

BERTOLUCCI E BOWLES: POR UMA AUTENTICIDADE NA SUBMISSÃO

Ana Claudia Rodrigues¹

Resumo: Sob a luz de um projeto de tradução estética, *Bernardo Bertolucci* faz de um tempo irrevogável o espelho de uma eternização, fator intrínseco à obra de arte que se requer renovada à espera de um criador-espectador atento aos novos sentidos. Entre o criador do romance, Paul Bowles, e o recriador, Bernardo Bertolucci, o filme homônimo *O céu que nos protege* trará à tona a passagem de um sistema de código linguístico a uma forma sígnica audiovisual. Ao se tratar, portanto, de uma relação intersemiótica, o presente artigo emana da necessidade de estabelecer o que se manteve fiel ao romance e o que se renovou na linguagem cinematográfica, para assim, frente a este jogo de autenticidade e submissão, decodificar um discurso em cujo âmago estará a própria latência das perspectivas humanas e de um significado que as envolve.

Palavras-chave: Bertolucci, Bowles, Sentido, Tradução Intersemiótica.

Contacto: anac_redacao@yahoo.com.br

Diante de um princípio de transcrição do livro homônimo (1949), de Paul Bowles, *O Céu que nos Protege* (1990), de Bernardo Bertolucci, narra a história de um casal, Kit (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.

Ainda que sob o impacto de uma nova geografia, e, portanto, distante do caos que varria a Europa, Port e Kit traziam consigo a aridez afetiva de um casamento que se arrastava há mais de dez anos. O deserto do Saara anunciar-se-ia 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.

¹ Universidade Federal de São Carlos, São Paulo, Brasil.

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” para o qual se confessa o sentimento: dá-lhe força e insubmissão; e por outro lado, àquele que despe a sua alma, revelam-se, a rigor, suscetibilidade e fraqueza, como se 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.

Em uma dialética entre transgressão e submissão, Bertolucci manter-se-á fiel à história, sem deixar de ser leal aos seus próprios elementos estéticos. Daí inferir-se que ao transgredir a fonte na qual se inspirou, submeteu-se a uma nova forma narrativa, quando no início e no final do filme, Paul Bowles, o autor do romance, ganharia contornos em meio aos atores e figurantes, ao assumir o papel de autor-narrador no próprio filme. Todas as articulações entre passado, presente e futuro fundir-se-iam neste narrador cuja obra, em processo de reciprocidade e não de luta, universalizar-se-ia 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 — então, a partir daí, a literatura se cala, Bowles assume o papel de autor-espectador e o cinema se faz história universal.

Tendo em mente o sucinto relevo espaço-temporal referente ao filme, é mister ressaltar que 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 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, 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 forma à arte na medida em que nela transcorra, além de suas delimitações temporais e espaciais intrínsecas, a própria experiência humana.

Assim, ao se buscar nos fragmentos de um *regressus in infinitum* (Borges 1999, 278) 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* de Cecilia Salles (1998), 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 sua reinvenção, 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 quando diz: “À linguagem, então — à linguagem exclusivamente — é que as entidades fictícias devem a sua existência, sua impossível, todavia indispensável existência” (Campos 1992, 279).

Roman Jakobson, teórico russo, em *Linguística e comunicação*, distingue três tipos de tradução da linguagem, classificando-as em:

- 1) A tradução intralingual [...] consiste na interpretação do 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. (Jakobson 1971, 64-65).

Dessa maneira, Roman Jakobson reúne os três tipos de tradução, mas é sob o prisma da *transposição criativa* (1971, 72) 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” (Plaza 2003, 26); Haroldo de Campos fala sobre “traduzir a forma. Transcriar, portanto” (Campos 1992, 29); o próprio Júlio Plaza define a tradução intersemiótica como “transcodificação criativa” (Plaza 2003, 26).

Tendo em mente tais aspectos concernentes ao princípio da tradução, é possível manter uma relação com o que precede o objeto de estudo, mas, é claro, sem esgotar o princípio de ascendência ao declive do intrínseco processo de criação. O romance *O céu que nos protege* repousava em seu tempo do pós-guerra, mais especificamente em 1949 — data de seu lançamento. Bertolucci, em outro tempo posterior, quando diante do romance de Bowles, ainda 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 Negri (1990, 53), constata-se que Bertolucci viu 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 assim, pensar o filme. O viajante de Caspar David Friedrich seria o casal do romance (Port e Kit), só que agora não sobre um mar de névoa, mas sob um céu cuja imensidão talvez não fosse garantia de manto protetor, mas revelador dos interstícios de suas respectivas valorizações subjetivas.



Fig. 1 - *Caminhante sobre o mar de névoa* (1818).

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... Suzana, não chores por mim...”. A canção não estava na literatura de Bowles, porque talvez, o autor do romance preferisse o silêncio: “— É maravilhoso — falou Kit — Ela estava num estado de espírito sonhador, afável e não sentia vontade de falar” (Bowles 2009, 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, que 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.

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, em *O espaço biográfico: dilemas da subjetividade contemporânea*, utilizar-se-á da noção hermenêutica de “horizonte de expectativa” de Hans Jauss:² “A apropriação da obra é então ativa, seu sentido e valor se modificam no curso das gerações até o momento

² Membro da chamada escola de Constança. Ver Jauss 1957, 55-58, 73-88.

em que nos confrontamos com elas a partir de nosso próprio horizonte, como leitores, críticos ou historiadores.” (Arfuch 2010, 59).

E entre as cores frias do quadro de Caspar Friedrich e as palavras da literatura de Bowles, Bertolucci já fazia germinar em sua imaginação o seu 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, 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. Portanto, é relevante ressaltar que a gênese da visão panorâmica, segundo Aumont, antecede o cinema, ao afirmar que: “Tecnicamente, o panorama vem da pintura” (2004, 57).

E o autor reitera: “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.” (Aumont 2004, 58).

Vê-se, então, que o romance de Bowles rememora a visão de Bertolucci sobre a pintura de Caspar David Friedrich, a fim de se recriar uma linguagem cinematográfica na fotografia de Vittorio Storaro.³

³ Diretor de fotografia do filme *O céu que nos protege*, de Bernardo Bertolucci.

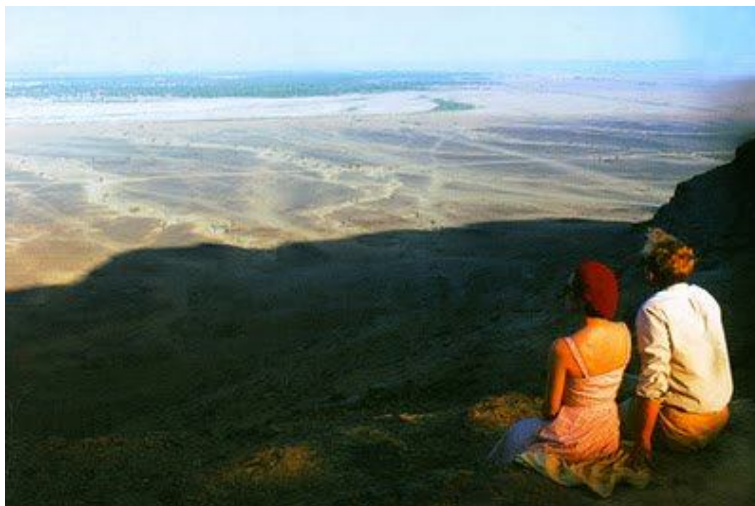


Fig. 2 - Fotografia de Vittorio Storaro em "O céu que nos protege" (1990).

E na continuidade do processo de criação artística, Bertolucci dirá o quanto de Bowles e Jane há em Port e Kit. Guiado, não raro, pela suscetibilidade de seus próprios sentidos, 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".⁴ (Negri 1990, 54). Mas entre ficção e autobiografia, Leonor Arfuch, 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 mais importa* [...]. Não tanto a "verdade" do ocorrido, mas sua construção narrativa... (Arfuch 2010, 73)

E diante de sua construção narrativa, ainda que sob a sugestão autobiográfica, Bertolucci fez-se crer não, necessariamente pela comprovação vivencial do autor do romance, mas através da identidade discursiva, e Bakhtin é categórico a esse respeito quando diz: "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" (Bakhtin 1982 *apud*. Arfuch 2010, 62). Portanto, na *totalidade artística* do filme, ao subverter o romance sempre à luz do mesmo

⁴ "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."

como um referencial, 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 em 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: 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* a força do passado acoplada ao presente e a eternidade do narrado.

Bertolucci, portanto, 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. Mas 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 se projetará na tela, ainda que no tempo presente de Port e Kit. Era Bowles que sabia o começo meio e fim da história de Port e Kit, e então, serão de suas experiências que a história ganhará vida, mas:

com 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 co-autorias [...]. (Arfuch 2010, 128-129).

Quando Bertolucci convidou Bowles para participar das gravações, Bowles teria dito: “Então, quem é essa pessoa aí assistindo...?” e Bertolucci dirá: “Este é você assistindo ao seu próprio passado.”⁵ (Negri1990, 44). Nota-se que, a princípio, Bowles não compreendia o porquê de sua participação, uma dificuldade comum talvez quando se torna necessário qualquer homem posicionar-se diante de si mesmo — seria um encontro nada fácil, a se tratar de si diante de si, sem intermediários. Geralmente é incômodo ao homem lidar com a sua profundidade mais íntima. Mas finalmente, 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.

Em um princípio ilustrativo da revalorização da linguagem, a aparição de

⁵ “So, who is this person watching...? And Bertolucci would say, That’s you watching your past life.”

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, 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, Bowles perguntará a Kit: “Você está perdida?” E ela responderá “Sim.” Kit responderá a uma voz cujo corpo pertencia a um tempo posterior. Esta voz deveria ser extra-diegética — só o espectador deveria ouvi-la; ela é o 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.⁶

No romance, Kit se lembra de uma tarde de agosto quando Port teria dito, em palavras similares, o que 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, 201)

Port teria dito a Kit no romance, o que foi dito por 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

⁶ Texto proferido por Paul Bowles no final do filme.

uma realidade intrínseca ao homem; é necessária uma aprendizagem lenta para o apreço do instante, da divinização do cotidiano. No entanto, Bauman dirá que:

No ambiente líquido-moderno [...]. A inventividade humana não conhece fronteiras. Há uma plenitude de estratégias. Quanto mais exuberantes são, mais ineficazes e conclusivos os seus resultados. Embora, apesar de todas as diferenças que os separam, eles tenham um preceito comum: burlar o tempo e derrotá-lo no seu próprio campo. Retardar a *frustração*, não a *satisfação*. (Bauman 2008, 15-16)

Na contemporaneidade, portanto, potencializou-se o grande desafio: o de amar, o do *afrouxamento dos laços sociais* determinado por Bauman (2008); vivem-se, com frequência, a fragmentação do afeto e o medo de um diálogo verídico acerca da interioridade do “outro”. Por isso o homem estar, muitas vezes, a trilhar caminhos: na busca de si mesmo não percebe que busca o amor, e talvez, nem Port e Kit, nem Bowles e Jane o tivessem percebido. E entre o princípio da tradução e o princípio do amor, o homem só seguirá em sua travessia, pelo aprimoramento de suas obras e de si mesmo.

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 Bertolucci encontrou luz na luz do romance de 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 da liquidez dos valores morais, a qual, estagna, não raro, o homem e a arte na mediocridade.

Enfim, o conceito de sucessão no elemento estético, o qual traz em seu bojo a experiência da humanidade, é prova de que a vida por si só não basta, ela é uma constante travessia por desertos em busca de completude; são necessários, em um contínuo remanejamento, um pedido de socorro, um deslocamento, um simples aceno como aquele, que, do outro lado da rua, elevou o coração de Fernando Pessoa em Tabacaria: “Como por um instinto divino o Esteves voltou-se e viu-me./Acenou-me Adeus, gritei-lhe adeus ó Esteves!, e o universo/Reconstruiu-se-me” (Pessoa 1995, 366).

Graças à reconstrução do olhar entre tradição, tradução e receptor, infere-

se que em *O Céu que nos Protege*, de Bernardo Bertolucci, o céu do Saara só será um reflexo de um manto protetor, o que valeria dizer, um aceno do “outro”, de um “Esteves” logo ali, se Kit, Port e qualquer outro estivessem aptos a uma travessia que não é a do céu, que não é a do Saara, mas aquela da desertificação que ronda e ameaça os seres humanos no âmago de sua própria condição.

Referências bibliográficas

- Arfuch, Leonor. 2010. *O Espaço Biográfico – Dilemas da subjetividade contemporânea*. Rio de Janeiro: EdUERJ.
- Aumot, Jacques. 2004. *O Olho Interminável [cinema e pintura]*. São Paulo: Cosac & Naify.
- Bauman, Zygmunt. 2008. *Medo Líquido*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar.
- Borges, Jorge Luis. 1999. *Discussão*. São Paulo: Globo.
- Bowles, Paul. 2009. *O Céu que nos Protege*. Rio de Janeiro: Objetiva.
- Campos, Haroldo de. 2004. *Metalinguagem & Outras Metas*. São Paulo: Perspectiva.
- Jakobson, Roman. 1971. *Lingüística e Comunicação*. São Paulo: Cultrix.
- Jauss, Hans. 1957. *En busca del texto. Teoría de la recepción literaria*. Compilado por Dietrich Rall. Traduzido por J. Siles. Barcelona: Taurus Humanidades.
- Negri, Lívio. 1990. *Bertolucci e Bowles: The Sheltering Sky*. Nova Iorque: Scribners.
- Pessoa, Fernando. 1995. *Obra Poética: Volume Único*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar.
- Plaza, Julio. *Tradução Intersemiótica*. São Paulo: Perspectiva, 2003.
- Salles, Cecília. 1998. *Gesto Inacabado – Processo de Criação Artística*. São Paulo: FAPESP/Annablume.