necessário. Em outros aspectos, é importante ressaltar que Port era músico e, muito provavelmente, trazia em si os impasses inerentes ao artista, portanto, a insistência do seu olhar frente à vista panorâmica pode aludir à grandeza silenciosa do deserto que ele bem percebia em suas pequenas mutações. Roland Barthes (2008, p. 247) em louvor à obra de Michelangelo Antonioni, por exemplo, ao aludir ao papel do artista, dirá:

Outro motivo de fragilidade para o artista é, paradoxalmente, a firmeza e a insistência de seu olhar. O poder, seja qual for, por ser violência, nunca olha; se olhasse um minuto a mais (um minuto demais), perderia sua essência de poder. O artista, porém, para e olha demoradamente [...]

⁷BAUMAN, Zygmunt. “*From Pilgrim to Tourist: or a short story of identity*”. In HALL, S. e DU GAY, P. (orgs.). **Questions of Cultural Identity**. Londres: Sage, 1997, pp. 18-37.

⁸ HOBBSAWM, Eric. **Era dos Extremos: o breve século XX: 1914-1991**. 2. ed. São Paulo: Cia das Letras, 2012.

Figura 6 **Bernardo Bertolucci: uma insistência do olhar do artista**



Fonte: NEGRI, 1990, p. 63

Portanto, saber olhar (olhar demoradamente) na representação de Port evoca rastros de metalinguagem e de 'submissão' ao poder da linguagem - é o artista representando a arte na própria arte que não se estagna só na imagem fílmica, mas translada para outras instâncias estéticas que estão sob a emergência do olhar. Assim, em “The territories of the sky”⁹ (NEGRI, 1990), encontra-se a trajetória de Paul Bowles, desde o seu nascimento, sua viagem para o Marrocos – geografia do livro e do filme, suas obras e influências literárias decisivas ao rumo que tomaria ao longo da vida, sobretudo, ser ele próprio o homem solitário a escrever o romance no Marrocos, ambiente duplo entre a vida e a arte.

⁹ NEGRI, 1990, pp. 33-48.

Figura 7 Paul Bowles: em um jogo de espelho



NEGRI, 1990, p. 31

Paul Bowles nasceu em 30 de dezembro de 1910, em *Long Island*, Estados Unidos. Na idade de cinco anos, fez seu primeiro trabalho de ficção – um conto sobre animais. Aos oito anos, ingressou em aulas regulares de piano, e diz: “Quando eu era criança, preferia tocar a minha própria música para as pessoas. Esta foi a razão de eu decidir ser um compositor”¹⁰ (in: NEGRI, 1990, p. 33, tradução nossa).

Curioso é que Port, tanto no romance de Bowles como no filme de Bertolucci, exerce profissão semelhante: Port é músico, cuja sensibilidade o faria buscar no deserto o silêncio também necessário aos compositores. Em março de 1929, Paul interrompe seus estudos no meio do primeiro ano da faculdade e reserva sua passagem com destino à França – para ele seria como se estivesse rompendo as correntes que lhe aprisionavam nos Estados Unidos. Em Paris, Paul terá aulas com Aaron Copland (professor e compositor). Depois de cinco meses, ele retorna aos Estados Unidos, e resolve tornar-se um compositor também.

Na primavera de 1931, Paul parte com Copland rumo a Berlim, e entre idas e vindas, conhecerá Gertrude Stein, a qual o desencorajará de ser poeta. “Eu mostrei-lhe meus poemas. Ela os leu e disse: Eles são bons. O único problema é que isso não é

¹⁰“*When I was a child, I preferred my own music to other people’s. That was the reason I decided I’d be a composer*” (p. 33).

poesia”¹¹ (Idem, tradução nossa). Gertrude Stein o incentivava a percorrer o caminho da música, e em Tânger, ele realizará seu primeiro e grandioso trabalho: *Sonata for oboe and clarinet*. Desse momento em diante, viajar tornou-se algo corriqueiro na vida de Bowles – traço peculiar também em *Port*. Ao cruzar o Saara, Bowles resgatou as memórias primordiais que dariam os primeiros sinais do desejo de escrever *O Céu que nos protege*. Mas ainda não era o tempo de colher os frutos literários – fragmentos geográficos, humanos e culturais ainda moldariam o princípio, meio e fim necessários à colheita que ainda apontava com certa timidez.

Depois de sua última viagem a Tânger, em 1934, Bowles, nos treze anos posteriores, em suas viagens pela América Central, dedicou-se exclusivamente à música: composições para balé, trilhas sonoras para filmes, música incidental para peças da *Broadway*, composições para piano e orquestra, entre dezenas dos mais diversos trabalhos.

Em fevereiro de 1937, no Harlem, Bowles conhece Jane Auer, uma mulher intelectual e de personalidade original. Jane também queria ser escritora, portanto, ela e Paul tinham muito o que conversar. Paul e Jane viajam para o México, e em 21 de fevereiro de 1938, Jane, no auge de seus vinte e poucos anos, torna-se a Senhora Bowles. O casal passa a lua de mel viajando pelos países da América Central, e, finalmente, vão para a França.

Em uma noite de maio de 1947, Paul Bowles é assombrado pela memória; lembranças de suas viagens a Tânger invadem o seu espírito, e decide assim viajar sozinho para o Marrocos. Um novo e decidido encontro estava à espreita de grandes acontecimentos. Em agosto, na cidade de *Fez*, Paul Bowles, o homem solitário na imensidão do deserto, dá início ao romance *O Céu que nos protege*.

Em *Bertolucci e Bowles – The sheltering sky* (NEGRI, 1990), Paul Bowles dirá que o título do romance “*The sheltering sky*” derivou-se da canção “*Down Among the Sheltering Palms*”,¹² do início da Primeira Guerra Mundial. E Bowles dirá: “Não era só

¹¹ “I showed her my poems. She read them and said: They are fine. The only problem is that’s not poetry” (p. 33).

¹² *Down among the sheltering palms*, além de servir de inspiração para o título do romance de Paul Bowles, fez parte da trilha musical do filme *Some like It hot* (Quanto mais quente melhor), 1959, de Billy Wilder, como também do filme, com título homônimo, de Edmund Goulding (1953).

uma melodia banal que me fascinara, mas a estranha palavra ‘*sheltering*’. De que maneira as palmeiras protegeriam as pessoas, e como serviriam elas de proteção?”¹³ (in: NEGRI, 1990, p. 35, tradução nossa). Depois da devastação da guerra, o que Paul Bowles intuiu foi: “[...] não há proteção em lugar algum”¹⁴ (Idem).

Para Paul Bowles, *Down among the sheltering palms*¹⁵ (À sombra das palmeiras, tradução nossa) serviu-lhe de inspiração provavelmente metafórica – uma dramática conotação à possibilidade de um recomeço, a partir das ruínas e fragmentos deixados pela guerra. Um paradoxo foi sintetizado entre a melodia tranquila e suave daquela música e o mundo esfacelado do pós- Segunda Guerra, e a partir daí, sentar-se à sombra das palmeiras no sentido de um novo despertar seria pouco provável. O mesmo valeria dizer a respeito de Port e Kit, que no trajeto da viagem, raramente, viram-se protegidos ou acolhidos pela tranquilidade do Saara, e, dificilmente, estariam a salvo em qualquer outro lugar, enquanto não compreendessem a natureza de suas experiências íntimas.

Assim, entre Bernardo Bertolucci e Paul Bowles, o que foi revelado em termos biográficos tornou-se fonte de estudo e transcrição; já o que não se revelou, sequer foi motivo de inquietação do diretor, já que: “[...] sempre haverá mais coisas num cofre fechado do que num cofre aberto. A verificação faz as imagens morrerem. *Imaginar* será sempre maior que *viver*” (BACHELARD, 2008, p. 100, grifo do autor). O invisível, o nebuloso, a iminência de um “talvez” ocupam o mistério e o fascínio de tudo aquilo

Cf. <http://ost-trilhasonoradefilmes.blogspot.com.br/2012/08/trilha-sonora-quanto-mais-quente-melhor.html>/<http://www.reeloldfilms.com/Down-Among-the-Sheltering-Palms-1953.html>.

¹³ “*it was not the banal melody which fascinated me, but the strange word ‘sheltering’*. What did the palm trees shelter people from, and how sure could they be of such protection?” (p. 35).

¹⁴ “*There is no protection or security anywhere*” (p. 35).

¹⁵ Se para Paul Bowles **Down among the sheltering palms** serviu de conteúdo dramático frente à situação do pós-segunda guerra, posteriormente, tanto em **Some like it hot** (1959), de Billy Wilder, como no filme homônimo (1953), de Edmund Goulding, vê-se um tom de paródia, como se ficar à sombra das palmeiras implicasse a possibilidade de “se dar bem” ou de se “safar” das vicissitudes dos encontros e desencontros da vida. Enquanto na comédia **Some like it hot**, os protagonistas, interpretados por Jack Lemmon e Tony Curtis querem se dar bem a qualquer custo, ainda que soubessem que “*nobody is perfect*” (frase proferida no final do filme), na comédia musical de Edmund Goulding, literalmente, uma unidade do exército americano que toma a ilha do pacífico sul em plena segunda guerra encontrará o paraíso à sombra das palmeiras com a sedução das nativas do local. Mais recentemente, **Down among the sheltering palms** ressurgiu na trilha musical da comédia americana **Jack and Jill** (2011), com o título em português **Cada um tem a gêmea que merece**. Interpretado por Adam Sandler nos papéis da irmã e do irmão gêmeos, a comédia retratará as confusões que surgirão quando a irmã irá visitar o irmão na cidade de Los Angeles. Cf. Jack and Jill: <http://www.squidoo.com/jack-and-jill-soundtrack#module153867861>.

que engendra os campos da suposição e da sugestão – infinitos e inesgotáveis. Na mesma direção, Bachelard (Ibidem, p. 98) diz: “Sempre há mais que isso. Como dissemos tantas vezes, a imagem da imaginação não está sujeita a uma verificação pela realidade.”

Dessa forma, entre a realidade do autor e a imaginação que dele emana, uma leve possibilidade de autobiografia foi sugerida por Bertolucci, ao afirmar que o romance não era simplesmente a história de Port e Kit, mas a própria história de Bowles e sua esposa. Nesse contexto, mediante a possibilidade autobiográfica, pode-se dizer que: “Não há necessidade de ter vivido os sofrimentos do poeta para compreender a felicidade de palavras oferecida pelo poeta [...]” (BACHELARD, 2008, p.14). Daí intuir-se a possível despersonalização e simulação do engenheiro da arte. Ainda que a tradição esteja ligada ao presente da tradução e ao olhar do futuro, não há garantias do que, de fato, há do autor na obra, talvez, porque, no fundo: “Nunca somos verdadeiros historiadores; somos sempre um pouco poetas, e nossa emoção talvez não expresse mais que a poesia perdida” (Ibidem, p. 26). Então, que se busque a “verdade” em outros sistemas de rigores, similarmente às palavras de Roland Barthes (2008, p. 182): “A ‘verdade’ de uma obra – talvez mesmo de toda imagem - não está no que ela representa, mas na maneira como a representação é feita e afirmada.”

E na continuidade do processo de criação artística, vê-se que entre névoas e penhascos, Bertolucci dirá o quanto do casal (Bowles e Jane) há em Port e Kit. Guiado, não raro, pela suscetibilidade de seus próprios sentidos, Bernardo Bertolucci fala: “A princípio, nós nos surpreendemos com o quanto da história de Paul e Jane havia de similaridade no livro. Então, eu tive a ideia de construir nossos personagens por meio de um ‘esboço da vida’ – dos modelos originais”¹⁶ (in: NEGRI, 1990, p. 54, tradução nossa). Mas entre ficção e autobiografia, Leonor Arfuch (2010, p. 73, grifo da autora), ao delinear a especificidade de tais gêneros discursivos, salienta:

Seria possível afirmar, então, que efetivamente, e para além de todos os jogos de simulação possíveis, esses gêneros, cujas narrativas são atribuídas a personagens realmente existentes, *não são iguais*; que, inclusive, mesmo quando estiver em jogo uma certa “referencialidade”, enquanto adequação aos acontecimentos de uma vida, *não é isso o que*

¹⁶“From the start, we wondered how much of Paul and Jane’s story had found its way into the book. Then I had idea of building our characters by ‘drawing from life’ – from the original models”(p. 54).

mais importa [...] Não tanto a “verdade” do ocorrido, mas sua construção narrativa [...]

E diante de sua construção narrativa, ainda que sob a sugestão autobiográfica do romance, Bernardo Bertolucci fez-se crer, não necessariamente, pela comprovação vivencial do autor do romance, mas através da identidade discursiva, e Bakhtin (1982, apud ARFUCH, 2010, p. 62, nota31), nessa mesma direção dirá: “O autor é o momento da totalidade artística e, como tal, não pode coincidir, dentro dessa totalidade, com o herói que é seu outro momento [...]” Portanto, na *totalidade artística* do filme, ao subverter o romance sempre à luz do mesmo como um referencial, Bernardo Bertolucci transgrediu a forma literária para reacendê-la na linguagem cinematográfica; manteve-se leal à história de Port e Kit – elemento da tradição literária de Paul Bowles –, ao mesmo tempo que iluminou o discurso poético do filme com a presença da memória – uma espécie de *flashback* não somente da consciência dos personagens a se exteriorizar em imagens, mas da personificação do eu-narrador na própria diegese:¹⁷ com a presença física do autor do romance, no início e no final do filme, anunciam-se, por meio das imagens e da voz *over*¹⁸, a força do passado acoplada ao presente e a eternidade¹⁹ do narrado.

Como em um jogo de espelho, Paul Bowles anuncia literalmente a história de Port e Kit, mas o reflexo de um sentido maior pairava, à semelhança de um fora de campo que, não raro, fica ao encargo do invisível enquanto imagem na tela, mas: “[...] o sentido, todos os sentidos possíveis de um quadro estão, a um só tempo, contidos na própria tela, e devem ser lidos a partir de seu lado de fora, o lado de fora mais radical possível, aquele onde nada mais da imagem existe” (AUMONT, 2004, p. 114).

Assim como o que está fora da tela anuncia em latência o que não cabe na imagem, mas sim na introspecção humana do espectador, assim está o que escapa à

¹⁷De acordo com Mary Ann Doane: “Na situação cinematográfica, três tipos de espaço estão em jogo: 1) O espaço da diegese. Este espaço não tem limites físicos, não pode ser contido ou medido. É um espaço virtual construído pelo filme e é delineado como possuindo peculiaridades audíveis e visíveis (bem como as implicações de que seus objetos podem ser tocados, cheirados e degustados). 2) O espaço visível da tela como receptor da imagem [...] 3) O espaço acústico da sala de projeção ou o auditório [...]” (in: XAVIER, 1983, p. 464).

¹⁸ “[...] a voz-over com frequência, apenas inicia a estória e é subsequentemente substituída pelo diálogo sincrônico, permitindo à diegese ‘falar por si mesma’” (Ibidem, p. 466).

¹⁹ O termo “eternidade”, contextualmente, sugere uma força que paira na oposição da efemeridade do elemento estético. Em síntese, “eternizar” estaria sob a perspectiva da tradução criativa, um dos fatores contundentes à perenidade de todo e qualquer material artístico, que em sua essência, requer uma revisitação, o que valeria dizer, uma renovação contínua no tempo e no espaço.

particularidade de Port e Kit; a arte torna-se infinita, justamente, porque de algum modo, aquilo que ela denota é mais profundo e universal. Nas palavras de Leonor Arfuch (2010, p.33, grifo da autora): “[...] a narração de uma vida, longe de vir a ‘representar’ algo já existente, *impõe sua forma (e seu sentido) à vida mesma.*” Concomitante ao pensamento da autora, extrai-se que: “[...] é justamente por meio do processo narrativo que os seres humanos se imaginam a si mesmos – também enquanto leitores/receptores – como sujeitos de uma biografia, cultivada amorosamente através de umas certas ‘artes da memória’” (Ibidem, pp.140-141).

Portanto, o visível-audível nas imagens do cinema, as palavras da literatura, ou a escultura que congela a forma – tudo deve ser pretexto para algo maior, produto do equilíbrio dialético do que se revelou e do que não “deu as caras” só para se fazer plenamente existente – é o oxímoro de uma ausente presença na arte. Do silêncio e do invisível, concatenam-se destinos análogos de tantos outros homens, já que por não serem eles o modelo visível estético, o serão na perspectiva da identificação; identificar-se-ão com o “outro”, sendo eles mesmos.

Ainda sobre a relação entre o “outro” e o mesmo na particularidade da linguagem cinematográfica, Bernardo Bertolucci elege, por exemplo, o *flashback*, o qual possibilita o resgate da lembrança, e assim, sucessivamente, evidencia-se que o passado ocupa o seu lugar na tela, interrompe o tempo da narrativa para que a história seja contada a partir das reminiscências. Daí notar-se a importância dada à memória – uma interrupção, que, nas palavras de Hugo Munsterberg, seria: “[...] como se a realidade fosse despojada da própria relação de continuidade para atender às exigências do espírito. É como se o próprio mundo exterior se moldasse às inconstâncias da atenção ou às ideias que nos vêm da memória” (in: XAVIER, 1983, pp. 37-38).

Bertolucci, no entanto, resgatará a memória com a presença física do próprio Bowles: é uma espécie de anacronismo, a fim de forjar o tempo, e assim poder eternizá-lo. Este tempo de outrora está na consciência de Bowles, é nela que se encontra o conteúdo antecedente da história, portanto, o *flashback* pertence à consciência do autor que atua e, nesse caso, o passado é projeção na tela, ainda que no tempo presente de Port e Kit. Era Bowles que pre(via) o começo, meio e fim da história de Port e Kit, e então, serão de suas experiências que a história ganhará vida, mas:

[...] como uma posição enunciativa dialógica, em constante desdobramento em direção à outridade de si mesmo. Não haveria “uma” história do sujeito, tampouco uma posição essencial, originária ou mais “verdadeira”. É a multiplicidade dos relatos, suscetíveis de enunciação diferente, em diversos registros e *coautorias* [...] (ARFUCH, 2010, pp.128-129, grifo da autora).

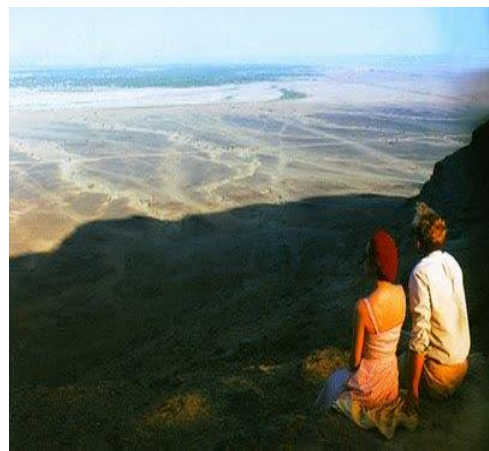
Paul Bowles entrelaça-se a Caspar David Friedrich e a tudo aquilo que não se sabe, mas se intui, uma vez que a arte tem dessas coisas: cinema com “cara” de pintura, de poesia, prosa, e não raro, ao ensejo da música, do ruído e do silêncio.

Figura 8 *Viajante sobre o mar de névoa (1818)*,
Caspar David Friedrich



Fonte: <http://noticias.universia.com.br/>

Figura 9 Fotografia de Vittorio Storaro: Port e Kit
em *O céu que nos protege*



Fonte: NEGRI, 1990, p. 17

Sobre a poesia, Bernardo Bertolucci afirmou:

Eu comecei a escrever poemas para imitar meu pai e eu parei quando comecei a fazer filmes, justamente para tomar distância dele. Eu escrevi poemas até o dia em que eu comecei a fazer o meu primeiro filme profissional. Depois da primeira filmagem profissional da minha vida, eu parei completamente de escrever poesia. Quando se escreve uma linha de poesia é o mesmo que descrever metaforicamente o que se pode mostrar com a câmera diretamente. Isto é o que Pasolini quis dizer quando falou sobre cinema ser a linguagem da realidade, ou “do real”. Para representar um estábulo não é preciso usar palavras, você simplesmente mostra como ele é. Para mostrar uma rosa branca é só ir ao botão do jardim. Eu acho que a minha mudança da poesia para o cinema foi, para mim, sobretudo, um retorno à emoção que senti com a função do meu pai no mundo real: quando eu fui olhar para a última rosa branca que foi a minha mãe. Somente no cinema seria possível continuar a instigação daquelas descobertas. Palavras não são o bastante para mim, eu acredito que elas

não me pertencem de forma alguma²⁰ (in: RANVAUD/UNGARI, 1987, p. 12, tradução nossa).

É indubitável que o direcionamento de Bernardo Bertolucci à poesia fez-se presente em sua formação intelectual. Em *Bernardo Bertolucci: interviews*, há um capítulo intitulado “Making movies? It’s like writing poetry”²¹, do qual extraiu-se este excerto, nessa direção: “Bernardo Bertolucci saiu da janela, acendeu um cigarro. ‘Você vê, cinema é como escrever poesia [...] eu acredito que editar uma sequência de um filme é o mesmo que organizar palavras em um poema. Há a mesma tensão e a mesma liberdade de expressão’”²² (in: GERARD; KLINE; SKLAREW, 2000, p. 07, tradução nossa).

É inegável que a influência familiar foi decisiva no que concerne à trajetória de Bernardo Bertolucci. Filho de Attilio Bertolucci – escritor, crítico de cinema e professor de história da arte –; e de Ninetta – professora de literatura, história e geografia. Ambos estavam voltados para o caminho acadêmico e das artes, sem falar na amizade entre eles e Pasolini – tudo isso delineia os primórdios de Bernardo Bertolucci como diretor de cinema.²³

²⁰“I started writing poems to imitate my father and I stopped when I began making movies to take my distance from him. I wrote poems right up to the day I started to make my first professional film. After the first professional shot of my life I ceased writing poetry altogether. When you write a line of poetry you describe metaphorically what you can show with a camera directly. This is what Pasolini meant when he talked about cinema being the language of reality, or ‘of the real’. To represent a stable you don’t use words, you show it as it is. To show a white rose you go to the bottom of the garden. I think my shift from poetry to cinema was, for me, above all, a return to the emotion I felt when I verified my father’s statements in the real world: when I went to look for the last white rose that was my mother. Only in the cinema would it be possible to continue the excitement of those discoveries. Words were not enough for me and, I guess they did not belong to me, anyway” (p. 12).

²¹ Capítulo que insere a entrevista entre Alfredo Barberis e Bernardo Bertolucci. Cf. GERARD, F. S.; KLINE, T. J.; SKLAREW, B. **Bernardo Bertolucci: interviews**. Mississippi: Breinigsville, 2000, pp. 06-09.

²² “Bernardo Bertolucci leaves the window, lights a cigarette. ‘You see, making movies is like writing poetry [...] I believe that to edit a sequence of a film is like placing words in a poem. There’s the same tension and the same liberty of expression’” (p.7).

²³ 1941 – B.B. nasce em 16 de março, na fazenda da família, perto de Parma – Itália. Desde a tenra idade, B.B. acompanha o seu pai ao cinema da cidade, uma vez que Attilio era também crítico de cinema para gazeta *Di Parma*.

1947 – Giuseppe Bertolucci, único irmão de B.B., nasce em Parma. Ele pratica poesia e pintura por anos, e mais tarde, torna-se cineasta no final dos anos 70 – mantém uma íntima colaboração com Roberto Benigni – e mais tarde trabalhará como assistente e coescritor de B.B.

1952 – A família de Bertolucci muda-se para Roma.

1956 – Durante as férias de verão e de inverno, com 15 anos, B.B. faz dois filmes caseiros com uma câmera 16mm: *La teleferica* (*The cable*) e *La morte del maiale* (*Death of a pig*).

1959 – Como um prêmio por ter completado o segundo grau, B.B. passará um mês em Paris ao lado de seu primo Giovanni; nesse ínterim, Bertolucci frequentará a *Cinémathèque Française*, de Henri Langlois.

1961 – B.B. abandona seu curso de literatura moderna na Universidade de Roma para se tornar assistente do grande amigo de seu pai, o escritor e poeta Pier Paolo Pasolini, no seu primeiro longa, *Accattone*.

Se Bernardo Bertolucci viu na rima e ritmo da poesia o arranjo dos planos cinematográficos, o romance assumiu o mote das histórias, antes escritas e inscritas na literatura, a fim de se assumir o roteiro das filmagens em som, silêncio e imagens visuais.²⁴ E diante de um intercâmbio entre cinema e literatura, indaga-se, não provavelmente, como a se buscar uma resposta, mas de maneira retórica, a anunciar a elevação da gênese estética: “Pelos sonhos, as diversas moradas de nossa vida se interpenetram e guardam os tesouros dos dias antigos. Quando, na nova casa, retornam as lembranças das antigas moradas, transportamo-nos ao país da Infância Imóvel, imóvel como o Imemorial” (BACHELARD, 2008 p.25). Portanto, é sabido que as moradas do autor talvez devessem remontar não só à infância, mas a múltiplas e tantas outras paixões, como, por exemplo, a pintura, a qual o inspirou em muitos de seus filmes. Se o homem solitário de Caspar David Friedrich dialogou com Port e Kit na fotografia de Vittorio Storaro, em *O céu que nos protege*, tantos outros diálogos encontrar-se-ão na filmografia de Bernardo Bertolucci.²⁵

1962 – primeira coleção publicada de poesia *In cerca del mistero* (*In search of mystery*), vence o renomado prêmio de Viareggio. Ao mesmo tempo, B.B. dirige o seu primeiro longa, *La commare secca* (*The grim reaper*), baseado no conto de Pasolini (Ibidem, pp. XVII-XVIII).

²⁴*O céu que nos protege*, de Paul Bowles não inaugura Bernardo Bertolucci como cineasta que vê cinema na literatura. A permuta das artes deu-se no encontro de Bertolucci e Pasolini, como já dito, em 1962 – *La commare secca* (*The grim reaper*); em 1964, abre o festival de Cannes com *Prima della rivoluzione* (*Before the Revolution*), influência do romance de Stendhal – *The sharter house of Parma*²⁴; em 1968, Bertolucci produz *Partner*, uma interpretação de *The Double*, de Dostoevsky; em 1969, dirige a *Strategia del ragno* (*The Spider's stratagem*), retirado do conto de Borges – *Theme of the traitor and the hero*; no final deste mesmo ano, filma *II conformista* (*The conformist*), recriação do romance de Alberto Moravia; em 1998, filma *Besieged*, do conto de John Lasdun (Ibidem, pp.XVIII-XX).

²⁵E no que concerne a Bernardo Bertolucci, há, por exemplo, a pintura de Francis Bacon *Autorretrato* (1969), a reproduzir Marlon Brando em *O Último tango em Paris* (1972). Cf. RANVAUD, D.; UNGARI, E. *Bertolucci by Bertolucci*. Londres: Plexus, 1987, pp. 120-123.

Marlon Brando (1972)



Fonte: RANVAUD/UNGARI, 1987, p. 122

Autorretrato (1969)

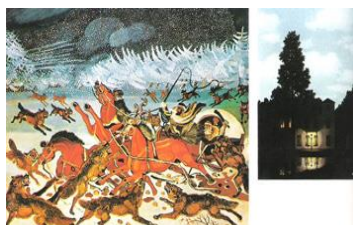


Fonte: RANVAUD/UNGARI, 1987, p. 123

A somar-se aos fragmentos da arte em obras diversas de Bernardo Bertolucci, a pintura *Journey through Siberia* (*Jornada através da Sibéria*), de Antonio Ligabue, e *The empire of light* (*O império da luz*), de René Magritte, compartilharão efeitos dramáticos e sinestésicos, em *La luna* (1979), de Bernardo Bertolucci (Ibidem, pp.120-121).

Bernardo Bertolucci traduziu a prosa de Paul Bowles em poesia, mas sabe-se que o fazer poético, amalgamado no espírito humano, traduz a história não em sua linearidade, mas em sua intensidade explosiva de sentidos – o espectador vive o cinema e o leva para casa, pois a história tem a duração do filme, mas ela não lhe pertence mais –; é a memória sinestésica, saudade amarga ou doce, tudo a anunciar uma dupla memória: aquela do filme e aquela da vida desencadeada pelo filme no espectador no momento de sua exibição, independentemente de sua natureza. Mas a memória de Bernardo Bertolucci também coloca-o, como diz Mariarosaria Fabris,²⁶ na lista dos herdeiros do neorealismo cinematográfico italiano. Os planos cinematográficos abertos e amplos, mais que a montagem, apostavam numa nova perspectiva do olhar. Daí, frente a suas heranças, sem perder de vista a própria originalidade, Bernardo Bertolucci, de forma sutil, talvez tenha, diante da pintura do homem solitário, revivido lembranças de um cinema que se apropriava das respectivas ruínas da Segunda Guerra Mundial como

Jornada através da Sibéria e O império da luz (1954)



Fonte: RANVAUD/UNGARI, 1987, p. 120

Jill Clayburgh em la luna (1979)



Fonte: RANVAUD/UNGARI, 1987, p. 121

Mais uma vez a pintura de Francis Bacon, só que agora em *Doas figuras* (1953) dialogando com o escultor Claes Oldenburg, em seu *Quarto ensemble* (1963); ambos, Bacon e Oldenburg – pintor e escultor respectivamente –, trarão vida ao filme *A tragédia de um homem ridículo* (1981), de Bernardo Bertolucci (Ibidem, pp.214-125).

Two Figures (1953) e Study for bedroom (1963)



Fonte: RANVAUD/UNGARI, 1987, p. 224

A tragédia de um homem ridículo (1981)



Fonte: RANVAUD/UNGARI, 1987, p.225

²⁶ Cf. FABRIS, M. *O neo-realismo cinematográfico italiano*. São Paulo: Edusp, 1996, pp.118-119.

forma de fazer emergir uma nova realidade e uma nova consciência, como foi o caso do neorealismo.

O grande encontro se deu quando dois tempos distintos se uniram para mostrar a história de Port e Kit do filme e a história do romance de Paul Bowles. Em um plano geral, a câmera translada entre a mesa do tempo presente, a qual traz em cena três jovens sentados à mesa de um café em Tânger. Tudo parece claro quando se percebe que a câmera não sossega, como se quisesse mostrar algo que nos levasse ao suspense – fator comum na arte cinematográfica para reter a atenção do espectador –, e assim, em um gesto de coragem, ela abandona a mesa em primeiro plano e segue até o fundo do café, estampando na tela, meio vacilante, o rosto de Bowles, ou melhor, o próprio Bowles dividido entre a realidade e a ficção – é a anunciação da memória e do passado sendo requisitada.

Quando Bernardo Bertolucci convidou Paul Bowles para participar das gravações, Bowles teria dito: “‘Então, quem é essa pessoa aí assistindo [...]?’ E Bertolucci teria dito: ‘Este é você assistindo ao seu próprio passado’”²⁷ (in: NEGRI, 1990, p. 44, tradução nossa). Nota-se que, a princípio, Paul Bowles não compreendia o porquê de sua participação, uma dificuldade comum talvez quando se torna necessário a qualquer homem posicionar-se diante de si mesmo - seria um encontro nada fácil, tratar de si diante de si, sem intermediários. Geralmente é incômodo ao homem lidar com a sua profundidade mais íntima, com sua própria imagem de si.

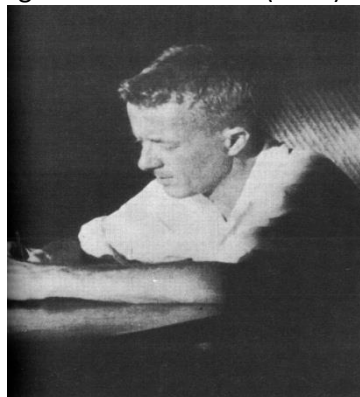
²⁷ “*So, who is this person watching [...]? And Bertolucci would say, That’s you watching your past life*” (44).

Figura 10 John Malkovich (1990)



Fonte: <http://paulavieira.wordpress.com/>

Figura 11 Paul Bowles (1957)



Fonte: BOWLES, 1994, p. 313

Em “Retratos que dão medo”, Jean Epstein afirmará:

Decepção, desencorajamento, tal é a impressão habitual das iniciantes, mesmo as bonitas e dotadas de talento quando, pela primeira vez, vêm *[sic]* e ouvem seu próprio fantasma numa projeção. Elas descobrem na própria imagem defeitos que não acreditam realmente possuir; sentem-se traídas, lesadas pela objetiva e pelo microfone, não reconhecem nem aceitam certos traços do próprio rosto ou entonações na própria voz; sentem-se diante dos sócios como que em presença de uma estranha, de uma irmã jamais encontrada anteriormente. O cinema mente, elas dizem. Raramente tal mentira parece favorável, embelezadora. Seja para melhor ou pior, o cinema, em seu registro e reprodução de seres, sempre os transforma, os recria numa segunda personalidade, cujo aspecto pode perturbar a consciência ao ponto de fazer com que ela se pergunte: Quem sou eu? Onde está a minha verdadeira identidade? E ter de acrescentar ao “Penso, logo, existo” o “porém não penso em mim do modo como existo” é uma atenuante singular à evidencia do existir (in: XAVIER, 1983, p. 284).

Bertolucci, quando propõe a ideia de inserir Paul Bowles no início e no final do filme e formar um círculo de um tempo que se quer único, entre a heterogeneidade do material autobiográfico do romance rumo a uma suposta biografia fílmica, ele o faz de forma gentil, não abrupta – é uma descontinuidade de cunho poético, quase filosófico, pois surpreender a todos em um tempo intrínseco, às vezes, traz a percepção de que é preciso parar e então seguir. Em outras palavras, Leonor Arfuch (2010, p.70) diria:

Porque não há modo de narrar uma biografia, em termos meramente descritivos, expondo simplesmente uma lógica do dever ou uma trama de causalidade, por fora da adesão a – ou da subversão de – algum desses modelos, em suas variadas e talvez utópicas combinatórias.

Em síntese, o que Leonor Arfuch propõe é o que se denomina espaço biográfico,²⁸ o qual configura algo maior que o gênero (biográfico ou autobiográfico), possibilitando uma análise transversal, em meio a uma trama interdiscursiva. O cinema, nesse caso, como espelho da consciência, permite que fragmentos da arte e da vida, da história e da ficção, em tempos diversos, coexistam. Para tanto, Bernardo Bertolucci quis a literatura de Paul Bowles e também o autor em corpo; “o homem visível” de Béla Balázs: “Assim, o homem interior irá também tornar-se visível” (in: XAVIER, 1983, p. 80). Mas, tal visibilidade estará sempre aberta a outras vozes, a outras presenças, já que:

O que está em jogo, então, não é uma política da suspeita sobre a veracidade ou a autenticidade dessa voz, mas antes a aceitação do descentramento constitutivo do sujeito enunciador, mesmo sob a marca de “testemunha” do *eu*, sua ancoragem sempre provisória, sua qualidade de ser *falado* e falar, simultaneamente, em outras vozes; essa partilha coral que sobrevém – com maior ou menor intensidade – no trabalho dialógico [...] é, evidentemente, a do destinatário/receptor (ARFUCH, 2010, p.128, grifo da autora).

Finalmente, Paul Bowles compreendeu que estar diante de Port e Kit, era como se a consciência assistisse a si própria; é a história a engendrar-se a outra história, graças à linguagem cinematográfica, daí intuir-se que tal confluência fosse moderna, mas Walter Benjamin (2012, p. 228) sobre a narração dirá:

Ela inclui todas as variedades específicas da forma épica. Entre elas, encontra-se em primeiro lugar a encarnada pelo narrador. Ela tece a rede que em última instância todas as histórias constituem entre si. Uma se liga à outra, como demonstraram todos os grandes narradores, principalmente os orientais. Em cada um deles vive um Scherazade, à qual ocorre uma nova história em cada passagem da história que está contando.

²⁸ARFUCH, L. **O espaço biográfico: dilemas da subjetividade contemporânea**. 1. ed. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2010, pp. 21-22.

Mesclar a arte à vida, talvez, seja um indício de que o maravilhoso, muitas vezes, pode ser o próprio cotidiano dos homens em suas respectivas culturas e tempos. Paul Bowles viu seu reflexo no cinema de Bernardo Bertolucci, tal qual Scherazade nas suas histórias dentro das histórias em *As mil e uma noites*. A história de *As mil e uma noites* deveria ser a história da arte em seu princípio tradutório, ou em qualquer princípio de renovação do olhar; assistir a um filme mais de uma vez, por exemplo, é vivificá-lo mais uma vez. Portanto, a história de Paul Bowles, à semelhança de tantos outros exemplos, passa pelo âmbito da imortalidade. Enquanto houver o apreço, fatalmente, constituir-se-á a vitalidade de toda e qualquer obra artística. E não há dúvida de que o Sultão apreciava as histórias de Scherazade, e como não há dúvida; ouvia-as sem pressa, sempre atento, fascinado pelo reflexo de seu rosto instaurado naquelas histórias que dormiam à espera de um leitor-ouvinte engenhoso, paciente ao despertar, ao infinito despertar de uma memória que não pertence só ao tempo dos homens, mas também ao que melhor lhes traduz: suas obras.

Mas, ao mesmo tempo, só que sob outra ótica, a história de *As mil e uma noites* restituirá toda e qualquer história de amor que se valha da reestruturação de um olhar diante do “outro” no cotidiano. É preciso ofuscar a banalização e não o seu contrário, a fim de transbordar a alteridade em sua plenitude. Scherazade viveu o amor “eternamente e ainda depois”,²⁹ e para tal façanha, utilizou-se da sabedoria das palavras em um contínuo remanejamento de tato com o “outro”, semelhante à tradução e, ancestralmente, à narração.

E no princípio ilustrativo da revalorização da linguagem, sobretudo, da própria arte de narrar aludida por Walter Benjamin, a aparição de Paul Bowles centrar-se-á no início e no final do filme. Depois que a história ganha corpo, já não se pensa mais no autor – aquele senhor, no café em Tânger, aparta-se da história, a fim de que ela possa falar por si só. No final, quando Kit retorna ao café, ao mesmo café em Tânger, Paul Bowles aparece entre um jogo de espelho pertencente ao cenário, não casualmente, pois algo mais anunciar-se-ia no reflexo metaforizado pelo diálogo entre os dois: frente a frente, em um princípio de espelhamento, Paul Bowles perguntará a Kit: “Você está perdida?” E ela responderá “Sim”. Kit respondera a uma voz que pertencia a um outro tempo. Esta voz deveria ser extradiegética – só o espectador deveria ouvi-la; ela é o

²⁹BORGES, J. L. *As mil e uma noites*. In: BORGES, J. L. **Obras completas** – Sete noites. São Paulo: Globo, 2000, v.3, pp. 256-268.

pensamento de todos, é a dúvida que o homem traz em si. Mas a arte elimina as linhas tênues da realidade do homem, para, justamente, mostrá-la além das aparências, e ninguém se salva na voz do pensamento do cinema, uma vez que ele escancara a relação cordial das palavras proferidas ao justamente anunciar as palavras proibidas.

Não só o espectador ouve, Kit também, além de ouvir, responde como em um acerto de contas entre ela e o autor, o rumo de sua trajetória. E ele lhe responderá:

Por não sabermos quando morreremos, achamos que a vida é inacabável. Mas algumas coisas acontecem de vez em quando. Poucas, aliás. Quantas vezes vai se lembrar de uma tarde na infância, uma tarde que faz parte de você tanto que não imagina sua vida sem ela? Mais quatro ou cinco vezes. Talvez nem isso. Mais quantas vezes vai ver a lua cheia? Umas vinte, talvez. Ainda sim, tudo parece ilimitado.³⁰

No romance, Kit se lembra de uma tarde de agosto quando Port teria dito, em palavras similares, o que Paul Bowles disse quando finaliza o filme:

A morte está sempre a caminho, mas o fato de você não saber quando vai chegar parece depreciar a finitude da vida. É essa terrível precisão que nós tanto detestamos. Mas por não sabermos, passamos a pensar na vida como um poço inesgotável. No entanto, as coisas acontecem só um certo número de vezes e um número muito pequeno na verdade (BOWLES, 2009, p. 201).

Port diz à Kit no romance o que foi dito por Paul Bowles no filme. Nem Port nem Bowles eram profetas anunciando o segredo da vida – a não apreciação do tempo em seu devido tempo faz do homem um ser insatisfeito, a depositar sempre nos valores quantitativos e imediatos o princípio das realizações de suas esperanças. Port, no romance, e Bowles, no filme, anunciam uma realidade intrínseca ao homem; é necessária uma aprendizagem lenta para o apreço do instante, da divinização do cotidiano.

É inegável que muitos sentimentos e memórias se embaralhem entre si, difícil é dimensionar o grau de sensação de tais envolvimento na vida e na arte. Na época, quando Paul Bowles escrevia o romance, Jane teria dito que ficou muito mal ao saber que Port morria, além de afirmar que Kit se parecia muito com ela. Para Jane, o romance era praticamente autobiográfico.³¹ Paul Bowles sempre rasteiro, dizia: “Um

³⁰ Texto proferido por Paul Bowles no final do filme.

³¹ In: NEGRI, 1990, p.81.

escritor não está suscetível a sentir; ele está suscetível a imaginar"³² (In: NEGRI, 1990, p. 82, tradução nossa). Debra Winger, instigada com esta resposta, pergunta a Paul Bowles sobre o porquê do destino de Kit ser vagar pelo deserto após a morte de Port, e ele teria dito a ela: “É mais fácil encontrar a resposta do que o porquê”³³ (Idem). E Debra Winger responde: “Eu estou absolutamente perdida, à procura de um porquê. Não há redenção. Então eu estou perdida?”³⁴ (Idem).

Figura 12 Jane Bowles (1937)



Fonte: NEGRI, 1990, p. 83

Figura 13 Debra Winger (1989)



Fonte: NEGRI, 1990, p. 83

Se Debra Winger viu a si mesma em Kit, e supostamente Jane não teria duvidado da Kit do romance ser ela mesma, e, conseqüentemente, sofrera pela morte de Port, tendo visto nela, a figura de Bowles, Bertolucci diante de tal sucessão de “eus” e de “vários”, é provável que nesse olhar, visse a si mesmo, assim, vale ressaltar Leonor Arfuch: “Segundo Bakhtin, ‘um valor biográfico não só pode organizar um narração sobre a vida do outro, mas também *ordena a vivência da vida mesma e a narração da nossa própria vida, esse valor pode ser a forma de compreensão, visão e expressão da própria vida*’” (BAKHTIN, [1979] 1982 apud ARFUCH, 2010, p. 55, grifo da autora).

Bernardo Bertolucci, durante as filmagens, identificou-se com Port e teria dito: “Eu me identifiquei tão fortemente com Port durante sua agonia que acabei sofrendo de

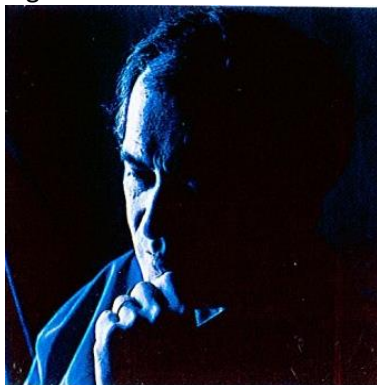
³² “A writer is not supposed to feel, he is supposed to imagine” (p.82).

³³ “It’s easier to find the answer than the question” (p. 82).

³⁴ “I’m absolutely lost looking for the question. There is no redemption. So am I lost?” (p.82).

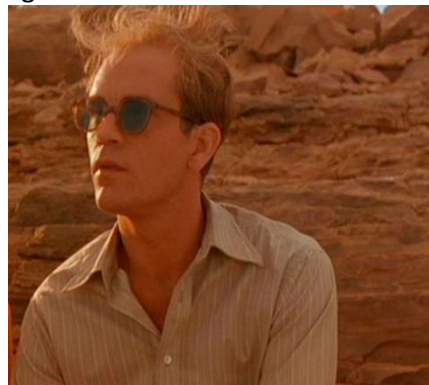
uma forma que nunca tinha sentido antes”³⁵ (in: NEGRI, 1990, p. 61, tradução nossa). Bernardo Bertolucci teria sonhado o cinema para se ver melhor refletido. Intui-se daí que ele, metaforicamente, é a obra, o diretor, o autor, o ator e o espectador.

Figura 14 Bernardo Bertolucci



Fonte: NEGRI, 1990, p. 61

Figura 15 John Malkovich



Fonte: <http://paulavieira.wordpress.com/2011/03/09/bernardo-bertolucci/>

É inegável que a discussão acerca do princípio de identificação é fecunda, tanto na arte cinematográfica como na psicanálise, mas quanto à gama contextual presente, torna-se salutar reiterar Jacques Aumont (2004, p. 42): “Se vidro algum separa aquele que filma do filmado, é porque os papéis são intercambiáveis, porque aquele que filma é alguém ‘como você e eu.’”

Diante do espectador que filma e do espectador que vê “como eu e você”, há o que se chama de “Mundos Antropomórficos”, no pensamento de Béla Balázs:

Tudo o que o homem vê possui um semblante familiar – esta é uma forma inevitável de nossa percepção. Da mesma forma que não concebemos as coisas fora das noções de espaço e tempo, também não podemos vê-las sem fisionomia. Toda forma nos causa uma impressão emocional bastante inconsciente que pode ser agradável ou desagradável, alarmante ou tranquilizadora, uma vez que ela nos lembra, ainda que de forma distante, algum rosto humano que nela projetamos. Nossa visão de mundo antropomórfica faz com que percebamos uma fisionomia humana em cada fenômeno. Aí está a razão por que, quando crianças, ficávamos amedrontados pelo mobiliário ameaçador num quarto escuro, ou pelos galhos que balançavam num jardim sombrio, e também o porquê, quando

³⁵ “I identified so strongly with Port during his agony that I suffered physical pain I had never felt before” (p. 61).

adultos, nos alegramos com uma paisagem que nos devolve um olhar de reconhecimento amistoso e inteligente, como se nos chamasse pelo nome. Este mundo antropomórfico é o único assunto possível de toda a arte e tanto a palavra do poeta quanto o pincel do pintor só podem dar vida a uma realidade humanizada (in: XAVIER, 1983, p. 99).

A identificação de Bernardo Bertolucci, frente ao sofrimento do “outro”, é verificada na cena de sofrimento do corpo, momento que antecederia a morte de Port por uma epidemia de tifo. Caravaggio,³⁶ entre os séculos XVI e XVII, ao querer mostrar o sofrimento humano, concentrou seu foco na luz e sombra.

Figura 16 *São Francisco de Assis* (1595),
Caravaggio (1573-1610)



Fonte: [http://pt.wikipedia.org/wiki/S%C3%A3o_Francisco_de_Assis_em_%C3%8Axtase_\(Caravaggio\)](http://pt.wikipedia.org/wiki/S%C3%A3o_Francisco_de_Assis_em_%C3%8Axtase_(Caravaggio))

Figura 17 Cena do sofrimento de Port -
O céu que nos protege (1990)



Fonte: NEGRI, 1990, p. 74

Aproximando-se aqui, rapidamente, a pintura de Caravaggio da fotografia de Vittorio Storaro, pode-se constatar que:

Essa consideração do *outro* como fazendo parte do meu enunciado, prévia a toda consumação possível da comunicação, encontra seu correlato na ideia de uma linguagem *outra*, habitada por vozes que deixaram seu rastro com o uso de séculos, uma *palavra alheia* que expressa sentidos, tradições, verdades, crenças, visões do mundo, e que o sujeito assume de forma natural, mas da qual deverá se *apropriar* pelo uso combinatório peculiar que dela faça, pelos gêneros discursivos que escolher e, sobretudo, pelas *tonalidades de sua afetividade* (ARFUCH, 2010, p. 67, grifo da autora).

O sofrimento do corpo, a alegria da alma, as vicissitudes da vida, ainda que mediados por símbolos, metáforas que não vêm para definir, e sim aludir, persuadir, tudo isso é a arte em cuja respectiva linguagem o artista e o receptor se veem e se reconhecem. Mas o ato de se ver e se reconhecer no papel do artista ou do receptor

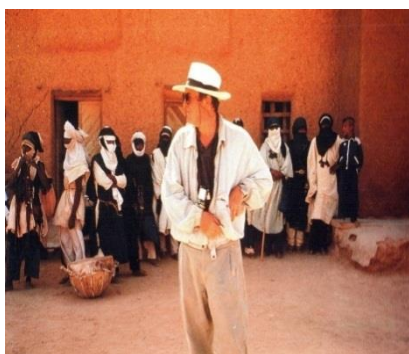
³⁶CARAVAGGIO. *Caravaggio*. 1. ed. São Paulo: Abril, 1978.

demanda, muitas vezes, da compreensão do enunciado de Bakhtin (1982 apud ARFUCH, 2010, p. 68, nota 37):

Uma obra é elo na cadeia da comunicação discursiva; como a réplica de um diálogo, a obra se relaciona com outras obras-enunciados: com aquelas às quais responde e com aquelas que respondem a ela; ao mesmo tempo, assim como a réplica de um diálogo, uma obra está separada de outras pelas fronteiras absolutas da mudança dos sujeitos discursivos.

Assim, a travessia atemporal da linguagem e do homem, em busca do sentido de sua existência, trouxe a revitalização do olhar sobre a arte, quando Bernardo Bertolucci encontrou luz na luz do romance de Paul Bowles e o transcendeu ao iluminar o próprio autor da fonte na qual se inspirou; retratou tantas outras obras de arte, como a pintura do homem solitário de Caspar David Friedrich, por meio da qual metaforizou a condição humana frente ao seu estado desértico. Fez a desertificação intrínseca do homem assemelhar-se ao âmago árido da arte – tudo depende do caminho a se tomar: se o da solidão, propícia à ousadia poética, ou do conformismo, que estagna o homem e a arte na mediocridade.

Figura 18 Bernardo Bertolucci nas filmagens



Fonte: NEGRI, 1990 p. 59

Figura 19 *Os penhascos de Rügen* (1818),
Caspar David Friedrich



Fonte: NEGRI, 1990, p. 53

Se o romance (1949) de Paul Bowles retratou a própria época em que o autor estava inserido (pós-Segunda Guerra), Bernardo Bertolucci, no momento das filmagens, estaria emergindo o princípio da criação do romance, praticamente, quatro décadas depois, justamente em 1989, ano que antecederia seu lançamento em 1990. Se por um lado, o ano de 1989 seria o marco do fim da Guerra Fria e da queda do Muro de Berlim,

por outro, Bernardo Bertolucci receberá um telefonema de Clare (sua esposa na época) dizendo o seguinte: “Enquanto vocês estão filmando sobre um casal dividido por um muro invisível, o muro de Berlim veio abaixo”³⁷ (in: NEGRI, 1990, p. 58, tradução nossa). Nota-se que, nesse ínterim, seria importante ressaltar Eric Hobsbawm (2012, pp.19-20) acerca do “Breve Século XX”:

Na década de 1980 e início da de 1990, o mundo capitalista viu-se novamente às voltas com problemas da época do entreguerras que a Era de Ouro parecia ter eliminado: desemprego em massa, depressões cíclicas severas, contraposição cada vez mais espetacular de mendigos sem teto a luxo abundante, em meio a rendas limitadas de Estado e despesas ilimitadas de Estado. Os países socialistas, agora com suas economias desabando, vulneráveis, foram impelidos a realizar rupturas igualmente – ou até mais – radicais com seu passado e, como sabemos, rumaram para o colapso. Esse colapso pode assinalar o fim do Breve Século XX, como a Primeira Guerra Mundial pode assinalar o seu início. Nesse ponto minha história chega ao fim.

Chega ao fim – como todo livro concluído no início da década de 1990 – com um olhar para a escuridão. O colapso de uma parte do mundo revelou o mal-estar do resto. À medida que a década de 1980 passava para a de 1990, foi ficando evidente que a crise mundial não era geral apenas no sentido econômico, mas também no político.

Assim, frente a um muro invisível que se ergueu entre Port e Kit, percebeu-se que tanto a queda do Muro de Berlim como o fim da Guerra Fria³⁸ não foram o bastante para dissipar o assombro na subjetividade do indivíduo acerca de um fantasma iminente de uma nova Guerra Mundial, e diante de tal probabilidade, é muito provável que a crise pela qual o mundo passava não era só no sentido econômico e político, e como diria Eric Hobsbawm (Ibidem, p.20): “Ainda mais óbvia que as incertezas da economia e da política mundiais era a crise social e moral, refletindo as transformações pós-década de 1950 na vida humana [...]” Bernardo Bertolucci, portanto, no deslinde do próprio transcorrer da História, ao retratar, nos anos de 1990, a história do romance de Paul Bowles, só que agora como filme de época – a época do pós-Segunda Guerra –, aludiu a

³⁷ “*While you were filming about a couple divided by an invisible wall, the Berlim Wall came down*” (58).

³⁸ No capítulo intitulado “Guerra Fria”, Eric Hobsbawm (2012, p. 224) dirá: “A Segunda Guerra Mundial mal terminara quando a humanidade mergulhou no que se pode encarar, razoavelmente, como uma Terceira Guerra Mundial, embora uma guerra muito peculiar. Pois, como observou o grande filósofo Thomas Hobbes, ‘a guerra consiste não só na batalha, ou no ato de lutar: mas num período de tempo em que a vontade de disputar pela batalha é suficientemente conhecida.’ (Hobbes, capítulo 13). A Guerra Fria entre EUA e URSS, que dominou o cenário internacional na segunda metade do Breve Século XX, foi sem dúvida um desses períodos [...] Não aconteceu, mas por cerca de quarenta anos pareceu uma possibilidade diária.”

uma época praticamente sem ruptura, tomando por base, é claro, os conceitos citados acima acerca de Eric Hobsbawm – tudo é como se fosse um tempo único e homogêneo, frente à semelhança dos dilemas vividos tanto nos anos em que é escrito o romance, como no momento das filmagens e sua consequente execução.

É inegável que: “O capitalismo era uma força revolucionadora permanente e contínua [...] Olhando para trás, vemos a estrada que nos trouxe até aqui [...]” (Ibidem, pp. 25-26). Dessa forma, se Port e Kit viviam o desconforto intrínseco de uma era fragmentada em seus valores morais e sociais como já vistos anteriormente, justamente porque se ancoravam no progresso material e tecnológico, não seria diferente posteriormente, já que: “À medida que a década de 1980 dava lugar à de 1990, o estado de espírito dos que refletiam sobre o passado e o futuro do século era de crescente melancolia *fin-de-siècle*” (Ibidem, pp.15-16). Já, quanto à era de uma recepção de um futuro não tão distante, talvez, constate-se que: “É provável que no terceiro milênio os historiadores do século XX situem o grande impacto do século na história como sendo o desse espantoso período e de seus resultados” (Ibidem, p.18).

Leonor Arfuch, no horizonte social, político e econômico do mundo, classificará os anos de 1990 como um fenômeno de:

[...] exaltação dos valores e interesses privados e no credo da “salvação” pessoal, ligado tanto à experiência traumática da hiperinflação do final da década como à incipiente “retirada”, e posterior desmoronamento (privatizador), do Estado de bem-estar, nos primeiros anos da década de 1990 (2010, p.19).

E reiterando a autora:

No horizonte da cultura– em sua concepção antropológico-semiótica –, essas tendências de subjetivação e autorreferência, essas “tecnologias do eu” e do “si mesmo”, como diria Foucault ([1988]1990), impregnavam tanto os hábitos, costumes e consumos quanto a produção midiática, artística e literária (Idem).

Assim, embora Bernardo Bertolucci estivesse absorto nas filmagens no Marrocos, e, portanto, distante das notícias do mundo, sobretudo, da Europa, em aspecto geral, ele nunca esteve tão perto de tudo aquilo que seria o retrato de uma sociedade tão diferente e tão igual – talvez, ele mesmo, nos anos de 1990, pelas ruas de seu cotidiano, pudesse enxergar seus protagonistas e figurantes da década de 1950

circulando ansiosos e afoitos por uma “redenção”, seja ela de qualquer espécie.³⁹ E valeria a mesma afirmação nos dias atuais – exceto as inimagináveis invenções e descobertas de cunho técnico e científico desde o lançamento do filme, é inegável a constatação de que os indivíduos, na rasteira dos anos anteriores, impregnados, muitas vezes, pelas crises econômicas, sociais e culturais, de uma forma ou de outra, estariam também em busca de uma saída, de uma salvação, de uma redenção frente à latente insipiência do paradoxo do progresso.

³⁹ NEGRI, 1990, *passim*.

Na verdade, o ser que sai de sua concha sugere os devaneios de ser misto. Não é somente o ser 'meio carne meio peixe'. É o ser meio morto meio vivo e, nos grandes excessos, metade pedra metade homem. Trata-se do contrário do devaneio petrificante.

(Gaston Bachelard)

e começo aqui e meço aqui este começo e recomeço e remeço e arremesso e aqui me meço quando se vive sob a espécie da viagem o que importa não é viagem mas o começo da por isso meço por isso começo escrever [...]

(Haroldo de Campos)

Figura 20 Mosaico intersemiótico: o começo de um recomeço



Fonte: NEGRI (1990)

CAPÍTULO I

1.VIAJANTES, TURISTAS E PASSAGEIROS

Os créditos iniciais anunciam-se em meio ao fluxo da imagem em sépia e preto e branco. Nova Iorque com características específicas – A ponte de Manhattan, o *Empire State Building*, a 5ª Avenida, o *Radio City Music Hall* – tudo era demarcação espaçotemporal corroborado pelo jazz *Midnight Sun* (1947),⁴⁰ de Lionel Hampton. Segundo Eric Hobsbawm (2012, P. 183) :

O “jazz” da “Era do Jazz” [...] quase certamente despertou aprovação universal entre a vanguarda, menos por seus próprios méritos que como mais um símbolo de modernidade, da era da máquina, um rompimento com o passado – em suma, outro manifesto de revolução cultural.

Figura 21 Vista panorâmica de Nova Iorque exibida no filme



Fonte: NEGRI, 1990, p. 10

⁴⁰Dados extraídos da página “Jazzbiographies”. <http://www.jazzbiographies.com/Biography.aspx?ID=80>.

Sabe-se somente que se trata do universo do pós-guerra, mais precisamente 1945, sinalização dada na própria diegese quando, posteriormente, Kit, Port e Tunner sentam-se à mesa do café em Tânger, e entre diálogos e rotas de viagem, Kit lê um jornal e diz: “os italianos aprovaram o voto feminino”. Mediante os dados históricos, 1945 seria o ano do voto feminino em alguns países da Europa, sobretudo, na Itália.⁴¹

Quanto ao jazz de Lionel Hampton, apesar de sua composição datar dois anos posteriores aos do voto feminino na Itália, coincide com a data da ida de Paul Bowles ao Marrocos. Mesmo que o romance tenha sido autobiográfico, muito remotamente Bertolucci pensaria em realizar uma biografia. Partindo-se disso, seria imprescindível o que Leonor Arfuch diz sobre as narrativas vivenciais como a autobiografia e biografia. A autora, ao referir-se à relação entre a história como material datado e rastreado e a inovação artística, dirá: “[...] não há texto possível fora de um contexto [...] e também não há um contexto possível que sature o texto e clausure sua potencialidade de deslizamento por outras instâncias da significação” (ARFUCH, 2010, p. 132).

Se o texto fílmico configura-se no contexto do pós-guerra, a perspectiva da realidade demanda tanto da demarcação da história como da ficção e esta última vista mais como processo estético e poético do autor. Assim, ainda que o filme seja biográfico, o jazz de Lionel Hampton coincide com o mesmo ano da viagem de Paul Bowles ao Marrocos, e quase coincide exatamente com o voto feminino italiano – informação dada na própria diegese. Daí inferir-se que: “[...] uma vida atestada com o ‘real’ está submetida a uma maior restrição narrativa [...] se propõem jogar outro jogo, o de transtornar, dissolver a própria ideia de autobiografia, diluir seus umbrais [...]” (Ibidem, p. 127).

Mediante uma interação dialógica, vale ressaltar que enquanto Leonor Arfuch designa o termo *identidade narrativa*, Anahid Kassabian⁴², acerca da função da música no cinema, no capítulo “*How music works in film*”, fará referência, entre outros propósitos, ao termo designado por “*Identifying music*”. O enfoque dado ao *Identifying*

⁴¹A declaração do voto feminino na Itália foi em 1945. Cf. Artigo: “Mulheres lutando por sua cidadania política – Um estudo de caso: Diva Nolf Nazário e sua tentativa de alistamento em 1922.” Nota de rodapé: cf. in SANTOS, Wanderley G. dos. **Votos e partidos: almanaque de dados eleitorais. Brasil e outros países.** Rio de Janeiro: FGV, 2002, pp. 297-303. (http://www.eeh2010.anpuhrs.org.br/resources/anais/9/1279290254_ARQUIVO_MK-Mulhereslutandoporsuacidadaniapolitica.pdf).

⁴²KASSABIAN, A. *Hearing film: tracking identifications in contemporary hollywood film music.* New York/London: Routledge, 2001, p. 56.

music constitui-se no tópico “*Music and the message: When, Where, Who, What*”. Na confluência entre história e ficção, a questão da lógica espaçotemporal também é debatida por Anahid Kassabian acerca da função da música no cinema hollywoodiano contemporâneo. De forma breve, vê-se que segundo a autora, a música poderia suscitar, além de tantas outras funções tratadas ao longo do capítulo, a demarcação temporal e espacial do personagem ou de um acontecimento. É inegável, portanto, que o jazz, nesse contexto, seria um indício ou um vestígio histórico, permitindo ao espectador uma demarcação no tempo e no espaço, possibilitando que a história e a invenção caminhassem juntas em prol de uma identidade que circunda: “[...] entre a realidade do mundo e a realidade da arte [...]” (CAMPOS, 2004, p. 106). É disto que se está a tratar então, na obra bertolucciana.

Resvalando para outras instâncias de significação, o jazz e a imagem em uma mistura de sépia e p/b talvez evoquem, além da contextualização de um momento histórico que remete à verossimilhança, também ao que Anahid Kassabian, como *empréstimo da teoria literária*,⁴³ classifica como alusão.⁴⁴ Segundo a autora, *allusion* (alusão) é um tipo específico de citação, com o intuito de evocar outra narrativa, mecanismo comum na escrita e agora ressaltado na música, frente à função a ser representada na narrativa fílmica.

A *alusão*, nesse caso, nada mais é do que a diluição de limite de tempo e espaço, permitindo o trabalho da intertextualidade, sem perder de vista a lógica do contexto narrativo. Para tanto, é possível trazer à luz uma nova hipótese acerca da função do jazz que, somada a uma imagem em preto e branco em mistura de sépia que irromperá nas cores posteriormente, retrataria uma rememoração do próprio cinema, a saber que “[...] às vésperas da Segunda Guerra Mundial Hollywood fazia quase tantos filmes quanto todas as outras indústrias combinadas [...]” (HOBBSAWM, 2012, p. 194). Poderia ser uma alusão à própria narrativa do cinema clássico de Hollywood que, na visão de Claudia Gorbman, em *Unheard melodies – narrative film music*,⁴⁵ coloca-se

⁴³Ibid., p. 49.

⁴⁴Para indicar algumas das funções da música no cinema contemporâneo, Anahid Kassabian, mediante vários estudos culturais, estabelece a seguinte terminologia: *quotation*, *allusion* e *Leitmotiv*. Cf. KASSABIAN, 2001, p. 49.

⁴⁵GORBMAN, C. *Unheard melodies – narrative film music*. Bloomington: Indiana University Press, 1987.

o seguinte: “A confusão e a agitação da cidade grande, especificamente Nova Iorque, são representadas pelo suporte rítmico de um jazz [...]”⁴⁶(GORBMAN, 1987, p. 83).

É inegável que o cinema contemporâneo transcenda à teoria de Gorbman, que, dentro de outros aspectos, evidencia a contribuição geográfica espacial com caracterização musical, e que a própria função delimitada pela autora, no que concerne ao jazz no cinema clássico hollywoodiano, tornou-se até mesmo um lugar-comum no cinema contemporâneo – a cultura urbana inserida no dinamismo dos homens e das próprias máquinas, com fábricas, indústrias e automóveis –, tudo isso sendo representado ao ritmo do jazz, hoje, não é nenhuma novidade no cinema. Mas, se o filme *O Céu que nos protege* é uma representação de uma época, época que condiz com os padrões do cinema clássico de Hollywood levantados por Gorbman, chega-se a um elemento de convergência, uma vez que o princípio de *alusão* soma-se, ao mesmo tempo, aos próprios elementos históricos de verossimilhança de identidade narrativa.

Bernardo Bertolucci, quando alude ao jazz, muito provavelmente o faz como sinalização de sentido de um momento histórico, o pós-guerra nos Estados Unidos (na Terra da Fantasia), mas não deixa de reverenciá-lo como a demarcação da historicidade do próprio cinema clássico, e tudo, naturalmente, reforçado com o sépia e o preto e branco da imagem, sob o pretexto da inserção da memória, da reminiscência do próprio Cinema, o qual translada entre o tempo presente da criação e, consequentemente, o tempo da recepção, tornando possíveis: “[...] os sutis laços entre a linguagem e a vida, a mútua implicação entre narração e experiência” (ARFUCH, 2010, pp. 112-113).

Em síntese, observou-se que há vestígios, indícios históricos interpretados no contexto presente, tanto sob o ponto de vista de Leonor Arfuch sobre *identidade narrativa*, como de Claudia Gorbman, só que agora nos elementos geográficos e temporais da função da música no cinema clássico de Hollywood, e que também não deixa de ser um princípio de identificação, um guia contextual, uma bússola para a própria experiência humana. Ainda, a partir da metodologia de Anahid Kassabian extraiu-se que, assim como para Arfuch, não há texto sem contexto, seguindo aqui Kassabian (2001, p. 49, tradução nossa): “[...] toda música sempre refere-se a outra

⁴⁶“The hustle and bustle of the big city, especially New York, is signified by rhythmic support of a jazz [...]” (p. 83).

música."⁴⁷ Em ambos os casos, ainda que em circunstâncias distintas, mediante elementos aparentemente singulares, nota-se o papel relevante da intertextualidade para as autoras.

Tendo em mente tais aspectos concernentes à teorização da música e da imagem acerca dos créditos iniciais do filme, busca-se agora a designação do espaço da música no cinema, não no sentido de hierarquização, mas da dicotomia entre o espaço diegético e extradiegético: dentro ou fora de campo. Anahid Kassabian designa: “‘dentro de campo’ (diegético) ou ‘fora de campo’ (não-diegético) do mundo narrativo do filme”⁴⁸(Ibidem, p. 42). Portanto, diante de tais inscrições teóricas sobre o espaço, o jazz que dá início ao filme ocupa o espaço extradiegético ou o fora de campo da diegese, e sua extensão acompanha a cena de um mundo a todo vapor: carros, transeuntes, arranha-céus, mulheres e homens com seus chapéus da moda, o trabalho das fábricas e o manuseio informal, as casas de dança, a vista panorâmica da cidade com as luzes dos prédios acesas, e, finalmente, a imagem do porto de Nova Iorque e o símbolo da prosperidade dos americanos que, graças ao progresso, diminuiriam a distância, confirmando Eric Hobsbawm (2012, p. 22) quando diz: “O mundo estava repleto de uma tecnologia revolucionária [...] talvez fosse a revolução nos transportes e nas comunicações, que praticamente anulou o tempo e a distância.” Através desse artifício cinematográfico, Bertolucci consegue resumir o mundo do qual partiram os três personagens com os quais o espectador conviverá a partir daquele ponto da diegese.

Nota-se que Hobsbawm refere-se à época dourada posterior às duas grandes guerras, sobretudo, à década de 1950, como a viabilização e estabilização do capitalismo. De forma convergente, Fredric Jameson (1996, p. 24), em *Pós-modernismo: a lógica cultural do capitalismo tardio*⁴⁹, reitera:

[...] o curto “século americano” (1945-1973) foi a estufa, ou campo de cultivo forçado, do novo sistema, e, ao mesmo tempo, o desenvolvimento de formas culturais do pós-modernismo pode ser considerado o primeiro estilo global especificamente norte-americano [...]

Ainda que Jameson aponte diferenças significativas entre modernismo e pós-modernismo, como serão vistas posteriormente, o que fica claro em seu pensamento é a dificuldade categórica em separá-los como fenômenos distintos – quando acaba um

⁴⁷ “[...] all music always refers to other music” (p. 49).

⁴⁸ “[...] ‘In’ (diegetic) or ‘out’ (non-diegetic) of the narrative world of the film” (p.42).

⁴⁹ JAMESON, F. **Pós-modernismo: a lógica cultural do capitalismo tardio**. São Paulo: Ática, 1996.

e começa outro –, assim, o autor aponta o que poderia se denominar *genealogia múltipla*.⁵⁰ Mas, entre as distinções claras apontadas por Fredric Jameson, o pós-modernismo exerceria a seguinte lógica: “O novo espaço que assim emerge envolve a supressão da distância (no sentido da aura em Benjamin) e a incansável saturação de quaisquer vazios ou espaços que sobraram [...]” (JAMESON, 1996, p. 408). Desse modo, o navio, ainda na imagem entre o sépia e o preto e branco, desloca-se tanto na perspectiva da superação da distância geográfica como na tentativa intrínseca do homem de suprir seu próprio vazio. E as pessoas acreditavam nessa possibilidade e subiam as escadas que davam para o interior do navio e, nessa imagem, ao ritmo de um jazz que não tinha pressa, um dedilhado de piano torna-se convidativo aos sentidos do espectador.

Figura 22 O Transatlântico em exibição no filme



Fonte: NEGRI, 1990, 11

A finalização do letreiro, coincidindo com o término do jazz, dá-se numa quebra brusca de plano. Em primeiro plano,⁵¹ uma câmera vindo de cima e de cabeça para baixo, anuncia Port acordando de um sonho. Frente a elipses de planos, é provável que ele tivesse sonhado durante a viagem de navio, aquele suposto navio do “progresso” no porto de Nova Iorque, só que agora, sob a presença das cores do filme e de uma

⁵⁰ Termo usado pelo autor. JAMESON, F. **Pós-modernismo: a lógica cultural do capitalismo tardio**. São Paulo: Ática, 1996, p. 17.

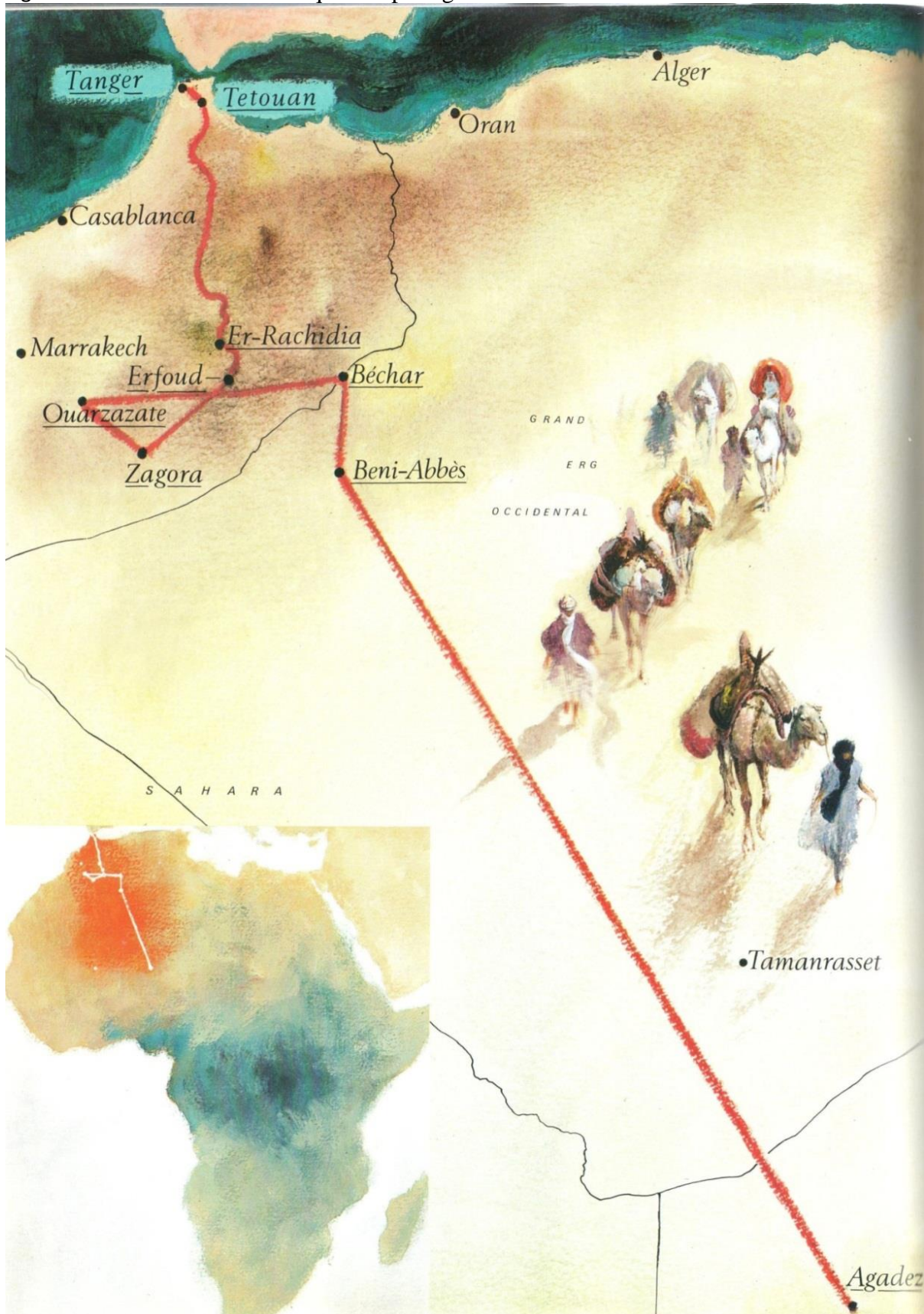
⁵¹ “Primeiro plano (close-up): a câmera, próxima da figura humana, apresenta apenas um rosto ou outro detalhe qualquer que ocupa a quase totalidade da tela (há uma variante chamada primeiríssimo plano, que se refere a um maior detalhamento – um olho ou uma boca ocupando toda a tela)” (XAVIER, 2005, pp. 27-28). XAVIER, I. **O discurso cinematográfico: a opacidade e a transparência**. São Paulo: 3. ed. Paz e Terra, 2005.

música árabe extradiegética.⁵² Cena semelhante retornará ao meio do filme, quando Port, em seu estado febril, ocasionado pelo tifo, relata a Kit o seu sonho, provavelmente, uma continuação simbólica do mesmo sonho de agora. Nesse momento do filme, Port traz em seu semblante aspectos idênticos ao do sonho inicial. Talvez, Port nunca deixara de sonhar – e curiosa é a sua 'presença' no filme que se dá, inicialmente, nesse *close up* do despertar de um sonho e termina em um *close up* com a imagem de sua morte.

Novamente, há uma quebra brusca de planos, mas a música extradiegética que dera início ao sonho de Port continua anunciando o lado externo do navio – a música parece funcionar como um sinalizador da lógica narrativa –, e o que a elipse de planos ocultou, a música revelou: o sonho de Port, o desembarque e a terra firme. E de repente, como três crianças brincando de esconde-esconde, Port, Kit e Tunner erguem-se devagar, na medida em que sobem os degraus da plataforma do porto em Tânger, no Marrocos. Já tinham desembarcado e faltava pouco para que pudessem “sondar o terreno” que se anunciava como uma grande novidade.

⁵²*The sacret koran*, de Simone Shaheen. Informação extraída e pesquisada a partir da trilha musical do filme *O Céu que nos protege* (GERARD; KLINE; SKLAREW, 2000, pp. XXXII-XXXIII).

Figura 23 A travessia em O céu que nos protege



Fonte: NEGRI, 1990, p. 70

Com uma grande quantidade de bagagem,⁵³ Port, Kit e Tunner simbolizavam a prosperidade econômica dos vencedores da guerra e senhores do 1º mundo. Eric Hobsbawm (2012, p. 55) dirá que: “[...] as guerras foram visivelmente boas para a economia dos EUA. Sua taxa de crescimento nas duas guerras foi bastante extraordinária, sobretudo na Segunda Guerra Mundial [...]” Ao mesmo tempo que homens, talvez responsáveis pelo cargueiro, carregavam o excesso de malas, a música extradiegética de Ryuichi Sakamoto evocava o tema de *O Céu que nos protege*. Diz o compositor: "Juntos, eu e Bertolucci decidimos usar um tema único, com muitas variações, através de todo filme"⁵⁴ (in: NEGRI, 1990, p. 92, tradução nossa). Nota-se que os diferentes níveis de interiorização dos personagens oscilam de forma ascendente e descendente, semelhante, talvez, às próprias dunas do deserto. Assim, entre a materialidade do espaço geográfico e a subjetividade humana, a música-tema de Ryuichi Sakamoto, em confluência com as imagens, estabelecerá à recepção inumeráveis sentidos, propícios ao elemento estético que não se limita ao momento de sua contemplação, pelo contrário, desencadeia o próprio dinamismo da linguagem em ascendência e descendência das notas musicais em forma de melodias. Daí, constatar o que Jacques Aumont (2011, p. 208) salienta acerca do pensamento de Roland Barthes:

Barthes afirma que todas as práticas significantes podem engendrar texto: a prática pictórica, musical, fílmica etc. Já não considera as obras como simples mensagens, ou mesmo enunciados, como produtos acabados, mas como “produções perpétuas, enunciações pelas quais o sujeito continua a se debater”; esse sujeito é sem dúvida o autor, mas também o leitor.

⁵³O excesso de malas, além de retratar um fenômeno histórico referente à prosperidade econômica dos americanos, salienta peculiaridades autobiográficas de Paul Bowles e, uma delas, em suas constantes travessias ao redor do mundo, sobretudo, a Tânger, seria a grande quantidade de bagagem. Na obra **Tantos caminhos: Paul Bowles – autobiografia**, o autor dirá: “Viajávamos com baús imensos e dezoito malas grandes. Era difícil se deslocar com toda essa bagagem [...]” (BOWLES, 1994, p.260). Cf. BOWLES, P. **Tantos caminhos: Paul Bowles – autobiografia**. 1. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1994.

⁵⁴Ryuichi Sakamoto dirá: “*Together with Bertolucci we decided to use one single theme with several variations throughout the whole film*” (in: NEGRI, 1990, p. 92).

Trecho da partitura para piano⁵⁵

From the motion picture "The Sheltering Sky" - (Il tè nel deserto) - (1990) directed by Bernardo Bertolucci

The Sheltering Sky

piano version

Ryuichi Sakamoto

R. Sakamoto

Composed by Ryuichi Sakamoto. All rights reserved.
Sheet music edited and arranged by Nicola Morali
www.nicolamorali.com - 2008-2009

The Sheltering Sky

Em um plano geral, via-se que todas as malas já estavam sob a inspeção de seus respectivos donos – era inegável que eles eram três americanos ricos e com tempo para explorar toda aquela extensão do deserto do Saara. Por outro lado, com a aproximação da câmera, veem-se os homens (Port e Tunner) com seus chapéus alinhados, enquanto Kit retira o seu de uma das malas na qual são vistos alguns livros,⁵⁶ e cada qual, assim, mediante uma indumentária⁵⁷ impecável, ocuparia uma das

⁵⁵ Trecho da partitura para piano "The sheltering sky", de Ryuichi Sakamoto. Cf. Partitura completa em http://www.nicolamorali.com/pdf/the_sheltering_sky_ryuichi_sakamoto.pdf.

⁵⁶ A câmera focaliza três livros, mas dá ênfase ao livro **NightWood**, de Djuna Barnes. Vê-se que a história narrada no livro tinha certa semelhança com a história da vida de Kit, uma vez que se trata também de um triângulo amoroso. (O livro *NightWood*, de Djuna Barnes teve sua primeira edição em 1936. Para mais informações, consultar: http://www.biografiasyvidas.com/biografia/b/barnes_djuna.htm). Nota-se que naquele jogo de câmera dando destaque ao livro *NightWood*, de Djuna Barnes, Bernardo Bertolucci resgataria traços biográficos de Paul Bowles, uma vez que em uma de suas viagens a Tânger, Bowles conheceu Djuna Barnes, justamente na época em que a autora escrevia o romance cujo título, anteriormente, seria **Bow Down**. Cf. BOWLES, 1994, p. 205.

⁵⁷ De acordo com Roland Barthes (2005, p. 270), há uma distinção entre **traje** e **indumentária**: "O traje constitui-se no modo pessoal como um usuário adota (ou adota mal) a indumentária que lhe é proposta por seu grupo. Pode ter significação morfológica, psicológica ou circunstancial, mas não sociológica. A indumentária é propriamente o objeto da pesquisa sociológica ou histórica." Cf. BARTHES, R. **Roland Barthes: Inéditos vol. 3 – imagem e moda**. 1. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2005. Outro registro

extremidades do quadro, rodeado por suas bagagens – Kit improvisa uma delas como assento, e Tunner, com a sua máquina fotográfica, registra Kit com os trejeitos de um autêntico turista.

Figura 24 O viajante, o turista e a passageira



Fonte: NEGRI, 1990, p. 11

É toda uma *mise en scène* a anunciar rastros de intimidades e singularidades que os destacam entre si: debatem sobre a diferença entre turistas e viajantes: enquanto Port diz que o turista pensa em voltar para casa assim que chega, Kit afirma que o viajante pode nem voltar. Tunner se autodefine um turista, Port um viajante e Kit, 'meio a meio'. Nesse contexto entre turista, viajante e 'meio a meio', talvez seja possível designar o homem na perspectiva da crise da historicidade, e segundo Jameson (1996, p. 52):

A crise da historicidade agora nos leva de volta, de um outro modo, à questão da organização da temporalidade em geral no campo de forças do pós-moderno e também ao problema da forma que o tempo, a temporalidade e o sintagmático poderão assumir em uma cultura cada vez mais dominada pelo espaço e pela lógica espacial. Se, de fato, o sujeito perdeu sua capacidade de estender de forma ativa suas protensões e

interessante é o fato de Port e Kit terem viajado por toda Europa. Assim, James Acheson, figurinista do filme, escolheu para eles, até a metade do filme, trajes de estilo europeu dos anos de 1940, e depois, no papel de turistas, considerou verossímil o uso por eles de roupas com tecidos leves, como, por exemplo, o linho e o algodão. Cf. Negri, 1999, p. 89.

retensões⁵⁸ em um complexo temporal e organizar seu passado e seu futuro como uma experiência coerente, fica bastante difícil perceber como a produção cultural de tal sujeito poderia resultar em outra coisa que não “um amontoado de fragmentos [...]”

Jameson alude à crise da historicidade como fenômeno descentralizador do sujeito sob o viés da própria fragmentação da produção cultural, e ao sintetizar Lacan, o autor dirá: “Se somos incapazes de unificar passado, presente e futuro da sentença, então somos também incapazes de unificar o passado, o presente e o futuro de nossa própria experiência biográfica, ou de nossa vida psíquica” (JAMESON, p. 53). Leonor Arfuch (2010, p. 10), a seu modo, também questionará a descentralização do sujeito: “[...] um sujeito descentrado [...] ou constituído em torno de um vazio (Lacan).”

Assim, o indivíduo, sem poder constituir sua historicidade, ficará à mercê de identificações improvisadas, simulações de representações vivenciais, além de impossibilitado de fazer a sua própria história, e tal fato remete:

[...] à concepção lacaniana do sujeito como “puro” antagonismo, auto-obstáculo, autobloqueio, limite interno que impede realizar sua identidade plena e em que o processo de subjetivação, do qual as narrativas do eu são parte essencial, será apenas a tentativa, sempre renovada e fracassada, de “esquecer” esse trauma, esse vazio que o constitui. Se o sujeito só pode encontrar uma instância “superadora” desse vazio em atos de identificação, a identificação imaginária com o outro e *com a vida do outro* é o ato mais “natural”, na medida em que replica as identificações primárias,⁵⁹ parentais (ARFUCH, 2010, p. 77, grifo da autora).

Mas o princípio da identificação do sujeito ou o preenchimento do sujeito não se dá apenas nas biografias e autobiografias como são vistas nas últimas décadas – essas últimas décadas são potencializadoras de circunstâncias anteriores, quando o

⁵⁸ Neste excerto, nota-se que o autor utiliza-se da palavra **retensão** cujo significado **seria uma grande tensão; algo muito intenso**. Já a palavra **retenção** significa ato ou efeito de **reter (-se)**. (HOUAISS, 2009, p. 1647).

⁵⁹ Jacques Aumont (2011, p. 259) dirá: “A *identificação primária* no cinema deve ser cuidadosamente distinguida da identificação primária em psicanálise [...] nem é preciso dizer que qualquer identificação no cinema (inclusive a que Jean-Louis Baudry chama de identificação primária), por ser o ato de um sujeito já constituído, que já superou a indiferenciação primitiva da primeira infância e teve acesso ao simbólico, depende, na teoria psicanalítica, da identificação secundária. A fim de evitar qualquer confusão, Christian Metz propõe reservar a expressão ‘identificação primária’ à fase pré-edípica da história do sujeito e chamar de ‘identificação cinematográfica primária’ a identificação do espectador com seu próprio olhar.” AUMONT, J., BERGALA, A., MARIE, M., VERNET, M. **A estética do Filme**. 9. ed. Campinas-SP: Papyrus, 2011).

indivíduo é visto, a todo o momento, em busca de um sentido, de uma “ancoragem”, a fim de aliviar seus anseios, traumas e frustrações, e, Leonor Arfuch (2010, p. 95), a esse respeito, dirá, aludindo ao período retratado no filme em questão: “[...] aquele momento desesperançado do segundo pós-guerra [...] em que restavam poucos valores ‘humanos’ nos quais acreditar [...]”

Desse modo, sob a perspectiva do homem fragmentado, do sujeito vazio de Lacan em sua busca por uma identidade, por uma centralização, por um autoconhecimento, infere-se a própria contextualização histórica: o efeito das duas grandes guerras mundiais, a desesperança frente ao fracasso das aberturas democráticas e a culminância na pós-modernidade da reificação que, segundo Jameson, dentre vários aspectos a serem abordados posteriormente, não seria só a “transformação das relações sociais em coisas”, mas também o próprio processo de produção sobre o qual o homem teria perdido qualquer relação de domínio. Em um breve paralelo, Benjamin já teria ressaltado a questão do artesão em constante domínio do tempo imerso em sua criação, respeitando o material a ser modelado, semelhante ao ato de narrar, e logo no prefácio da obra benjaminiana, Jeanne Marie Gagnebin dirá que, segundo o autor: “[...] esta também é, de certo modo, uma maneira de dar forma à imensa matéria narrável, participando assim da ligação secular entre a mão e a voz, entre o gesto e a palavra” (in: BENJAMIN, 2012, p.11). Portanto, seria justamente neste contexto aludido acerca de Benjamin, que, muito provável, Jameson (1996, p. 320) evocasse os rastros inseridos no pós-moderno denominados de reificação e um deles seria: “[...] o resultado do fracasso de nossa sociedade em atingir qualquer espécie de transparência [...]” E na reiteração do autor:

De qualquer modo, é assim, como um fato, que eu gostaria de falar sobre a reificação: no sentido da maneira pela qual um produto acaba por cortar qualquer tipo de participação solidária, através da imaginação, em sua produção. Ele se coloca diante de nós sem exigir nada, como algo que não poderíamos nem imaginar fazermos nós mesmos” (JAMESON, 1996, 320).

Nota-se, então, que a reificação, de certo modo, teria ocupado o lugar que caberia ao “artesão”, tanto no que tange o processo de produção como também uma cultura na qual o indivíduo vê-se refletido, justamente, por se isentar de qualquer comprometimento sólido e duradouro com o “outro”, e ainda assim, raramente, sem

nenhum constrangimento, pois como o próprio Jameson (1996, p. 375, grifo do autor) diz:

[...] enquanto a alta tecnologia é onipresente e inevitável, particularmente em suas várias formas religiosas, a *decadência* constrange pela ausência, como um cheiro que ninguém menciona, um pensamento que todos os convidados se esforçam para não pensar.

Entre as ferragens que sustentavam os guinchos do porto em Tânger, dezenas de meninos do ambiente local surgem sensíveis ao aceno e às ofertas de dinheiro de Port, no intuito de que eles levem as malas até a alfândega. Lá, características e intenções de cada um deles se revelam. De fato, Tunner fez a viagem com intenção de voltar, e nas palavras de Port, talvez em três ou quatro semanas, no máximo. Port, por sua vez, deixou clara a sua intenção de passar um ou dois anos naquele lugar; Kit, por fim, deixou em suspenso qual era de fato a sua vontade. Port, em um tom jocoso, declarou-se sem profissão, afinal, que diferença faria, mas com a intervenção de Kit, afirmou ser um compositor; Tunner, um comerciante; Kit, uma escritora.

Resolvido tudo na alfândega, a câmera caminha pelos arredores da cidade, bem ali perto de onde estavam. O *Cine Alcazar* é visto pela janela de um café logo em frente, no qual, em câmera alta, nota-se um rádio do qual supostamente ouvia-se uma música francesa. Tocava *Je Chante*.⁶⁰ “[...] um ritmo exuberante de sucesso dos anos de 1940 de Charles Trenet, *Je Chante*”⁶¹ (in: NEGRI,1990, p.71, tradução nossa). Revelada a materialidade da fonte musical, tem-se que seria diegética. Era quase um “Sejam bem-vindos” em francês: “*Je Chante! Je Chante Soir! Je Chante Soir et Matine* [...]” Eric Hobsbawm (2012, p.195) dirá que: “Na Segunda Guerra Mundial [...] o rádio alcançou a maioria como instrumento político e meio de informação... A arte mais significativamente afetada pelo rádio foi a música [...]”

⁶⁰Esta canção foi gravada por Charles Trenet, através de um contrato com a gravadora Columbia, em 1937, e contou com a participação de Paul Misraki. Informação obtida no site *Naxos Direct*, artigo escrito por Peter Dempsey, 2004. (<http://naxosdirect.co.uk/items/trenet-charles-je-chante-1937-48-albert-lasry-albert-lasry-chorus-albert-lasry-orchestra-bernard-hilda-orchestra-charles-lavannes-charles-trenet-charles-trenet-orchestra-david-lennick-le-jazz-de-paris-wal-berg-orchestra-naxos-8.120753-143892>).

⁶¹ “[...] *Exuberant rythm of Charles Trenet's forties's hit Je Chante*” (p. 71).

E aquela música se expandia à medida que a câmera percorria a extensão do café. Port, Kit e Tuner já estavam sentados à mesa, outras acomodavam alguns árabes, e num instante, a câmera flagra uma surpresa poética – a participação de Nicoletta Braschi⁶² interpretando uma italiana (uma europeia) que sorri para Tuner. Kit lê um jornal de Nova Iorque enquanto alguns meninos engraxam os seus sapatos. Tuner, entre assuntos triviais, pergunta qual seria o plano a partir dali, e Port entretendo-se com alguns mapas de viagem, responde que seus planos são não ter planos. E o vaivém da câmera, com seus enquadramentos, ora centrados nos três americanos ou em outras mesas, ora em profundidade de campo⁶³ convergindo à mesa do fundo onde estava aquele senhor – outro elemento estético a destacar: o observador-narrador interpretado por Paul Bowles, como já visto anteriormente.

⁶²Nicoletta Braschi é a esposa de Roberto Benigni (diretor de cinema italiano).

⁶³ “Ao mostrar um fato, muitas vezes sou obrigado a usar dois planos e fazer uso da montagem justamente porque é impossível mostrar nitidamente os dois elementos de interesse num mesmo plano e simultaneamente. De modo geral, quanto maior a profundidade de campo, maior é a possibilidade de concentrar informações num único plano. Bazin vai apontar, primeiro, a evolução técnica dos aparelhos e da película sensível, graças aos quais a filmagem tornou-se mais fácil e, graças aos quais tornou-se possível o recurso à profundidade de campo [...] Em segundo lugar, ele vai apontar a preferência do cinema moderno pelo uso de movimento de câmera e pela exploração da profundidade de campo, de modo a substituir os frequentes cortes do cinema clássico pelo fluxo contínuo da imagem. Ele procura citar situações onde a multiplicidade de planos e a montagem do método clássico estariam sendo substituídos pelo uso de um único e longo plano. Será este longo plano aquilo que receberá a denominação de plano-sequência” (XAVIER, 2005, pp. 80-81).

Figura 25 Port, Kit e Tunner sentados à mesa no café em Tânger



Fonte: NEGRI, 1990, p. 12

É curioso ressaltar que à medida que o diálogo de Kit, por exemplo, ao dizer “Os italianos aprovaram o voto feminino”, ou quando a *voz over* do narrador anunciava relatos acerca do casal, a música, que a princípio, destacou-se como diegética, naturalizada pela convergência entre a canção e a imagem do rádio, assumiu um segundo plano, a fim de dar destaque a um primeiro plano da fala – este mecanismo é comum na música extradiegética, sobretudo, no *background* (música de fundo). Ainda que frente à tentativa de se estabelecer limites restritivos de espaço “diegético e extradiegético”, vê-se que é posta em relevo uma heterogeneidade – um espaço de transgressão, uma estabilidade relativa, em meio a um hibridismo, fator contundente à abertura poética e estética do filme.

Retomando Kassabian (2001), sobre a dicotomia “*in e out*” na narrativa fílmica, infere-se que a autora, dentre alguns teóricos da música no cinema, nomeia Earle Hagen, o qual descreve três instâncias do espaço musical: *source or diegetic music, pure scoring or dramatic scoring and source scoring*⁶⁴ (música diegética, música extradiegética e música diegética e extradiegética). Assim, é nesse estranhamento de espaço, nessa ambiguidade sugerida por uma simples música de ritmo suave e aparentemente festivo em interação com as imagens daqueles que traziam em si as expectativas da novidade, comuns àquela alegria dos turistas que acabam de chegar ao

⁶⁴KASSABIAN, 2001, pp. 43-45.

seu destino de viagem – esta mesma música dá lugar ao diálogo, sem que ninguém interviesse no volume do rádio. E entre uma mesa e outra, lá ao fundo, câmara e música conduzem o espectador ao narrador, e nesse momento, quase nada se ouve da música, para que todos possam ouvi-lo.

Nessa instância, a voz do narrador transcende o espaço diegético; ilumina-se, é como se todas aquelas pessoas do café parassem o que estavam fazendo – e isso é comprovado pela imagem que ganha corpo na medida em que a música se inibe – e se ajeitassem em suas cadeiras ao redor daquele senhor à espera da narração, assim como o espectador-ouvinte. E seria sagaz, nesse momento, fazer uma alusão a Walter Benjamin (2012, p. 123), que em seu texto “Experiência e pobreza”, suscita o enfraquecimento da experiência de narrar com o advento da técnica e do “progresso”:

Sabia-se também exatamente o que era a experiência: ela sempre fora comunicada pelos mais velhos aos mais jovens. De forma concisa, com a autoridade da velhice, em provérbios; de forma prolixa, com a sua loquacidade, em histórias; às vezes como narrativas de países longínquos, diante da lareira, contadas a filhos e netos – Que foi feito de tudo isso? Quem encontra ainda pessoas que saibam narrar algo direito? Que moribundos dizem hoje palavras tão duráveis que possam ser transmitidas como um anel, de geração em geração? Quem é ajudado, hoje, por um provérbio oportuno? Quem tentará, sequer, lidar com a juventude invocando sua experiência?

O efeito poético do filme trouxe à tona o que na visão de Benjamin esmoreceu diante dos efeitos da Primeira Guerra e do conseqüente e duvidoso progresso: “Uma forma completamente nova de miséria recaiu sobre os homens com esse monstruoso desenvolvimento da técnica” (BENJAMIN, 2012, p. 124). O texto de Benjamin data de 1933 e o que se pode notar é um prolongamento, uma extensão da fragilidade humana, ou ainda, da fragmentação do homem como já inferido anteriormente.

À luz de uma imersão literária, mas sem perder de vista o terreno árido por qual atravessa a cultura, e, conseqüentemente, o homem, sobretudo, na contextualização teórica de Benjamin, e, posteriormente, de Fredric Jameson, a narrativa no filme ganha corpo com o corpo e a voz do autor do romance, só que agora com o dom da oralidade. Ele é o contador de histórias e traz em si a marca do tempo e da experiência; ele é o revés da História, justamente para narrar a história que já foi sua, a fim de torná-la universal na medida em que houver aqueles que ainda possam ouvi-la e testemunhá-la.

Dessa maneira, é possível perceber, nesta contextualização, que o romance de Paul Bowles suscitou no filme de Bernardo Bertolucci o princípio de uma fonte sempre renovada, aberta à interpretação, o que valeria dizer, nesse caso, que a tradução intersemiótica trabalha nos mesmos rastros benjaminianos da eternização do relato de “boca em boca” ou das narrativas orais, só que agora nas diferentes formas de linguagem, cuja magnitude depende de uma forma de olhar, um atento olhar do receptor-criador. Para tanto, Júlio Plaza (2003, pp. 02-03), à luz desses diversos teóricos, mais especificamente Benjamin e Jakobson, dirá:

Mas é a visão da história como linguagem e a visão da linguagem como história que nos ajudam a compreender melhor estas relações. De acordo com W. Benjamin, toda forma de arte situa-se no cruzamento de três linhas evolutivas: a elaboração técnica, a elaboração das formas da tradição e a elaboração das formas de recepção. Também para R. Jakobson, “cada fato de linguagem atual é apreendido por nós numa comparação inevitável entre três elementos: a tradição poética, a linguagem prática da atualidade e a tendência poética que se manifesta.” Daí que, segundo esse pensador, o estudo da arte encerra dois grupos de problemas: a diacronia e a sincronia. “A descrição sincrônica considera não apenas a produção literária de um período dado, mas também aquela parte da tradição literária que, para o período em questão permaneceu viva ou foi revivida.” Assim sendo, “uma poética histórica [...] é uma superestrutura a ser edificada sobre uma série de descrições sincrônicas sucessivas.” Se o critério historicista diacrônico está para o tempo, o critério estético ou sincrônico está para o espaço. Para o historiador interessam os fatos tal como eles se desenvolveram no passado. O historiador se contenta ao estabelecer um nexos causal entre os diversos momentos da história, postulando, no dizer de W. Benjamin, “uma imagem ‘eterna’ do passado.” Seu procedimento é o da adição, o que lhe proporciona uma massa de fatos para “preencher o tempo homogêneo e vazio.”

Alude-se, frente ao excerto de Plaza, que das diferentes maneiras de se ver a história é que se estabelecerá ou não um projeto duradouro do elemento estético, e similarmente, talvez possa se dizer com relação ao indivíduo, o qual também dependerá de uma forma de olhar para a sua própria história – se de forma diacrônica ou sincrônica –, e assim se revelar ou um viajante ou um turista ou até mesmo uma heterogeneidade entre ambos.

O narrador, então, dirá que em virtude de Kit e Port nunca terem tido uma vida regular, ambos cometeram o grande erro: o de ignorar a existência do tempo. Um ano era como qualquer outro. Tudo poderia acontecer. Em seguida, a câmera

conduz-se à mesa onde estavam os três americanos, e será Port agora que insinuará uma narração, dizendo que acabara de lembrar-se do sonho que tivera. Nessa hora, a música francesa é praticamente inaudível. Tunner faz uma brincadeira, dizendo para Port consultar um livro de sonhos; Kit, por sua vez, diz que os sonhos são chatos. Percebe-se nessa cena que: “É cada vez mais frequente que, quando o desejo de ouvir uma história é manifestado, o embaraço se generalize. É como se estivéssemos sendo privados de uma faculdade que nos parecia totalmente segura e inalienável: a faculdade de intercambiar experiências” (BENJAMIN, 2012, p. 213). E reiterando o autor:

Com isso desaparece o dom de ouvir, e desaparece a comunidade dos ouvintes. Contar histórias sempre foi a arte de contá-las de novo, e ela se perde quando as histórias não são mais conservadas. Ela se perde porque ninguém mais fia ou tece enquanto ouve a história (Ibidem, p. 221).

Torna-se inevitável o paralelismo entre as áreas culturais e o indivíduo: se o intercâmbio de experiências tornou-se enfadonho, se o consumismo tornou-se um substituto do afeto, se o “progresso” apostou na técnica, fazendo-se crer que nele estaria a identidade de cada um, seria inevitável o fracasso social em atingir uma transparência nas relações, seria inevitável a existência de um deslocamento ou de uma travessia em busca de um sentido, de uma identificação ou de uma autobiografia feita por cada um, e neste estado de coisa, o que se geralmente se espera é quase uma utopia, mas até lá tudo se torna frouxo, opaco, pois como diz Paul Valéry (1960 apud BENJAMIN, 2012, p. 223): “[...] já se passou o tempo em que o tempo não contava. O homem de hoje não cultiva mais aquilo que não pode ser abreviado.”

E mesmo assim, Port persiste em narrar o seu sonho: “Eu viajava de trem e íamos bater numa montanha de lençóis, sabia que ia bater, mas em um certo ponto achei que pudesse evitar se pudesse abrir a boca e gritar. Então vi que era tarde demais porque me aproximei [...] e quebrei meus dentes com a mão. Como se fossem de gesso. Comecei a soluçar. Terríveis soluços de sonho [...] que perturbam como terremoto.” Enquanto ele narra, a câmera se dirige a Bowles – agora ouvinte da história – e a uma mesa ocupada por uma senhora, talvez uma avó em passeio com seus netos. Tanto Bowles quanto a senhora e os netos ouvem atentos o relato do sonho, além de Kit e Tunner, e no caso destes últimos, de forma contrariada e irônica.

Novamente, veem-se os ouvintes ajeitarem-se em suas cadeiras como se estivessem ao redor de uma lareira metaforizada pela idealização do conforto e do

prazer que se tinha diante do narrador de histórias. Tudo ali evocava o terreno de pistas, de possibilidades de interpretações referentes aos personagens, principalmente de Port e Kit. Ainda que aos olhos de Kit, muito provável, o sonho de Port pareça um presságio, uma conotação maior se pode extrair dele. Em “Sobre o conceito de história”, Benjamin (2012, p. 245- 246) diz:

Há um quadro de Klee que se chama *Angelus Novus*. Nele está desenhado um anjo que parece estar na iminência de se afastar de algo que ele encara fixamente. Seus olhos estão escancarados, seu queixo caído e suas asas abertas. O anjo da história deve ter esse aspecto. Seu semblante está voltado para o passado. Onde *nós* vemos uma cadeia de acontecimentos, *ele* vê uma catástrofe única, que acumula incansavelmente ruína sobre ruína e as arremessa a seus pés. Ele gostaria de deter-se para acordar os mortos e juntar os fragmentos. Mas uma tempestade sopra do paraíso e prende-se em suas asas com tanta força que o anjo não pode mais fechá-las. Essa tempestade o impele irresistivelmente para o futuro, ao qual ele volta as costas, enquanto o amontoado de ruínas diante dele cresce até o céu. É a *essa tempestade* que chamamos progresso.

Infere-se que a partir do excerto extraído acerca da pintura *Angelus Novus*, cujo semblante estaria voltado para o passado, e a visão da história de Walter Benjamin ter possivelmente o mesmo aspecto, é imprescindível a retomada de conceito de historicidade que se estende e se estenderá ao longo da presente análise. Walter Benjamin (2012, p. 243) dirá que: “Articular historicamente o passado não significa conhecê-lo ‘tal como ele de fato foi’. Significa apropriar-se de uma recordação, como ela relampeja no momento de um perigo.”

Assim, desse modo, Port, dentro da categoria “viajante”, talvez pudesse ser aquele que ainda não fosse totalmente corrompido pelos valores vigentes da época; via no passado a matéria ou a substância da compreensão do presente, mas tamanho era o domínio da técnica, dos valores culturais de superfície, e tamanha era a falta de profundidade das coisas, que para se reter nessa complexidade do tempo, Port era impelido para frente – novas cidades, novos continentes –, mas ele não queria viajar para depois contar aos outros sobre os lugares que conhecera. Por ele, ficaria naquela região por anos, talvez em busca do seu aprimoramento existencial e também artístico – era músico, e lá naquela região teria muito material de novos ritmos e sons, muito diferente da cultura ocidental.

O turista também é impelido para frente, para um deslocar-se, mas só que agora no sentido do “novo”, da “novidade”, descartando tudo o que é “velho”. Jameson (1996, p. 16, grifo nosso) dirá que:

[...] o delírio de apelar para qualquer elemento virtual do presente com o intuito de provar que este é um tempo singular, radicalmente distinto de todos os momentos anteriores do tempo humano, parece-nos, por vezes, abrigar uma patologia distintamente auto-referencial [sic], como se nosso completo esquecimento do passado se exaurisse na contemplação vazia, mas hipnótica, de um presente *esquizofrênico*,⁶⁵ incomparável por definição.

Eric Lyle apresenta-se à mesa de Port e, logo de partida, pede dinheiro emprestado para comprar uma bebida. Com aspecto estranho, trazia uma certa repugnância de aspecto, sobretudo para Kit. Em seguida, entra a senhora Lyle, mãe de Eric, e com ar de soberba grita o nome do filho, chamando atenção de todo o café. Notava-se que a relação de ambos chegava a ser quase doentia. Eric já era um homem, levando-se em conta suas características físicas, mas sua mãe o tratava como uma criança “levada”. O tema musical de Ryuichi Sakamoto, que deu a presença nessa cena no final da narração do sonho de Port e a chegada da família Lyle, encerra-se com a anunciação de uma música árabe indicando um novo espaço da diegese – cada qual irá para os seus respectivos quartos do *Grand Hotel*, logo perto daquele café. Em um plano-sequência⁶⁶ vindo da direita para esquerda, a câmera descreve a fachada do hotel com as cores em tom de terra e manganês que, somadas à música árabe, trazem os aspectos da nova cultura a ser explorada.⁶⁷

⁶⁵Frente à crise da historicidade questionada por Fredric Jameson, e a conseqüente cultura sob o domínio da lógica espacial, pode-se extrair o seguinte excerto: “Sintetizando, Lacan descreve a esquizofrenia como sendo a ruptura na cadeia dos significantes, isto é, as séries sintagmáticas encadeadas de significantes que constituem um enunciado ou um significado [...] Com a ruptura da cadeia de significação, o esquizofrênico se reduz à experiência dos puros significantes materiais, ou, em outras palavras, a uma série de puros presentes, não relacionados no tempo” (JAMESON, 1996, p. 53).

⁶⁶“O plano-sequência, as relações contidas simultaneamente numa mesma imagem, os movimentos de câmera e a exploração de um espaço que se abre continuamente revelam o essencial” (XAVIER, 2005, p. 81). Nota-se que o autor faz referência ao modelo de André Bazin, no qual, dentre vários aspectos, a importância do plano-sequência e a função secundária da montagem seriam primordiais, sobretudo, para o neorealismo cinematográfico italiano.

⁶⁷Anahid Kassabian, em sua obra *Hearing film: tracking identifications in contemporary Hollywood film music*, no capítulo “How music works in film”, fará referência à música extradiegética (*dramatic scoring*) em sua função de sinalização ou de reforço de uma determinada geografia local ou princípios étnicos de um povo ou cultura. Cf. KASSABIAN, 2001, p. 58.

Já nos quartos conjugados, Port e Kit, cada qual em sua cama⁶⁸ – um indício de que a relação do casal era fundamentada na individualidade –, Kit diz não haver gostado de Port ter contado o sonho na frente de Tunner. Port não vê nenhum mal nisso, mas Kit insiste que Tunner é um fofoqueiro e que podia espalhar algum detalhe da vida do casal quando voltasse para Nova Iorque. Nota-se que Kit, nas próprias atitudes, delineia alguns aspectos de sua personalidade – preocupada com a volta, não quer se tornar vulnerável a falatórios –; preza a sua imagem mais do que as circunstâncias que haviam impellido Port a narrar o seu sonho. Kit, ainda que tente esconder, carrega valores de aparência e de superficialidade, enquanto Port mostra ser um indivíduo sensível e em sofrimento, em busca de algo que o preencha e redima.

E assim, Port vê algo mais naquela preocupação de Kit – era como se ela quisesse distanciar qualquer possibilidade de suspeita do seu envolvimento com Tunner, ao chamá-lo de fofoqueiro. Mas esse efeito ocorre às avessas, intensificando a esterilidade da comunicabilidade entre ambos. O discurso de superfície de Kit talvez fosse um simulacro de suas intenções mais íntimas. Terminada a discussão a respeito de Tunner, Port convida Kit para um passeio e ela responde que preferiria ficar, ironizando a aridez do lugar com uma imagem prazerosa de um lugar paradisíaco. Ela disse que queria usufruir da vista que dava para o mar da janela do seu quarto. Port insiste e Kit mantém-se irredutível. Ele sai batendo a porta do quarto, e, já na calçada da frente do hotel, ele olha para a janela do quarto e não a vê; esperava que Kit estivesse lá e continua andando, e agora é Kit quem vai até a janela para observá-lo, mas em nenhum momento os olhos deles se entrecruzam – um duplo voyeurismo infecundo anunciado pela impossibilidade de transcender a vaidade latente de ambos em nome do afeto.

Port embrenha-se pelas ruas da cidade – as peculiaridades do mercado local, os transeuntes, as ruas⁶⁹ estreitas – tudo leva Port, cada vez mais, a interagir-se com as

⁶⁸Em sua autobiografia, Paul Bowles, ao fazer referência às suas viagens com Jane, dirá que, geralmente, dormiam em quartos separados. Nesse ínterim, vê-se mais um fato também peculiar ao casal (Port e Kit). Cf. BOWLES, 1994, p.358.

⁶⁹Em sua autobiografia, Paul Bowles (1994, p.159) dirá o seguinte sobre as peculiaridades geográficas de Tânger: “[...] ruas que consistiam apenas em degraus; becos escuros; pracinhas construídas em ladeiras, de modo que pareciam cenários de balé desenhados com perspectiva falsa, as ruelas partindo em várias direções. E havia todos os elementos clássicos dos sonhos: túneis, fortalezas, ruínas, calabouços e penhascos.” Outra questão também acerca das ruas, agora não só as de Tânger, é que mediante as constantes travessias de Bowles, constatadas em sua autobiografia, e intuindo Port ser sua biografia representada no filme, infere-se que ambos (o outro e o mesmo) assemelham-se ao “*flâneur*” de Walter Benjamin (1991, p. 185-186): “A rua conduz o flandador a um tempo desaparecido. Para ele, todas são

ruelas que davam para redondezas afastadas. À medida que se afastava do centro da cidade, uma música árabe, aparentemente extradiegética, intensifica-se como uma espécie de simbiose a “contrapelo” – a voz muda da relação afetiva com Kit impelia-o a enveredar-se por um caminho íngreme, intensificado por sua fúria momentânea – a presença de Tunner, de fato, incomodava-o –, por seu amor por Kit, justamente por ela ser daquele jeito – meio a meio – fácil de tê-la sempre ao seu lado em suas viagens, muitas vezes excêntricas, mas difícil, ao mesmo tempo, justamente por ela não ser “domesticável” – ela gostava dos prazeres caros, mas não era vazia intrinsecamente ao ponto de Port poder trocá-la por outra, ou mesmo seguir suas viagens sozinho e deixar que o acaso favorecesse-lhe diferentes companhias.

íngremes. Conduzem para baixo, se não para as mães, para um passado que pode ser tanto mais enfeitiçante na medida em que não é o seu próprio, o particular. Contudo, este permanece sempre o tempo de uma infância. Mas por que o de sua vida vivida? No asfalto sobre o qual caminha, seus passos despertam uma surpreendente ressonância. O lampião a gás que resplandece sobre o calçamento projeta uma luz ambígua sobre esse fundo duplo. Uma embriaguez acomete aquele que longamente vagou sem rumo pelas ruas [...] Como um animal ascético, vagueia através de bairros desconhecidos até que, no mais profundo esgotamento, afunda em seu quarto, que o recebe estranho e frio.” Cf. BENJAMIN, Walter. **Charles Baudelaire: um lírico no auge do capitalismo – Obras Escolhidas III**. 2. ed. São Paulo: ed. Brasiliense, 1991. Neste contexto do “*flâneur*”, intui-se que, muitas vezes, ao tentar se fixar ou até mesmo encontrar uma razão para a existência da vida, o indivíduo desloca-se cada vez mais longe de uma possibilidade de fixar-se, de acalmar o coração. A saída de Port pelas ruas de Tânger e o conseqüente encontro com Mahrnia não lhe proporcionaram a ancoragem supostamente desejada – os problemas antigos persistiam e tantos outros estavam por vir.

Figura 26 Ruas em Tânger



Fonte: NEGRI, 1990, p. 14

À medida que Port caminhava, a música árabe e as imagens de alguns planos abertos indicavam uma nova textura – os tons das roupas em marrons, as paredes e os monumentos desembocando em laranjas e vermelhos. Em um dado momento, Port senta-se e acende um cigarro, a fim de refletir à luz de uma imagem vinda da cidade lá embaixo. Já é noite e as luzes das casas estavam acesas. De repente, surge um homem apresentando-se como Ismail. Ele usa um manto sobre a cabeça e não se sabe ao certo qual a sua origem, mas ele diz ter lutado na guerra, que a vida era curta e se Port estivesse triste ele teria a solução. O estranho fala em um mistura de línguas – inglês, francês e até árabe – e vai apresentar a Port uma mulher, para tanto, teriam que descer mais o terreno íngreme, entre paredes e casas, até chegar às tendas. São várias tendas uma do lado da outra, e Port, desde o início, já sabe que Ismail é apenas um “agenciador” de mulheres e que terá, portanto, que pagar, antes de entrar na tenda de Mahrnia.

Mahrnia serve-lhe um chá e, lá fora, uma música inicialmente diegética de tambores toca em meio a uma roda de homens. À medida que Mahrnia se despe, as flautas em meio aos tambores intensificam a sua sensualidade. Em meio aos planos

paralelos⁷⁰, viam-se Kit a dormir no hotel, Tunner, como um *voyeur*, espiando-a pelos vitrais coloridos da parte superior da porta do quarto, e Port e Mahrnia deitados um sobre o outro. Já haviam se envolvido fisicamente quando Mahrnia começa a falar em árabe ao mesmo tempo que tenta roubar a carteira de Port. Port percebe o roubo e desmascara-a. Nesse momento, a música que, a princípio, começou diegética lá fora entre os supostos árabes locais, aumenta de volume e intensidade – dois indicadores da tensão que se faz presente naquele momento, posto que Port tem que correr, correr muito para não ser pego pelos “homens de negócio”. A música⁷¹ que surgira aos sons dos tambores no início, intensifica-se com as flautas e acelera o ritmo na medida em que a situação se tornou perigosa de fato – um terreno inóspito e novo para Port, com regras próprias e não muito confiáveis. Mas nada que fosse tão diferente do mundo de Port, uma vez que dentro do princípio de reificação, já salientado anteriormente, Mahrnia era nada mais que um “atrativo” com preço a ser pago semelhante a qualquer outro elemento que estivesse explicitamente à venda. O estranhamento, na verdade, vinha mais da surpresa do que da oferta, já que na relação de troca, além de Mahrnia tentar roubá-lo, participa da trama musical, anunciando, na perspectiva de uma sirene, sons e ruídos com a boca, em conjunto com outras amigas, ruídos que são intensificados pelos tambores e vozes – tudo levava a crer em um trabalho em equipe, e Port, talvez, não esperasse por isso, ou, talvez, por acreditar ilusoriamente que fosse merecedor de uma “redenção”, de um “fôlego”, não só por causa de suas suspeitas acerca de Tunner ou da intransigência de Kit, mas, justamente, porque já vinha intuindo, desde o advento daquele sonho que tivera, algo de proporções imensuráveis.

⁷⁰ “Neste esquema, temos um tipo de situação que solicita uma montagem que estabeleça uma sucessão temporal de planos correspondentes a duas ações simultâneas que ocorrem em espaços diferentes, com um grau de contiguidade que pode ser variável” (XAVIER, 2005, p. 29). E o autor reitera: “Na sua organização geral, o espaço-tempo construído pelas imagens e sons estará obedecendo a leis que regulam modalidades narrativas que podem ser encontradas no cinema ou na literatura [...] Aponte a equivalência entre paralelismo da montagem e o ‘enquanto isto [...]’ da literatura” (Ibidem, p. 32).

⁷¹ *Marhnia's Tend* (Tenda de Marhnia), de Richard Horowitz, em trilha musical do filme *O Céu que nos protege*. Cf. GERARD; KLINE; SKLAREW, 2000, p. XXXII.

Figura 27 A tenda de Mahrnia



Fonte: NEGRI, 1990, p. 14

Dessa maneira, a música, inicialmente diegética, dilui seus limites, hibridiza-se entre os espaços canônicos “diegético e extradiegético”. O que antes revelou-se em música e paisagem, dando contornos geográficos do caminho a ser seguido por Port, manifesta-se agora como desfecho de tensão, tanto para Port como para o espectador, considerando-se a ambiguidade do espaço: quando Mahrnia avisa a todos que Port havia descoberto o roubo da carteira, os próprios músicos locais, por meio dos tambores, direcionam o sinal de perigo, e mesmo Port já estando longe daquele local, os tambores ainda ressoavam sua fuga, fator contundente ao espaço de flexibilidade da música.

Enquanto isso, Kit, no quarto de hotel, acorda assustada com a batida na porta. Era Tunner convidando-a para um passeio. Tunner entra e percebe que a cama de Port não havia sido desfeita – isso causa um mal-estar em Kit, afinal, fica preocupada com o que Tunner pensaria disso. Ela tenta esconder de Tunner o fato de Port haver passado a noite fora. Finalmente, Port chega ao quarto. Está todo sujo da noite anterior. Kit se troca em meio a várias roupas caras que estão expostas em cabides pelo quarto. Mas para Port, o mais surpreendente foi que, ao abrir a porta que dividia as camas do casal, lá está Tunner esperando Kit para um passeio pela cidade. Enquanto Kit e Tunner saem a passeio, Port se recompõe – pior que a aventura com Mahrnia e a fuga repentina, pode ter sido encontrar Tunner no quarto.

Mediante outra sequência, todos se encontram reunidos na sala de jantar no hotel. Paul Bowles está sentado à mesa sozinho; a família Lyle acaba de chegar; Port e Kit estão em uma mesa mais ao fundo, próximos aos garçons vestidos de branco e gravata borboleta – é uma cena bastante teatral – e em plano geral do espaço, há uma música árabe sem materialidade específica, provavelmente extradiegética, ainda que se deva considerar que a cada canto da cidade sempre há tambores entre homens ou uma música vocal evocando a tradição dos povos ancestrais que chegaram ao Marrocos.

A montagem cinematográfica agora revela alternadamente cada mesa em primeiro plano – uma chance a mais para se conhecer as peculiaridades dos personagens e também do narrador ali presente. Enquanto Port e Kit falam a respeito da família Lyle, a qual, por sua vez, estava sob o efeito, muitas vezes, patético daqueles que mitificam qualquer lugar que não seja o seu de origem. E Port continua a dizer sobre os Lyles: “Ela escreve Guias de viagens [...] são donos da *Mercedes* branca.” Talvez Port tenha descoberto tudo isso enquanto Kit e Tunner passeavam pela cidade. Port está feliz, pois descobriu que a família Lyle irá a *Boussif* no dia seguinte, e nesse caso, será uma ótima oportunidade para ele se livrar de Tunner, já que só caberão duas pessoas no carro, além de ser interessante para Kit ir com eles, uma vez que ela odiava andar de trem. Nada foi dito sobre a noite anterior. Só discutem a respeito da próxima cidade e de que maneira iriam chegar lá. E, de repente, as luzes se apagam – uma provável falta de energia – e os funcionários do hotel, imediatamente, trazem, a cada mesa, castiçais com velas já acesas. Kit diz ser esse outro presságio, semelhante ao do sonho de Port.

Presságio ou não, Kit levanta-se da mesa dizendo que odeia escolher (escolher entre viajar de trem ou ir com a família Lyle), e a câmera volta ao narrador-observador – e este dirá a respeito dos dois: “Ao invés de aliviar as tensões [...] ela decidiu ser intransigente sobre tudo. O encontro se daria cedo ou tarde [...] mas tudo dependeria das ações dele.” E logo em seguida, os funcionários do hotel e a própria família Lyle tornam-se caricaturas macabras – todos olham para Port que agora está sozinho à mesa. Nesse ínterim, a música árabe dá lugar ao som de um violino que mimetiza o som de objetos cortantes, perigosos e afiados.

De fato, quando Bowles disse que tudo dependeria de Port frente à intransigência de Kit, muito provavelmente, referia-se ao diálogo entre ambos – era necessária uma transparência de afeto –, dizer, afinal, o que se sentia e não tramar às

escondidas uma forma de descartar Tunner no trajeto até a próxima cidade. Tudo levava ao que Benjamin (2012, p. 214) retrata sobre a pobreza da experiência do afeto, da história de boca em boca, do comunicar-se. E ele dirá:

Com a guerra mundial começou a tornar-se manifesto um processo que desde então segue ininterrupto. Não se notou, ao final da guerra, que os combatentes voltavam mudos do campo de batalha; não mais ricos, e sim mais pobres em experiência comunicável?

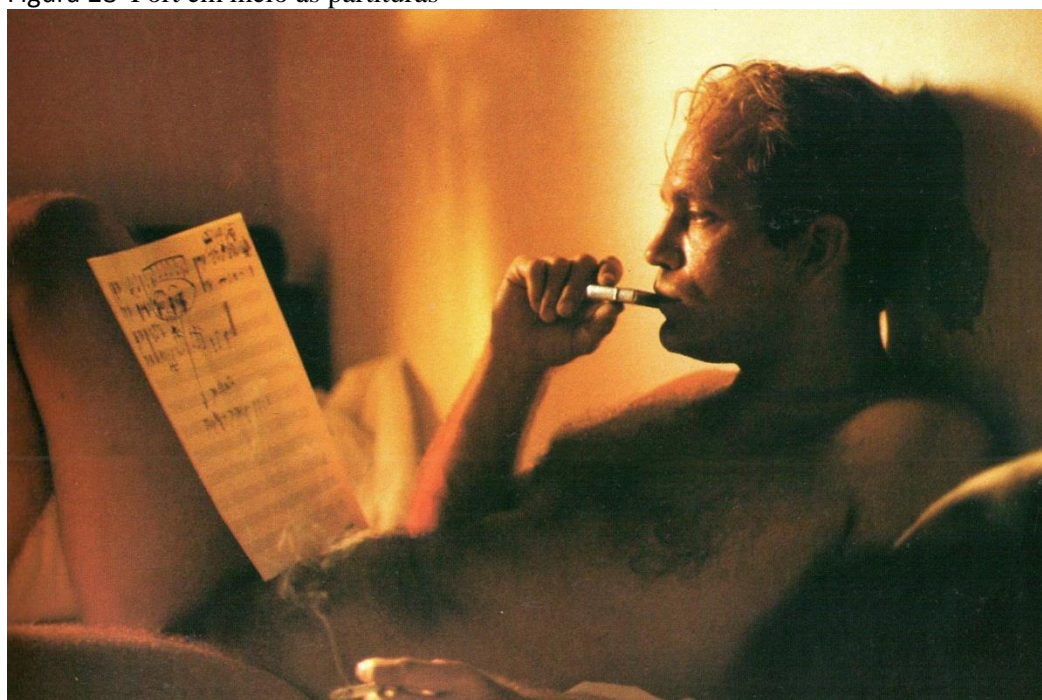
A aridez da experiência da alteridade é a grande vedete não só entre Port e Kit, mas, em menor ou maior grau, entre a interculturalidade dos personagens e figurantes: americanos, ingleses (família Lyle), franceses, árabes, berberes, entre outros representando culturas mais específicas. Os protagonistas não sabem o que é a experiência da alteridade que aquele local está já lhes proporcionando e os obrigará, em sua peregrinação, a perceber que: “Talvez seja esse divórcio entre aspirações sociais e possibilidades concretas de sucesso o que acentua a pugna pela singularidade do eu, numa sociedade que renega a diferença” (ARFUCH, 2010, p. 99).

Dessa forma, retornando um pouco à cena, quando as luzes se apagam no restaurante do hotel e as velas dos castiçais iluminam o espaço, é possível caracterizar esse momento como a inserção do tempo de outrora – não mais a luz elétrica, mas as velas trouxeram à tona mais um fragmento da narração, das narrativas no corpo e na voz de Paul Bowles –; talvez se pudesse inferir que o princípio de historicidade com intuito de preencher o presente coubesse à rememoração da experiência de narrar sem interferência da técnica e do progresso. Narrou-se aquilo que, de certa forma, inibiria a perda da tradição no contexto entre Port e Kit, mas tudo foi em vão – cada vez mais o sonho de Port anuncia a sua concretização, de uma maneira ou de outra, pelos atalhos que escolhera como ilusão de efeito inverso.

O violino suaviza quando Port já está no quarto de hotel. Entre partituras espalhadas pelo chão, Port, talvez, depois de estudar um pouco de música, levanta-se nu e atravessa a porta que separa as camas. Já, diante de Kit, ele retoma o assunto do jantar e diz que a família Lyle irá partir em uma hora para *Boussif* e que ambos estão convidados para seguir juntos com eles a viagem, já que três pessoas a mais o carro não comportaria. Kit diz que então está resolvido e que não poderiam deixar Tunner. Kit acha a família Lyle horrenda e, a partir desse argumento, reitera a Port que mesmo não

gostando de viajar de trem, iria com Tunner, enquanto Port poderia fazer o que quisesse. Port irá com a família Lyle e Kit e Tunner, juntos, de trem.

Figura 28 Port em meio às partituras



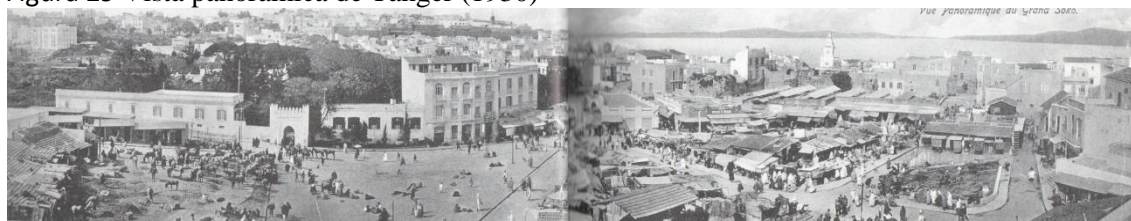
Fonte: NEGRI, 1990, p. 13

A fotografia do filme, ainda com a predominância do tom pastel, discorria em ambos os trajetos: o de Tunner e Kit por um lado, e o de Port e a família Lyle por outro. A montagem paralela mostra, de um lado, o nervosismo de Kit por ter que viajar de trem e Tunner tentando seduzi-la a qualquer custo, e, de outro, a *Mercedes* branca com o bagageiro cheio de malas, além de deixar claro o tédio que está sendo para Port viajar por horas ao lado daquela família cujo perfil mostrou-se indigesto desde o início. Enquanto Tunner tenta agradar Kit com uma surpresa – várias garrafas de champanhe que se tornam promessas de uma viagem bastante interessante –, a senhora Lyle, no outro plano de filmagem, reclama dos funcionários do hotel, ao dizer que eles roubam os pertences dos turistas. Port pergunta quem faz esse tipo de coisa e a senhora Lyle responde que são os árabes, é claro, “São uma raça inferior que espia para viver.” Mas segundo ela, não eram só os árabes os ameaçadores, os franceses também. Port

discorda, e quando Eric vai dizer alguma coisa a respeito, é visivelmente humilhado pela sua mãe.

Os planos abertos descrevem a geografia do lugar – as montanhas, a cidade lá embaixo, provavelmente Tânger, ficando para trás. De repente, cruzam com um homem montado em um burro, e logo a senhora Lyle diz que aquela cena a faz lembrar da Espanha, “país horrível” na sua concepção. Também sobre os judeus ela faz críticas. Port fica entediado. Coloca os óculos escuros e cobre o rosto com o chapéu, talvez para fingir dormir um pouco, a fim de que a viagem fosse mais tolerável. Enquanto isso, Kit e Tunner desfrutam a viagem. Kit diz que “o champanhe é mágico. Pode parar um trem.” E Tunner tem muitas garrafas, para parar muitos trens.

Figura 29 Vista panorâmica de Tânger (1930)



Fonte: NEGRI, 1990, pp. 34-35

Em uma das paradas do trem, Tunner, e, sobretudo, Kit, parecem em êxtase, indicando que já haviam bebido bastante. O estado de embriaguez de ambos é reforçado pela música vocal diegética ao fundo. Sabe-se que a música é diegética, uma vez que Kit pergunta “é um homem cantando?” Difícil dizer, responde Tunner. Mas é inegável que, nesse plano do trem parado, Kit, com as pernas esticadas no outro banco, mais a música vocal descrevem o momento quase hipnótico, a “moleza” provocada pelo álcool e pela música convidativa não à reação e sim à entrega – ali não há espaço para preceitos morais ou arrependimentos, afinal, Tunner pode “perpetuar” aquele transe por horas, já que tem consigo muitas garrafas de champanhe.

Figura 30 Kit e Tunner na viagem de trem



Fonte: NEGRI, 1990, p. 15

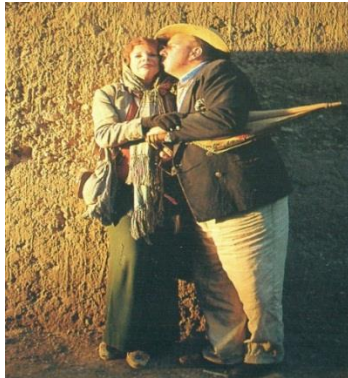
A essa altura, a família Lyle e Port já estão no hotel em *Boussif*. A senhora Lyle instalara o tripé de sua máquina fotográfica no terraço do hotel, provavelmente, em busca de material para os seus catálogos turísticos. Ao dar com uma cena de um homem ajoelhado rezando, ela diria: “Que graça. Não são pitorescos?” Percebe-se que a senhora Lyle, além de não ter experiência de alteridade nem com o filho – sempre tratava-o como um objeto ou bicho de estimação –, não tinha também com qualquer outro tipo de cultura, já que tudo lhe era inferior ou como ela mesmo disse, pitoresco. É evidente que o intuito neste momento não é julgá-la, e sim reafirmá-la em algumas das categorias do espaço de opacidade e reificação levantadas por Jameson, ou aquelas explicitadas por Benjamin acerca das experiências de pobreza e de alteridade potencializadas pela cultura do consumo e da técnica.

A profissão da senhora Lyle, voltada ao turismo consumista, era um indício das novas produções do capitalismo. Mãe e filho faziam da viagem a reificação da própria paisagem como forma de lucro ou negócio – traziam em si o protótipo de autênticos turistas, simulacros de viajantes que podem ser vistos, segundo Jameson (1996, p. 58) , no *Tourist II*, desse modo:

[...] o máximo da fetichização contemporânea do corpo humano toma uma direção bastante diferente nas estátuas de Duane Hanson [...] Aquele momento de hesitação e de dúvida, quando nos perguntamos se essas

figuras de poliéster estão vivas e respiram, tende a se voltar para os outros seres humanos reais que se movem a nosso redor no museu e transformá-los, por um breve instante, em simulacros mortos, apenas pintados com as cores da vida. Desse modo, o mundo momentaneamente perde sua profundidade e ameaça se tornar uma película brilhante, uma ilusão estereoscópica, um apanhado de imagens cinematográficas sem nenhuma densidade. Mas será que essa experiência é hilariante ou aterrorizante?

Figura 31 Família Lyle



Fonte: NEGRI, 1990, p. 56

Figura 32 *Tourist II*, de Duane Hanson⁷²



Fonte: <http://imageobjecttext.com/2012/04/>

E a senhora Lyle ouvirá de Port, o qual em resposta ao “Olha como eles são pitorescos”, que a presença dela completaria o quadro pitoresco. Em resposta, a senhora Lyle diz: “Sua bela mulher chegou bem⁷³?” Desde o início, pode-se notar que os Lyles eram os estereótipos daqueles indivíduos que viam na vida alheia algo mais interessante a confirmar-lhes a própria vida enfadonha, o que fortalece Leonor Arfuch quando diz sobre o sujeito na dicotomia entre o público e o privado. O sujeito fragmentado, em busca de identidade, não só se ancoraria no consumo e na reificação do afeto, mas também na biografia e na autobiografia das figuras públicas. Daí o sucesso, na sociedade contemporânea, das narrativas vivências. A mesma autora dirá: “Assim, talvez a escalada do íntimo/privado, que coloca em jogo uma audiência global, possa ser lida também como *resposta* aos desencantos da política, ao desamparo da cena pública, aos fracassos do ideal de igualdade, à *monotonia das vidas ‘reais’ em oferta*” (ARFUCH, 2010, p. 99, grifo nosso).

Desde a chegada dos Lyles, mais precisamente no café em Tânger, notavam-se uns olhares bisbilhoteiros e aterrorizantes de mãe e filho sobre os três

⁷² *Tourist II* faz parte de uma exposição criada por Duane Hanson e Gregory Crewdson, exposta como escultura no Museu Frieder Burda, Alemanha. Cf. <http://artblart.com/tag/duane-hanson-tourists-ii/>.

americanos. Se os árabes, espanhóis e franceses – tudo que não se identificava com eles – eram motivo de desprezo e repugnância, os americanos, sobretudo, Port e Kit, eram fonte de interesse, de identificação e de alívio momentâneo de um tempo presente tedioso, não muito diferente da produção cultural televisiva ou literária contemporâneas, com seus sucessos de vendas e audiência acerca de acontecimentos banais ou da privacidade de famosos e até mesmo de pessoas comuns como o *reality show* cujos escândalos sexuais vêm a público. Leonor Arfuch (2010, p. 252) dirá a esse respeito: “Nesse novo caráter de protagonista, de fácil deslize para o populismo, também adquirem relevância gêneros [...] como o *reality show*, o *talk show*, os usos da ‘câmera secreta’ como elemento de denúncia [...]”

Mas Port sabe do ar curioso e zombeteiro dos Lyles e responde à senhora Lyle que Kit já havia chegado e estava descansando no quarto. Entre uma página e outra que lia de seu livro, interrompia-se para olhar a senhora Lyle com seus instrumentos de trabalho. Eles estão na varanda do hotel, de lá, podia-se ver a paisagem montanhosa em um opaco relevo laranja e marrom. A senhora Lyle interrompe o que está fazendo e diz a Port que iriam para *Ain Krorfa* no dia seguinte. Lá em *Ain Krorfa* o hotel seria o melhor de toda a travessia até o Congo, teria dito ela a Port, e que a partir dali não haveria água corrente: “nada de água”.

Port reflete sobre as palavras da senhora Lyle, levanta-se da cadeira e vai até o umbral da varanda onde é abordado por Eric Lyle a pedir-lhe dinheiro emprestado. Port empresta-lhe algum dinheiro e avança para a porta de entrada do hotel. Quando se dirige ao quarto, um dedilhado extradiagético de piano soa anunciando uma nova perspectiva – o fato de Kit ter viajado de trem com Tunner fomenta a subjetividade de Port. Ele entra em seu quarto e pega alguns utensílios – vai passear pela cidade –, mas antes de descer as escadas rumo à saída do hotel, vai até a porta do quarto de Kit– agora estão em quartos separados –, encosta a cabeça na porta, ensaia bater, mas desiste e sai.

Enquanto isso, Kit acorda assustada ao lado de Tunner na mesma cama. Ela pede para ele acordar e ir imediatamente para o seu quarto, afinal, alguém poderia vê-lo. Tunner acorda feliz naquela manhã, obedece à Kit sem demora, vestindo-se pela metade, enquanto Kit abre a porta do quarto empurrando o excesso de malas para fora. Quando Tunner já está fora do quarto, Kit, enrolada no lençol da cama, abre a porta e

pergunta se ele teria mais champanhe, e ele lhe entrega a última garrafa. Kit fecha a porta e a abre novamente, perguntando a Tunner se ela ronca e ele lhe responde que não.

Lá fora, na varanda do hotel, depois de algum tempo, está Eric Lyle dançando e cantarolando uma música improvisada “*Oh Port and Kit, Oh Kit and Port, I love you, Port e Kit.*” Ele estava feliz pelo dinheiro que Port havia lhe emprestado e como um *voyeur*, dançava e cantarolava esta canção na medida em que observava Port e Kit lá embaixo a dar início a um passeio de bicicleta. Quando não é a mãe, é o filho a espiar, de forma quase caricatural, os passos de Port e Kit. De fato, os Lyles seriam, de forma análoga, os verdadeiros protótipos do que Arfuch (2010, p. 48) diz a propósito dos telespectadores, aqueles que passivamente apenas contemplam os 'astros':

Essa visibilidade do privado, como requisito obrigatório de educação sentimental, que inaugurava ao mesmo tempo o olho voyeurístico e a modelização – o aprender a viver através dos relatos mais do que pela “própria” experiência –, aparece como um dos registros prioritários na cena contemporânea, embora quase já não seja necessário espiar pelo buraco da fechadura: a tela global ampliou de tal maneira nosso ponto de observação que é possível nos encontrarmos, na primeira fila e em “tempo real”, diante do desnudamento de qualquer segredo.

E enquanto Eric Lyle espia o casal em suas bicicletas, a câmera, numa mudança de plano, traz a imagem do casal em passeio por uma estrada que faz parte de um terreno árido de cor laranja quase vermelho. Um raro momento a sós do casal, e Port diz: “Se Tunner não fizesse a sesta nunca ficaríamos a sós. Ele está apaixonado por você”, alegando o jeito como ele falava de coisas fúteis para agradá-la, o jeito como contava suas malas, mas Kit finge não estar preocupada, dando a entender que não havia percebido. Enquanto caminham, cruzam a estrada com dois refugiados acorrentados sob a vigilância de dois soldados franceses e Kit diz: “Um dia ainda vão chutar os franceses daqui.” Port não está preocupado com os árabes e nem com os franceses naquele momento. Algo muito pessoal o guia por aquela estrada, momento talvez propício a dar continuidade ao que teria dito a Kit quando hesitou em bater à porta do quarto e não o fez.

O casal continua o passeio pela estrada e, num plano aberto, quase se confundem com as cores do deserto. Nada é dito sobre a noite anterior. Cantam a canção “*Oh Suzanna*” e em seguida apostam uma corrida até o fim da estrada que desemboca nas montanhas. Port e Kit, a partir dali, seguem o caminho a pé, largando as

bicicletas no solo árido da estrada. Port, de mãos dadas com Kit, diz sentir falta de lugares assim “mais do que qualquer coisa no mundo.” Ele segue sozinho mais à frente e diz a Kit que quer mostrar-lhe um lugar. De repente, com a aproximação de Kit, a música-tema de *O céu que nos protege* manifesta-se por meio de um violino triste, ao mesmo tempo que a vista panorâmica sugere a infinitude do espaço daquela paisagem. Tudo é vermelho e marrom na amplitude desértica habitada pela música extradiegética – talvez seja esse um dos momentos culminantes do filme, ao reunir o casal sob a perspectiva das cores quentes do deserto metaforizando elementos intrínsecos de ambos, cada qual em sua subjetividade.

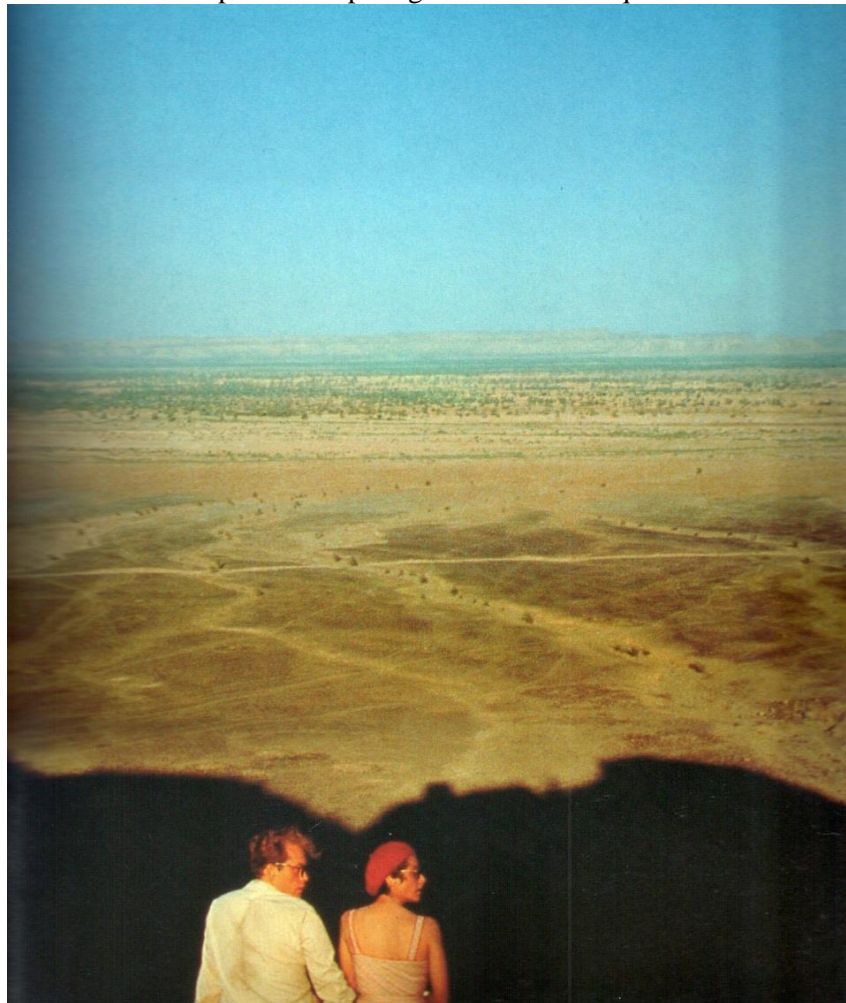
Lembram-se eles de Mahrnia ou Tunner ou de qualquer outro escape diante do tédio? Muito provável que mais segredos existissem entre ambos e tudo talvez em virtude do afeto que se havia fragmentado ao longo dos anos, confirmando o que o narrador disse ao longo do filme: “Cada dia era um dia como outro qualquer.” Assim, pode-se dizer que, segundo Walter Benjamin (2012, p. 127), tais reações são comuns àqueles: “[...] cujos ‘vestígios sobre a terra’ estavam sendo apagados [...], eles criaram espaços em que é difícil deixar rastros.”

Sentados no topo de uma montanha, um ao lado do outro, sem dizer palavra alguma, ambos olham à frente. O tom avermelhado da fotografia e o violino ao fundo traduzem o silêncio, o silêncio da reflexão. Era talvez um silêncio a despir o casal de qualquer rótulo – viajante, turista, buscador –; via-se, contudo, que eles ali sabiam que haviam perdido seus próprios rastros, sem saber como reconstituí-los. E a fotografia escrevia⁷⁴ com luz a tensão que se instalava. A música, em um tom de violino grave, árido como aquele deserto, retorna após o silêncio, e Port e Kit entrelaçam-se no chão – em uma simbiose entre natureza e homem –, e o violino continua a soar, ao mesmo tempo que o peso e a leveza do sexo não literal, mas metaforicamente, despiam-nos naquele momento. E à medida que eles se interagem sexualmente, Port diz: “Aqui [...] o céu é tão estranho que é quase sólido, como se nos protegesse do resto.” “E o que é o resto?” Perguntou Kit. E ele responde que “O resto não é nada, talvez, a noite.” E diante desta resposta, Kit diz que, na verdade, Port não

⁷⁴ Vittorio Storaro dirá: “The word ‘photography’ literally means ‘writing with light’, and what I write with light are cinematic stories.” (“A palavra ‘fotografia’ literalmente significa ‘escrever com luz’, e o que eu escrevo com luz são histórias cinemáticas”). (NEGRI, 1990, p. 88, tradução nossa).

precisava de nada e que ele seria capaz de viver sozinho e sem ela. Ele responde que, no fundo, ambos eram iguais e tinham medo de amar um ao outro demais.

Figura 33 Port e Kit no topo de uma paisagem montanhosa que se abre ao deserto



Fonte: NEGRI, 1990, pp. 16-17

Na verdade, o medo seria o de uma afetividade sólida e transparente, e que, geralmente, requer os rastros em lugar do “novo” como comodidade e refúgio. E a melodia do violino vai se encerrando, à medida que ambos não têm mais nada a dizer, principalmente Kit, que não suportava tamanha continuidade na transparência de poucos instantes de afeto. A impressão que se tem é que o importante era sempre ir em frente, jamais parar, como se a vida fosse um impelir sempre adiante, “[...] a começar de novo, a contentar-se com pouco, a construir com pouco, sem olhar nem para a direita e nem para a esquerda” (BENJAMIN, 2012, p. 125). Ajeitam-se, chacoalham a

areia da roupa, arrumam o cabelo, colocam seus óculos escuros - vestem as máscaras habituais – e a grandeza daquele lugar começa a ficar para trás e a se encolher, enquanto eles caminham para frente.

Em um novo plano, já à noite, Port, Kit e Tunner seguem à nova cidade, em um ônibus lotado com a população local. Veem-se nitidamente aqueles homens e mulheres com seus turbantes, com o cansaço estampado nos rostos, rostos de uma cultura outra que não a americana. Os três sentam-se em um banco de três lugares. Tunner e Kit já dormem enquanto Port, bastante pensativo, olha fixamente para frente. Olhar de lado para Port seria uma tortura, visto que, sem querer, Kit ao dormir, debruça sua cabeça sobre o ombro de Tunner que está debruçado sobre o parapeito da janela.

Já era manhã e a fotografia anunciava a luz de um dia que seria longo. As moscas no ônibus proliferavam-se aos montes, ocupando rostos e turbantes dos passageiros; o vidro da janela do motorista era uma cortina negra de moscas, mas parecia que tudo isso era bastante normal. Acabam de chegar a *Ain Krorfa*. Kit se informa com o motorista acerca de outra cidade e ele lhe responde que no próximo domingo sairia um ônibus para *Bou Noura* e um caminhão para *Messad*. Constata-se que mal chegara à cidade e Kit já estava pensando na próxima; não havia nela o desejo de conhecer, tudo era opaco e fugidio, o tempo esvaia-se sem nada reter, sem deixar rastros.

Um plano do alto mostra toda a cidade e Port não parece se importar com as moscas até que acorda e se dá conta da situação, mas, ainda assim, ele acorda de um bom humor. Já no centro de *Ain Krorfa*, em meio aos tumultos e transeuntes, os três interrompem a caminhada para dar passagem a um cortejo fúnebre, e depois continuam até à porta do hotel quando são recebidos pelos proprietários dizendo que o quarto já está pronto, mas Port dirá que, na verdade, são três quartos. Enquanto Port entra para cuidar da burocracia da estadia, Tunner e Kit ficam parados e, neste momento, Tunner pergunta a Kit se Port suspeita de ambos: “acho que ele sabe. Mas ele não sabe que sabe.” Nesse caso, se Port assumisse que sabia teria que interromper suas travessias sempre adiante, aliás, o “sempre adiante” dependia exatamente da não contextualização transparente; só a opacidade da experiência do casal poderia garantir-lhes o estilo de vida que levavam, e de fato, nesse caso, Tunner era até útil, a fim de que o casal dificultasse seus momentos a sós. Tunner era fundamental, assim como qualquer outro

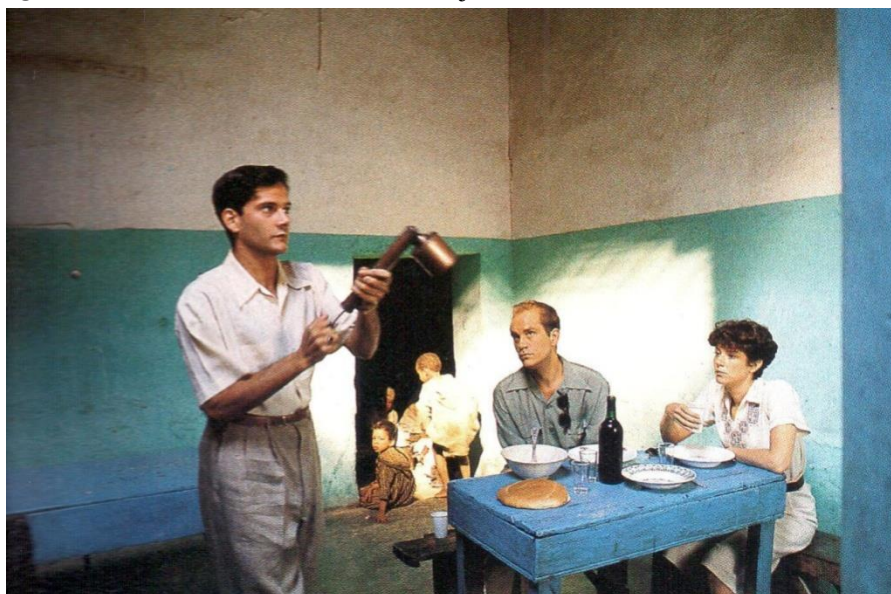
“meio”, para a opacidade de suas experiências. Admitir o romance seria a constatação de que o fracasso afetivo rondava suas vidas, e que o estrago era muito maior do que aquele no qual acreditavam; supunham ainda que talvez, algum dia, em alguma cidade, seriam felizes – a questão era materializada na geografia, no espaço e não na transparência de seus discursos e gestos, confirmando como já dito anteriormente: “[...] uma cultura cada vez mais dominada pelo espaço e pela lógica espacial” (JAMESON, 1996, p. 52).

Um pouco depois de Port, Kit e Tunner se instalarem no hotel, surge um novo plano cinematográfico, enquanto o casal está à mesa servindo-se do jantar. Tunner está em pé fazendo uso do seu mata-moscas e o casal mostra-se indiferente a elas. Logo em seguida, Tunner senta-se à mesa para se servir da sopa e pergunta a respeito de uma música vocal que vinha de algum lugar ali perto. Nota-se, portanto, que a música era diegética, e Tunner alega ouvi-la a toda hora. Port responde que é Abd-el-Wahab, referindo-se ao autor da música *Ya Donia ya Gharami* (Eu choro no seu túmulo). Kit, ironicamente diz: “Eu choro por um gim-tônica.” E é nesse diálogo entre “eu choro no seu túmulo” e “eu choro por um gim-tônica”, que Kit dirá: “Segundo Port, acostuma-se a tudo.” Tunner responde que se isso for verdade será o fim do progresso. Ela diz que isso é verdade, mas que não sabe se isso é bom ou ruim. E Port salienta que nem um e nem outro, nem bom, nem ruim.

Percebe-se que a música vocal diegética despertou uma discussão um pouco semelhante àquela que tiveram quando chegaram a Tânger sobre a diferença entre turista e viajante, só que agora o que a despertara teriam sido a disparidade de valores e a relação do “progresso” como determinante, mas, no fundo, ainda se estava falando sobre a diferença entre o turista e o viajante, uma vez que estes (turistas e viajantes), de uma forma ou de outra, posicionam-se frente a tais concepções que estavam em pauta à mesa. Uma dicotomia entre Oriente e Ocidente também se instala, ainda que de forma superficial aos personagens e, a partir daí, o pensamento a respeito do modernismo e pós-modernismo de Jameson (1996, p. 13) se faz novamente pertinente:

No modernismo [...] ainda subsistem algumas zonas residuais da “natureza”, ou do “ser”, do velho, do mais velho, do arcaico [...] O pós-modernismo é o que se tem quando o processo de modernização está completo e a natureza se foi para sempre.

Figura 34 Port, Kit e Tunner à mesa do jantar em Ain Krorfa



Fonte: NEGRI, 1990, p. 18

Port percebia que lá onde estavam, longe da cultura ocidental, ainda havia resíduo daquilo que ainda não havia se desmantelado com o advento da tecnicidade – os próprios cantos vocais, intensificados, muitas vezes, pelos instrumentos musicais, emanavam de uma sociedade que apreciava a experiência em grupo, ou a utilização de animais como meio de transporte, já visto por Port durante a viagem que fizera com os Lyles, e, mais posteriormente, por Kit, em sua travessia pelo deserto montada em um camelo, ou até mesmo as paisagens longínquas das quais Port extraía o tempo semelhante ao artesão no manuseio da tarefa ou do narrador de outrora, assim fiando não só o tear, mas a própria subjetividade latente. De forma sutil, a discussão casual a respeito daquela canção “Eu choro no seu túmulo” e em resposta, Kit ter dito “Eu choro por um gim-tônica”, remonta, talvez, a uma questão de cunho histórico – diacronia e sincronia, como já salientou Plaza –, e para tanto, Hobsbawm (2012, p. 24) dirá:

Mesmo em 1914, os EUA já eram uma grande economia industrial, o grande pioneiro, modelo e força propulsora da produção em massa e da cultura de massa que conquistaram o globo durante o Breve Século XX, e, apesar de suas muitas peculiaridades, eram a extensão da Europa no além-mar, enquadrando-se no Velho Continente sob a denominação “civilização ocidental.”

E ainda acerca das grandes transformações do século, esse autor abordará a mais perturbadora, que segundo ele seria: “[...] a desintegração de velhos padrões de relacionamento social humano, e com ela, aliás, a quebra dos elos entre as gerações,

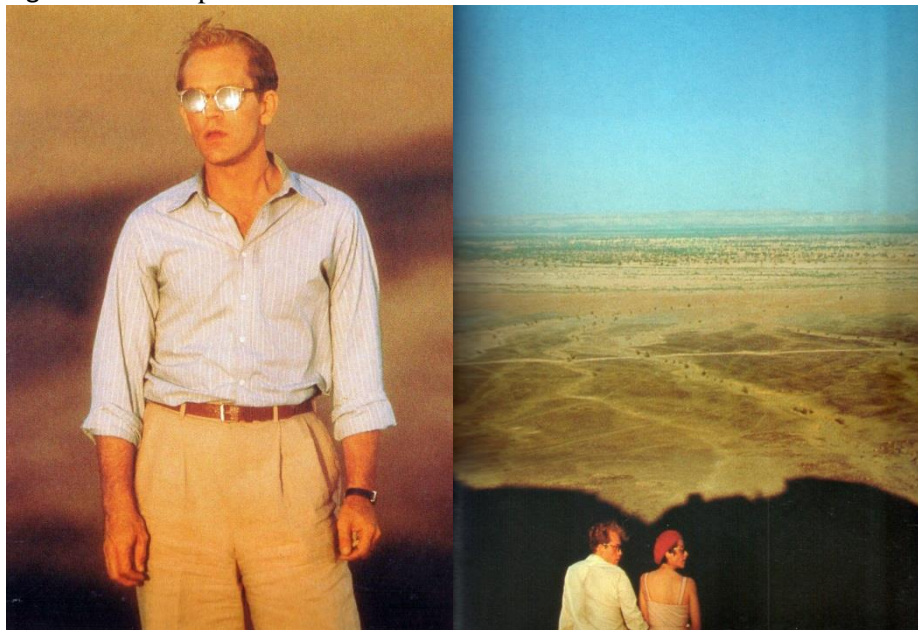
quer dizer, entre passado e presente. Isso ficou muito evidente nos países mais desenvolvidos da versão ocidental de capitalismo, onde predominaram os valores de um individualismo associal absoluto [...]” (Hobsbawm, 2012, p. 24).

No fundo, a teorização de Fredric Jameson e de Eric Hobsbawm classifica o que se insere no próprio prefácio da obra de Walter Benjamin (2012, p. 12): “Essas tendências ‘progressistas’ da arte moderna que reconstróem um universo incerto a partir de uma tradição esfacelada [...]” Em síntese, Benjamin classifica o mundo capitalista moderno como o mural do esquecimento, da perda da memória e dos rastros, desmanchando-se nas pobres experiências de afetos.

Quando Port convida Kit a conhecer aquele lugar em Tânger, de onde se via toda uma paisagem ampla, ele a havia convidado como forma de dizer que aquilo se parecia muito com ele. Nota-se que ele ainda trazia em si o resquício do criar ou do narrar (no seu caso, musicalmente, através de sons e silêncios), remontando à tradição do fiar no seu próprio tempo, ou como se queira, àquilo que com frequência hoje se esvaiu por conta do “progresso”. Mas, ao mesmo tempo, ele usufruía das “novidades”, do tempo oco e sem pegadas, dos escapes de um diálogo denso; como um bom burguês, ele não se diferencia totalmente de Tunner e Kit. Ele parece saber, no entanto, que o “progresso” é inevitável e que em breve seria difícil a coexistência do arcaico e do novo. Sabia também da influência que a ideologia do progresso teria sobre as pessoas, como um princípio avassalador de domínio e “segunda pele”, já reiterado por Jameson.

É importante aqui voltar ao diálogo entre os três à mesa do jantar. Port diz que o progresso não é nem bom e nem mau, portanto, intui-se que tudo dependeria da forma como o indivíduo se debruçaria diante das coisas – se de maneira reflexiva ou se de entrega incondicional, sem uso da razão ou do equilíbrio consciencioso. Infere-se daí que talvez Port tivesse consciência e refletisse diante daquela paisagem aparentemente intacta, cuja imensidão à frente era praticamente ilimitada com uma luz que transbordava nas cores quentes do deserto, metaforizando-a no transbordamento do indivíduo em amor e afeto, em momentos que, oscilantes, reconfiguravam-no na contingência simbólica de um tempo que se queria fixar.

Figura 35 Um espelhamento entre Port e a natureza



Fonte: NEGRI, 1990, pp. 16-17/56

Ainda que Port habitasse um mundo cujos valores teriam se fundado nas bases do “progresso”, resistia a isso como se fosse sua a incumbência, enquanto artista, mais especificamente, enquanto músico, de desalojar as ordens estabelecidas em busca de uma desordem, de um afrouxamento de regras, a fim de sobreviver a si mesmo e ainda não colocar em risco o esfacelamento de sua própria arte.

Retomando a cena do jantar no hotel, Tunner diz que se o homem se adaptasse a tudo, não haveria progresso. O seu próprio discurso revela o “progresso” como algo imprescindível a partir das insatisfações humanas. Ali, naquele local, talvez não houvesse os recursos comuns de seu cotidiano em Nova Iorque, mas era questão de tempo, já que voltaria para casa em breve; mas é certo que só forçado se habituaria àquele lugar desprovido dos recursos comuns a um homem rico do ocidente. Talvez em Nova Iorque ele fosse contar sobre a sua viagem aos amigos e diria não ser aconselhável ir para lá. Mas a grande questão, ainda que passe, muitas vezes, despercebida, é que ao Kit dizer que o homem se adapta a tudo, está sendo colocado que, de fato, ele se adapta a tudo, não só nas circunstâncias dos recursos materiais, mas também no âmbito da própria miséria de experiências sobre a qual tanto se falou anteriormente.

Walter Benjamin, em sua tese “A crise do romance”, salienta a respeito do livro *Berlin Alexanderplatz*, e dentre várias considerações sobre os personagens desse romance, coloca: “Todos os personagens têm um quarto. Não se encontra, tampouco, nenhum deles à procura de um quarto [...] Sem dúvida, toda essa gente é miserável. Mas é em seus quartos que ela é miserável. Que é isso? Como é que isso foi ocorrer?” (BENJAMIN, 2012, p. 59). E o autor reitera:

Não apenas as pessoas, mas também a pobreza e o desespero precisam adaptar-se às circunstâncias, precisam dar um jeito para “se virar” [...] E não há nada de tão grave com que não possamos conviver durante algum tempo. Nesse livro, a miséria ostenta seu lado jovial. Ela senta-se com os homens à mesma mesa, sem que com isso se interrompa a conversa; eles ajeitam-se em suas cadeiras e não param de usufruir a refeição (Idem).

Percebe-se que o “adaptar-se a tudo”, segundo Tunner, poria em risco o “progresso”, o qual, ironicamente, dependeria de uma adaptação inquestionável do indivíduo. Pobre de experiência e de afeto, um homem já não perceberia o quão distante estaria ele de sua verdadeira humanidade. Por enquanto, a única miséria questionável é a do espaço – tudo, menos perder o espaço, o “quarto” metaforizado do romance citado por Walter Benjamin, e no qual, ao final do dia, possa-se despojar a grande ilusão em ser um dos privilegiados que fazem parte do “progresso”. Então, Tunner não se ajeitaria à cadeira da mesa do jantar, pois a sopa, além de rala, tinha carunchos. Iria procurar por algo melhor no mercado – recusava-se àquela comida, recusava-se a esse tipo de miséria ainda que provisória –, seria inaceitável tudo isso: moscas, sopa com cadáveres, no tom irônico das palavras de Kit. Nem por uma vez, algum deles teceu um comentário sobre a precariedade socioeconômica do local em que se encontravam, sobre a miséria dos moradores daquela parte do mundo.

Ao Tunner sair para o mercado em busca de algo melhor para comer, Port diz: “Só fico sozinho com você se a comida for ruim.” Nestas ocasiões, geralmente, tudo fica perigoso, já que, sem a presença de Tunner, seriam obrigados a centrar-se em si mesmos – poderiam vir à tona as questões mal resolvidas do passado. De fato, Tunner ou qualquer outra estratégia de desvio estava valendo para não ser necessário enfrentar a aridez existente entre ambos. Mas, assim que Tunner saiu, logo após Port ter dito que só ficava a sós com Kit quando a comida era ruim, que um som de buzina lá na porta do hotel anunciou a chegada dos Lyles. Mais uma vez, a relação do casal foi “salva” por um novo evento. Ao saírem do carro, os Lyles foram abordados pelas crianças da cidade

– ambos expulsaram aquelas crianças como se fossem animais. Enquanto o som da voz deles soava em um plano um pouco distante, a câmera em outro plano, mostrava algumas crianças com as suas mães – todos de turbantes e apenas os olhos e um pouco da testa apareciam, e ainda assim, as moscas persistiam, denunciando a precariedade do local.

Um pouco depois do jantar, Port e Kit dirigem-se aos seus quartos, mas no caminho, Port pergunta se ela seria feliz morando em um lugar como aquele, e ela diz que não saberia responder: “Não me faça perguntas assim.” Desde o princípio, Kit mostrou-se, de fato, dividida, “uma intermediária”, já que não sabia se iria de trem ou de carro, não sabia dizer se o progresso era bom ou ruim; ademais, os roteiros das viagens eram sempre feitos por Port, dando-lhe legitimidade das escolhas, mas nada disso importava, a não ser o fato de ficar a sós com Port – ele lhe trazia o espelho à cara e isso geralmente é indigesto. Em síntese, o que as cenas mostram seria nada mais que uma mulher aparentemente sem opinião, indecisa e mimada, sempre em busca de atalhos que a levassem longe de seu próprio reflexo.

Mas o desejo de Port viver naquele lugar trazia, gradativamente, luz ao seu perfil. Viu-se que o “progresso” não lhe era primordial, contanto que Kit ficasse com ele. E é presumível que ela iria com Port aonde quer que fosse – tornou-se hábito Kit ser guiada por Port, e assim, ela não questionaria, menos por concordar com ele do que por costume. Por isso ser tão difícil defini-la – o grande impasse é saber se Kit, assim como Port, desejaria viver mais na transparência, já que aquele lugar não traria a compensação metonímica das roupas caras ou do luxo. E Fredric Jameson (1996, p. 318) diz:

Na verdade, essa é a razão para termos nosso próprio mundo-objeto, e paredes, e uma distância amortecedora e um silêncio relativo a nosso redor; é para esquecer de todos esses inúmeros outros por algum tempo [...] Assim, para uma sociedade que quer se esquecer das classes sociais, a reificação nesse sentido de embalar o consumidor é realmente muito funcional; o consumismo como cultura envolve muito mais que isso, mas esse tipo de “esmaecimento” é certamente a precondição indispensável a partir da qual todo o resto é construído.

Jameson usa o termo *embalar*, “ninar” o indivíduo, a fim de que ele possa se esquecer das desigualdades sociais. “Lembrar”, nesse caso, violaria o espaço íntimo de Kit, pelo menos, até esse momento da diegese. Ela não saberia responder se realmente seria feliz na África, sem o luxo da América. E, seguindo-se à resposta de Kit a Port a

respeito de viver ou não ali em *Ain Krorfa*, chega Tunner convidando Port para o último *drink*, mas Port, gentilmente, agradece e diz que não. Ao Port entrar em seu quarto, viam-se as suas malas no chão abertas, enquanto a câmera desliza em direção a Tunner conduzindo-se ao seu quarto; ao mesmo tempo, a câmera entrecruza com Eric Lyle em direção ao quarto de Port. Ouve-se um som e a impressão que se tem é que seria uma música diegética vindo de algum lugar próximo dali, mas, na verdade, era Port “brincando” com as cordas do alaúde⁷⁵ que estava sobre a sua mala aberta.

Embora o filme não indique qual instrumento Port toca, supõe-se que ele tivesse habilidade em outros instrumentos além do alaúde – sendo compositor, Port, anteriormente, mostrou o seu conhecimento do mundo da música árabe, por exemplo, ao responder sem hesitar a Tunner que aquela música que ouviam na hora do jantar, como já visto anteriormente, era *Ya donia ya gharami* (Eu choro no seu túmulo), autoria de Abd-el-Wahab, e agora, brincando com aquele instrumento, indicava que, provavelmente, teria interesse em aprofundar seu conhecimento diante de novos sons, de novas melodias, em síntese, de uma nova cultura musical.

⁷⁵ Os árabes, em aperfeiçoamento do instrumento musical da China chamado “pipa”, ao longo de suas viagens, transformaram-no em “al-ud” ou “ud”, para finalmente chegar-se ao alaúde europeu. Cf. <http://www.infoescola.com/musica/alaude/>.

Figura 36 Port e o alaúde



Fonte: NEGRI, 1990, pp. 94-95

Port interrompe o seu dedilhar nas cordas do alaúde com Eric batendo à porta. Eric entra nas pontas dos pés e Port pergunta: “Por que está nas pontas dos pés?” E ele responde: “Não sei”. Talvez fosse um comportamento comum a ele se esquivar e agir na surdina para não ser pego em suas trapaças, diante do seu mau-caratismo e do autoritarismo de sua mãe. Eric disse que tinha ido até ali devolver o dinheiro emprestado. Port disse que não era necessário, e que tinha sido um presente. Mas Eric insiste dizendo que queria pagar mesmo assim. Disse que iam viajar no outro dia e se ele, por acaso, não trocava *mil francos*. Port procura a carteira na mala para ver se teria troco, ao mesmo tempo que pergunta a Eric qual seria a cidade para onde iriam. Eric responde que é *Messad*. Nessa hora, a câmera está voltada para as malas de Port – o excesso de bagagem, o instrumento musical, a carteira no fundo de uma das malas –, tudo era visto como se a câmera quisesse indicar algo mais, mas o quê? Port, com um sorriso, pega a carteira e diz a Eric que Tunner também iria para *Messad*, o que indicava mais uma trama dele para se livrar do 'amigo'. Port seduz Eric com um cigarro mais refinado e esquece a dívida.

Como se o acordo entre eles estivesse firmado – Port, ainda com a carteira na mão, sai do quarto para avisar Tunner, mas Eric, enquanto permanece lá, olha fixamente para a mala de Port. Já em uma mudança de cena, na manhã seguinte, um

funcionário do hotel leva ao quarto de Kit um café e uma carta – era de Tunner que dizia: “Vou procurar mais champanhe. Vejo vocês em *Bou Noura*. Com amor, Tunner.”⁷⁶ Ao ler a carta, Kit sai do seu quarto e vai até o corredor para onde davam todas as portas dos aposentos. Port estava lá, com suas malas – ele dobrava algumas peças de roupas; havia várias maletas, talvez algumas de instrumentos musicais, mas o alaúde estava à vista ao lado do seu chapéu. Kit pergunta sobre Tunner e, de acordo com a resposta de Port, Kit compreende que ele havia tramado algo, como, por exemplo, dar um jeito de se livrar de Tunner, pelo menos por uns dias, até que todos se reencontrassem na próxima cidade.

⁷⁶ Vê-se que, ao longo do filme, há constantes traços da própria autobiografia de Bowles: “[...] Jane não tinha a menor vontade de partir comigo para o Novo México [...] mas concordou em ir desde que pudesse levar um amigo chamado Bob Faulkner [...] Sabia que Bob bebia muito e que esse era o motivo pelo qual Jane queria sua presença. Por fim ela me disse que minha ‘visão de mundo’ a deprimia [...] e esperava encontrar compensação com Bob, que gostava de rir mais ou menos sem parar”(BOWLES, 1994, p.273). Há ainda, na autobiografia, uma passagem na qual Bowles menciona um companheiro de viagem, um americano, chamado George Turner: “No hotel conheci um americano chamado George Turner, que era talvez um ano mais velho do que eu e que durante meses vagara pelo deserto [...]” (Ibidem, p. 195). Nas remessas do tempo autobiográfico de Bowles, é possível que este Turner tivesse sido uma sugestão em prol da criação do nome do personagem Tunner, mas agora com as características de Bob Faulkner, citado logo acima.

Figura 37 Port arrumando as malas para a partida para Bou Noura



Fonte: NEGRI, 1990, p. 18

Port arruma as malas para *Bou Noura* e diz ter achado um ônibus para lá – quanta trama, quanto subterfúgio para afastar Tunner de sua privacidade com Kit. Já tinha feito isso em Tânger e não havia dado certo. Talvez fosse assim, sem muito pressionar Kit por um lado, mas pressionando-a por outro, que eles conseguissem viver há anos; ele sabia dos limites de Kit, e contava jogar as cartas certas, mas corria o risco de perder, algumas vezes, como em qualquer jogo. Talvez ainda, essa viagem fosse a estratégia encontrada por Port para levar ao extremo e resolver, de um jeito ou de outro, aquela situação. Enfim, com Tunner longe, eles embarcam à tarde, uma vez que já tinha sido dada a cartada.

Kit olha Port dobrar o seu paletó e de repente fixa em uma das malas e diz: “Compôs a ‘Abertura mexicana’ sentado aí em cima. Lembra?” Port disse que não se lembra, e Kit replica: “Ficamos casados por muito tempo.” Ele responde que dez anos não é tanto tempo assim. Divergiam acerca do tempo, e via-se que a memória comum já não existia, assim como a transparência.

Em uma mudança de cena, vê-se a estrada de *Bou Noura*. O ônibus era da mesma cor que a terra, como se fosse uma transfiguração da geografia ao redor – marrom avermelhado em equilíbrio com diferentes tons de azul no céu. Em meio aos habitantes locais, Port e Kit sentaram-se lado a lado no ônibus. Estavam tranquilos e leves. Via-se que Kit tentava escrever, mediante a inspiração retida ao longo da viagem. Port parecia dar-lhe alguma sugestão artística – não se sabia o que falavam, mas era harmônico, sobretudo, com a música extradiegética árabe, a qual ocupava o ritmo de instrumentos locais e cujo dinamismo evocava no espectador a perspectiva dos próximos acontecimentos. A música e as imagens substituíam a importância das palavras. “Para Roland Barthes, não há diferença entre ler e ver”,⁷⁷ assim, fotografia, movimento e música no cinema podem ocupar, por vezes, o lugar das palavras, não menos ambíguas.

O inegável é o fato de que ao se tratar de um momento fugaz ou descompromissado (sem o peso das tensões de um diálogo vestido de rótulos), o casal está muito bem, era indubitável o semblante de Port de alegria e leveza em estar a sós com Kit. O espaço aberto da imagem em *travelling*⁷⁸ indica o que Port e Kit viam durante o percurso do ônibus – trata-se de um plano subjetivo⁷⁹ dos personagens que possibilita ao espectador trilhar a mesma paisagem que eles. Em seguida, na mesma cena, a câmera assume o olhar, anunciando a chegada do ônibus à nova cidade. Port já está em seu quarto, mexendo em alguns papéis, em seguida, vai ao quarto de Kit – lá estão muitas roupas de Kit espalhadas pela cama, outras ela lava à mão. Disse que precisa ver as coisas dela, já que se sentia como uma refugiada desde que descera do navio e também ressaltou como lhe fazia falta um espelho. Novamente, vê-se a marca do “espaço-objeto” como prioridade de Kit. Ela sente-se segura frente à contabilidade de seus pertences, por isso ter tirado todas as roupas da mala, a fim de poder apreciá-las. Pergunta a Port se ele tinha visto os óculos escuros dela, e ele ironicamente pergunta se ela não tinha visto o passaporte dele. Sai para avisar as autoridades locais do desaparecimento do seu passaporte e segue agarrado à gola de seu paletó, como se sentisse frio em pleno deserto.

⁷⁷ Leyla Perrone-Moisés refere-se a Roland Barthes na apresentação do livro: in: BARTHES, 2005, p. X.

⁷⁸ “[...] o *travelling* é um deslocamento do pé da câmera, durante o qual o eixo de tomada permanece paralelo a uma mesma direção; ao contrário, a *panorâmica* é um giro da câmera, horizontalmente, verticalmente ou em qualquer outra direção, enquanto o pé permanece fixo” (AUMONT, 2011, p. 39).

⁷⁹ “[...] um plano visto ‘pelos olhos de um personagem’” (Ibidem, p.43).

Kit, um pouco depois, sai à procura de Port e depara-se com ele olhando um cachorro que latia insistentemente. Em um plano aberto, a paisagem harmoniza-se com o casal visto em um plano mais próximo – suas vestes traziam as cores do local. Port já havia descoberto o paradeiro do seu passaporte e disse a Kit: “Não perdi o passaporte. Eric Lyle o roubou.” Anteriormente, quando a câmera insistia na mala de Port aberta denunciando os seus pertences, fazia uma antecipação de um desenrolar futuro. Este mecanismo tem a ver com o que diz Haroldo de Campos (2004, p. 99) sobre a técnica cinematográfica:

O cinema [...] desde as inovações de *Griffith*, através do alto desenvolvimento das técnicas para a variação de ângulo, perspectiva e distância de foco, rompeu com a tradição teatral e conquistou uma inusitada multiplicidade de grandes tomadas sinedóquicas e gradações de tomadas metonímicas.⁸⁰

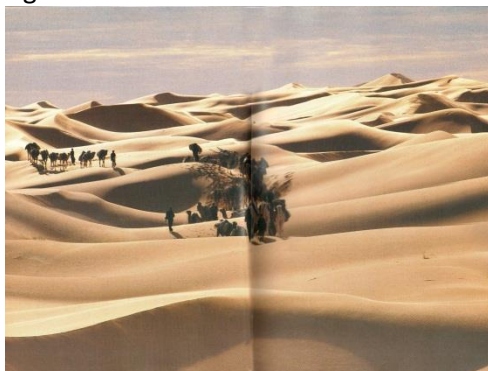
O que na linguagem literária observa-se como denominação de metonímia e sinédoque, no cinema, relaciona-se, por exemplo, com o ir e vir da câmera entre o todo e a parte e vice-versa: o primeiro ou primeiríssimo plano ressaltando e ressignificando um detalhe, um rosto, um olhar, uma carteira e assim sucessivamente. Nesta mesma cena, cujo diálogo é o roubo do passaporte, a câmera oscila entre o casal e alguns nômades locais, talvez aqueles, que na opinião da senhora Lyle eram “os inferiores e perigosos”. Na realidade, a aversão da senhora Lyle àqueles com quem não queria se identificar talvez fosse uma: “[...] identificação simbólica disfarçada” (JAMESON, 1996, p. 376). Eric Lyle, ao roubar o passaporte, concretizou os temores da senhora Lyle com relação “aos outros”: ou seja, eles mesmos (mãe e filho). Seriam os “diferentes” tão iguais a si mesmos. Eric Lyle roubou o passaporte, pois segundo o tenente, conseguiria um bom preço na legião estrangeira em *Messad*. E conforme se prolongavam no diálogo, Port já indicava o começo de sua febre, e era estranho para Kit ver alguém sentir tanto frio no Saara. Ele diz que estaria melhor em *Elga’ar*. Kit

⁸⁰ Haroldo de Campos (CAMPOS, 2004, p. 99, nota 03), na sua obra **Metalinguagem & outras metas**, faz a seguinte colocação em nota de rodapé: “Parece-nos interessante recordar, para melhor compreensão da teoria de Jakobson, o sentido próprio que têm os termos metonímia e sinédoque, segundo o ‘Diccionario de Términos Filológicos’ de Fernando Lázaro Carreter, Madrid, editorial Gredos, 1953. **Metonímia**: tropo que responde à fórmula lógica ‘*pars pro parte*’; consiste em designar uma coisa com o nome de outra, que está com ela em uma das seguintes relações: causa e efeito; continente e conteúdo [...]. **Sinédoque**: tropo que responde ao esquema lógico ‘*pars pro toto*’ ou ‘*totum pro parte*’. Produz-se quando se emprega uma palavra por outra, estando seus respectivos conceitos em relação de: gênero a espécie ou vice-versa; parte a todo ou vice-versa; singular a plural ou vice-versa etc.”

pergunta sobre o combinado entre eles de encontrarem Tunner. Port diz que, mais cedo ou mais tarde, eles se encontrariam.

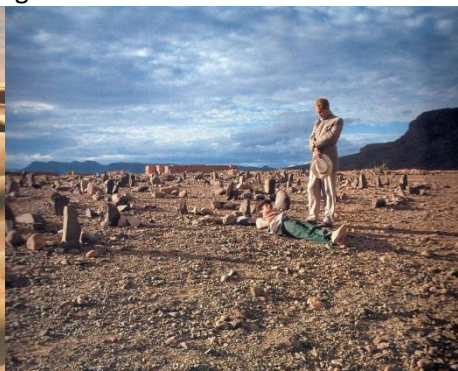
Vista do alto, entre as dunas, seguia uma caravana de tuaregues, e Kit corre até o topo de um terreno plano e árido para vê-la em sua travessia. Port também a observa, ao mesmo tempo que se dá conta de que estão pisando o chão de um cemitério. Observam-se lápides desgastadas pelo tempo e, por isso, já sem nomes e sem datas – rastros quase apagados pelo deserto temporal. Só pedaços de barro conferiam a sua suspeita. Kit ouve em silêncio as palavras de Port e pergunta se eles não podem ficar um pouco em algum lugar, a que Port responde que talvez em *Elga'ar*, já que lá era bonito e quente. Kit deita-se no terreno em meio às lápides e diz que quer parar em qualquer lugar, que isso não faz diferença para ela, que o importante é parar um pouco. E na medida em que Port se aproxima de Kit, a câmera, em plano-sequência, revela o lado oposto, o lado para o qual seguiam os nômades.

Figura 38 As dunas do deserto



Fonte: NEGRI, 1990, p. 26-27

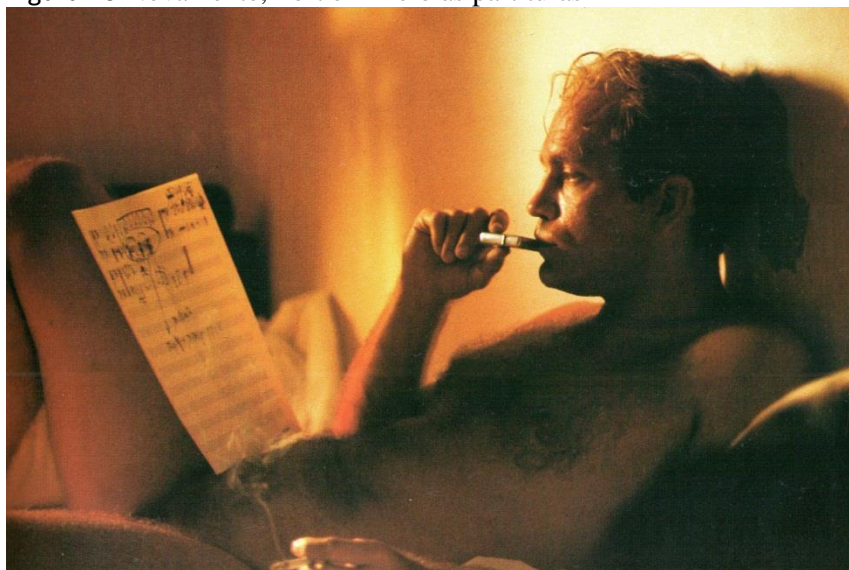
Figura 39 O cemitério



Fonte: NEGRI, 1990, p. 19

Em uma nova cena, anunciando um tempo já decorrido, Port aparece em meio às partituras espalhadas pelo chão do quarto do hotel, e a impressão que se tem é que ele estuda sempre à noite, depois de ter vivido o dia e daí tirado suas impressões. Ele está ardendo em febre. A posição da câmera assemelha-se àquela do início do filme – um *close up* de cabeça para baixo como indicador de uma lógica estética, mas que ainda não tinha nome. É o que já se disse sobre a metonímia ou a sinédoque anteriormente, que ao mostrar algo, quer, de fato, indicar outra coisa, imprimir uma significação outra ao plano ou cena.

Figura 40 Novamente, Port em meio às partituras



Fonte: NEGRI, 1990, p. 13

Mais tarde, Port aparece num local sob a atmosfera de uma luz intensamente vermelha e uma música diegética⁸¹, em um arranjo de flautas e tambores, tocada pelos moradores locais. Em montagem paralela, via-se, ora Port entre os músicos, ora Port ardendo em febre em um quarto de hotel. A montagem entre imagem de um ritual quase de exorcismo e a sua ardência em febre no quarto leva a crer que Port, em sonho, via aquela cena da qual, como um observador, também participava. Os instrumentos locais somavam-se a uma voz feminina que simulava a língua entre os dentes (semelhante ao ruído realizado por Mahrnia e amigas) e de repente tudo ao mesmo tempo somava-se a uma voz masculina – tinha-se a impressão de que se tratava de um ritual de cura e a voz de um dos integrantes diz a Port: “Se não vender a sua doença, ninguém vai comprar.” Não se sabe se este homem dirigia-se a Port no quarto ou se a Port ali mesmo naquele local, ou não se sabe se tudo era sonho ou realidade. O fato é que a música ritualística intensifica o sentido da narrativa – trata-se de uma música cuja intensidade é gradativa, parecida com um som que progressivamente aparece quando se acorda, ao se tornar mais nítido na iminência do despertar. E foi mais ou menos assim o que aconteceu: numa mudança repentina de plano, Port, vestido igual à cena descrita anteriormente num suposto ritual, acorda com as batidas na porta, em meio aos seus livros e partituras. Ele abre a porta e o mensageiro lhe diz: “Boas novas. Acharam seu passaporte em *Messad*. O senhor Tunner chega amanhã, trazendo seu passaporte.” Com a anunciação

⁸¹Jewel, de Bachir Attar e the *Master Musicians of Jajouka*, faz parte da trilha musical do filme *O céu que nos protege*. Cf. GERARD; KLINE; SKLAREW, 2000, p. XXXII.

da chegada de Tunner, Port nem consegue degustar a notícia de seu passaporte encontrado. Sai, desesperadamente, rumo a um estabelecimento responsável pelas viagens das redondezas daquele local. Quer um ônibus para *Elga'ar*. O senhor encarregado dos negócios disse-lhe que já estava tudo lotado. Port, em um ataque de raiva, derruba tudo o que havia pela frente. Diz que sua mulher estava doente e precisava embarcar urgentemente. O homem responde em francês que não era possível e Port, jogando notas de dinheiros para o alto, convence-o de que tudo é possível. E, de fato, tudo é possível. “Para americanos é possível”, respondeu o homem frente à dramaticidade de Port cuja eficácia deve-se mais ao dinheiro do que à sua própria histeria febril.

Figura 41 Port diante de um ritual, ao som de tambores e flautas



Fonte: NEGRI, 1990, p. 19

Parecia que a jornada não tinha nenhum outro propósito a não ser se livrar de Tunner. Mais tarde, Port e Kit já estão dentro do ônibus. Era noite e o ônibus está lotado de pessoas e de malas. Port deita-se no banco, já que se mostra sem forças para se sentar. Kit traz um semblante de desgosto e cansaço. Quando ela se dá conta de que Port realmente está doente, tenta levá-lo para junto dela. A dramaticidade da cena é intensificada por uma música cujo título designa a própria contextualização daquele

momento. *Fever Ride*⁸² traz a tensão de um momento no qual as coisas não iam bem. Entra-se, propriamente, na “rota da febre”, já prenunciada em imagens e músicas. E nesse trajeto, percebe-se que, às vezes, não se sabe mais se haverá retorno. Kit já está cansada de viagens a cidades tão precárias, quentes e empoeiradas; Port já não é mais um viajante cujo roteiro está determinado.

Figura 42 Ônibus na “rota da fuga”



Fonte: NEGRI, 1990, p. 20

E, na verdade, Tunner era apenas uma circunstância hipotética de uma travessia de incomunicabilidade e de desarticulação do casal. Todas as contextuais vivências do casal, ainda que ancoradas em uma época que não é a nossa – do espectador –, é tão atual quanto. A experiência da pobreza salientada por Walter Benjamin, o sujeito fragmentado e sem historicidade de Jameson – tudo desemboca em um indivíduo pós-moderno tão igual e tão o mesmo. O tema de *Fever Ride* representa, metaforicamente, o trajeto contemporâneo que não é mais escolhido pelo homem – o caminho o escolhe justamente por não haver escolha. E reiterando, diz Benjamin (2012, p. 239):

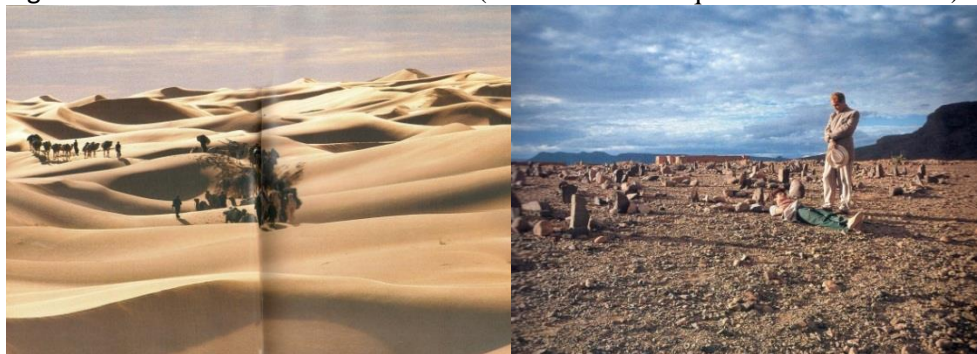
Podemos ir mais longe e perguntar se a relação entre o narrador e sua matéria – a vida humana – não seria ela própria uma relação artesanal. Não seria sua tarefa trabalhar a matéria-prima da experiência – a própria e a alheia – transformando-a num produto sólido, útil e único?

⁸²*Fever Ride*, em livre tradução: “Rota da febre” – composição de Richard Horowitz para a trilha musical do filme *O céu que nos protege*. GERARD; KLINE; SKLAREW, 2000, p. XXXII.

Port busca uma relação artesanal com Kit e com a cultura africana. Parece, entretanto, descuidar-se com relação aos perigos que aquela natureza distinta pode oferecer, dados seus atropelos para se livrar de Tunner. Perigos que, também por meio de sinais, vêm sendo a ele anunciados. Se aquele sonho que Port tivera no início da diegese, de uma forma simbólica, fosse algo inerente ao próprio destino humano, poder-se-ia dizer que: mediante os atropelos do progresso e o consequente esmorecimento da experiência sólida entre o ouvinte e o narrador, ou de forma similar, a argila e o seu lapidar de mãos num respeitoso tempo de maturação, entre o indivíduo e o seu recolhimento intrínseco, gerador de tantos outros reconhecimentos transparentes, provavelmente, esse sonho com um trem desgovernado a guiar Port sempre em frente, ainda que lhe desse a remota chance de voltar, mostrou o quão vulnerável, de fato, estaria a humanidade diante da emboscada na qual se colocara – seria como se tudo, em rigor, não mais dependesse das vontades ou das escolhas humanas, já que estaria perdida a “relação artesanal”, citada por Benjamin, e da qual se pudesse extrair o cuidadoso respeito na relação entre o homem e a matéria, sobressaindo-se a vulnerabilidade e a inutilidade frente às supostas “conquistas” ao longo do caminho, não raro, trilhado, por suportes externos e velocidades velozes demais para a apreensão da “matéria-prima da experiência”. E seria inegável dizer o quanto Port tornou-se suscetível diante da mais remota ideia de se ouvir falar no nome de Tunner, e por isso, talvez, sem perceber, afastava-se dolorosamente daquilo a que veio: da constante reconfiguração necessária ao aprimoramento de seus espaços internos.

Outro momento de relevância a confirmar a fragilidade não só de Port, mas um traço peculiar a tantos outros, seria quando Port e Kit, posteriormente, estavam dialogando acerca do passaporte “roubado” e, sem querer, Port percebera que estavam pisando o chão de um cemitério esquecido pelo tempo naquela localidade. É interessante notar que entre as duas extremidades, que ora acolhiam os tuaregues em suas travessias num plano inferior do quadro, logo ali nas dunas, ora no silêncio estático de um tempo esquecido daquele cemitério, Port e Kit discutiam sobre se fixar em algum lugar ou continuar seguindo sempre em frente. Talvez, naquele instante, inconscientemente ou não para o casal, mas significativamente para o espectador, estivessem inseridos os grandes dilemas humanos entre uma escolha e outra: cada ato influenciando no caminho que a ele se seguirá.

Figura 43 A coexistência dos contrários (o dinamismo e a quietude: vida e morte)



NEGRI, 1990, pp. 26-27/19

Port treme e bate os dentes e Kit já está apavorada. Chama-o de querido e pede a ele que se deite em seu ombro. Port diz: “Não me chama de ‘querido’ há mais de um ano.” E o dia amanhece anunciando a cena da chegada de ambos à nova cidade. As flautas em destaque da música *Fever Ride* extradiegética determinam as fronteiras entre o ônibus e os camelos que passam à frente deles. “*Elgar’ar*, madame! Tudo vem para *Elgar’ar*”, diz um passageiro à Kit. Tudo o que há de mais exótico para um ocidental é vendido em *Elgar’ar*. Port desce do ônibus um pouco melhor da febre. Elogia a beleza da cidade e pergunta de brincadeira à Kit se ela havia reservado uma suíte, pois ele queria tomar um *drink* na varanda – tudo isso era para descontraír, já que sabiam que não havia nada disso lá. Kit sorri e diz que achava interessante ver todas aquelas pessoas juntas, sempre em grupo, e Port brinca perguntando à Kit se ela não gosta da individualidade.

De repente, Port cai de costas, escorando-se na lateral do ônibus. Kit e um homem tentam levantá-lo, a fim de que pudessem ir ao hotel o mais rápido possível. Port não consegue parar em pé, em virtude da febre que o enfraquecera. Deixam-no em um estabelecimento logo ali perto, enquanto Kit vai procurar um hotel. O nome do hotel é *Duksar*, e Kit pede auxílio aos garotos que estavam próximos a observar a dramática cena, e um deles aceita levá-la até lá. Conforme caminham, cruzam com dois homens carregando um indivíduo morto em uma maca. Quantas coisas acerca dos “presságios” de Kit não vieram à tona nesta hora. Mostrou-se tão suscetível aos desígnios dos sonhos, aos sinais que poderiam estar por trás da interrupção da luz naquele dia no jantar do hotel em Tânger. É muito provável que Kit tenha pressentido um sinal enigmático e apreensivo quando se deparou com aquele incidente, literalmente, fúnebre.

Figura 44 Port fragilizado pela doença (tifo)



Fonte: NEGRI, 1990, p. 21

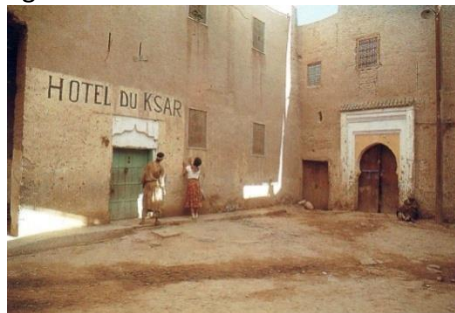
Uma música vocal, aparentemente extradiegética, inicia-se nesse momento diegético. Kit anda por ruas estreitas que mais parecem um labirinto, não só pela estrutura do lugar, mas também pela sua condição desesperadora que, intensificada pela música, traz a imagem de um indivíduo perdido, frente a um grau metafórico das travessias e dos espaços, que, a rigor, trazem a impressão de um deslocar-se sempre adiante, mas, na verdade, refletem um andar a esmo. Pergunta ao garoto se falta muito ou se está longe o hotel, mas ele não compreende a sua língua, só sabe levá-la até lá, provavelmente, o único hotel da cidade a abrigar turistas estrangeiros. Finalmente, chegam ao hotel, mas ele está fechado. O garoto, em uma língua estranha à compreensão de Kit, conversa com a proprietária que se apoiara no parapeito da janela de um dos andares superiores. Kit insiste para que se abra a porta. A proprietária diz que a manteria fechada enquanto a epidemia não acabasse. Kit pergunta sobre qual epidemia ela está falando, mas a resposta era em uma língua que não se compreendia. O provável “presságio” concretiza-se em fato, e aquele morto na maca era um indício factual da própria condição de Port, a que ela também estava exposta.

Figura 45 Kit em busca do *Hotel Du Ksar*



Fonte: NEGRI, 1990, p. 72

Figura 46 *Hotel Du Ksar*



Fonte: NEGRI, 1990, p. 20

Quando Kit retorna ao lugar onde havia deixado Port, tambores e flautas dominam o espaço. Kit chega mais perto e vê Port rodeado por homens que tocavam aqueles instrumentos. Ele está extremamente doente, entorpecido pela febre e pela música. Kit, diante desta cena, fica desolada e pergunta ao menino que a levava ao hotel se há algum ônibus ou carro, pois precisam partir. O garoto sai sem deixar claro se havia entendido o que Kit dissera. Kit, novamente, lança os olhos sobre Port. Agora ele está delirando – dança com as mãos ao ritmo das flautas, cujo efeito é semelhante àqueles números de espetáculos com a serpente que se ergue ereta do cesto sob o efeito hipnótico da flauta. Todos ao redor celebram aquela cena.

Kit, em um acesso de raiva, pede a todos que parem com aquela música. Mas Port tira notas de dinheiro do bolso e as joga para o alto com o desejo de que continuassem a tocar. Kit vai buscar ajuda, e, em uma nova sequência, aparecem Kit e outros homens carregando Port. Segundo Kit, iriam para *Sba* onde havia um *Forte* e uma legião estrangeira. A música extradiegética *Fever Ride* retorna, dando ensejo à continuidade da travessia, que, agora, não dependia mais dele, e sim da doença. Embarcam em um caminhão precário. Port deita-se na carroceria, confundindo-se com os entulhos. Debruça-se sobre o colo de Kit e seguem viagem. A imagem do deslocamento e a música *Fever Ride* são indissociáveis até então.

Em um plano aberto, veem-se, ao fundo da imagem, as dunas sobre o efeito do pôr do sol – tudo era intenso, entre o vermelho que viria a contrastar com os verdes das árvores próximas à nova cidade. E a música se encerra dando lugar a uma

nova cena. Port e Kit já estão instalados no Forte e Kit pergunta se febre tifóide⁸³ mata, ao que o responsável pela legião estrangeira, de forma rápida e ríspida, responde que às vezes não, mas, o que ela poderia esperar, já que estavam em *Sba*, e não em Paris. A diferença de língua e a rispidez daquele homem são pouco propícias ao diálogo. Kit, de fato, está sozinha e via agora uma ausência de diálogo de outra natureza – uma opacidade intercultural de alteridade. O oficial, antes de sair, recomenda a Kit que dê dois comprimidos a Port a cada duas horas.

Port fica deitado quase rente ao chão sobre um colchão fino. Um pouco mais acima e à direita, havia uma pequena janela de onde vinha a luz do dia; à sua frente, uma fileira de malas cuja extensão não cabia no quadro daquela cena em plano geral. As roupas, os chapéus, os óculos, os pertences em geral ainda serviam como extensão deles mesmos. Novamente, a câmera flagra a apropriação de espaço e de objetos como elementos culturais e econômicos de uma época que se apoiava na ideia do “progresso” e da civilização anunciada no pós-guerra daquela cena do início da diegese, em Nova Iorque.

⁸³ Bowles (1994, p.188), em sua autobiografia, relata a respeito de suas constantes febres ao longo das viagens e dentre tantas circunstâncias, extrai-se a seguinte: “Aluguei um quarto mobiliado no apartamento de uma viúva, em Montmartre, arrumei um piano e me pus a trabalhar numa sonata para flauta e piano. A cada dia sentia mais frio, embora estivéssemos no final de maio, e a primavera não estivesse tão atrasada assim. Um dia almocei com Carlos Soares; ele olhou para mim e disse: ‘Acho que você está com **febre tifóide**. Vi isso com frequência no Egito [...] O palpite de Carlos estava correto.’”

Figura 47 O “Quarto branco”⁸⁴



Fonte: NEGRI, 1990, p. 22

O plano cinematográfico permanece estático e as malas são vistas em abundância ao fundo, enquanto Port aparece deitado e enrolado em um lençol branco. Ajoelhada sobre o tecido de sua saia, Kit, de frente para Port, dá-lhe o medicamento recomendado. Ouve-se somente o ruído do espaço diegético e pode-se ver a luz que vem de fora trazendo uma luminosidade voltada para o branco. O rosto de Port está tão branco quanto a fotografia daquela cena – sua palidez parece ser um reflexo da cor da imagem. Mas a febre já havia cedido um pouco e ao mesmo tempo que Kit dava corda no relógio de pulso de Port, dissera que daria uma volta para arejar. Vê-se uma fresta de sol sobre a face de Port. Kit sai e Port olha-a sem dizer nenhuma palavra.

⁸⁴ Sob um princípio de espelhamento entre ambiente e indivíduo, durante as filmagens, o local em que Port se instalou, no percurso de sua doença, foi designado como “O quarto branco.” Cf. NEGRI, 1990, p. 74.

Figura 48 Port sendo medicado



Fonte: NEGRI, 1990, p. 23

Lá fora, alguns meninos jogam bola. O dia está radiante. Em um plano-sequência, o céu azul, as dunas avermelhadas e, lá embaixo, os tuaregues montados em seus camelos. Kit passeia por ali sempre olhando para eles. Mais tarde, Kit já está no aposento encostada à parede, quando chega uma senhora com uma bandeja trazendo-lhe algo para comer. O violino extradiégético aprofunda a cena com uma carga de tensão anunciando um vazio, uma repressão de espaço, já que Kit, feito um bicho amuado, recolhera-se agachada rende à parede; era um não saber o que dizer, posto que até agora tudo transcorreria como um dia após o outro, fato que confirma as palavras do narrador no início da diegese, acerca da percepção de tempo de Port e Kit. Agora, era tudo diferente. Ela pressentia algo que talvez não estivesse ainda na ordem do dia, na ordem das coisas até então traçadas. Era mais que não ter o conforto do espaço ou estar na iminência de perder Port. A doença de Port já preparava a expectativa para um “segundo ato” – Kit, ali, sentada no chão, marca a vinda dos novos tempos, muito provavelmente, os tempos na contramão de um espaço, agora intrínseco, como forma de sobreviver à realidade inscrita naquele momento presente.

O violino insiste naquele espaço do quarto, naquele espaço do deserto como forma de anunciar o tempo; seria isso: o tempo de um agora que não se sabia como (re)construir. A melodia triste do violino aparenta ser a forma escrita da palavra que ficou ausente entre ambos; o violino triste suscita a narrativa tradicional salientada

por Benjamin, aquela que se perdeu no tempo por falta de um narrador e de um ouvinte, por falta da partilha da experiência, a qual se via sempre adiada, e que por isso, esvaiu-se. E Kit levanta-se do chão, vai até à porta onde estava aquela senhora com a bandeja. Kit pega-a e agradece em francês, dirigindo-se a Port que estava deitado. Ela oferece-lhe a sopa e pergunta se ele podia se levantar. Port levanta-se um pouco, mas não consegue tomar a sopa.

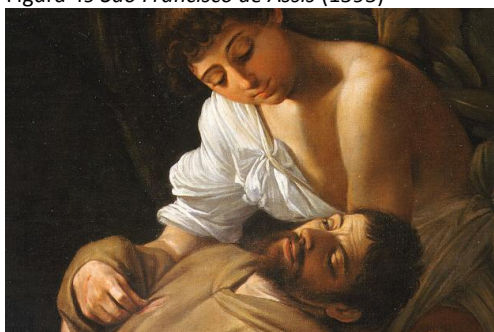
Na mesma cena, só que em outro plano, ouve-se o vento lá fora. Kit olha para o relógio no pulso, e, em seguida, veda com roupas as partes pelas quais entravam o vento e a areia no quarto. Port dorme, mas Kit, talvez achando que ele estava morto, começa a chamá-lo pelo nome, e ele não responde. O violino retorna ao mesmo tempo que Kit tenta ouvir o coração de Port. O barulho do vento, a música extradiegética – só que agora com uma leve mudança de tom, para indicar a não mudança e sim a persistência da situação – transcorrem durante a tentativa de Kit de reanimá-lo. Vendo seus esforços inúteis, deita-se ao lado dele, puxando os seus braços sobre ela. Dormem abraçados naquela noite, à luz cambaleante da lamparina e ao vento soprando o tecido que cobria a pequena janela. Ao lado do espectador, além desta imagem de cores opacas, o violino zela pelo sono de ambos.

Já era de manhã, e tanto lá fora como lá dentro no quarto, vê-se uma atmosfera entregue ao acaso de sua própria natureza. Lá fora, o plano longo e aberto da paisagem, lá dentro, um quase primeiro plano que abrigava o rosto de Port, suas mãos e o peito. A luz que vinha de fora trazia uma luminosidade ardente, quase microscópica das pulsões febris de Port. Kit escreve sobre a mala que adaptara como mesa e é interrompida pelo vento que insiste na janela a ponto de derrubar o pano que a cobria. Ela se levanta para ajeitar a cortina improvisada. Lá fora, anuncia-se uma grande tempestade de areia. Lá dentro, Port arde em febre e Kit providencia-lhe o medicamento, com o intuito de amenizar a doença que insistia. O violino soou numa persistência anunciativa de que as coisas dificilmente seriam postas no lugar. Enquanto isso, a tempestade de areia, finalmente, cede ao pôr do sol, cuja luz viria a “incendiar” o rosto de Port. Kit, por sua vez, começa a se aprofundar nos espaços internos e, talvez, seu hibridismo – sua condição de 'passageira' – resultante do fato de fiarem e tecerem em seu lugar, havia lhe trazido o comodismo daquela condição. Dificilmente, via-se Kit no labor intelectual, diferentemente de Port que, o tempo todo, revelava-se bastante empenhado em suas criações. Mas, agora, parece que ela, enfim, retoma o fio condutor

de seus escritos. Ela teve que se ver só para produzir, para centrar-se na sincronia de sua própria narrativa.

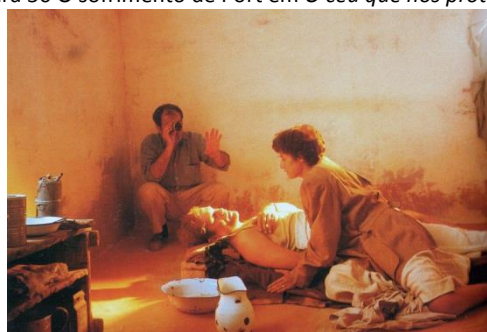
Em um plano um pouco mais aberto, vê-se a imagem de Port deitado e Kit ajoelhada sobre ele, fazendo lembrar a pintura de *Caravaggio*, em um jogo contrastante de luz e sombra. Port chama por Kit e ela responde que estava ali. Ele diz que estava tentando voltar e que tinha tantas coisas para dizer, mas não se lembrava de tudo. Ela diz que a febre é assim mesmo. Ela lhe oferece leite morno, mas ele diz que não dá mais tempo. Diz que “lá” é muito longe e que estava tentando voltar e que ninguém podia ir “lá”. Mas o horrível, segundo Port, era que em todos aqueles anos, ele tinha vivido por ela e não sabia, mas que só agora, em vão, deu-se conta disso, pois ele iria partir. A luz começa a ceder, o violino impõe-se majestosamente enquanto as cores quentes começam a dar lugar às sombras. E nesse jogo de luz e sombra, em harmonia com as cordas musicais, Kit insiste para que ele fique, para que não a deixe ali sozinha.

Figura 49 *São Francisco de Assis* (1595)



Fonte: [http://pt.wikipedia.org/wiki/S%C3%A3o_Francisco_de_Assis_em_%C3%8Axtase_\(Caravaggio\)](http://pt.wikipedia.org/wiki/S%C3%A3o_Francisco_de_Assis_em_%C3%8Axtase_(Caravaggio))

Figura 50 O sofrimento de Port em *O céu que nos protege*



Fonte: NEGRI, 1990, p. 74

E à medida que as cores desaparecem, Port já não responde a Kit. As cores vivas e pungentes da imagem, talvez, metaforizassem as pulsões, a febre e o amor de Port. As sombras, pelo contrário, indicam a iminência de sua morte e a presença intensificada do violino ainda dialoga com a cena de Kit insistindo para que ele não parta. Nesse aspecto, é viável ressaltar Walter Benjamin (2012, pp. 241-242), em sua tese, “Sobre o conceito de história”:

“Entre os atributos mais surpreendentes da alma humana”, diz Lotze, “está [...] ao lado de tanto egoísmo no indivíduo, uma ausência, no geral,

de inveja de cada *presente* [grifo nosso] com relação a seu *futuro*” [grifo nosso]. Essa reflexão conduz-nos a pensar que a imagem da felicidade que nutrimos é totalmente tingida pela época que nos foi atribuída pelo curso da nossa própria existência. A felicidade capaz de suscitar nossa inveja existe apenas no ar que respiramos com pessoas com as quais poderíamos ter conversado [...] a imagem da felicidade está indissoluvelmente ligada à da redenção. O mesmo ocorre com a representação do *passado* [grifo nosso], que a história transforma em seu objeto. O passado traz consigo um índice secreto, que o impele à redenção.

Nota-se que, de acordo com Benjamin, a ideia de felicidade, geralmente, ancora-se, ou no futuro materializado na teoria do progresso, como será visto mais especificadamente adiante, ou no passado edificado no que ele denomina “historicismo”⁸⁵ enraçado em um tempo linear. Tanto o futuro como o passado, nesse caso, apoiam-se em uma concepção semelhante, pois ambos prometem a “redenção”, ora como uma “novidade”, ora como uma nostalgia do passado respectivamente. E o autor reitera sobre a ideia do progresso: “A ideia de um progresso da humanidade na história é inseparável da ideia de seu andamento no interior de um tempo vazio e homogêneo. A crítica da ideia desse andamento deve estar na base da crítica da ideia do progresso em geral” (BENJAMIN, p. 249).

Dessa forma, insiste-se que Port, quando na última cena retratada, diz que sempre amou Kit, mas que só agora se deu conta disso, semelhante à Kit quando o chamara de “meu querido”, ele o fez justamente por estar na iminência da morte – a urgência da finitude o colocou frente a uma experiência transparente, mas não o fizera quando tudo corria como se fosse eterno ou ilimitado. Ele optou, muitas vezes, pela opacidade do discurso, criou estratégias para eliminar Tunner do caminho e, com raras exceções, fez do outro modo, como, por exemplo, no cume daquela montanha, diante de uma visão panorâmica, a qual ele dizia ser um pouco parte dele. Naquele momento, ele talvez tivesse tentado, mas Kit logo o “boicotou”, ajustando o seu chapéu, os seus óculos – voltando-se às suas extensões-objetos que, não raro, levam o indivíduo a ir em frente ao “tempo homogêneo e vazio”, citado por Benjamin.

Mas, naquela circunstância de um tempo que se esvai, o “progresso dos objetos” mostrou-se para outros fins – as roupas de Kit serviam como tapume contra o

⁸⁵ “O historicismo culmina legitimamente na história universal [...] A história universal não tem qualquer armação teórica. Seu procedimento é aditivo: ela utiliza a massa dos fatos, para com eles preencher o tempo homogêneo e vazio” (BENJAMIN, 2012, p. 251).

vento que entrava pelas frestas da porta e da janela naquele quarto em *Sba*; as malas já não eram mais o amparo das travessias, a saber que Kit teria utilizado uma delas, como mesa, como apoio para escrever; o dinheiro jogado pelo alto, tanto na figura de Kit como de Port, não conseguia suprir a diferença intercultural. Sobrou-lhes a divinização do tempo passado do qual partiram e do futuro buscado – sem redenção no aqui e agora.

Do vermelho pungente das cores, da febre e do amor de Port, tem-se agora o contraste das cores frias, com o tom de azul que emana na atmosfera do quarto e na vista de um plano aberto lá fora. Kit sabe que tudo está em suas mãos agora, e sai em busca de ajuda. Teria ido chamar o oficial do Forte. O violino extradiegético agora não faz parte da narrativa como materialização de tristeza ou remorso, mas afiado e tenso anunciando o perigo, sempre emanado na conotação do tempo – o tempo é iminente e algo precisa ser feito. O violino, não raro, assim como as cores, revela o que não se diz em palavra, habitando o “fora de campo” metaforizado da cena, e por isso é ambíguo para o espectador. Walter Benjamin (2012, p.220), em oposição aos sentidos definitivos da história, justamente, porque vê a ambiguidade como elemento de grandiosidade e não como defeito, dará o seguinte exemplo:

Heródoto não explica nada. Seu relato é dos mais secos. Por isso, essa história do antigo Egito ainda é capaz, depois de milênios, de suscitar espanto e reflexão. Ela assemelha-se às sementes de trigo que durante milhares de anos ficaram fechadas hermeticamente nas câmaras das pirâmides, conservando até hoje suas forças germinativas.

De forma concomitante a Walter Benjamin, sobre os aspectos da ambiguidade do elemento estético, com o intuito de enfatizar a arte cinematográfica, Ismail Xavier (2005, p. 95) fará referência ao livro de Umberto Eco, *A obra aberta*, publicado em 1962:

Inicialmente, segundo Eco, há uma primeira abertura inerente a qualquer objeto artístico [...] Esta deve-se a que, pelo próprio modo de organização, o discurso artístico é aberto, podendo adquirir diferentes significados dependendo das condições que cercam e definem a natureza do leitor. Isto explicaria a “perenidade” de determinadas obras, ao longo da história sempre admitidas e interpretadas pelas diferentes gerações. Eco, inclusive, vai preferir falar em “estruturas de fruição” (definidoras de tipos de interação obra-leitor) em constante transformação ao invés de falar em estrutura da obra, que nela estaria objetivamente presente e, de uma vez por todas, dada.

Em seguida, temos uma segunda abertura, definidora de um tipo particular de arte – justamente a arte moderna. Nesta, estaria ocorrendo

uma inversão do esforço do artista, antes voltado para a minimização da ambiguidade inevitável, agora assumindo esta ambiguidade, e trabalhando em favor dela. A obra aberta [...] cheia de lacunas, convidando o espectador a participar de sua própria construção e completá-la.

Portanto, por não se ouvir a mente do personagem, admite-se a ambiguidade – tudo se revelará em busca de uma outra voz, a voz da recepção, que concatenará com a lógica narrativa, aberta a vários vieses interpretativos. E o violino intensifica-se como lâmina entre aqueles homens cuja língua não se compreende e Kit, mesmo assim, pergunta se alguém conhece algum médico. Em uma montagem paralela, as cores quentes retornam à cena do quarto onde Port grita de dor, ao mesmo tempo que é medicado. O oficial e mais um homem ali da região seguram Port, a fim de aplicar-lhe uma injeção. Sombra e luz ganham a cena em meio ao sofrimento de Port retorcendo-se e gritando – está enrolado em um lençol que o cobre entre o abdômen e as coxas. Tinha-se a impressão de que a pintura de Caravaggio transladasse-se para dentro do filme, sugerindo, novamente, um diálogo entre cor e sombra, além de um enredo cujo tempo transcende à priorização contemporânea, mas com ele dialoga.

Enquanto o oficial tenta aplicar a injeção em Port, de forma hostil, indaga sobre “aquela mulher”. Onde está aquela mulher, onde ela está se o seu lugar deve ser ali, ao lado do marido? Concomitantemente, lá fora, diante de uma luminosidade azul, Kit continua a pedir por um médico em meio às pessoas locais – a incomunicabilidade era irredutível. Ninguém ali poderia ajudá-la, uma vez que os moradores locais não entendiam nem o francês e nem o inglês e é muito provável que falassem algum dialeto dentre tantos da região. Interessante ressaltar que, naquela cena, via-se um avesso de um outro tipo de incomunicabilidade – enquanto o azul da imagem parece estático, o violino dá a sensação de uma espécie de dinamismo de “loucura” ou de desespero para ser ouvido ou para ser compreendido. Era quase uma súplica ao “outro” que lhe dava as costas literalmente. Seria um avesso de um dar as costas simbólico, visto e vivido há mais de dez anos entre Port e Kit, entre o Ocidente rico e a África pobre.

E novamente, como anunciado anteriormente, a câmera, vindo de cima e de cabeça para baixo, enquadra o *close up* de Port – ali, era o primeiro plano cinematográfico cuja imagem era a de um morto, enquanto lá, no início do filme, era um primeiro plano cuja imagem era de Port acordando de um sonho antes de desembarcar

em Tânger. Sua aparição, em um *close up* de olhos fechados, termina ali, em um *close up* de um morto.

Frente a dois pontos quase extremos entre a visão panorâmica de um quadro de Caspar David Friedrich em consonância com a cena de Port e Kit no topo da paisagem e o *close up* de Port, intui-se que ele tivesse se revelado nestas duas dimensões praticamente opostas: no plano geral do topo da montanha diante da imensidão da paisagem e no primeiro plano delimitando a sua chegada e sua saída inscritas nas imagens da diegese. Em síntese, seria a relação da parte pelo todo, e do todo pela parte, figuras de linguagem (metonímia e sinédoque) na linguagem cinematográfica.

No plano geral da imagem, a visão panorâmica anunciou-se como sendo uma de suas peculiaridades, não como a apropriação espacial levantada por Jameson – esse espaço seria uma das características que, muito provável, o destacassem dos turistas – enquanto os turistas levam fotos para casa, o viajante, muitas vezes, apropriou-se do lugar como morada interior. E é interessante perceber que enquanto o espectador partilha do olhar do personagem na visão panorâmica, o *close up* pertence somente ao olhar do espectador, o qual se deparara com “uma nova dimensão”, que segundo Béla Balázs:

Ao encarar um rosto isolado, nos desligamos do espaço, nossa consciência do espaço é cortada e nos encontramos numa outra dimensão: aquela da fisionomia [...] Pois sentimentos, emoções, estados de espírito, intenções, pensamentos, não são, em si mesmos, pertinentes ao espaço, mesmo que sejam visualizados através de meios que os sejam (in: XAVIER, 1983, pp.93-94).

E o mesmo teórico do cinema ainda sobre o *close up* dirá: “Os bons *close ups* são líricos; é o coração e não os olhos, que os percebe” (in: XAVIER, p. 91). Como se vê, o *close up* explicita a relação metonímica na imagem, o que, na concepção de Haroldo de Campos (2004, p. 105), significa dizer que “[...] dados de uma realidade trivial (irrelevante na sua versão estilística originária, convencional) são reelaborados, rearticulados, reordenados para adquirir condição estética.” Aquele rosto estatelado na tela era o rosto que, em primeira instância, revelou-se como sendo a face de algo maior – uma humanidade aprisionada ao devir constante e sem tempo para retornar e juntar os cacos, os fragmentos espalhados, estilhaçados, uma vez que a promessa de “redenção” estava lá no futuro ou num passado de simulação, de espetáculo, de encenação de uma

peça ou roteiro preestabelecido. A condição estética do *close up* de Port figurava algo mais profundo: a desaceleração, o desarranjo de uma ordem estabelecida, mesmo que para isso tudo tivesse que ser colocado de cabeça para baixo, no revés do caminho, a fim de se achar o caminho para a indisposição geral do mundo anunciada naquela face na tela.

Portanto, Port queria pegar os cacos, os estilhaços, e era isso que o diferenciava da maioria – a maioria teria a redenção do simulacro ou da promessa do progresso, ambas contextualizadas, anteriormente, por Walter Benjamin. Kit, talvez, fizesse parte da maioria, mais do que Port, e, por isso, Port seria impulsionado como um roldão, para no fim, tudo parecer ser a mesma coisa: turista e viajante. Mas é inegável que ele seria capaz de viver sem o progresso, e daí poder-se extrair nele a grande diferença entre turista e viajante – o turista perderia a cabeça sem os artefatos propostos por suas supostas conquistas de espaços e objetos; o viajante,⁸⁶ por outro lado, saberia viver na “escassez” de estoques emergenciais, ainda que deles usufruísse.

Em segunda instância, aquele rosto na tela era o de um morto cujo olhar fixo anunciava que não teria sido fácil: “[...] ajustar sua velocidade desenfreada a um passo épico [...]” (BENJAMIN, 2012, p. 178). A condição estética do *close up* reordenou a história de Port entre o início e o fim de sua travessia. Nessa sua travessia, ele tentou resgatar os fragmentos perdidos da sua própria existência, buscou aprimorar a sua música, e claro que desviou seu olhar muitas vezes, e cedeu, ou por sedução, ou para não ser rejeitado, excluído do mundo que abrigava Kit – não é fácil ser diferente, andar em passos lentos quando o tempo é o da aceleração e da rapidez. Mas é na morosidade dos passos que se compreende o detalhe e nada mais propício do que se utilizar da própria música como metáfora para o *close up*, e Balázs em menção ao *close up*, dirá:

Somente os que conseguem distinguir a arquitetura dos contrapontos de cada trecho da partitura é que podem realmente entender e apreciar a música. E é assim que vemos a vida: só a melodia principal chega aos olhos. Mas um bom filme, com seus *close ups*, revela as partes mais

⁸⁶ Não diferente de Port, Paul Bowles mostrou-se ser também um viajante: “[...] Gertrude Stein pronunciou seu veredito: eu era o jovem mais mimado, insensível e comodista que ela já conhecera, e minha colossal satisfação em rejeitar todos os valores a deixava apavorada. Contudo disse isso radiante, e não vi em suas palavras nenhuma crítica hostil. ‘Se você fosse típico, seria o fim da nossa civilização’, disse. ‘Você é um selvagem manufaturado’” (BOWLES, 1994, pp.138-139).

recônditas de nossa vida polifônica, além de nos ensinar a ver os intrincados detalhes visuais da vida, da mesma forma que uma pessoa lê uma partitura orquestral (in: XAVIER, 1983, p. 90).

E se o *close up*, assim como a partitura orquestral, requer a percepção do detalhe, como experiência dialógica, a vida também necessita de um ensinamento orquestral:

“Ensina-se em toda parte”, diz Plutarco, “em mistérios e sacrifícios, tantos entre os gregos como entre os bárbaros, [...] que devem existir duas essências distintas e duas forças opostas, uma que leva em frente, por um caminho reto, e outra que interrompe o caminho e força a retroceder” (Apud BENJAMIN, 2012, p. 177).

Se a natureza apresentada por Port a Kit, naquele momento do homem solitário frente à paisagem de um plano aberto, significava um pouco dele mesmo, dita por ele na diegese, é muito provável que Port encontrasse ali a lentidão necessária ao apreço do próprio detalhe, o qual enriquecia seu olhar, potencializando-o no aprimoramento retrospectivo da própria existência, a fim de que pudesse se reorientar e se reorganizar em um presente, cuja criticidade potencializava a sua própria biografia e não a simulação desta como uma pobre experiência fictícia. E como já visto anteriormente, Benjamin salienta a respeito do esgotamento do fluxo da narrativa tradicional, desencadeado em uma experiência de pobreza entre os indivíduos, os quais, então, diante da promessa de um historicismo e de um progresso “redentor”, apoiar-se-iam num passado divinizado e nos fetiches industrializados. Jameson, de forma dialógica a Walter Benjamin, faz referência à apropriação do espaço em detrimento de um tempo de historicidade, o que acarreta ao indivíduo a busca de um simulacro do passado ou a sua própria reificação.

Nota-se, enfim, que a pretensão de um lugar fixado e inequívoco para engendrar a análise das relações humanas materializadas em *O céu que nos protege* não é tão simples ao ponto de dizer que Port, Kit, Tunner e os Lyles são paradigmas de um modernismo benjaminiano ou de um pós-modernismo jamesoniano, ou até mesmo de uma “reconfiguração da subjetividade contemporânea”,⁸⁷ nos dizeres de Arfuch, mas mostra-se possível e rico estudá-los ou analisá-los nestes limites.

⁸⁷ Segundo a autora: “Se o valor biográfico adquire sua maior intensidade nos gêneros classificáveis como tais, é possível inferir seu efeito de sentido quanto ao ordenamento das vidas no plano da

Supondo-se que a vida, sob a contextualização de Benjamin (2012),⁸⁸ fosse um teatro, e cada um interpretasse a si mesmo, e longe de cada um ser o que cada um realmente é, seria nesse palco a céu aberto que estariam Port e Kit representando papéis de si mesmos como refúgio, como “redenção” de suas próprias escolhas. No fundo, talvez se igualem no que concerne à jornada daqueles que compram bússolas e mapas sem jamais ter saído dos limites da própria nação.⁸⁹ Essa jornada, ali metaforizada, é a da vida. Todos estão em busca de um papel a ser representado, e é por isso que o passado que poderia ter sido, é deveras aclamado, e o futuro anuncia-se como um progresso certo, fora do qual não há esperanças nesse mundo de representações, atuações e aparências.

E ainda que Port tentasse assumir um papel bem definido, patina ali e aqui em sua jornada. Port e Kit, por exemplo, eram intelectuais, mas é interessante ressaltar que, muitas vezes, os Lyles lhes pareceram bastante oportunos com a *Mercedes* branca – ainda que aos seus olhos os Lyles fossem dois monstros. Tunner, por exemplo, foi útil à Kit em seus momentos de indecisões, mimos e carências. Em síntese, nesses exemplos citados, Port e Kit não eram completamente diferentes dos demais: quando viviam sob a égide do “tempo homogêneo e vazio”, era, muitas vezes, de forma consciente e conveniente.

Agora, é também inegável que Tunner era mais sofisticado, se comparado aos Lyles – era um turista com classe, beleza e dinheiro, teria, portanto, gosto para apreciar a arte em geral, mas talvez o fizesse mais por etiqueta do que para o alimento de sua própria alma. O mais difícil é definir o papel de Kit – suas palavras

recepção. São laços identificatórios, catarses, cumplicidades, modelos de herói [...]” (ARFUCH, 2010, p. 71).

⁸⁸ Mesmo diante da complexidade dos personagens kafkanianos, Walter Benjamin (2012, p. 162) irá utilizá-los como exemplos de um tempo que transcende os limites canônicos do modernismo: “O mundo de Kafka é um teatro do mundo. Para ele, o homem está desde o início no palco [...] A aptidão cênica, que parece o critério mais óbvio, não tem aparentemente nenhuma importância. Podemos exprimir esse fato também de outra forma: não se exige dos candidatos senão que interpretem a si mesmos. Está absolutamente excluída a possibilidade de que eles possam efetivamente *ser* o que alegam. Com seus papéis, os personagens procuram um abrigo no teatro ao ar livre [...] Para uns e outros, a cena constitui o último refúgio; e não é impossível que esse refúgio seja também a redenção.”

⁸⁹ Em “Kafka e seus precursores”, Jorge Luis Borges fará um exame dos precursores de Kafka, a fim de registrar a tentativa frustrada, muitas vezes, do indivíduo em sua travessia na busca de um sentido à existência, e tantos outros sem atravessar, mas de igual tamanho, emanam, não raro, da mesma intenção. E o autor diz: “Minhas notas registram, também, dois contos. Um deles pertence às *‘Histoires Désobligeantes’*, de Léon Bloy, e relata o caso de algumas pessoas que juntam globos terrestres, atlas, guias ferroviários e baús e que morrem sem nunca ter conseguido sair de seu povoado natal” (BORGES, 1999, V.2, pp. 97). Cf. BORGES, J. L. Kafka e seus precursores. In: BORGES, J. L. **Obras completas – Outras inquisições**. São Paulo: Globo, 1999, v.2, pp.96-98.

escorregadias, seus gestos insossos diante de polêmicas ou de escolhas, sedutores, às vezes, um “mimo” que deveria ser interessante para a figura masculina de Port ter. Aí sim, chega-se a um terreno lodoso de um papel cuja representação é o de não ter papel algum, ou melhor, de tirar o foco de si mesma para poder agir melhor. Ou, de outro modo, às avessas, semelhante à poética do espaço de Bachelard, Kit, talvez, precisasse de um refúgio:

O pássaro construiria seu ninho se não tivesse seu instinto de confiança no mundo? Se escutarmos esse apelo, se fizermos desse abrigo precário que é o ninho – paradoxalmente, sem dúvida, mas sob o próprio impulso da imaginação – um refúgio absoluto, voltaremos às fontes da casa onírica. Nossa casa, captada em seu poder de onirismo, é um ninho no mundo (BACHELARD, 2008, p. 115).

Enfim, se o indivíduo se vê em movimento contínuo, em busca de uma saída, de um sentido da própria vida, é inegável que, dificilmente, ele poderá enxergar que, no fundo, ele busca a sua autobiografia,⁹⁰ um refúgio evocado por Bachelard, mas na dificuldade de concatenar o fio condutor de sua própria história, debruça-se, não raro, nas simulações identitárias, anunciadas pelo “progresso” que se ramificaram, em algumas esferas, na subjetividade contemporânea dos espaços biográficos e autobiográficos, ou, por outro lado, mas com similar efeito, no passado que não viveu, nos amigos que não teve ou nos sonhos que não foram seus. Assim, Kit, a partir dessa nova travessia que se anuncia, deixará supostos rastros à recepção da análise presente, a fim de que, não de forma isolada, mas na concomitância da jornada dos outros personagens, possa se classificar, ainda que na heterogeneidade dos conceitos já salientados anteriormente, a passageira (por ela representada), justamente na sua relação com o viajante e o turista.

⁹⁰No epílogo de “O fazedor”, Jorge Luis Borges (1999, p. 254) faz menção à questão autobiográfica e biográfica: “Um homem se propõe a tarefa de desenhar o mundo. Ao longo dos anos, povoa um espaço com imagens de províncias, de reinos, de montanhas, de baías, de naus, de ilhas, de peixes, de moradas, de instrumentos, de astros, de cavalos e de pessoas. Pouco antes de morrer, descobre que esse paciente labirinto de linhas traça a imagem de seu rosto.” Cf. BORGES, J. L. O fazedor. In: BORGES, J. L. **Obras completas**. São Paulo: Globo, 1999, v.2, pp. 175-207.

Com que arte o escritor aborda primeiro o absoluto do silêncio, a imensidade dos espaços do silêncio! Nada sugere como o silêncio o sentimento dos espaços ilimitados. Penetrei nesses espaços. Os ruídos colorem a extensão e dão-lhe uma espécie de corpo sonoro. A ausência deles a abandona em toda a sua pureza; e a sensação do vasto, do profundo, do ilimitado nos acomete no silêncio.

Os caracóis constroem uma casinha que carregam consigo. Assim, o caracol está sempre em casa, qualquer que seja a terra onde viaje.

Gaston Bachelard

CAPÍTULO II

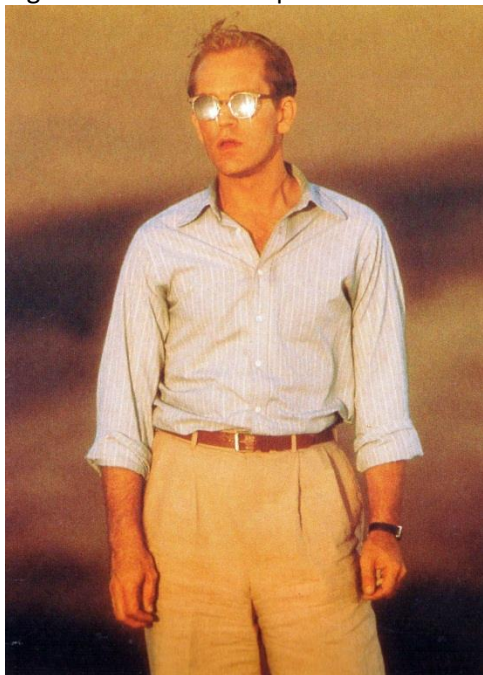
1. A PASSAGEIRA

A câmera desloca-se um pouco à direita e é possível ver o *close up* de Kit, ao lado de Port. Seus olhos abertos e vivos olhando para o teto anunciavam uma nova jornada. À medida que Port perdia suas forças em virtude da doença, via-se a cor quente do deserto ceder espaço ao tom azul e frio da atmosfera. É interessante ressaltar que alguns detalhes como estes talvez não fossem tão perceptíveis à primeira vista, assim como aquele senhor sentado à mesa em Tânger, talvez fosse um senhor qualquer e não o autor do romance, no qual Bertolucci se debruçou, recriando-o na linguagem cinematográfica. Elementos estéticos sutis, muitas vezes, florescem em uma obra não como meros adereços, mas como elementos narrativos que coexistem na própria linguagem, tornando-a mais rica na intertextualidade e na plasticidade do discurso.

Dessa forma, Vittorio Storaro⁹¹ dirá que o sol é representado pelos tons quentes, os quais simbolizam, para ele, a cor masculina, já o azul representa as cores frias, ou seja, a cor feminina. Assim, a magnitude do sol, do vermelho e do laranja perdia a força à medida que Port enfraquecia. O azul, por outro lado, marcaria presença, justamente, na trajetória de Kit, que sozinha, traçaria um caminho sem “mapas e bússolas”. Seria a primeira vez que Kit deveria se responsabilizar por suas escolhas. Mas é inegável que desse contraste cromático, pode-se inferir não apenas uma dicotomia de gêneros – masculino e feminino –, mas uma base para a criação de um clima propício à cor, a qual cederia espaço à própria biografia de Kit.

⁹¹ In: NEGRI, 1990, p. 88.

Figura 51 Port e a cor quente



Fonte: NEGRI, p. 56

Figura 52 Kit e a cor fria



Fonte: NEGRI, p. 80

A jornada de Kit, portanto, seria traduzida na cor azul, em consonância com a música que ao longo de sua travessia, a partir dali, emanaria fortemente do vocal feminino do Oriente. E assim, do *close up* de Kit, a câmera toma uma certa distância, a fim de inseri-los (Port e Kit) deitados em diagonal – ambos esticados, um ao lado do outro, olhando para o teto. Kit levanta-se e num gesto de carinho, fecha os olhos de Port, arruma-lhe o cabelo, e beija-o na testa. Levanta, põe um casaco, pega apenas um mala e deixa o quarto. Lá fora, a câmera focaliza um terreno totalmente árido com pouca vegetação – é perceptível que a geografia está refletindo o próprio estado desértico de Kit, o que chega a provocar um mal-estar, tamanho o espelhamento entre estado de alma e espaço. Kit senta-se à beira de um rio, e ao seu lado, vê-se a pequena mala. Os seus olhos estáticos olham sempre à frente – era um rio sólido, árido e petrificado. A natureza agressiva que a circunda é desprovida de qualquer acolhimento e conforto, do mesmo jeito é a sua expressão – confundia-se com a imagem saturada, era como se ela fosse mais um fragmento ínfimo de toda aquela geografia árida e desolada. Kit despojou-se praticamente de todos os seus pertences, agora, supérfluos em sua concepção, a qual estaria em sintonia com a visão de Jameson,⁹² para quem a

⁹² E Jameson (1996, pp. 45-46) diz: “É de esperar que a nova lógica espacial do simulacro tenha um efeito significativo sobre o que se costuma chamar de tempo histórico [...] a dimensão retrospectiva indispensável para qualquer reorientação vital de nosso futuro – transformou-se, nesse meio tempo, em

persistência de tais valores seria o estender-se da “lógica espacial do simulacro”. Portanto, Kit, a partir daí, teria que tecer e fiar, à semelhança do artesão, o espaço de sua subjetividade, cujos “objetos” úteis estariam em si e não fora de si.

E de repente, todo aquele silêncio, a não ser o barulho do vento, é interrompido por vozes de homens. Os tuaregues passavam por ali, logo atrás de onde Kit sentara-se. Ela ergue a cabeça, enxuga os olhos de choro, pega a sua mala e segue ao encontro daquela caravana. Quando Kit fica diante de um deles, diz para que ele pegasse a mala. Como sinal positivo, o líder dos tuaregues Belqassim permite que a mala seja levada. Belqassim e Kit cruzam seus olhares e com a possibilidade dessa forma de comunicação, ela entende que era para ela sentar-se na garupa do camelo, o qual seria guiado por ele. A travessia segue e Kit seria a única mulher em meio a todos aqueles homens. Quando param para descansar à noite, uma criança brinca com Kit, puxando-a pela saia, como se a levasse para algum lugar. De repente, Belqassim a puxa para o chão onde estava deitado. Enquanto alguns homens numa roda preparavam o alimento e o chá, Kit e Belqassim relutavam-se frente aos toques entre si.

Figura 53 Belqassim



Fonte: NEGRI, 1990, p. 25

Figura 54 Kit e Belqassim



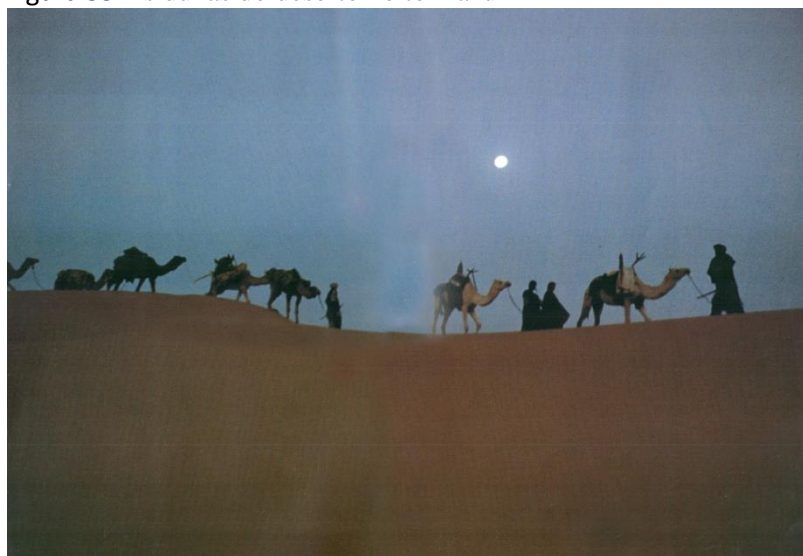
Fonte: NEGRI, 1990, p. 24

A viagem continua e um plano-sequência descreve a paisagem de um céu azul e límpido e as dunas de areia cobrindo toda aquela dimensão do espaço. Uma

uma vasta coleção de imagens, um enorme simulacro fotográfico. O *slogan* de Guy Debord é ainda mais apropriado para a ‘pré-história’ de uma sociedade privada de toda historicidade, uma sociedade cujo próprio passado putativo é pouco mais do que um conjunto de espetáculos empoeirados.”

música árabe extradiegética⁹³ completaria a paisagem do deserto – além de servir à identificação geográfica, como já exposto por Kassabian, via-se na música um sinalizador biográfico de Kit, a saber que, como já citado anteriormente, as músicas árabes extradiegéticas seriam expressas, em sua maioria, em vocal feminino. Era inegável a carga do domínio cultural árabe nessa ocasião – forçando Kit a tomar consciência da experiência intercultural extrema pela qual estava passando.

Figura 55 As dunas do deserto no tom azul



Fonte: NEGRI, 1990, pp. 2-3

Sempre que anoitecia, os tuaregues paravam em algum lugar para se alojar. Todas as noites eram sombreadas de azul, e Kit, a esta altura, já se adaptara aos trajes do Oriente, sobretudo, aos turbantes,⁹⁴ a fim de se proteger do sol durante a travessia diurna. Numa certa noite, tinha-se a sensação de que o tempo fluía, e Kit mostrou-se resignada e chorava silenciosamente. Numa montagem paralela, Tunner, finalmente, aparece em cena – estava em pé diante do túmulo recente de Port. A impressão que se tinha era que Tunner, naquele dia, assim como Kit, de fato, estava triste, mas seria impossível designar o quanto daquela tristeza era remorso, tanto para um como para outro. E, paralelamente, a câmera leva o espectador de volta à travessia de Kit. Ela

⁹³ **Goulov Limma**, de Chaba Zahouania – trilha musical do filme *O Céu que nos protege*. Chaba Zahouania. *Goulov Limma*. Virgin Records, 1990, cd 1.

⁹⁴ James Acheson, figurinista do filme, no capítulo “1001 Ways to tie a Turban”, dirá: “I didn’t know that a turban could be tied in so many different ways to reflect the character of the person who is wearing it.” (“Eu não sabia que um turbante pudesse ser amarrado de diferentes formas, a fim de refletir o caráter da pessoa que está usando-o”). (in: NEGRI, 1990, p. 89, tradução nossa).

estava com o rosto coberto pelo turbante, e só os olhos e a testa apareciam, muito semelhante aos outros que seguiam em frente montados nos camelos.

Figura 56 Kit refigurada como um tuaregue



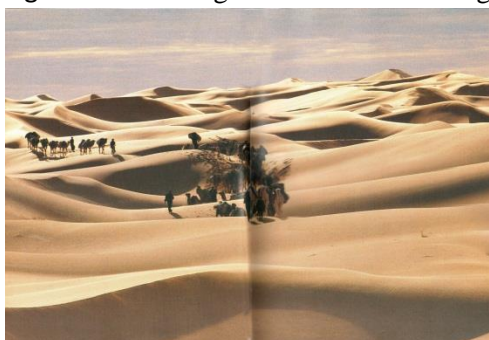
Fonte: NEGRI, 1990, p. 77

Outra noite, outro dia, e seguia-se a jornada. Agora, a música extradiegética trazia um dinamismo no vocal feminino, ajustando-se à alegria das crianças que acompanhavam os tuaregues. Kit ia montada no camelo, enquanto Belqassim segurava a rédea do mesmo, guiando a todos. As crianças rodeavam Kit, devido à novidade que ela anunciava – era uma mulher de pele clara, cabelo curto, muito diferente das mulheres locais. Kit percebeu a alegria das crianças e começou a se desfazer de seus pertences – os óculos escuros, o chapéu, tudo que trazia de “diferente” ficou com as crianças, como forma de presente. Nessa ocasião, percebe-se que os objetos e as aquisições externas, tão significativos anteriormente, perdem gradativamente o valor. Kit talvez tenha percebido que nada daquilo fazia sentido naquele momento. Ela estava sóbria – era uma sobriedade facilitada pela ausência de interferências que, em rigor, obscurecem o que deve ser prioritário. Ainda que fosse capaz de viver com Port tão longe da civilização, da moda e das rodas sociais, sempre pensava em voltar, não importava quando, mas desejava sempre voltar e, quem quer voltar, tem contas a prestar com o “outro”, com o julgamento do “outro”, com a imagem que se passa ao “outro”. Agora, parecia que Kit

desprovia-se de algumas preocupações do mundo ocidental, e os espaços e objetos ao seu redor assumiam novas dimensões.

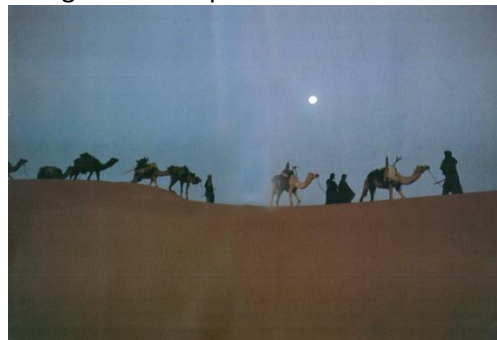
E mais um dia chegava ao fim, e o azul⁹⁵ na tela transbordava uma imagem que sempre trazia o repouso dos homens para uma nova jornada no outro dia. A mesma música extradiegética acompanha-os mais um dia. Os momentos eram alegres e as crianças divertiam-se com as peripécias das viagens, até mesmo quando Belqassim errava o passo em um terreno montanhoso – Belqassim ria de si mesmo, já que era costume aliviar as duras viagens com bom humor. As variações da lua na diegese indicavam que a viagem era longa. Toda aquela paisagem azul indicava que a noite chegava com o brilho, ora da lua cheia, ora da meia lua. Eram os elementos da natureza que determinavam suas caminhadas e suas paradas para a refeição e o descanso.

Figura 57 Kit refigurada como um tuaregue



Fonte: NEGRI, 1990, pp. 26-27

Figura 58 O repouso

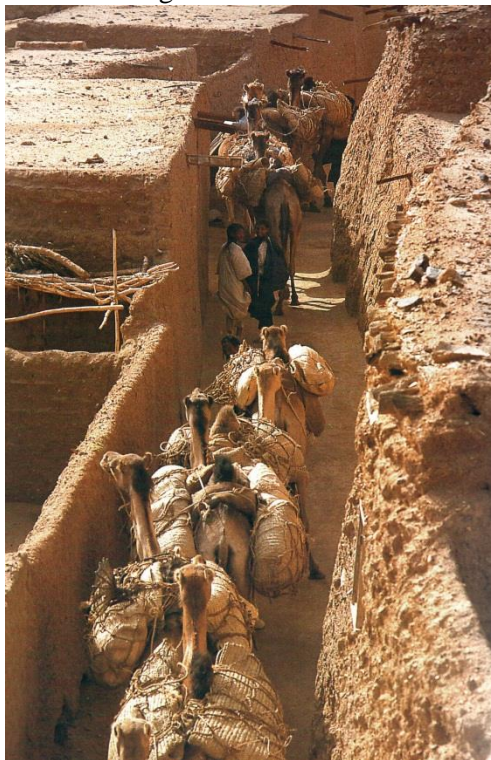


Fonte: NEGRI, 1990, pp. 02-03

Ao chegarem a um vilarejo onde se fixavam as famílias e esposas dos tuaregues, Kit já havia se transformado aparentemente em um homem – corpo e rosto cobertos por tecidos escuros. O que sobrou de suas vestes pessoais foi literalmente enterrado nas redondezas. Belqassim troca olhares com uma das mulheres, provavelmente, indicando ser ela sua esposa. Kit passa imperceptível por entre os homens que entram naquelas casas, cujas construções oscilavam entre a precariedade e o “diferente” nostálgico ao agrado dos turistas ou dos estudos arquitetônicos.

⁹⁵ Em *Doutrina das Cores*, Goethe (1993, p. 132) dirá sobre o azul: “779. Essa cor produz um efeito especial quase indescritível. Como cor, é uma energia, mas está do lado negativo e, na sua mais alta pureza [...] Ela pode ser vista como uma **contradição** [grifo nosso] entre estímulo e repouso.” Nota-se que no encaixe biográfico de Kit, a cor azul também a coloca na intermedialidade das facetas de sua personalidade.

Figura 59 Os tuaregues no retorno às suas casas



Fonte: NEGRI, 1990, p. 28

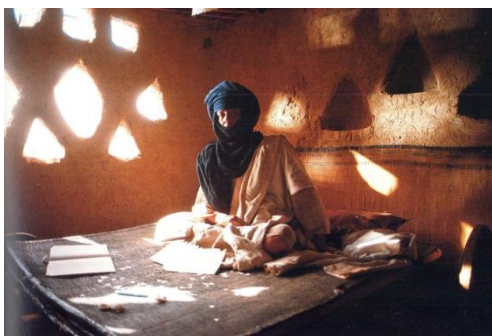
Belqassim leva Kit a um quarto daquelas construções, na tentativa de escondê-la das outras mulheres. Aquele abrigo, ou melhor, aquela morada provisória seria o ninho no mundo ou um refúgio absoluto metaforizado, anteriormente, por Bachelard. Mas é claro que logo a verdade vem à tona. Fazem uma roda e discutem bravas sobre “aquela mulher”, mas tudo era em dialeto local,⁹⁶ nada era traduzido a Kit, ou legendado ao espectador, mas os gestos e as feições delas indicavam indignação e raiva. No quarto, Belqassim lava os pés de Kit, na medida em que lhe dizia algumas palavras que Kit não entendia, e ele repete as mesmas palavras que seriam repetidas por ela sem compreender. Belqassim senta-se à cama e fica diante de Kit para desenrolar os tecidos que a cobriam. E conforme ele lava cada parte de seu corpo, emite outras palavras, que talvez correspondessem às respectivas partes do corpo. É difícil saber. Mas se entendiam nas brincadeiras dos corpos, deitando-se um sobre o outro. Lá fora, um menino vai espiá-los sob a ordem das mulheres locais, e foi inevitável que a notícia

⁹⁶ Em **O neo-realismo cinematográfico italiano**, Mariarosaria Fabris coloca, em nota de rodapé, a seguinte informação: “Cf. a seguinte afirmação de Alberto Moravia: ‘A largada para o emprego dos dialetos neste após-guerra foi dada, sobretudo, pelo cinema neo-realista. Como sabem, a escola cinematográfica neo-realista esforçava-se em representar a realidade da forma mais imediata [...]’” (FABRIS, 1996, p. 99, nota 33).

se espalhasse. O garoto retorna cantarolando também em um dialeto local. Tudo indicava que ele tinha novidades acerca da “estrangeira”.

Em uma elipse de planos, percebe-se que já é outro dia, e Kit está no quarto. A câmera focaliza a mala, a pequena mala diante de um espaço vazio, trazendo à mente outros momentos anteriores quando o espaço era pequeno para tantas malas. No teto do quarto, Kit amarra folhas de suas anotações, de seus estudos, não se sabe se eram feitos durante a viagem, ou durante muito tempo, mas o fato é que Kit cortara as pontas das folhas em formato de triângulo, dependurando-as – sua travessia, registrada na escrita e em alguns desenhos, estendia-se como num varal de bandeirinhas que agora adornava o quarto. Belqassim, ao entrar no recinto, conversa com Kit, talvez indagando a respeito daquela “brincadeira” de papéis dependurados no teto. Era a primeira vez que ele mostra a ela seu rosto inteiro, sem turbante; via-se que era mais novo que Kit – cabelos grossos, pele escura e dentes muito brancos. Segurava-a na altura da cintura à medida que a acariciava e a beijava.

Figura 60 Kit e o quarto autobiográfico



Fonte: NEGRI, 1990, p. 29

Figura 61 Kit e Belqassim



Fonte: Idem

Enquanto isso, lá fora, as mulheres locais esperavam o “pequeno *voyeur*” retornar, já que toda vez que Belqassim entrava no quarto de Kit, um garoto ia espiar para depois ir relatar os detalhes a elas. Em uma elipse de planos, lá dentro, Belqassim já estava vestido, e Kit, enrolada em um lençol, e foi quando ela percebeu que os tuaregues saíam em uma nova travessia. Belqassim falava com Kit e, por meio dos seus gestos, ela compreendeu que era um “adeus”. Era a primeira vez que o violino extradiegético tocava, depois de toda uma viagem sem Port. O som do violino expressava o semblante de Kit. Triste e com o olhar fixo, não se sabia, de fato, o que ela sentia, mas é bastante provável que seu envolvimento com Belqassim, ou até mesmo

com Tunner anteriormente, não fosse em virtude de uma carência afetiva, mas de um mal-estar ou de um não-pertencimento que transcendem a uma magnitude universal, em que o indivíduo tende a vagar confuso por espaços nos quais se espelha, mas não se vê de fato.⁹⁷

Kit, quando faz um varal com suas anotações e estudos, ela o faz, muito provavelmente, a fim de que eles pudessem ser vistos e revistos, em uma perspectiva identitária – resgatando os rastros, de uma forma ou de outra (verbal ou visualmente), ela talvez passasse a limpo as próprias pegadas de sua história. Se o narrador, na visão de Benjamin, é aquele que eterniza a narrativa sempre no ato de contar mais uma vez e mais uma vez, num tempo de artesão e não das máquinas, Kit, ao seu modo, precisaria preservar sua história no próprio ato da escrita autobiográfica – o discurso autobiográfico no papel dependurado no teto daquele quarto, em um tempo que era revelado diegeticamente, ora pela luz do dia como símbolo do dinamismo dos tuaregues, ora com a lua a inscrevê-los no repouso. Se antes Kit estivera sempre a dar corda no relógio, com medo de que o tempo escapasse ao seu socorro, agora era o tempo do domínio da maturação da própria experiência, semelhante à experiência da tradução criativa e da biografia literária.

E o violino ecoava, de forma melancólica, a expressão de Kit sozinha lá naquele quarto. A câmera focaliza a pequena mala, e dela Kit pega um pequeno espelho no qual se vê refletida. Kit estava bastante transformada e era visível a rigidez de sua pele sombreada pelo sol, o que destacava mais ainda seus olhos claros e vivos. Enquanto isso, numa montagem paralela, a câmera volta a focalizar Tunner em *Ain Krorfa*. Ele estava onde Port havia sido enterrado e, logo mais adiante, chega a *Mercedes* branca sendo conduzida pelos Lyles. Eric Lyle fica desesperado quando vê Tunner, talvez estivesse preocupado com o possível “boato” do passaporte roubado. Eric pergunta a Tunner quanto tempo teria passado em *Bou Noura*, e ele responde que por volta de três meses. É difícil delimitar o tempo que passaram lá, mas Tunner trazia alguns sinais em seu rosto: estava com os cabelos mais compridos e com bigode.

⁹⁷ Michelangelo Antonioni, já na década de 1960, mediante as obras: *A aventura* (1960); *A noite* (1961); *O eclipse* (1962); *O deserto vermelho* (1964), abordará a questão do sentido da aridez afetiva só que, naqueles casos, em desertos urbanos. Ainda que em geografias distintas, Michelangelo Antonioni e Bernardo Bertolucci aproximam-se na temática acerca da diluição das experiências de afeto. Roland Barthes (2005, p. 243) sobre Michelangelo Antonioni dirá: “Por isso, quando você declara (numa conversa com Godard): ‘Sinto a necessidade de exprimir a realidade em termos que não sejam totalmente realistas’, está demonstrando um sentimento justo de sentido [...] sua arte consiste em sempre deixar o caminho do sentido aberto e como que indeciso, por escrúpulo.”

A senhora Lyle, mal o cumprimenta e já pergunta pelos Moresbys. Tunner responde que estavam bem, pede licença e sai, deixando-os (mãe e filho) sem as notícias e informações. Tunner, o turista que: “[...] queria retornar com histórias de conquistas sexuais [...]”⁹⁸ (in: NEGRI, 1990. p. 11, tradução nossa), mostrou-se peculiar, sobretudo, quando se esquivou da fofoca, das informações que fomentariam o “apetite” dos Lyles. Disse que os Moresbys estavam bem ao invés da verdade do fato ocorrido. É inegável que Tunner revelou-se um tanto diferente dos Lyles, ainda que todos eles carregassem o mesmo estigma.

Tunner poderia ter retornado a Nova Iorque, já que tinha muitas histórias para contar quando chegasse lá, mas ficou, provavelmente, por amor à Kit, ou por uma questão moral, ou ambos. Retornando um pouco à cena em que Tunner encontra os Lyles, nota-se que ele estava acompanhado pelos homens locais e se divertia com um jogo de tabuleiro de pedras e de peças que se alternavam. Estava sereno, não tinha pressa, aquela pressa de chegar, semelhante à rapidez pela qual são passadas as novidades e as notícias – tudo aquilo que aos olhos de Walter Benjamin seria o “começar do princípio,”⁹⁹ desconsiderando-se o tempo e revitalizando-se somente o espaço, conforme o salientado por Jameson.¹⁰⁰ Por outro lado, desde o princípio, os Lyles¹⁰¹ estavam sempre correndo, sempre com pressa de chegar, registrar, “explorar” e, por isso, mantiveram-se escorregadios, tais quais objetos de vidro, no dizer de Benjamin (2012, p. 126, grifo do autor): “Não é por acaso que o vidro é um material tão duro e tão liso, no qual nada se fixa. É também um material frio e sóbrio. As coisas de vidro *não têm nenhuma aura.*”¹⁰²

⁹⁸ “[...]Tunner wants to return with snapshots and stories of sexual conquests” (p.11).

⁹⁹ Em “Experiência e pobreza”, Walter Benjamin faz referência à experiência de pobreza ancorada na rejeição do passado: “[...] para dirigir-se ao contemporâneo nu, deitado como um recém-nascido nas fraldas sujas de nossa época” (BENJAMIN, 2012, p. 125).

¹⁰⁰ “[...] nossas linguagens culturais são hoje dominadas pelas categorias de **espaço** e não pelas de **tempo** [...]” (JAMESON, 1996, p. 43, grifo nosso).

¹⁰¹ Em sua autobiografia, Bowles dará destaque àqueles que seriam os possíveis Lyles inseridos no romance: “[...] conheci uma dupla inacreditável, mãe e filho cujo comportamento era estranho o bastante para despertar-me o interesse. Numa incrível série de coincidências ao longo de dois ou três meses nos encontramos em saguões de hotéis, primeiro em Fez, depois em Tânger, a seguir em Algeiras e por fim em Córdoba; e então eles tomaram o seu caminho. Nessa época estavam firmemente implantados no meu livro como personagens secundárias” (BOWLES, 1994, p. 348).

¹⁰² Sobre a **aura**, Walter Benjamin (2012, p. 184) dirá: “É uma teia singular, composta de elementos espaciais e temporais: a aparição única de uma coisa distante, por mais perto que ela esteja. Observar, em repouso, numa tarde de verão, uma cadeia de montanhas no horizonte, ou um galho, que projeta sua sombra sobre nós, significa respirar a aura dessas montanhas, desse galho. Com base nessa

Figura 62 Família Lyle: a configuração de turistas



Fonte: NEGRI, 1990, p. 15

Como se vê, a cultura e a experiência humana, para o bem ou para o mal, estão intimamente ligadas. E nesse contexto, a lógica cultural, como característica do domínio econômico e ideológico, poria em risco a própria riqueza das experiências. Quando Benjamin afirma que o esfacelamento das narrativas clássicas e das ricas experiências torna-se inevitável com o advento da técnica e do progresso, inegavelmente, o indivíduo, a rigor, busca sua representação na crença deste mesmo “progresso”, o qual despreza o tempo da memória das próprias experiências – o passado, nesse quesito, é ultrapassado, já que a ideologia é a de sempre seguir a diante, sem rastros, começar de novo e de novo, e assim poder reafirmar Jameson (1996, p. 16):

[...] o delírio de apelar para qualquer elemento virtual do presente com o intuito de provar que este é um tempo singular, radicalmente distinto de todos os momentos anteriores do tempo humano, parece-nos, por vezes, abrigar uma patologia distintamente auto-referencial [sic], como se nosso completo esquecimento do passado se exaurisse na contemplação vazia,

definição, é fácil identificar os fatores sociais específicos que condicionam o declínio atual da aura. Ele deriva de duas circunstâncias, estreitamente ligadas à crescente difusão e intensidade dos movimentos de massas. Fazer as coisas ‘ficarem mais próximas’ é uma preocupação tão apaixonada das massas modernas como sua tendência a superar o caráter único de todos os fatos através de sua reprodutibilidade. Cada dia fica mais irresistível a necessidade de possuir o objeto, de tão perto quanto possível, na imagem, ou antes, na sua cópia, na sua reprodução.” Em outras instâncias, Leonor Arfuch também fará referência à questão da **presença** (diminuição da distância): “A questão da presença entra em jogo, portanto, com seu particular efeito de verdade, independentemente da distância que a teoria proponha a respeito [...] E é nessa tensão entre a ilusão da plenitude da presença e o deslizamento narrativo da identidade que se dirime, talvez paradoxalmente, o *quem* do espaço biográfico” (ARFUCH, 2010, p. 131, grifo da autora).

mas hipnótica, de um presente esquizofrênico, incomparável por definição.

Kit estava escrevendo em seu caderno ou em seu diário: “B. partiu para mais uma de suas viagens.” Referia-se a Belqassim quando tinham se despedido em uma linguagem que se fez entender, a despeito da incompreensão verbal. Antes da morte de Port, Kit tinha o espaço propício à comunicação, mas o tempo intrínseco não estava maduro, por isso o deslocamento contínuo na tentativa de “[...] ‘enganar’ sua solidão, tanto com relação ao mundo através do conhecimento quanto na experimentação dos prazeres” (ARFUCH, 2010, p. 130). Agora, Kit como que imbuída pelo “lampejo” benjaminiano do passado, tentava reconstituir a si mesma. Kit precisava encontrar uma voz narrativa, no sentido em que, ao se referir às ideias de Benveniste acerca da voz narrativa, Arfuch (2010, pp. 122-123)¹⁰³ dirá:

Mas essa marca é, antes de tudo, linguística: “É ‘ego’ quem diz ‘ego’”, afirmava Benveniste em sua clássica sentença, colocando de imediato, diante dessa instauração da “pessoa”, um *você* como figura complementar e reversível. “É em e pela linguagem que o homem se constitui como sujeito, porque só a linguagem funda na realidade, na *sua* realidade que é *a do ser*, o conceito de ‘ego’” (os itálicos são da autora). Essa posição não se define pelo sentimento de alguém de ser “ele mesmo”, mas por uma “unidade psíquica que transcende a totalidade das experiências vividas, que reúne e que assegura a permanência da consciência.”

E reiterando, para a autora, a autobiografia emanaria a partir dos seguintes aspectos:

Esse modelo narrativo opera também em relação à matéria autobiográfica e para além das diferenças entre os sujeitos: tabus, umbrais da interioridade que dificilmente são atravessados, traços de caráter e de comportamento em sintonia com os ideais da época, adequação, mesmo relativa, a pautas e cânones estabelecidos. Como se o traço antológico da emergência de gênero – a transcendência das vidas ilustres, a recuperação do tempo passado, o desejo de se criar a si mesmo, a busca de sentidos, o traçado de uma forma perdurável que dissipe a bruma da memória – fosse de certo modo indelével; da mesma maneira que a marca d’água no papel não impede a leitura contrastante e plena da letra (ARFUCH, 2010, pp. 135-136).

Se antes Kit tentava “enganar sua solidão” com os romances que trazia na mala – um deles sobre uma história de um triângulo amoroso – a câmera pousara de forma rápida sobre a mala, deixando claro só o título *Nightwood* –, agora Kit dava a

¹⁰³BENVENISTE, Emile. *Problèmes de linguistique générale* II. México: Siglo XXI, 1983, [1974], [1977]. (Referência dada pela autora em seu livro *O espaço biográfico: dilemas da subjetividade contemporânea*, p. 360).

impressão da necessidade subjetiva de se reconstruir frente aos seus próprios dilemas. Talvez já não precisasse mais “enganar a sua solidão”, possuir diversos disfarces, aqui e ali, a rigor, confirmando o indivíduo boicotando a si mesmo, e aqueles romances que Kit trazia na mala eram só pequenos exemplos dados na diegese a esse respeito. Houve também a música no rádio, de Charles Trenet, ou até mesmo o jazz extradiegético, de Lionel Hampton, tudo era indício histórico-ideológico da classe social à qual Kit e Port pertenciam, determinando os seus respectivos valores. Assim, diante de rastros e documentos por um lado, e indícios (diegéticos e extradiegéticos) por outro, Kit no seu varal de escrita evidenciado na diegese, estabelece o que Arfuch (2010, p.181, grifo da autora) denomina de “O tempo recobrado”:

Embora, como diz Benveniste, “nunca recobramos nossa infância”, podemos, a partir de um *agora*, remontar para trás, para o tempo forjado na história, por mais que nossa vida flua, como a metafórica rua de Benjamin, em “direção única”. Talvez seja esse precisamente o trabalho da narração: a recuperação de algo impossível sob uma *forma* que lhe dá sentido e permanência, forma de estruturação da vida e, conseqüentemente, da identidade.

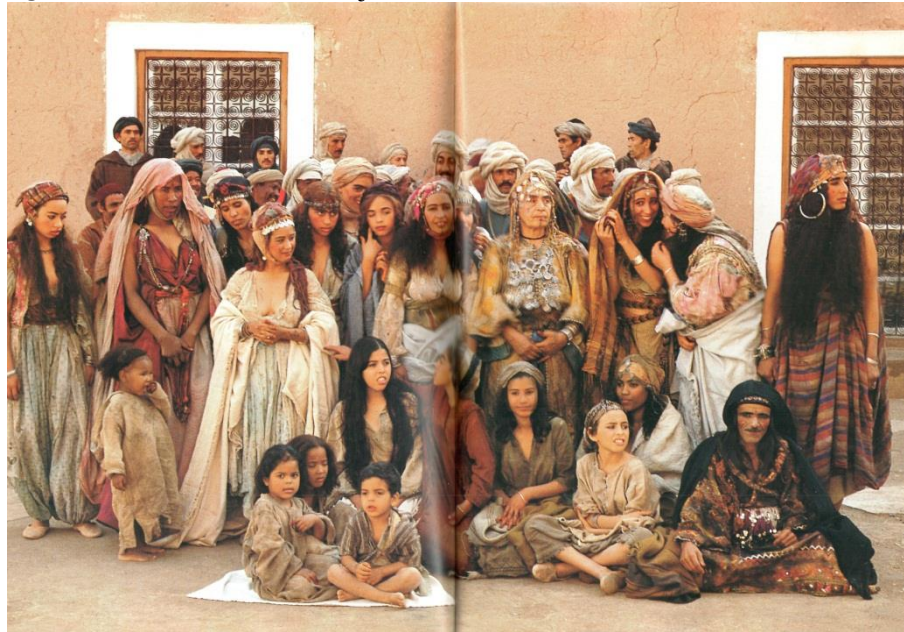
Ao terminar de escrever “B. partiu para mais uma de suas viagens”, Kit dependura uma folha no varal de escritas e a câmera, em primeiro plano, mostra o avesso da folha onde se pode ler “eu posso voltar?” Eu estou azul?” Por meio dos dados da própria diegese, nota-se que nestas últimas anotações, Kit registrava sua própria rotina, o que se parecia mais como um diário íntimo. No tópico “Diários íntimos, correspondências”, Arfuch (2010, p.143) diz:

[...] o diário íntimo promete [...] a maior proximidade à profundidade do eu. Uma escrita desprovida de amarras genéricas, aberta à improvisação, a inúmeros registros da linguagem e do colecionismo – tudo pode encontrar lugar em suas páginas: contas, bilhetes, fotografias, recortes, vestígios, um universo inteiro de ancoragens fetichistas –, sujeita apenas ao ritmo da cronologia, sem limite de tempo nem lugar.

Mas eram muitas folhas dependuradas a ancorar tanto o passado como a rotina de Kit. O fato é que na incapacidade da expressão da oralidade, Kit teria que escrever suas memórias, ao contrário dos povos vistos ao longo da viagem, sobretudo, os tuaregues. Eles sempre estavam em roda, o que se presume que estivessem unidos e reunidos em prol das histórias de seus ancestrais ou da própria harmonia musical dos instrumentos tocados, no final de um dia intenso de viagem ou de trabalho.

Kit já havia admirado essa experiência coletiva e chegou a comentá-la com Port, o qual, em resposta, teria indagado se ela não prezava a individualidade. Mas a resposta não veio, uma vez que, logo em seguida, Port sentiu-se mal e caiu de costas sobre a lataria do ônibus que os trouxera. Mas na prática, a admiração de Kit pela suposta “coletividade” daqueles grupos (árabes, espanhóis, tuaregues e tantos outros) era pouco viável. Sua “admiração” era menos motivo de exemplo a ser seguido do que uma utopia romantizada e até mesmo exótica, comum aos distanciamentos culturais, quando o turista ou viajante admira uma paisagem, justamente, por não tê-la. E ao dependurar a última anotação no varal, Kit ouve, lá de fora, uma música ao ritmo de tambores que se harmonizavam, como um coro vocal feminino – todas as mulheres daquela aldeia reuniam-se, em uma forma de tocaia, em busca do acerto de contas entre o 'de fora' e o povo local. Kit tornara-se uma ameaça aos costumes daquela região e alguém tinha que colocar as coisas no lugar. Enquanto os homens saíam em suas travessias a negócios, as mulheres zelavam pelos territórios fixos.

Figura 63 Moradores do vilarejo



Fonte: NEGRI, 1990, pp. 78-79

Kit, pelas frestas da janela do quarto, vê todo aquele grupo de mulheres à sua espera. A suposta esposa de Belqassim vai até a porta do quarto onde Kit está e ao abri-la, pede, naquela mesma língua sem tradução, para que Kit saia. Kit está com o turbante enrolado na cabeça e no pescoço, aliás, foi assim que ela chegara, a fim de não provocar ciúmes nas mulheres daquela localidade. Mas não houve jeito, já que os garotos iam sempre espiar Kit e Belqassim e o boato espalhara-se por toda a região local.

Kit, ao sair do quarto, representa uma cena de inquisição em plena praça pública. Desenrola o turbante do rosto e do pescoço, a música diegética cessa e ela se torna o foco de atenção e de indignação. De fato, sem o turbante, o diferente revelara-se em plena luz do dia. O silêncio pairava naquele local, simbolizando o fim da jornada de Kit por aquelas paragens. Todas as mulheres, com o semblante sério e ríspido, olhavam para Kit à medida que ela passava. Os meninos no telhado, ao contrário, riam, pois talvez soubessem, em detalhes, de todas as suas peripécias sexuais com Belqassim e também por estarem frente a uma mulher tão 'estranha'. Finalmente, Kit chega ao mercado central onde se vendiam, sobretudo, carnes de animais que eram caçados na região, e Kit ia, curiosa, observando tudo – aquelas carnes cheias de moscas

provavelmente não mais a abalavam. Ela, protegida pelo turbante, parecia um *zumbi*¹⁰⁴ andando pelas ruas que se entrecruzavam em meio a muita gente e a muito falatório.

Em certo momento, Kit percebe que várias mulheres em uma roda traziam ao centro um tacho de leite. Kit tenta comprar um pouco de leite, mas é excluída, uma vez que seu dinheiro ali não tem valor, ainda que dele ela quisesse fazê-lo valer. A notícia correu rápida e Kit, de fato, está sozinha. Ela insiste em oferecer dinheiro, mas as mulheres não o aceitam. Empurravam-na para fora da roda em cujo centro era mantido o leite. De repente, em meio à confusão do excesso de transeuntes, a câmera mostra Kit sendo arrastada pelos moradores. Eles querem que ela deixe a aldeia, e todos aqueles homens com suas enxadas e todas aquelas mulheres com suas vozes estridentes fomentam a expulsão de Kit.

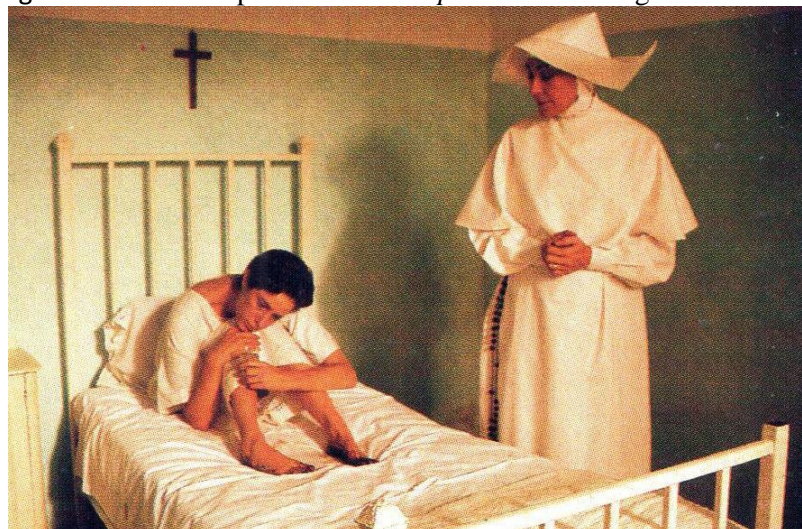
Leonor Arfuch, no capítulo “Travessias da identidade,” reúne relatos vivenciais que esboçam a dramaticidade da situação migratória, e ainda que não seja este o caso específico, nota-se que o repúdio da população à figura de Kit converge ao contexto presente, sobretudo, quando a autora diz: “A figura do estrangeiro, que a modernidade institui com todo o seu peso simbólico, aparece assim conotada no relato como uma posição *conflitiva*” (ARFUCH, 2010, p. 290, grifo nosso). E assim, o conflito chega ao extremo quando Kit, sem poder respirar, devido ao aglomerado que se forma ao seu redor, é arrastada ao chão em um círculo cada vez mais fechado pelas pessoas, pelas vozes e pelos instrumentos de trabalho daqueles homens que, ao invés de uma agressão física, levantam seus instrumentos para o alto em gesto semelhante ao de uma revolução social ou política.

Mais tarde, Kit encontra-se em um hospital em Tânger. Recebe a visita de uma senhora que representa a embaixada americana. Kit não responde à senhora – está muda e sem qualquer reação. A câmera, numa espécie de *check up*, inspeciona Kit, que sentada sobre a cama, mantinha as pernas dobradas e a cabeça rente aos joelhos. Nota-se agora que, sem os turbantes e as roupas que cobriam todo o seu corpo, Kit tem os pés e as mãos tatuados, traz inscritos no corpo marcas que devem prefigurar a cultura dos tuaregues. Não se sabe quanto tempo ela teria ficado viajando pelo deserto, mas a

¹⁰⁴Nos filmes de Michelangelo Antonioni é bastante comum a presença dos personagens em um princípio de dispersão no espaço, ora vagando em prol de um encontro amoroso, ora como zumbis, perdidos pelas ruas em uma desorientação de sentido. Antecipando os filmes de 1960, **O grito** (1957): “[...] tem como protagonista um operário que vaga pela paisagem como um zumbi depois de ser abandonado pela companheira” (CARLOS, 2011, p. 21).

impressão que se extrai era a de que, antes da morte de Port, Kit podia contar com o amparo de uma figura masculina que tomava conta de seu destino. Com a morte de Port, Kit contou com a segurança do líder dos tuaregues, e nada de mal lhe aconteceu enquanto estavam em viagem. Kit não relutou ao sexo, às tatuagens e aos costumes daquele povo. Despiu-se de seus objetos de uso pessoal e tentou tornar-se um deles, pelo menos na aparência. Mas feriu o “código de honra” daquele vilarejo e foi agredida e expulsa de lá. Sua passividade não fora suficiente para 'conquistar' aquele povo tão distinto dela.

Figura 64 Kit no hospital: um *check up* da câmera fotográfica



Fonte: NEGRI, 1990, p. 31

Kit havia chorado no túmulo de Port, como apregoava a canção *Ya Donia Ya Gharami*¹⁰⁵ (Eu choro em seu túmulo). Kit seguiu em frente angariando novos espaços e esteve absorta no tempo sincrônico, e, sobretudo enquanto escrevia, recortava e dependurava suas anotações que ninguém conseguiria ler, posto que escritas em

¹⁰⁵ Paul Bowles já teria feito referência à música de Abd-el-Wahab, o que vem a confirmar o traço biográfico do autor do romance na transcrição fílmica: “O rádio de algum café tocava uma transcrição de um disco de Abd-el-Wahab: uma canção popular que parecia fúnebre, chamada ‘Estou chorando sobre o seu túmulo’” (BOWLES, 2009, p. 102). Outro momento contundente acerca de Abd-el-Wahab encontra-se na própria obra autobiográfica de Bowles: “Acima do pátio avistava-se um quadrado de céu; era espantoso como mudava de cor ao longo do dia. No fim da tarde as andorinhas começavam o seu jogo de pega-pega; eu me sentava e as ficava olhando voar na nesga do vazio azul. Havia em casa um velho fonógrafo e dois discos: Josephine Baker cantando “*La Petite Tonkinoise*” e Mohamed Abd el Wahab interpretando uma popular balada egípcia dos anos vinte” (Ibidem, 1994, p.185).

inglês. E se, de fato, Kit tivesse vivido somente a lógica espacial, em detrimento de um tempo cujo passado emergia como “lampejos”, nada seria mais aplicável a ela do que o pensamento de Jameson (1996, p. 375), quando este diz que:

Os últimos estágios desesperados de um esconde-esconde sugerem a presença de um armário final, em que a história (desmascarada como totalmente espacial em sua fantasia diacrônica) pode ainda ser achada, a despeito do silêncio soturno, por toda a casa, que nos pode levar a concluir que ela morreu, asfixiada por suas mordanças.

Kit revestiu-se de uma “identidade renovada” – travestiu-se com turbante, tatuou-se, ficou azul¹⁰⁶ –, e retornou *muda* ante as experiências radicais de perda, luto, isolamento e dor a que foi submetida.

Nota-se que o campo da percepção ou da recepção torna-se, em alguns aspectos, mais complexo, à medida que se narra o filme ao longo do contexto presente. Desse modo, é imprescindível considerar os deslizes ou as próprias ciladas provocadas pelas primeiras impressões dos personagens. Os Lyles, por exemplo, até o último momento da diegese, mantiveram-se previsíveis, e assim, poucas dúvidas ficaram sobre a designação que lhes coube de turistas, e se pensar bem, tão turistas, ou até mais, se comparados ao *Tourist II*, de Duane Hanson. Indubitavelmente, os Lyles eram os modelos indissolúveis das pobres experiências afetuosas e culturais salientadas por Benjamin, e à luz de um traço teórico coerente, seguidores também da “lógica cultural dominante”, de Jameson, e mais ainda, protótipos perfeitos do que Leonor Arfuch afirma sobre a busca de identidade nos heróis dos romances ou dos famosos apregoados nos “espaços biográficos”. Tunner, no entanto, ainda que a princípio, mostrou-se ser um “turista”, aos poucos, humanizou-se mais do que os Lyles. Não se saberia dizer o que o levava a algumas mudanças de valores – muito provável, a morte de Port e o amor devotado à Kit, somados ao tempo de espera de um possível reencontro, teriam sido significativos na reconstrução de um outro tipo de “tempo” e, ainda que não fosse duradouro, via-se, naquela instância, que não era um tempo completamente “homogêneo e vazio”. Port, que vai mostrando ser um viajante, sucumbiu ao ciúme e à doença inevitavelmente, mas é certo que não sucumbiria ao progresso e à técnica, e ainda pode se ver, não nas suas pegadas pelo jardim, mas na fragrância de sua

¹⁰⁶ Em Bertolucci & Bowles: *the sheltering sky*, há um capítulo “*I was Blue*”, dedicado à Debra Winger (Kit). Em entrevista com Paul Bowles, referindo-se à unificação entre paisagem, figurino e personagem, Debra Winger dirá: “*I was blue*” (“Eu estava azul”). (in: NEGRI, 1990, P. 82, tradução nossa).

'passagem', uma espécie de faísca tanto na memória de Kit como na do espectador.¹⁰⁷ Enfim, Kit modifica-se: sai da postura intermédia inicial e passa a pertencer à categoria de viajante. Talvez, nunca Port esteve tão presente como agora, na possibilidade de Kit compreender o que seria de fato um viajante. Certamente, todos aqueles diálogos que tiveram ao longo dos anos, e que, muitas vezes, dissipavam-se como areia ao vento nos momentos proferidos, certamente, agora, assemelham-se ao que Bachelard (2008, p.7) diz: “[...] a imagem atingiu as profundezas antes de emocionar a superfície.”

Kit teve que atingir as profundezas, revelando-se, portanto, mais que todos os outros, provavelmente, um ser à procura de sua própria definição – a sua complacência entre os tuaregues, suas lágrimas silenciosas, seus escritos revelam o brotar dos lampejos, de atritos da memória necessários à autobiografia, e ela volta outra: muda, trazendo inscritos em si, tatuados no corpo, os rastros do vivido, reconfigurando o que diz Benjamin (2012, p. 124, grifo nosso): “Na época, já se podia notar que os combatentes voltavam *silenciosos* do campo de batalha.”

Figura 65 Port, Kit, Tunner e os Lyles (Personagens do Filme)



Fonte: NEGRI, 1990, pp. 13/15/83/94-95

E pela última vez, ouvir-se-á a composição do violino extradiegético, cujo tema, neste instante, revela-se num espaço íntimo de Kit. Enquanto segue de táxi com a senhora da embaixada ao hotel (o *Grand Hotel*), vê-se Tunner que a aguarda. De fato, teria sido ele a telegrafar ao consulado revelando o desaparecimento de Kit e a morte de Port. O táxi estaciona em frente ao hotel, mas do outro lado da rua. Em um plano-sequência, via-se a fachada do hotel, do mesmo hotel onde Kit e Tunner se hospedaram no início da viagem. A sacada do quarto onde Kit e Port ficaram estava com as cortinas

¹⁰⁷O excerto em destaque faz alusão metafórica a Fernando Pessoa, em “Realidade e Imaginação na Poesia”, do qual se extrai: “Meu caro poeta [...] há imperfeições e inacabamentos nos seus versos. Vêem-se [sic] ainda entre as flores as marcas das suas passadas. Não se deveriam ver. Do poeta deve ser o ter passado sem outro vestígio que a presença das rosas. Para quê os ramos quebrados, ainda, e o partir do caule das violetas?” (PESSOA, 1995, p.271). Cf. PESSOA, F. **Obras em prosa: volume único**. 8. ed. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1995.

esvoaçantes sobre as grades. A câmera rememora o passado do próprio filme ao inserir novamente a mesma tomada de câmera – da direita para a esquerda, um *travelling* movimenta-se de forma perpendicular até à entrada do hotel onde se podia ver o luminoso do mesmo. O movimento da câmera é contínuo até a porta pela qual Tunner sai em disparada ao encontro de Kit, uma vez que a senhora da embaixada já havia descido do táxi e entrado para avisá-lo, enquanto Kit ficara no carro.

O violino ganha força e o *leitmotif*¹⁰⁸ de *O céu que nos protege* traça agora o espaço íntimo de Tunner, cujo semblante é de alegria e ansiedade. Teria que atravessar a rua para reencontrá-la, mas um bonde passa naquele momento – não raro, no cinema, quando um trem, um carro ou um bonde separam dois campos de ações, o resultado é o desaparecimento ou o sumiço daquele a ser supostamente encontrado. Kit não estava mais no carro quando Tunner chega ao seu encontro, e assim a melodia do violino extradiegético cessa, com Tunner pronunciando o nome de Kit.

Ela sai vagando pelas ruas daquela redondeza, a mesma redondeza apresentada no início da diegese. Kit agora caminha pela rua do *Cine Alcazar* e não demora muito a chegar ao café. Entre a população local, toda vestida com os seus turbantes, Kit contrasta com uma roupa azul e simples. Ao atravessar a rua, aquela mesma música francesa que saía do rádio, no início do filme, começa a tocar. Kit está diante do café. E a música ganha corpo justamente quando ela se lembra daquele dia em que ela, Port e Tunner estiveram ali. Percebe-se, nesta sequência do filme, o que Júlio Plaza (2003, p. 87) diz: “Assim, a música desenvolve-se no tempo, mas não no tempo vivido do relógio, antes no tempo sentido.” Dessa forma, é no espaço da memória das experiências de Kit que a música se revela, ainda que esteja dentro dos conceitos de

¹⁰⁸O *leitmotif*, ligado à própria narrativa fílmica, ocupa-se com o papel da reminiscência, uma vez que surge ao longo de um filme em diversas variações, a partir de um único tema, trazendo sempre que necessário, por exemplo, uma marca de um personagem, de uma situação, de um lugar ou objeto, como se reconstruísse os andamentos posteriores até aquele momento presente, e tudo, em função da recepção. Em *O céu que nos protege*, portanto, o *leitmotif* circunda, sobretudo, Port e Kit frente aos seus dilemas intrínsecos – é um vaivém melódico a espelhar-se no próprio vaivém das emoções. No entanto, no final do filme, o *leitmotif* aparece na figura de Tunner, e nele, encerra-se definitivamente. Nota-se, portanto, que Ryuichi Sakamoto, na composição da trilha musical e responsável pela música-tema, provavelmente, compôs o *leitmotif* à luz não de um único personagem, mas nos meandros da própria essência fílmica: a aridez das relações de afetos que envolvia os três americanos. Kassabian também aborda a função do *leitmotif* no capítulo “*How Music Works in Film*”, no qual distingue as seguintes terminologias já mencionadas anteriormente: *quotation*, *allusion* e *leitmotif*. Cf. KASSABIAN, 2001, pp. 49-52.

espaços diegético e extradiegético simultaneamente, conforme o salientado por Kassabian.

E à medida que Kit se aproximava do café, a música *Je chante* assume um primeiro plano, semelhante ao início do filme, quando turistas e viajantes sentavam-se às suas mesas e podiam ouvir aquela música supostamente tocada no rádio, mas que na realidade, flexibilizava-se em uma ancoragem simultânea entre o espaço diegético e extradiegético. Kit entra no café e tudo era como se nada tivesse mudado, pelo menos ali naquele café. Ela caminha por entre espelhos que faziam parte da decoração, e a música *Je Chante*, cada vez mais, trazia-lhe a sensação de um resquício de pertencimento, de pegadas e rastros de percepção. Os espelhos a levam a um espelhamento de cunho mais abrangente – soa uma voz cujo corpo não se vê, mas que é indicado por um enquadramento, já que a imagem de Kit na tela era dada pelo olhar desse “outro” ainda sem corpo, num manejo de uma câmera subjetiva. Enquanto *Je Chante* mantinha-se agora como música de fundo, frente a frente, entre o que o “outro” e o espectador viam e o que Kit via e o espectador não via, a voz anuncia-se: “Você está perdida?” Era uma voz supostamente pertencente ao espaço diegético,¹⁰⁹ uma voz a que Kit responde: “Sim”.

¹⁰⁹As questões do espaço (diegético e extradiegético) remontam ao desejo da recepção nos seguintes aspectos: o desejo da presença ou a redução da distância entre a voz e o corpo. Para tanto, Mary Ann Doane dirá: “As manobras da indústria de gravação sonora mostram evidências que apóiam a tese de Walter Benjamin que liga a reprodução mecânica como um fenômeno à destruição da ‘aura’ na sociedade contemporânea [...]” (in: XAVIER, 1983, p. 460).

Figura 66 Um possível desfecho¹¹⁰



Fonte: NEGRI, 1990, p. 30

Figura 67 O desfecho escolhido



Fonte: NEGRI, 1990, p. 31

É oportuno salientar, portanto, que Kit responde a uma *voz off*, pois segundo Mary Ann Doane:

A *voz- off* é sempre “submetida ao destino do corpo” porque pertence a um personagem que está confinado ao espaço da diegese, quando não ao espaço visível da tela. Sua eficácia está no conhecimento de que o personagem pode facilmente ser feito visível por uma leve correção na tomada de cena que reuniria a voz à sua origem (in: XAVIER, 1983, p. 466).

E na junção da voz à sua origem, o que era visto por Kit passa a ser visto pelo espectador. É sob o olhar de Kit que Bowles, o narrador do início da diegese, retorna a este final. Mas aquela voz, conforme respondia à Kit, era um voz sem boca, seria o que Doane designa de *voz over* que:

[...] no monólogo interior a voz e o corpo são representados simultaneamente, mas a voz, longe de ser uma extensão deste corpo, manifesta seu alinhamento interior. A voz demonstra o que é inacessível à imagem, o que excede o visível: a “vida interior” do personagem. A voz é aqui a marca privilegiada da interiorização, virando o corpo “às avessas” (Idem).

Frente à tentativa de se estabelecer limites restritivos de espaço (diegético e extradiegético), vê-se que é posta em relevo uma heterogeneidade, sobretudo, nessa cena em que Kit responde a uma voz cuja marca é de um princípio de interiorização.

¹¹⁰ Bernardo Bertolucci teria feito um final diferente para o encontro de Kit e Bowles (o narrador), e na dúvida, entre um encontro numa área externa, na imersão de uma vista panorâmica da cidade de Tânger, e, de uma forma circular no tempo e no espaço, Kit retornar ao ponto de partida onde tudo começou, no interior de um café também em Tânger, optou pela segunda hipótese. Cf. NEGRI, 1990, p. 31.

Há, portanto, uma renovação do espaço em termos de informação estética, e desse modo, qualquer análise que não recorra a novos métodos de abordagem, indubitavelmente, tornar-se-ia estanque, enclausurada no próprio método.¹¹¹ Nesse posicionamento, vale novamente ressaltar que Kassabian já abordou o papel flexibilizador da música entre os espaços diegético e extradiegético e, como exemplo, a própria música *Je Chante* que, a princípio, ao estabelecer sua materialidade visível, mostrou-se sob uma estabilidade apenas relativa, uma vez que ao diálogo ganhar o primeiro plano, a música que toca no rádio recua o seu espaço na diegese, porque o espectador já está ciente da lógica estética de seu retorno: a memória de Kit emergindo –, e a partir desse instante, o desenrolar da história caberia à voz do narrador.

Assim, nessa irreverência simultânea do espaço da música e, sobretudo, nesse ínterim, da voz, é possível inferir-se o que Haroldo de Campos denomina de “informação estética”, e ainda que o autor refira-se à linguagem literária, a afirmação aplica-se à linguagem fílmica. Segundo o autor: “A informação estética, por sua vez, transcende a semântica, no que concerne à ‘imprevisibilidade’, à surpresa, à improbabilidade da ordenação de signos” (CAMPOS, 2004, p. 32).

Kit, que voltara muda de sua travessia pelo deserto, restituiu a própria voz, mediante a voz intercambiante entre os espaços (diegético e extradiegético), justamente para transcender esteticamente o tempo sem esgotá-lo jamais. Paul Bowles, como narrador, habita o tempo da transcrição do próprio romance e é a forma a anunciar o que Haroldo de Campos, à luz de uma *poética sincrônica*¹¹², teria revelado sobre uns dos dizeres de Murilo Mendes: “O espírito da invenção em face da realidade produz o choque necessário à criação poética [...]” (Ibidem, p. 75). Dessa maneira, e só dessa maneira, Kit restituiu a sua voz, à semelhança da voz do elemento estético que se

¹¹¹ Na epígrafe do capítulo “Travessias da identidade: uma leitura de relatos de vida”, Arfuch faz referência a Roland Barthes, em **O óbvio e o obtuso**: “Em certo momento, é preciso se voltar contra o método ou, ao menos, tratá-lo sem os privilégios do fundamento, como uma das vozes do plural, como uma *vista*, um espetáculo, em suma, engastado no texto; nesse texto que é, afinal de contas, o único verdadeiro ‘resultado’ de qualquer pesquisa” (in: ARFUCH, 2010, p. 277).

¹¹² No prefácio da obra **Metalinguagem & outras metas**, o autor Haroldo de Campos (2004, p.13) diz: “[...]trata-se de um conjunto de ensaios em que me situei, enquanto poeta-crítico engajado no fazer literário, perante poetas e prosadores brasileiros contemporâneos, analisando-lhes os textos e procurando avaliá-los na perspectiva da contribuição de cada um deles à renovação da linguagem, em termos de informação estética. Manuel Bandeira, Oswald de Andrade, Carlos Drummond de Andrade, Murilo Mendes [...] são os autores estudados, sem deixar de referir Odorico Mendes, – este um pioneiro da tradução criativa [...] e reivindicado do ponto de vista de uma ‘poética sincrônica’, afinada com o presente. “ Cf. CAMPOS, H. **Metalinguagem & outras metas**. 4. ed. São Paulo: Perspectiva S.A, 2004.

reacende na sincronia do tempo da tradição (original), da tradução e de um princípio inacabado e sempre aberto, à espera de um atrito ou de uma rememoração. E nada mais justo engendrar a força da tradução do elemento estético à voz de um narrador, aquele, que na visão de Benjamin, lembraria um senhor com a “autoridade da velhice”,¹¹³ ensinando o que seria a verdadeira narrativa: “Ela conserva suas forças e depois de muito tempo ainda é capaz de desdobramentos” (BENJAMIN, 2012, p. 220).

O retorno de *Je Chante* à memória de Kit e a voz do narrador nesse final aparentam ser desdobramentos no tempo e no espaço, a anunciar que: “A ocupação com o passado é também um ocupar-se com o presente. O passado não é apenas lembrança, mas sobrevivência como realidade inscrita no presente” (PLAZA, 2003, p. 02). Não só o tempo presente de Kit se inscreve neste final, mas, e principalmente, o presente da transcrição operada por Bertolucci. Nesse momento, é viável o reiterado por Plaza (Ibidem, p. 07):

[...] ou o presente recupera o passado como fetiche, como novidade, como conservadorismo, como nostalgia, ou ele o recupera de forma crítica, tomando aqueles elementos de utopia e sensibilidade que estão inscritos no passado e que podem ser liberados como estilhaços ou fragmentos para fazer face a um projeto transformativo do presente, a iluminar o presente.

E diante de: “Você está perdida?” E, em resposta: “Sim”, evidencia-se que a voz do narrador, novamente, é manifesta sob um “efeito de estranhamento” ou de “desautomatização” o que, segundo Campos (2004, p. 113), seria um: “[...] princípio que consiste em libertar o objeto que nos é familiar do automatismo perceptivo e vê-lo como se pela primeira vez.”¹¹⁴ Assim, a desautomatização traria a reflexão e ressignificação do passado, e, conseqüentemente, do presente, evitando a vida sem sentido, oca, renunciada na fala de Bowles: “Por não sabermos quando morreremos, achamos que a vida é inacabável [...]”

Júlio Plaza, no que concerne à tradução intersemiótica, e sob o prisma de teóricos como Walter Benjamin, em apenas um parágrafo, como visto anteriormente, sintetizou as duas formas de recuperar o passado, não diferente para Jameson na teoria do pós-modernismo que, com extrema frequência, posicionou-se entre duas formas de recuperar o passado (simulacro ou historicidade). Arfuch dirá que autobiografias e

¹¹³Informação extraída de “Experiência e Pobreza”. In: BENJAMIN, W. **Walter Benjamin – Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura – obras escolhidas** I. 8. ed. São Paulo: Brasiliense, 2012.

¹¹⁴Os termos “desautomatização” e “efeito de estranhamento” referem-se ao formalista russo Victor Schklóvski. Cf. CAMPOS, 2004, p. 113, nota 02.

biografias seriam também formas de se recuperar o passado, sobretudo, na era contemporânea, ao indicar que elas coincidiriam como a teoria de Jameson a respeito do homem fragmentado em busca de uma identidade. E não desconsiderando discrepâncias, objetivos e circunstâncias pessoais, todos esses teóricos, em certa medida, mantêm um diálogo entre o original e a tradução, que se assemelha ao sistema isomórfico de Campos. Vê-se que tudo é como se o “mundo existisse para um único livro”¹¹⁵ cujo centro é a articulação da história em um passado como um “lampejo” da recordação ou, por outro lado, carregado do “tempo do agora.”¹¹⁶ É em meio a essa sucinta contextualização sobre as formas de se enxergar a relação entre passado e presente que se pretende aludir à voz do narrador.

Em continuidade, o narrador indagará: “Quantas vezes vai se lembrar de uma tarde na infância, uma tarde que faz parte de você tanto que não imagina sua vida sem ela? Mais quatro ou cinco vezes. Talvez nem isso. Mais quantas vezes vai ver a lua cheia? Umas vinte, talvez. Ainda assim, tudo parece ilimitado.”¹¹⁷ Percebe-se que o indivíduo, ao perder os “rastros” de sua própria vivência, corre o risco da não apreciação do próprio presente, ao mesmo tempo que anula a noção de futuro enquanto resultado do passado e do presente. É nessa hora que valeria ressaltar, como já visto em momentos anteriores, a imagem da felicidade estando indissoluvelmente ligada à da redenção – “se eu tivesse ou estivesse no passado [...]” ou “se eu tiver ou estiver no futuro [...]” em meio às promessas do “progresso”, solidificadas na conquista dos espaços e dos objetos.

Kit, ao retornar ao café em Tânger, com *Je Chante* na simbolização da memória, traz à recepção o que é dado ao objeto estético como uma condição inacabada voltada sempre para um futuro aberto, garantindo-lhe a sua perenidade, semelhante ao de “boca em boca” que certificava a força da narrativa clássica aos olhos de Walter Benjamin. Naquele momento, quando a voz muda ressurgiu a partir de uma faísca da

¹¹⁵Em “Do Culto aos Livros”, Jorge Luis Borges (1999, p. 103, v. 2) dirá: “O mundo segundo Mallarmé, existe para um livro; segundo Bloy, somos versículos, ou palavras, ou letras de um livro mágico, e esse livro incessante é a única coisa que há no mundo: melhor dizendo, é o mundo.” Cf. BORGES, J. L. Do culto aos livros. In: BORGES, J. L. **Obras completas** – Outras inquisições. São Paulo: Globo S.A, 1999, v 2, pp. 99-103.

¹¹⁶ Termo citado a partir da tese “Sobre o conceito de história”. Cf. BENJAMIN, 2012. Para o autor, tanto o “tempo homogêneo e vazio”, como o “tempo do agora” estariam em oposição à memória na forma de “lampejo”, o que valeria dizer também, em oposição ao tempo das narrativas clássicas, ou ao próprio ato ancestral de narrar.

¹¹⁷ Excerto proferido por Paul Bowles no final do filme.

memória, pode ser que a trajetória de Port e Kit, ainda que na heterogeneidade dos espaços canônicos, habitasse: “[...] um conjunto coerente, um espaço homogêneo no interior do qual as obras se tocam e se penetram umas às outras” (CAMPOS, 2004, p. 148).

Foi dentro da tradução intersemiótica, por meio da voz e presença do narrador e, ainda, do reforço dado pela canção, que a ancestralidade das narrativas foi evocada, tornando relevante o conceito de que:

Operar sobre o passado encerra um problema de valor. Não é escolher um dado do passado, uma referência passada; é uma referência a uma situação passada de forma tal que seja capaz de resolver um problema presente e que tenha afinidade com suas necessidades precisas e concretas de modo a projetar o presente sobre o futuro. Toda época distingue entre formas conservadoras e mais inovadoras. As inovadoras são as que se projetam para o futuro através do caráter de inacabado que aponta para um possível leitor [...] Operar sobre o passado, além de um problema de valor, constitui-se também numa operação ideológica através da qual podemos confirmar a produção do presente ou encobrir essa realidade. Se, no primeiro caso, se favorece um encontro dialético com o passado para preparar o futuro, no segundo, trata-se de distanciar esse futuro indefinidamente. No primeiro caso, os valores da história constituem-se num modelo para a ação, já no segundo, trata-se de um fantasma a ser evocado como nostalgia, moda ou *revival* (PLAZA, 2003, p. 06, grifo do autor).

Assim, a partir do excerto de Júlio Plaza acerca dos elementos que emanam da tradução intersemiótica, e diante da tentativa de aludi-lo ao indivíduo, infere-se que entre a “nostalgia” e a “ação” – duas possibilidades da história tratadas no intuito de um sistema dialógico do qual se tentou extrair o cerne da ação teórico-conceitual –, Kit deflagrou a possibilidade de diante de seu “Sim”, em resposta ao narrador, dar início a uma abertura à autocompreensão de sua intermedialidade, o que em outros termos, seria um princípio da mudança.

Daí, portanto, a memória em *Je Chante* habitar o aqui e o lá de Kit, num hibridismo de espaços íntimos e geográficos, fomentando o que Benjamin classifica de rememoração: “A *rememoração* funda a cadeia da tradição, que transmite os acontecimentos de geração em geração” (BENJAMIN, 2012, p. 228, grifo do autor).

Da mesma forma que esse filme resgatou a memória das narrativas épicas na presença do narrador, Kit pode ter resgatado a própria voz por meio da certeza, ali,

de que através das experiências vividas, seu ser e corpo haviam passado pelo crivo do amadurecimento intrínseco, ao ponto de intuir que a vida ao lado e ao modo de Tunner, ou de tudo aquilo que representava sua vivência anterior à morte de Port, não seria capaz de restituir-lhe 'voz', ainda que a proferisse. Os rastros de suas vivências passadas jaziam indelevelmente inscritos no seu corpo, anunciando seu caminho para frente, para rotas seguintes em direção ao futuro.

Por sua novidade, uma imagem poética põe em ação toda a atividade linguística. A imagem poética transporta-nos à origem do ser falante.

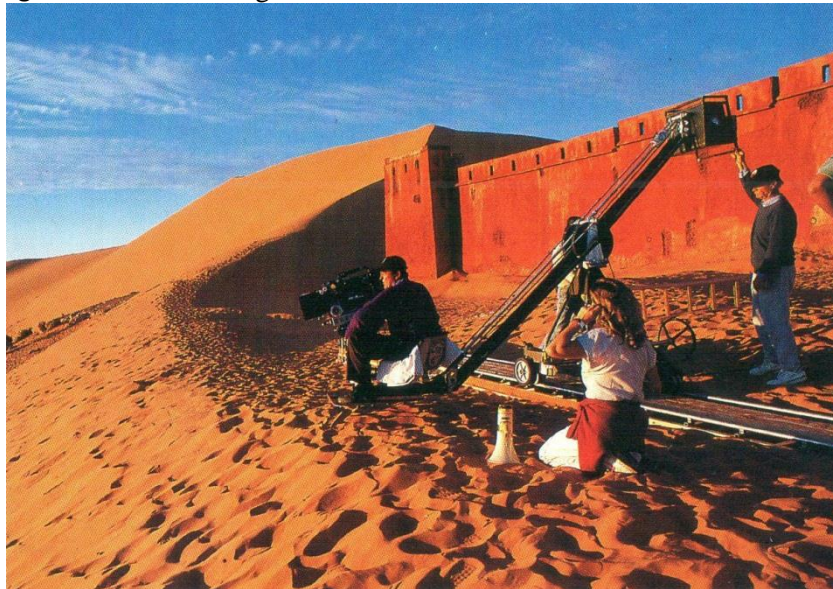
O homem está mudo, é a imagem que fala. Pois é evidente que só a imagem pode acompanhar os passos da natureza.

Gaston Bachelard

CONCLUSÃO

Se no início da introdução, estabeleceu-se que, segundo Júlio Plaza, não há como conhecer o presente sem o reconhecimento do passado, é inegável, portanto, que será nessa condição que se instaurou a pretensão da presente análise do filme de Bernardo Bertolucci. Posto ser uma transcrição literária, a desembocar na imagem e no som em movimento, no som e no silêncio da linguagem cinematográfica, buscou-se, nesse ínterim, a gênese fílmica em um paralelo sutil com a travessia dos personagens instaurada no mundo pós-Segunda Guerra, mas sem perder de vista, é claro, as considerações de Walter Benjamin acerca do pós-Primeira Guerra, no qual, reafirmou-se, com frequência, a “pobreza de experiência” refletida no silêncio dos combatentes de guerra, já que voltavam mudos, sem ter o que transmitir ao seu tempo presente. De fato, impreterivelmente, será nessa condição entre o realinhar-se da tradução e o desenrolar-se dos indivíduos em suas atitudes e comportamentos, não raro, áridos por sua própria condição frágil de afetuosidade e de diálogo, que se buscou retratar uma relação paralela entre o elemento estético e o indivíduo.

Figura 68 Set de filmagem: Bertolucci em busca de novos sentidos



NEGRI, 1990, p. 74

Se antes do momento histórico no qual emergiu a história em *O Céu que nos protege*, via-se a aridez das relações humanas em uma tônica determinante, não diferente, talvez, seria nos anos de 1990, época em que Bernardo Bertolucci fez

florescer, através do elemento estético, a dissipação dos afetos, sobretudo, de um casal que se ancorou, por razões adversas, no “tempo homogêneo e vazio”, a fim de encontrar o sentido da existência. E não diferente também o seria no momento da recepção, não só aquela mediada pelo pós-lançamento do filme, mas agora que, como um “lampejo”, instalou-se no início desse terceiro milênio, num “assistir mais uma vez” ou “ver pela primeira vez”, ainda que mais de duas décadas tenham se passado a partir da data de sua produção.

Viu-se que reviver o elemento estético, através da tradução, é emergir a memória da tradição, em um contínuo “tecer” e “fiar” de novos sentidos, e ao mesmo tempo, de antigos significados, como sendo “um”, mas sendo também o “outro”.¹¹⁸ Ainda que o muro de Berlim viera abaixo, anunciando condições mais favoráveis ao sistema político, econômico e social como um todo, na realidade, confirmou-se aquele telefonema entre Bertolucci e sua esposa acerca da concomitância entre a queda de um muro de cunho político e o reerguer-se de um muro invisível entre Port e Kit. E ainda que se trate de um muro metafórico, percebeu-se que, literalmente, seu impacto permeou outros tempos nos meandros de outras guerras anteriores anunciadas por Walter Benjamin.

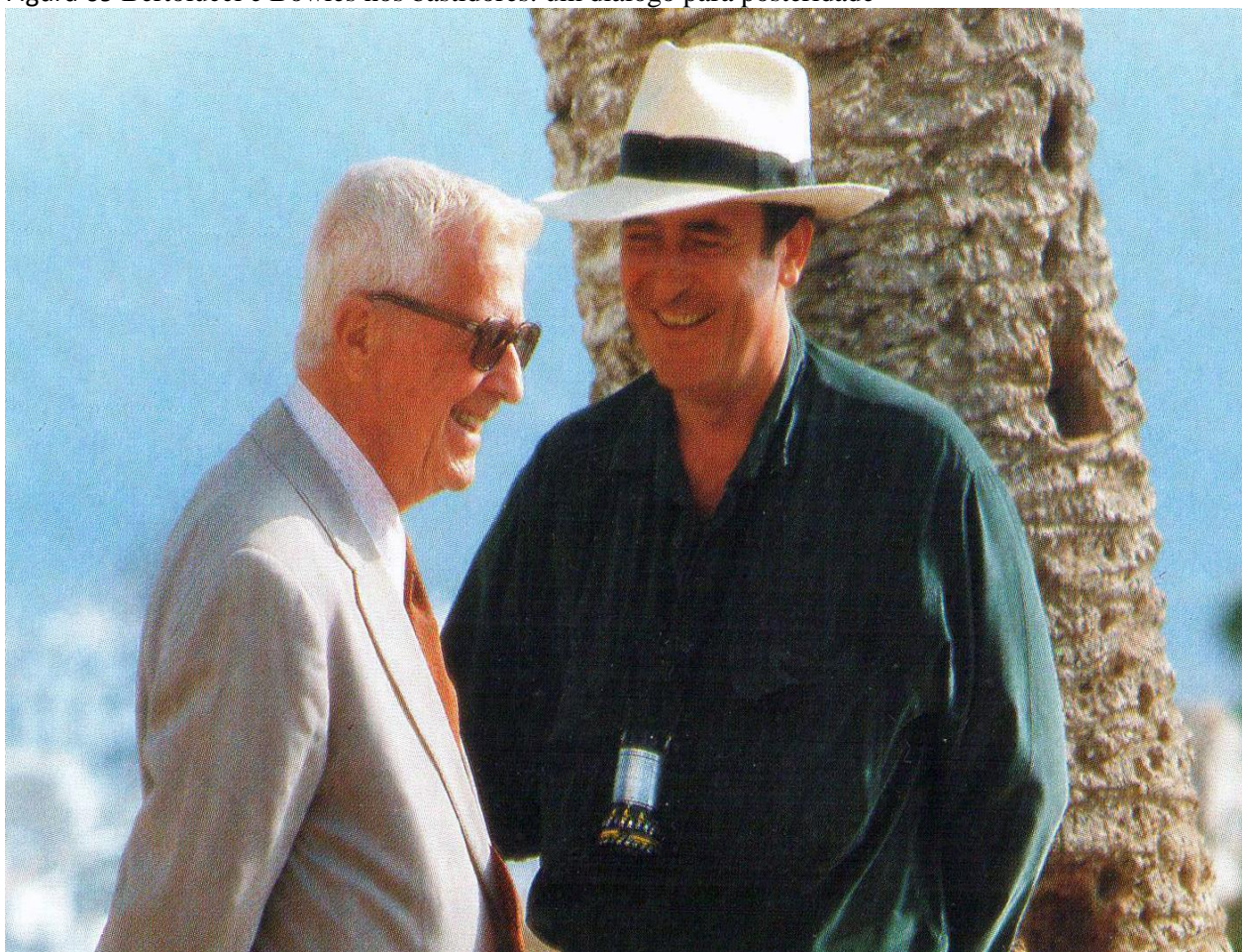
Em tempos mais remotos, talvez, nestes do agora, os muros invisíveis ainda persistem no toque de uma nova tecnologia que se reacendeu na contemporaneidade, e à qual, muito provável, não se pode culpar, uma vez que se projeta frente a uma sociedade árida já do tempo de outrora, e que só viria, nesse caso, “preencher” um vazio antigo com roupagens modernas – daí a persistente inovação nos meios de comunicações virtuais, como a internet e seus sítios de relacionamentos ou a própria “liquidez”¹¹⁹ das

¹¹⁸No conto “Vinte e Cinco de Agosto, 1983”, Borges relata um diálogo que teria tido consigo mesmo. Em tempos e espaços distintos, o autor, ao abrir a porta do seu quarto em um hotel, deparou-se com ele mesmo mais velho. Deste encontro extrai-se o conselho do Borges “mais velho” ao Borges na idade do tempo presente: “Minha sorte será a sua, você receberá a inesperada revelação, em meio ao latim e a Virgílio, e já terá esquecido inteiramente este curioso diálogo profético, que transcorre em dois tempos e em dois lugares. Quando voltar a sonhar com isso, você será o que eu sou e você será o meu sonho” (BORGES, 2000, p. 429, v. 3). Cf. BORGES, J. L. Vinte cinco de agosto. In: BORGES, J. L. **Obras Completas** – A memória de Shakespeare. São Paulo: Globo, 2000, v.3, pp. 425-429. Nota-se que a citação de Borges, paralelamente, evoca os dois tempos entre tradição e tradução, e mais ainda, simbolicamente, o próprio encontro dos personagens na cena entre Kit e o narrador do filme, como se tudo fosse um tempo único e reversível.

¹¹⁹ Grande pensador da atualidade, o sociólogo Zygmunt Bauman aborda, em várias obras, as questões intensificadas na contemporaneidade acerca das relações humanas, sobretudo, a fragilidade dos laços afetivos que, por serem “líquidos”, desdobrar-se-iam em uma sociedade sem retenção duradoura dos próprios valores que lhe cercam: o amor, a segurança, a ética, a tecnologia, entre outros aspectos.

relações, sejam elas íntimas ou sociais. Não raro, vê-se uma sociedade fragmentada na aridez de seu diálogo, pobre de experiência humana, e, por isso, aposta-se com frequência na renovação de estoques emergenciais de felicidade, como o consumo exacerbado, reconfigurado em produtos tais como o *turismo*, o misticismo, a literatura de autoajuda e infinitos outros modelos consumistas. É inegável que, a cada promessa de lucro econômico, surgirá um engenheiro da “felicidade” apto a “edificá-la” em produtos a serem colecionados.

Figura 69 Bertolucci e Bowles nos bastidores: um diálogo para posteridade



Fonte: NEGRI, 1990, p. 07

Trata, ainda, acerca da liquidez das relações enlaçadas pelo medo - de ser assaltado, de envelhecer, de ficar sozinho, de perder o último lançamento do mercado, de se envolver solidamente com o “outro”, correndo-se o risco sempre de se ser descartado. Cf. BAUMAN, Z. **Medo líquido**. Rio de Janeiro: Zahar, 2006.

Constataram-se também os trâmites que envolvem a questão da “verdade” no elemento estético, e daí, inferir-se, a partir de diversos autores reunidos no embasamento da obra de Leonor Arfuch, a importância do elo entre ficção e história – o elemento estético deve estar em meio à verossimilhança histórica, mas sempre emanado da liberdade poético-estética. Como “prova” dos elementos históricos, a partir da visão de Eric Hobsbawm, conferiu-se que o jazz de Lionel Hampton, a música francesa de Charles Trenet e até mesmo os livros que Kit trazia na mala eram comprovações de uma época, de um momento histórico no qual os personagens estavam inseridos. Mas é inegável que diante da própria História houvesse a história, em particular, da fonte, da tradição, ou melhor, do original no qual estaria contida a viabilidade da tradução, como já visto anteriormente nas reiteraões de Plaza.

Tornou-se importante trazer à tona aqui - sem grande alarde - o viés de Bertolucci possivelmente mediado também pelo romance autobiográfico¹²⁰ de Bowles, *Tantos Caminhos – Autobiografia*:

Agora, desde que comecei a escrever este livro, fico em Tânger meses a fio, escolhendo dentre os numerosos fragmentos de lembranças que desenterrei os que podem servir ao meu propósito. Utilizo os fragmentos para reconstruir, peça por peça, um esqueleto sequencial, tomando cuidado para não forçar o encaixe de nenhuma parte. A meu ver esse cuidado implica o esforço para evitar julgamentos e a resolução de atribuir importância mínima a atitudes pessoais. Escrever uma autobiografia é, na melhor das hipóteses, uma ocupação ingrata. É uma espécie de jornalismo, em que, em vez de constituir um testemunho de fato, o texto vem a ser apenas uma lembrança da última vez em que se rememorou o fato. Borges ilustra a situação com a história da tentativa de seu pai para mostrar-lhe que a memória não merece confiança; ele coloca uma moeda sobre a mesa e a chama de a imagem em si. Coloca uma moeda sobre a anterior e a chama de primeira lembrança de imagem. A moeda seguinte é a lembrança dessa lembrança, e assim por diante” (BOWLES, 1994, p.451).

¹²⁰ A autobiografia de Paul Bowles foi publicada originalmente em inglês com o título **Without Stopping**, em 1972. Ref. BOWLES, 1994.

Figura 70 Os pais de Bowles, 1957

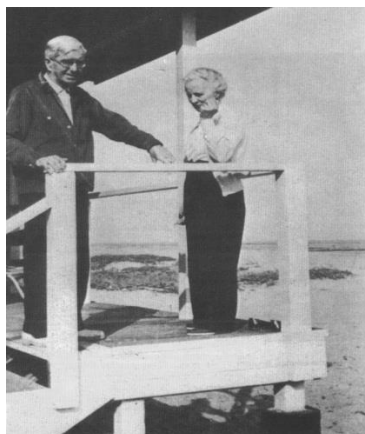


Figura 71 Bowles, 1957



BOWLES, 1994, p. 312-313

Ademais, verificou-se de forma paralela aos elementos históricos, biográficos, autobiográficos e ficcionais, a importância da música no cinema e seu papel contundente à recepção, sobretudo, no retorno de *Je Chante* no final do filme como guia para o espectador – o espectador, ao fazer sempre parte de uma obra inacabada, precisa, naquela ocasião, saber que o retorno de *Je Chante* evocava a memória de Kit no final de sua travessia, e mediante tal informação, poderia esse mesmo espectador trabalhar a interpretação da diegese em apresentação.

Ainda sobre a função da música no filme, foram extraídos os espaços canônicos (diegético e extradiegético), além do hibridismo espacial em várias partes do filme, principalmente, com a presença do narrador – a música aparentemente sendo ouvida de um rádio cede espaço à voz do narrador *em presença* inserido na corroboração da lógica narrativo-estética. Somando-se a tais considerações e diante do rico acervo musical do filme, o qual se dividiu entre música ocidental e música oriental, viu-se o papel da música na redefinição de espaços geográficos e de tantos outros concernentes à intimidade dos personagens, daí concluir-se que a música não seria um simples adereço, mas, pelo contrário, fez-se presente como parte ativa da linguagem cinematográfica, justamente, por agregar uma característica inalienável do elemento estético: uma carga de variados e ambíguos sentidos.

Em outros aspectos, a música fez-se também presente no próprio desenrolar do filme quando a partir do porto em Nova Iorque, viu-se que mediante uma travessia rumo ao Marrocos¹²¹, tendo como destaque a cidade de Tânger, instaurou-se uma conotação entre dois mundos sob um contraponto musical: à medida que a canção ocidental traduzia o ocidente e seu suposto ‘progresso’ ficando para trás, os ritmos orientais conduziam a narrativa ao oriente, o qual emergia sob uma imagem da natureza ainda rústica e quase intocada pela mão do homem. Se, para muitos turistas, a África serviria de matéria exótica e aventureira, para um viajante feito Port,¹²² por exemplo, seria um encontro com a sua profundidade mais íntima, num contínuo aprimoramento humano e artístico. Já para Kit, a princípio, tudo seria passageiro – nota-se que ela, frequentemente, via os fatos como se ela mesma estivesse de passagem – bons ou ruins, não importavam, já que cedo ou tarde ela acreditava poder retomar sua vida anterior.

Assim, da mesma forma que os personagens dividiam-se entre estes dois mundos, a presença da composição musical de Richard Horowitz incumbiu-se dos ritmos orientais, enquanto Ryuichi Sakamoto,¹²³ além de se encarregar da música ocidental, viria a solidificar a fusão musical entre ocidente e oriente – seria uma oposição de sensibilidades inserida no próprio movimento da narrativa em *O Céu que nos protege*. Na cena em que Port e Kit encontram-se no topo da paisagem frente ao deserto, transborda o coração de Bertolucci na reminiscência da pintura de Caspar David Friedrich¹²⁴. Intuiu-se emanar dali uma dramaticidade sublime acerca dos valores

¹²¹ A relação entre **ocidente** e **oriente**, sobretudo, entre Nova Iorque e o Marrocos, é fortemente marcada na travessia autobiográfica de Bowles: “Minhas janelas davam para um pátio onde havia um resumo de Nova York: um cenário de barulho, sujeira e escuridão. Tentei afogar a melancolia no trabalho, mas o ar e a luz do Norte da África não me saíam da lembrança. Não havia a menor possibilidade de fuga, nem no momento, nem depois. E todavia eu confiava na sorte, que até então nunca me faltara” (BOWLES, 1994, p. 209).

¹²² Na relação entre autobiografia e biografia, ou melhor, entre ‘o outro e o mesmo’, percebe-se que tanto Bowles como Port tinham uma conotação bastante similar acerca do tempo e de seu consequente papel: “Acho que a humanidade inventou os conceitos de tempo e velocidade para reforçar sua ilusão básica de que se pode considerar a experiência da vida a partir de um ponto de vista quantitativo” (Ibidem, p. 331).

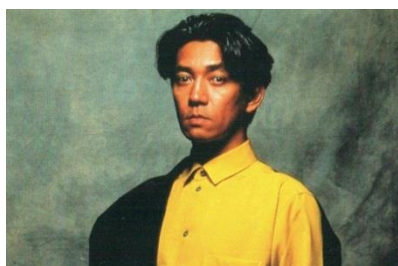
¹²³ Em *O último imperador* (1987), de Bernardo Bertolucci, Ryuichi Sakamoto, além de trabalhar como ator, no papel de Mr. Amakasu, teria sido, paralelamente, responsável pela fusão da música antiga chinesa e a música ocidental. Não demoraria muito e Bernardo Bertolucci convidaria Ryuichi Sakamoto para uma nova empreitada, só que agora na fusão musical entre a música do ocidente e a música árabe – o contraponto musical serviria como guia do próprio contraste entre o ocidente, no caso, Nova Iorque e o oriente: O Marrocos anunciando-se como uma nova perspectiva de ‘salvação’. Cf. NEGRI, 1990, p. 92.

¹²⁴ A ideia do homem solitário frente aos espaços longínquos e daí, então, poder reter o aprimoramento do tempo em consonância com o próprio delineamento intrínseco, mostrou-se ser uma tônica determinante tanto no filme como no romance, justamente porque o seria para seus respectivos

humanos, quando, após um silêncio, o violino, ao mesmo tempo que os tambores do oriente, soam solenemente, como se, esteticamente, propusessem-se a anunciar, simultaneamente, a dicotomia entre o paraíso perdido da América e a natureza quase intacta da África a emanar o tempo que, no conceito benjaminiano, seria à semelhança do tempo do artesão. Complementando esse contexto, torna-se imprescindível o excerto de Bowles (1994, pp. 145-146) extraído de sua autobiografia:

Se alguém me perguntasse o que queria dizer com magia, provavelmente eu definiria o termo como uma relação secreta entre o mundo da natureza e a consciência do homem, uma passagem oculta, porém direta que ignora a mente. (Aqui a palavra-chave é “direta” porque neste caso equivale a “visceral”). Como qualquer romântico, sempre tive uma vaga certeza de que em algum momento da minha vida entraria num lugar mágico que, revelando-me seus segredos, me daria a sabedoria e o êxtase – talvez até a morte. E agora, parado no vento, olhando para as montanhas à minha frente, sentia o movimento do motor dentro de mim, e era como se me aproximasse da solução de um problema que ainda não fora colocado. Eu estava incrivelmente feliz, olhando a muralha de montanhas que pouco a pouco ganhavam corpo, mas deixei a felicidade me invadir e não fiz perguntas.

Figura 72 Ryuichi Sakamoto (música-tema) Figura 73 Richard Horowitz (música árabe)



Fonte: NEGRI, 1990, p. 92



Fonte: Idem

autores enquanto indivíduos. Bowles, ao longo de sua autobiografia, ressalta a importância de uma atmosfera, talvez, propícia ao autoconhecimento, e, conseqüentemente, ao remanejamento da criação artística: “Ali fiquei um mês com tio Shirley e sua família. A casa situava-se no alto de uma encosta, oferecendo uma ampla vista de Los Angeles, com o estreito de Santa Mônica e a ilha Catalina. Ainda não me dera conta de que havia nos Estados Unidos paisagens tão maravilhosas. O interesse não estava nos detalhes, e sim nos efeitos de luz vistos a grandes distâncias. Na verdade o que criava a beleza era a extraordinária claridade do ar. É estranho pensar que em poucos anos toda essa área estaria arruinada para sempre” (BOWLES, 1994, P. 223). Nota-se que Bowles ao delinear a vista panorâmica de Los Angeles, em seu íntimo, muito provável, estaria sob a idealização de outras luzes e de outros céus que giravam em torno de sua predileção: Tânger.

Da mesma forma que a tradução estética encontrará na sincronia do tempo a instauração de sua perenidade, não raro, os personagens deparam-se de forma semelhante, no que concerne a seus comportamentos, ora com “um tempo do agora” e portanto, fugaz e escorregadio, ora, com “um tempo sincrônico”, de “lampejos”, dos quais, em rigor, extraem-se os rastros da memória, solidificando o tempo presente sob a perspectiva de um sentido da própria existência.

Assim, tanto o elemento estético como o indivíduo estariam sob o crivo da imortalidade, no caso aqui, o elemento estético, posto estar nos meandros de uma sincronia temporal como já visto ao longo desta análise, e, respectivamente, da permanência qualitativa e não propriamente quantitativa; no caso ali, o indivíduo que por não ser de fato eterno, tornar-se-ia perene a partir da solidez do próprio sentido existencial, do ser em si, sem necessitar ancorar-se em qualquer “porto” de salvação milagrosas.

Nesse ínterim, cabalmente, certificou-se que fora deste modelo, até então solidificado pelo contumaz apoio teórico, sobretudo, entre Benjamin, Jameson e Arfuch, tanto o elemento estético como o indivíduo, estariam, respectivamente, na iminência de um vazio constante a rumar com o peso de suas “bagagens”, com os artefatos de suas ilusões – tudo, para que, no fim, não houvesse rastros e nem pegadas, e sim, em seu lugar, o desvanecer da própria biografia de tal indivíduo.

Nessa instância, à luz da ancestralidade, analisou-se o papel contundente do narrador no corpo e na voz do autor do romance e, inegavelmente, atestou-se uma rememoração não só na relação dialógica entre a tradição e a tradução do elemento estético, mas também no encaixo das narrativas clássicas salientadas por Benjamin; presenciou-se a imortalidade do dom de narrar, o qual, com o advento do progresso e da técnica, segundo aquele autor, estaria sob a possibilidade do desaparecimento, mas foi revivida pelo cinema, dentro dos meandros intersemióticos, uma forma de homenagem aos relatos que eram transmitidos oralmente e à própria importância do romance e de Bowles no contexto da cultura ocidental do século XX.

Portanto, Bertolucci, ao fazer emergir sua tradução artística, ancorou-se numa cadeia sucessiva e, portanto, marcada por uma distância temporal (a sincronia), e, provavelmente, tal distância não teria se limitado somente à sua vivência com o romance de Bowles, mas a uma gama infindável de rastros, de pistas, como, por

exemplo, os quadros de Caspar David Friedrich, cuja primeira impressão, talvez, revelar-se-ia em linguagem fílmica. Emergindo ainda mais no tempo, talvez, chegando à sua própria infância, quando seu pai (Attilio Bertolucci) com o manejo da voz¹²⁵ e da oralidade, transfigurava a rotina dos dias no encanto dos poemas que recitava – tudo aqui, muito provável, foi homenageado à luz da própria memória, revelando-se no cerne benjaminiano: o narrador com o dom da oralidade narrativa, só que agora em um princípio de transcrição cinematográfica.

Figura 74 Attilio (pai); Bertolucci e o pai; Bertolucci, o irmão caçula Giuseppe e os pais



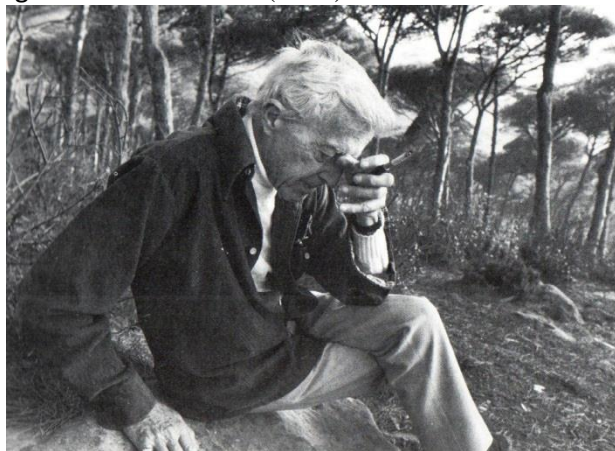
Fonte: RANVAUD; UNGARI, 1987, p. 15

Assim, à semelhança das remessas do tempo no processo criativo, estariam os indivíduos, mais precisamente, Port e Kit, que em constantes travessias, buscam, de certa forma, um remanejamento intrínseco que não está no princípio de ‘redenção’ salientado por Walter Benjamin – ora o passado nostálgico, ora o futuro promissor –, mas no resgate da memória feito um lampejo benjaminiano, o qual pode iluminar ou reacender os sentidos embotados pela rotina, pela ausência de diálogo, pela perspectiva ilusória de que o tempo é ilimitado e pelos laços frouxos de afeto.

¹²⁵ Na introdução da obra **Bernardo Bertolucci: interviews**, constata-se o seguinte excerto acerca da influência paterna exercida sobre Bernardo Bertolucci: “*The most pervasive influence of Attilio Bertolucci in his son’s life was his voice. The father managed to transform the most routine events into poetry and ritual [...]*”. “A mais significativa influência de Attilio Bertolucci sobre a vida do filho teria sido sua voz. O pai manejava transformar os eventos mais rotineiros em poesia e ritual [...]”. (GERARD; KLINE; SKLAREW; 2000, p. XI, tradução nossa).

O tempo presente de ambos só seria dotado de significado sólido, e por isso, sem necessidade de extensões-objetos, se fossem capazes do contraponto entre o dinamismo do ‘progresso’ técnico e a delicadeza do olhar frente a um progresso de outra dimensão. A questão em discussão não seria abandonar o ‘progresso’ das máquinas, mas possibilitar uma coexistência entre os espaços internos do homem e os meios externos inevitáveis que se anunciam progressivamente. Somente a reflexão e o espírito consciencioso, não raro, seriam extraídos, ora daquela imagem evocada no romance de Bowles, e também na sua autobiografia, ora da lembrança de Bertolucci à luz da pintura de Caspar David Friedrich, desembocando na cena de Port e Kit frente à imensidão do deserto africano. Muito provável está ali representada a essência do homem solitário e por que não dizer a própria essência do filme: é necessária a solidão, não aquela caracterizada como abandono e descaso, mas aquela propícia ao amadurecimento intrínseco e que geralmente é ofuscado pelo dinamismo das máquinas, pelos falatórios impregnados de rótulos autoritários de consumo material. Impreterivelmente, se não houver estrutura psíquica e uma justeza de valores ante toda esta gama cultural-mercadológica, o homem estará fadado a andar a esmo em busca de um sentido que teria ficado lá para trás, nos rastros e remessas de sua própria história quando e onde poderia intuir um tempo presente sempre em perspectiva, tal e qual o elemento estético.

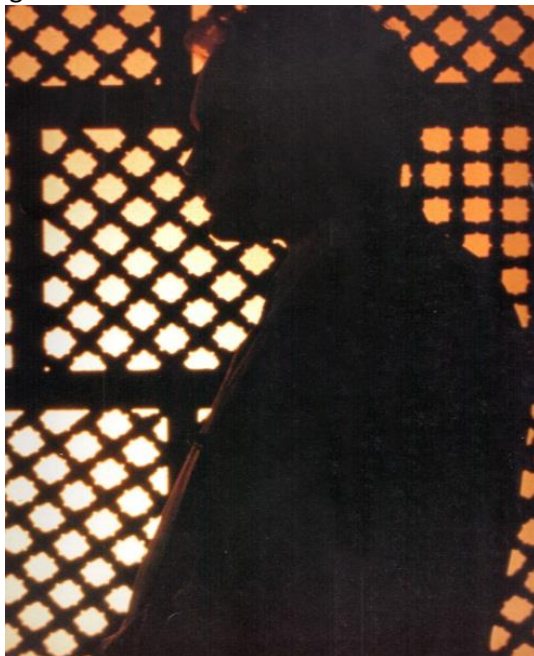
Figura 75 Paul Bowles (1985): um narrador solitário



NEGRI, 1990, p.36

Port (o viajante) era um homem de amplos espaços internos, por isso, suas travessias ancoraram-se, com frequência, na busca de seu aprimoramento humano e artístico.¹²⁶ Mas, semelhante ao anjo de Klee, vivia dividido entre o progresso e suas supostas perdas. Port seria capaz de viver no progresso, mas não para o progresso, e naquela circunstância, o seu amor e ciúmes por Kit colocaram-no frente a diversos dilemas – desviou-se do destino que caberia ao verdadeiro artista: transcender as ordens estabelecidas pelo discurso do poder, em prol de uma arte genuína. Tudo tornou-se mais latente quando Port adoeceu, já que ele não teve tempo para retornar ao “lampejo” do tempo e continuar no seu caminho de busca e criação.

Figura 76 John Malkovich: um homem solitário



NEGRI, 1990, p. 01

¹²⁶ Nesta relação entre ‘o outro e o mesmo’ ou entre Bowles e Port, é fascinante saber que em um único homem, a saber que Port fosse o ‘outro’, ancorassem tantos portos, países, paisagens e continentes longínquos. Desde jovem, Paul Bowles tornou-se um viajante de terras, cujas culturas teriam aprimorado não só a sua música para cinema, balé e teatro, mas também seus romances, sua traduções, em síntese, sua essência na arte sem fronteiras. Bowles foi amigo de personalidades surpreendentes, como por exemplo, Aaron Copland, Gertrude Stein, Tennessee Williams, Gore Vidal, Truman Capote e tantos outros. Conheceu Sartre, Picasso, os filhos de Thomas Mann, dentre tantas figuras famosas do século XX. Como se vê, Bowles, de acordo com os registros de sua autobiografia, além de ampliar seus conhecimentos com diversos artistas, trouxe a exuberância de um homem que não se contentou apenas com os limites e o provincianismo da Nova Iorque de então; pelo contrário, cada vez mais procurou acercar-se dos grandes centros europeus, enquanto também buscava lugares que ainda traziam um pouco da ‘natureza’ e, inegavelmente, nesse sentido Tânger teria sido sua predileção. Cf. BOWLES, 1994.

Kit, desde o início da diegese, ao revelar-se “meio a meio”, uma passageira na teoria, dava a entender que estava propensa à flexibilidade, tanto para uma possível conquista dos espaços intrínsecos do seu ‘eu’ como para um prolongamento em um devir sempre em frente, desprovido de qualquer retenção.

O advento da doença e a consequente morte de Port começam a delinear um caráter de renovação em Kit, já que, a rigor, viu-se obrigada a centrar-se em si mesma como forma de sobreviver à ausência de Port e àquele ambiente desconhecido e inóspito. Assim, indubitavelmente, Kit não tinha escolha naquele momento, havia chegado a hora em que não há como voltar,¹²⁷ sendo preciso assumir uma “*vita nuova*”, expressão descrita por Barthes em seu livro cujo título seria o fundamento da vida: *Aula*. Pois é precisamente isso, uma aula, um aprendizado através do qual se pudesse extrair que “Vem talvez agora a idade de uma outra experiência, a de *desaprender*, de deixar trabalhar o remanejamento imprevisível que o esquecimento impõe à sedimentação dos saberes, das culturas, das crenças que atravessamos” (BARTHES, 1978, p. 47, grifo do autor). Kit não tinha escolhas e a única saída seria enfrentar a nova experiência: aquela experiência que ensina porque cala na pele, na alma.

Figura 77 Debra Winger e Paul Bowles nos bastidores



Fonte: NEGRI, 1990, p. 83

¹²⁷ Quanto àqueles que de fato saíram em suas jornadas, vale salientar Kafka, em epígrafe do terceiro capítulo, intitulado “O céu”, do romance *O céu que nos protege*, de Paul Bowles: “De um certo ponto em diante não há mais como voltar atrás. Esse é o ponto que se deve atingir”(in: BOWLES ,2009, P.225). É importante destacar que o terceiro capítulo do romance refere-se à jornada de Kit pelo deserto, logo após a morte de Port.

Com a morte de Port, traduzida, sobremaneira, pelo contraste das cores – agora não mais o vermelho emanando o estado febril literal do destino que lhe coube, mas também metafórico daquele indivíduo cujas pulsões ‘ardem’ por uma nova ordem das coisas, Kit, sob um ‘manto’ em tons de azul, revelando-se, assim, num contraponto entre estímulo e repouso, aventurou-se no retorno à civilização com os tuaregues – assimilou a nova cultura, sem poder ter a pressa de um turista que pensa sempre em voltar. Reformulou a sua conotação acerca do tempo e começou a produzir e a escrever. Em suma, reinventou-se, conheceu Belqassim (o líder dos tuaregues), e com ele, mesmo na incomunicabilidade linguística, extraiu uma aventura sexual e emergiu nas peculiaridades culturais de um povo que ainda trazia aquilo que Jameson diz ser “um resquício de natureza”. Mas tudo seria vivido às duras penas, já que Kit, frente ao domínio do líder tuaregue, encontrou-se confinada em um quarto, sujeita ao tempo e às vontades do Outro (o Tuaregue, cuja cultura ela desconhecia).

Figura 78 Bernardo Bertolucci e Vittorio Storaro: uma busca das cores



Fonte: NEGRI, 1990, pp. 68-69

Enfim, Kit retornou “outra” à mesma cidade do início da travessia (Tânger), confirmando, talvez, que toda vivência necessita estar regida por um princípio de espiralização, ou seja, por um ir e vir constantes e não só de um seguir sempre em frente, como salientou Jameson acerca das conquistas contemporâneas de espaço e de objetos, sem o indivíduo se dar conta de suas reais necessidades.

Este princípio de “ir e vir” é o tempo sincrônico salientado por Plaza ao se referir à tradução estética, exemplificado neste trabalho à luz do exemplo dado por Bertolucci. Kit, portanto, ao retornar ao café em Tânger, dentro de um processo de espiralização espaçotemporal,¹²⁸ provavelmente, estivesse já intuindo uma reconstrução intrínseca, mas talvez não soubesse ainda de onde extraí-la, e foi preciso a voz do narrador, metaforizando-se na sua própria consciência, a colocar-lhe na cara o espelho que antes só fazia parte da decoração do café – fazê-la ver sua consciência, seu ser reconstruído a partir de sua própria vivência *intensa*. Talvez esse encontro no café tenha sido um encontro entre o outro e o mesmo, ou melhor, entre o homem e sua própria imanência, o que valeria dizer, de forma análoga, entre a tradução do elemento estético e a tradição.

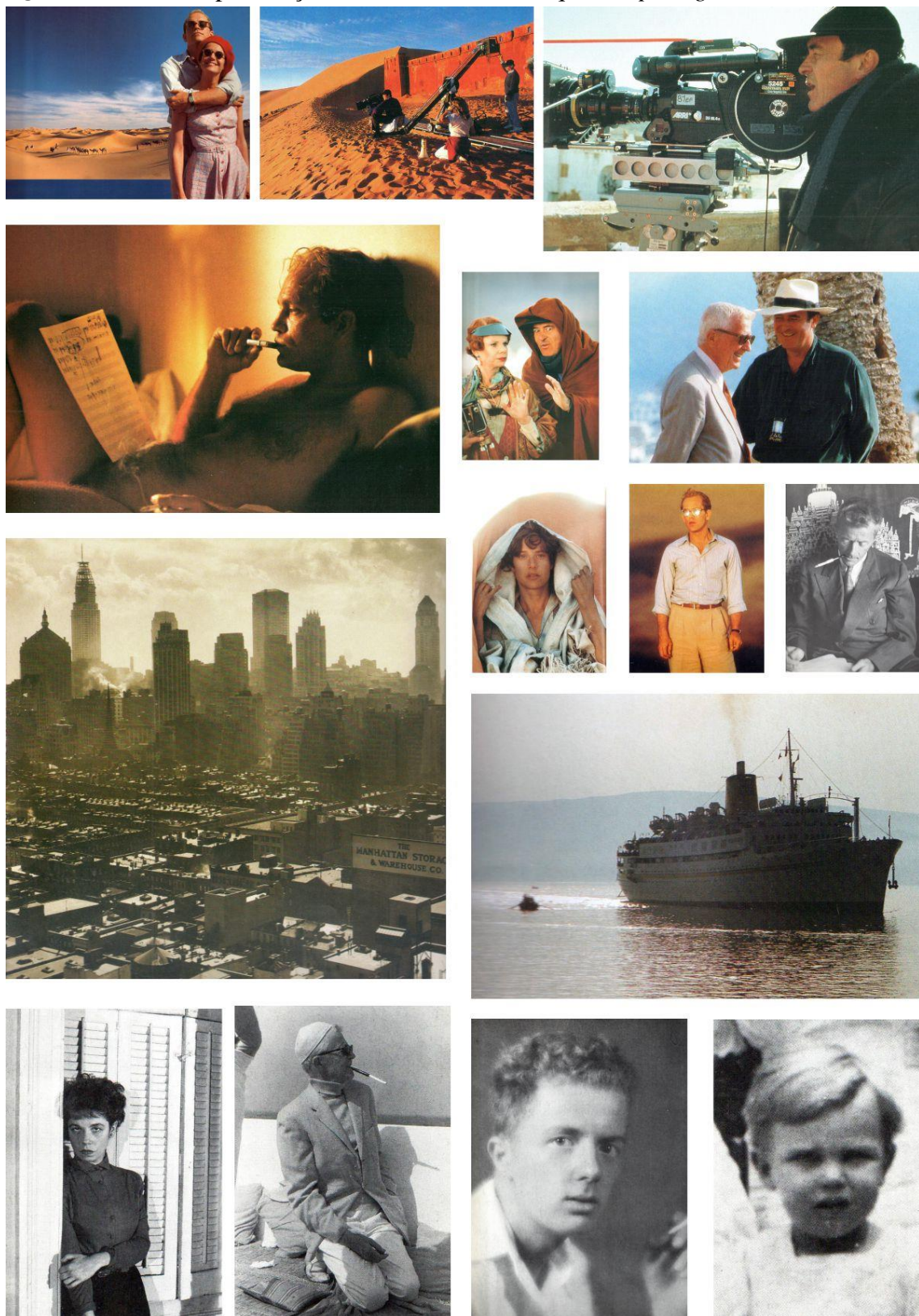
A partir da confluência teórica que retratou um panorama histórico sob uma ótica não só econômica, mas social e cultural, pode-se revelar o quão frágil tornou-se o homem na distância abissal que se estabeleceu entre a evolução da técnica e a sua possibilidade de apreensão, compreensão, maturação e expressão do mundo e de si mesmo. Há um mercado em prosperidade, sustentando-se e se ampliando no vazio da desertificação humana tematizado em *O céu que nos protege*. Ele é habitado por seres humanos que, em cada canto da contemporaneidade, insistem em existir sob um céu sem luz – e silencioso.

¹²⁸ É interessante salientar que a obra **Galáxias**, de Haroldo de Campos, inicia-se da seguinte forma: “e começo aqui e meço aqui este começo e recomeço e remeço e arremesso [...]” (CAMPOS, 2003). Cf. CAMPOS, H. **Galáxias**. 2. ed. São Paulo: 34’Ltda, 2004. Percebe-se que ao longo do livro, não há numeração de páginas e nem formação de parágrafos, portanto, o texto seria corrido e sem letra maiúscula. Daí intuir que o autor, frente à singular materialidade do livro e ao próprio conteúdo de sua obra, revelasse tanto o princípio de espiralização da construção do elemento estético como da tradução intersemiótica: a dificuldade categórica em determinar, de fato, a gênese de toda e qualquer produção artística, à semelhança da imagem em espiral cujo começo poderia ser o final e vice-versa. Tomando-se por base o indivíduo, supõe-se que sua suposta reconstrução intrínseca dependa de semelhantes remessas em espirais, e que, por isso, só estariam na memória, ou melhor, no tempo sincrônico, anunciando-se em forma de lampejo no material de todo elemento estético e, por conseguinte, humano.

I am very sad because our paths separate here. But I'm also very happy because everything you have given us is absolutely unique. Our eyes, our ears, and our hearts will always remember you through this film.

Bernardo Bertolucci

Figura 79 Por uma espiralização do sentido em *O céu que nos protege*



Fonte: NEGRI, 1990

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ARFUCH, L. **O espaço biográfico: dilemas da subjetividade contemporânea**. 1. ed. Rio de Janeiro: Eduerj, 2010.
- AUMONT, J. **O olho interminável [cinema e pintura]**. 1. ed. São Paulo: Cosac & Naify, 2004
- _____. et al. **A estética do filme**. 9. ed. São Paulo: Papirus, 2011.
- BACHELARD, G. **A poética do espaço**. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2008.
- BARTHES, R. **Roland Barthes: inéditos vol. 3 – imagem e moda**. 1. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2005.
- _____. **Aula**. 10. ed. São Paulo: Ed. Cultrix, 1978.
- BENJAMIN, W. **Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura**. 8. ed. São Paulo: Ed. Brasiliense, 2012 – (Obras escolhidas v. 1).
- BOWLES, P. **O Céu que nos protege**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2009.
- _____. **Tantos caminhos: Paul Bowles – autobiografia**. 1. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1994.
- CAMPOS, H. **Metalinguagem & outras metas**. 4. ed. São Paulo: Perspectiva, 2004.
- _____. **Galáxias**. 2. ed. São Paulo: Editora 34, 2004.
- CARAVAGGIO. **Mestres da pintura**. 1. ed. São Paulo: Abril Cultural, 1978.
- CARLOS, C. S. **O deserto vermelho: um filme de Michelangelo Antonioni**. São Paulo: Moderna, 2011 (Coleção Folha Cine Europeu; v. 12).
- FABRIS, M. **O neo-realismo cinematográfico italiano**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo/Fapesp, 1996.
- GERARD, F. S.; KLINE, T. J.; SKLAREW, B. **Bernardo Bertolucci: interviews**. Mississipi: Breinigsville, 2000.
- GORBMAN, C. **unheard melodies – narrative film music**. Bloomington: Indiana University Press, 1987.
- GOETHE. J. W. **Doutrina das cores**. São Paulo: Nova Alexandria, 1993.
- HOUAISS, A.; SALLES VILLAR, M.; MELLO FRANCO, F. M. **Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2009.
- HOBBSAWM, E. **Era dos extremos: O breve século XX – 1914-1991**. 2. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.
- JAMESON, F. **Pós-modernismo: a lógica cultural do capitalismo tardio**. São Paulo: Ática, 1996.

- JAKOBSON, R. **Linguística e comunicação**. 5. ed. São Paulo: Cultrix, [1971?].
- KASSABIAN, A. **Hearing film**: tracking identifications in contemporary Hollywood film music. New York/London: Routledge, 2001.
- NEGRI, L. **Bertolucci e Bowles**: the sheltering sky. Grã Bretanha: Scribners, 1990.
- PLAZA, J. **Tradução intersemiótica**. 1. ed. São Paulo: Perspectiva, 2003.
- RANVAUD, D.; UNGARI, E. **Bertolucci by Bertolucci**. Londres: Plexus, 1987.
- XAVIER, I. (org). **A experiência do cinema**: antologia. 1. ed. Rio de Janeiro: Graal, 1983.
- _____. **O discurso cinematográfico**: a opacidade e a transparência. 3. ed. São Paulo: Ed. Paz e Terra, 2005.

BIBLIOGRAFIA SUGERIDA

BAUMAN, Z. **Medo líquido**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2008.

BORGES, J. L. As mil e uma noites. In: BORGES, J. L. **Obras completas** – Sete noites. São Paulo: Globo, 2000, v.3, pp. 256-268.

BORGES, J. L. Avatares da tartaruga. In: BORGES, J. L. **Obras completas** – discussão. São Paulo: Globo, 1999, v. 2, p. 278.

BORGES, J. L. Do culto aos livros. In: BORGES, J. L. **Obras completas** – Outras inquisições. São Paulo: Globo S.A, 1999, v 2, pp. 99-103.

BORGES, J. L. Kafka e seus precursores. In: BORGES, J. L. **Obras completas** – Outras inquisições. São Paulo: Globo, 1999, v.2, pp. 96-98.

BORGES, J. L. O fazedor. In: BORGES, J. L. **Obras completas**. São Paulo: Globo, 2000, v. 3, pp. 175-207.

BORGES, J. L. Vinte cinco de agosto. In: BORGES, J. L. **Obras Completas** – A memória de Shakespeare. São Paulo: Globo, 2000, v. 3, pp. 425-429.

BENJAMIN, W. **Charles Baudelaire**: Um lírico no auge do capitalismo. 2. ed. São Paulo: Brasiliense, p. 185-186, 1991, (Obras escolhidas v. 3).

OLIVEIRA, A. C.; SANTAELLA, L. (org.). O espaço da transgressão. In: OLIVEIRA, A. C.; SANTAELLA, L. (org.). **Semiótica da literatura**. São Paulo: Educ, pp. 165-169. 1987.

PESSOA, F. **Obras em prosa**: volume único. 8. ed. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1995.

SALLES, C. A. **Gesto inacabado**: processo de criação artística. 1. ed. São Paulo: AnnaBlume, 1998.

A aventura. Direção: Michelangelo Antonioni. Itália, 1960. Dvd, 145min. Preto e Branco.

A noite. Direção: Michelangelo Antonioni. Itália, 1961. Dvd, 120min. Preto e Branco e Colorido.

O deserto vermelho. Direção: Michelangelo Antonioni. Itália, 1962. Dvd, 113min. Colorido.

O Eclipse. Direção: Michelangelo Antonioni. Itália, 1962. Dvd, 125min. Preto e Branco e Colorido.

O grito. Direção: Michelangelo Antonioni. Itália, 1957. Dvd, 116min. Preto e Branco.

www.ost-trilha-sonora-defilmes.blogspot.com.br/2012/08/trilha-sonora-quanto-mais-quente-melhor.html/

www.reeloldfilms.com/Down-Among-the-Sheltering-Palms-1953.html.

www.jazzbiographies.com/Biography.aspx?ID=80

www.eeh2010.anpuh-rs.org.br/resources/anais/9/1279290254_ARQUIVO_MK-Mulhereslutandoporsuacidaniapolitica.pdf

www.nicolamoralis.com/pdf/the_sheltering_sky_ryuichi_sakamoto.pdf

www.biografiasyvidas.com/biografia/b/barnes_djuna.htm

www.naxosdirect.co.uk/items/trenet-charles-je-chante-1937-48-albert-lasry-albert-lasry-chorus-albert-lasry-orchestra-bernard-hilda-orchestra-charles-lavannes-charles-trenet-charles-trenet-orchestra-david-lennick-le-jazz-de-paris-wal-berg-orchestra-naxos-8.120753-143892

www.artblart.com/tag/duane-hanson-tourists-ii/

www.infoescola.com/musica/alaúde/

FILMOGRAFIA¹

O teleférico (La teleferica), vídeo caseiro. Produção de Bernardo Bertolucci, direção: Bernardo Bertolucci. Parma-Itália, 1956. 10 min. Formato: 16mm. Preto e branco.

A morte de um porco (La morte del maiale), vídeo caseiro. Produção de Bernardo Bertolucci, direção de Bernardo Bertolucci. Parma-Itália, 1956. 10 min. Formato: 16mm. Preto e branco.

A morte (La Commare secca). Produção de Tonino Cervi, direção Bernardo Bertolucci. Roma-Itália, 1962. 100 min. Formato: 35mm. Preto e branco.

Antes da revolução (Prima della rivoluzione). Produção de Mario Bernocchi, direção Bernardo Bertolucci. Parma-Itália, 1964. 115 min. Formato: 35mm. Preto e branco.

La via del petrolio (doc.). Produção de Giorgio Patara, direção de Bernardo Bertolucci. Irã, Egito e Condado deSwitzerland, 1967. 48 min. Formato: 16mm. Preto e branco. 3 cap.

II canale (doc.). Produção de Giorgio Patara, direção de Bernardo Bertolucci. Suez, 1967. 12 min. Formato: 16mm. Color.

Agonia (Ep. de Amor e Raiva). Produção de Carlo Lizzani, direção de Bernardo Bertolucci. Roma/Paris, 1967-69. 28 min. Formato: 35mm. Color.

Partner. Produção de Giovanni Bertolucci, direção de Bernardo Bertolucci. Itália, 1968. 115 min. Formato: 35mm. Color.

A estratégia da aranha (Strategia del ragno). Produção de Giovanni Bertolucci, direção Bernardo Bertolucci. Itália, 1970. 110 min. Formato: 35mm. Color.

O conformista (II Conformista). Produção de Maurizio Lodi-Fè, direção de Bernardo Bertolucci. Itália, França e Alemanha, 197. 110 min. Formato: 35mm. Color.

La salute è malata o I poveri muoiono prima. (doc.). Direção Bernardo Bertolucci. Roma-Itália, 1971. 35 min. Formato: 16mm. Preto e Branco.

Último tango em paris (Ultimo Tango a Parigi). Produção de Alberto Grimaldi, direção de Bernardo Bertolucci. Paris-França, 1972. 126 min. Formato: 35mm. Color.

1900 (Novecento). Produção de Alberto Grimaldi, direção de Bernardo Bertolucci. Roma-Itália, 1976. 325 min. Formato: 35mm. Color.

II silenzio è complicità. Produção de FGCI- Federazione Giovanile Comunista Italiana, direção coletiva com a colaboração de Bernardo Bertolucci. Itália, 1976. 60 min. Color.

La luna. Produção de Giovanni Bertolucci, direção de Bernardo Bertolucci. Itália, 1979. 116 min. Formato: 35mm. Color.

¹GERARD, Fabien S.; KLINE, T. Jefferson; SKLAREW, Bruce. **Bernardo Bertolucci: Interviews.** Mississipi: Ed. Breinigsville, 2000. (*Filmography*).

A tragédia de um homem ridículo (La Tragedia di un Uomo Ridicolo). Produção Giovanni Bertolucci, direção Bernardo Bertolucci. Itália, 1981. 110 min. Formato: 35mm. Color.

Cartolina dalla sina (doc.). Direção de Bernardo Bertolucci. China, 1985. 10 min. Color.

O último imperador (L'ultimo imperatore). Produção Jeremy Thomas, direção de Bernardo Bertolucci. China, 1987. 158 min. Formato: 35mm. Color.

Bologna (Ensaio subliminar feito em ocasião da copa do mundo). Direção de Bernardo Bertolucci. Bolonha, 1990. 30 sec. Formato. Color.

O céu que nos protege (Il té nel deserto). Produção de Jeremy Thomas, direção Bernardo Bertolucci. África, 1990. 132 min. Formato: 35mm. Color.

O pequeno Buda. (Piccolo Buddha). Produção Jeremy Thomas, direção de Bernardo Bertolucci. China, 1993. 117 min. Formato: 35mm. Color.

Beleza roubada (Io Ballo da Sola). Produção Jeremy Thomas, direção de Bernardo Bertolucci. Itália, 1996. 118 min. Formato: 35mm. Color.

Assédio (L'Assedio). Produção Massimo Cortesi, direção Bernardo Bertolucci. Roma-Itália, 1998. 90 min. Formato: 35mm. Color.

Os sonhadores (I sognatori). Direção de Bernardo Bertolucci. Paris-França, 2003. 114 min. Formato: 35mm. Color. Cf. <http://cinemacultura.com/?p=1738>.

Eu e você (Io e te). Direção de Bernardo Bertolucci. Itália, 2012. 104 min. Formato: 35mm. Cf. <http://revistacinetica.com.br/home/eu-e-voce-io-e-te-de-bernardo-bertolucci-italia-2012/>.

FICHA TÉCNICA¹

Título Original: *The sheltering sky* (O céu que nos protege)

Produção: Jeremy Thomas

Direção: Bernardo Bertolucci

Roteiro: Bernardo Bertolucci e Mark Peploe (inspirado no romance de Paul Bowles)

Fotografia: Vittorio Storaro

Direção de arte: Gianni Silvestri e Ferdinando Scarfiotti

Figurino: James Acheson

Som: Ivan Sharrock

Edição: Gabriella Cristiani

Música: Ryuichi Sakamoto; Música Árabe: Richard Horowitz; “Jewel” de Bachir Attar e o Master Musicians of Jajouka; “Gnawa Drums” de Ibrahim Kebir; “Midnight Sun” de Lionel Hampton; Canções “Je chante” de Charles Trenet, “Those Who Are in the Grave” de Mohammed Abdelwahab, “Dalili Ethar” e “Sharan Liwahdi” de Om Kalsoum; “The Sacred Koran” e “Han el wid” de Simone Shaheen; “Ameur” de The Ouled-Nail, “Vocal Solo” de Mustapha Choki.

Elenco: Debra Winger (Kit Moresby), John Malkovich (Port Moresby), Campbell Scott (Tunner), Jill Bennett (Senhora Lyle), Timothy Spall (Eric Lyle), Eric Vu-An (Belqassin), Amina Annabi (Marhnia), Sotigui Kouyate (Abdel Kader), Philippe Morier-Genoud (Capitão Broussard), Ben Smail (Smail), Brahim Oubana (Jovem Árabe), Menouer Samiri (Motorista do Ônibus), Kamel Cherif (Cobrador do Ônibus), Mohammed Ixa (Líder da Caravana), Ahmed Azdum, Alghabid Kankan, Gambo Alkabous, e Sidi Kasko (Jovens Tuaregues), Azahra Atamoumt, Marhnia Mohammed, e Oumou Alghabid (Esposas de Belqassin), Sidi Alkhadar (Pequeno Sidi), Keltoum Aloui (Esposa do Czar), Tom Novembre (Oficial da Imigração Francesa), Carolyn de Fonseca (Senhorita Ferry), Veronica Lazar (Enfermeira), Nicoletta Braschi (Jovem mulher do Café), Paul Bowles (O Narrador).

35mm, Color (Technicolor), 132 minutos.

¹GERARD, Fabien S.; KLINE, T. J.; SKLAREW, B. **Bernardo Bertolucci: Interviews**. Mississipi: Ed. Breinigsville, 2000, p. XXXII/XXXIII.