

Relações áridas: ausência de humanidade em *O céu que nos protege*.

Ana Claudia Rodrigues
Universidade Federal de São Carlos

Resumo

O presente artigo surgiu com o intuito de trazer à luz a análise do filme *O céu que nos protege*, de Bernardo Bertolucci (1990). Baseado no livro homônimo de Paul Bowles – publicado pela primeira vez em Londres (1949), pela John Lehmann Ltda. – o filme *O céu que nos protege* 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, 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, 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. 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 tornarmo-nos vulneráveis diante do “outro” para o qual confessamos o nosso sentimento: dá-lhe força e insubmissão; e a nós, que despimos nossa alma, dão-nos suscetibilidade e fraqueza, como se estivéssemos 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.

Palavras-Chave

modernidade – liquidez – desertificação – diálogo – tempo

1

À esteira das transformações provocadas pela Revolução Industrial, a sociedade pós-moderna, ou mundo líquido-moderno – termo cunhado por Zygmunt Bauman – vê-se frente a um dinamismo jamais visto.

Imprimiu-se uma velocidade acelerada no meio de produção, e, conseqüentemente, no comportamento humano. Busca-se, não raro, na quantidade o alívio dos padecimentos intrínsecos; portanto, instaurou-se o lema do “ter” sobrepondo-se ao “ser”, e de forma líquida, já que o “muito” nunca é o bastante para resistir a um próximo capricho, confirmando as palavras de Bauman:

Esperamos compensar a falta de qualidade com quantidade. (...) Os rastros deixados por esta busca por segurança parecem, contudo, um cemitério de esperanças destruídas e expectativas frustradas, e o caminho à frente está salpicado de relacionamentos frágeis e superficiais. (BAUMAN 2008: 94)

E, ainda,

Os habitantes do mundo líquido-moderno, acostumados a praticar a arte da vida líquido - moderna tendem a considerar a fuga do problema como uma aposta melhor do que enfrentá-lo... (BAUMAN 2008: 95)

A grande ilusão do século XX estava decretada, não necessariamente por que a técnica e a ciência não seriam capazes de nos satisfazer, mas pelo fato de nossos espaços internos serem rasos o bastante para se tornar imperceptível que o mal não está nas coisas em si, mas na administração que temos sobre elas. Para Montaigne “o bem e o mal só o são, o mais das vezes, pela ideia que deles temos.” (*Ensaio* 1 2000-2001: 133) e reiterando seu pensamento: “De que nos serve entender as coisas se com isso nos tornamos mais covardes, se esse conhecimento nos tira o repouso e a tranquilidade de que gozaríamos sem eles...”. (*Ensaio* 1 2000-2001: 137)

Tendo em mente a descrição precedente, ver-se-á que o jogo relacional e conflitivo da existência potencializado por valores líquido-modernos engendrará a narrativa de *O céu que nos protege*, de Bernardo Bertolucci.

Cada personagem, a seu modo, busca uma saída, um atalho como antídoto à conformidade que se estabeleceu como modelo de civilização pós-guerra.

Port denominava-se viajante – aquele que não pertence a nenhum lugar, talvez fosse semelhante àquele citado por Zaratustra: “Eu sou um viajante e um escalador de montanhas... não me agradam as planícies; parece que eu não posso estar muito tempo sossegado”. (NIETZSCHE 2008: 205) Diferentemente do turista, aquele que volta para a casa depois de um tempo - definição de Port a Tunner, já que aquele considerava este último como um “habitante das planícies”.

Kit, porém, estava presa à própria ausência de um papel autêntico a ser exercido até então, “era meio a meio” - expressão dita por ela no próprio filme -, fator intrínseco que desencadearia o seu romance com Tunner, meio para seus fins.

O início de diegese faz frente ao casal – Port e Kit – e ao amigo – Tunner, três americanos ricos – cada qual com sua razão para estar sob o céu do Saara. O casal eram os três. A senhora Lyle e Eric Lyle exercem os papéis de mãe e filho; enquanto ela fazia um livro comercial de viagens, ilustrado com suas próprias fotografias, ele, por falta de talento para qualquer coisa, apenas acompanhava a mãe.

Tunner – o turista – aquele que assumiria o papel de uma das vicissitudes de Port, segue o protocolo daquele que sobreviveu às ruínas de um mundo pós-guerra. De gosto refinado e com beleza, juventude e riqueza a seu favor, razões que viriam a fortalecer os ciúmes de Port, teria muito a dizer quando voltasse às suas origens, uma vez que ele simbolizava o colecionador de efemeridades e de alegrias fugazes; adaptou-se, portanto, a uma sociedade que extrai do homem o comportamento sem solidez diante de qualquer comprometimento com o “outro”.

Quanto à família Lyle, mãe e filho caminham ilusoriamente rumo a uma identificação fugaz – líquida, com os modismos que “circulam” no vazio da própria condição humana. Diferentemente dos gregos que, em virtude da sua geografia íngreme, buscavam o domínio de novas regiões para o aprimoramento político, econômico, e, sobretudo, intrínseco, mãe e filho simbolizam aqueles que nada extraem dos lugares, senão, as fotografias.

A partir de um panorama descritivo dos personagens do filme, sob a ótica do mundo burguês e industrializado, cabe vislumbrar a percepção do porquê a aridez afetiva se instalar, quais as suas consequências, e, finalmente, o que seria necessário para que tudo fosse diferente.

2

O filme inicia-se com cenas do progresso em preto e branco. Era o prelúdio de um mundo a todo vapor. Automóveis, indústrias, mulheres com os seus chapéus, homens alinhados, pessoas indo e vindo com uma pressa que se tornou natural, semelhante ao que Borges diz em “O Fazedor” acerca do relógio de areia: “... areia que desliza e que declina/ E, prestes a cair se recombina/ Com uma pressa inteiramente humana.” (BORGES 1999v2: 210) Infere-se,

portanto, que o tempo talvez tenha se tornado curto e rápido mediante tudo o que se anunciava. Ao invés de o homem controlar o tempo, personificou-o; agora, é ele – o tempo – que nos governa.

E sobre a questão do tempo, Borges diz: “é preciso, pois, restituir à vida humana sua terceira dimensão. É necessário aprofundá-la. É mister encaminhar a humanidade a seu destino racional e válido. Que o homem volte a capitalizar séculos em vez de capitalizar léguas...” (BORGES 1999- v.1: 211) Tanto este excerto quanto o de Bauman certificam que muito do padecimento humano advém de uma má administração do próprio tempo. Não há tempo de encontrar o sublime naquilo que temos; anuncia-se, a toda hora, uma novidade líquida, e, portanto, já em fuga e obsoleta.

Em seguida, não mais em preto e branco, anuncia-se o espaço diegético em cores – Port, Kit e Tunner, depois de atravessarem o Atlântico, queriam ficar longe das ruínas da guerra; desembarcaram, então, no Norte da África, mas com uma diferença em suas respectivas singularidades, reafirmada por Paul Bowles:

A diferença era, em parte, uma diferença de tempo... Enquanto o turista geralmente volta depressa para a casa ao fim de algumas semanas ou meses, o viajante, que não pertence a um lugar mais do que a outro, se locomove devagar, ao lado de períodos e de anos, de uma parte da terra a outra”. (BOWLES 2009: 14)

Dado o princípio da sequência narrativa, tem-se uma segunda sequência de planos dentro do espaço diegético: com uma câmera vinda de cima, Port, com os olhos estatelados na tela, acaba de acordar de um sonho, e mais tarde contaria para Kit e Tunner o que havia sonhado, narrativa esta um pouco mais concisa do que aquela que figura no livro homônimo:

Era de dia e eu estava em um trem que ia aumentando a velocidade. Pensei comigo: “Vamos mergulhar numa grande cama com os lençóis todos em montanhas...” e eu estava pensando que, se quisesse, eu podia viver tudo de novo. Começar no começo e vir direto até o presente... “Não! Não!”. Não conseguiria encarar a ideia de todos aqueles medos e dores horríveis outra vez... E aí, sem nenhuma razão, olhei as árvores pela janela e me ouvi dizer: “Sim!” Porque eu sabia que estava disposto a passar pela coisa toda outra vez para sentir o cheiro da primavera do jeito que eu sentia quando era menino. Mas então me dei conta de que era tarde demais, porque enquanto eu pensava “não!” eu tinha arrancado meus incisivos como se eles fossem feitos de gesso. O trem tinha parado, eu com meus dentes nas mãos comecei a chorar. Sabe aquele terrível choro de sonho que sacode a gente como terremoto? (BOWLES 2009: 17-18).

Percebe-se que o sonho – retorno ao passado - comprova o desejo de se preencher aquilo que nos falta em alguns aspectos; mas, às vezes, a falta não é material e sim o próprio esvaziamento da verdade que dá lugar, ora ao desprezo ou à indiferença, ora à atuação: somos mestres em atuar no palco da vida, ainda que não sejamos atores profissionais para a arte, estaremos aptos à encenação para a “plateia” que nos cerca, mas os bastidores serão testemunhas oculares daquilo que ficou em suspenso: o diálogo.

Ainda que Jacques Aumont, em *A Estética do Filme*, fale sobre a intriga da predestinação, a qual “proporciona orientação à história e à narrativa, como por exemplo, os filmes que começam com uma catástrofe... ou com um sonho-prólogo e em ambos os casos, dá a entender que saberemos suas razões e que o mal será reparado, (AUMONT 2011: 125-12) em *O Céu Que Nos Protege*, o sonho de Port é posto à margem da narrativa; só no final da diegese e de forma metafórica, compreender-se-á que o sonho de Port no início do filme, mediado pelo trem que avança progressivamente, não era propriamente o trem e sim a narrativa que conduzia

os personagens impotentes frente ao destino que se instaurará – a tecnização do progresso nos governa, guia-nos de forma até então irremediável.

Portanto, o porquê da aridez afetiva se instaurar e de forma progressiva à medida que a “locomotiva” na qual nos instalamos nos governa, está na própria dicotomia do progresso – avança-se de forma técnica não na mesma proporção que os valores éticos e espirituais.

As relações humanas estão esvaziadas de sentido de cordialidade e alteridade; o descomprometimento com o amor, com a amizade e com a palavra afastou-nos de qualquer laço sólido ou duradouro com o “outro”. Infere-se daí que os personagens do filme representam de forma ontológica aquilo que transcende à própria diegese: seres solitários em busca de universos paralelos.

Port é o único que vê na aridez do deserto a possibilidade do silêncio necessário a sua autorreconstrução, e, por conseguinte, poder reconstruir seu casamento, mas conforme já dito, o céu que pairava sobre todos não foi o bastante para que ele se despidesse das roupagens da indiferença com relação à Kit, quando esta viaja sozinha com Tunner, enquanto ele segue a vigem com a família Lyle. Uma palavra de Port como “não vá”, “siga comigo”, e talvez o desfecho houvesse sido outro. E mais tarde, mesmo que Port estivesse preparado para um diálogo genuíno com Kit, já não poderia fazê-lo, posto que, ao contrair tifo, morreria em um deserto cujos mortos seriam ruínas de uma aridez esquecida e distante.

Quanto aos outros personagens até então, diferentemente de Port, o deserto consolidava-se como uma aposta diante de tantas outras que seriam anunciadas como produto etéreo de alívio de tédio e de solidão.

Montaigne, em *Dos Nossos ódios e Afeições*, diz: “Nunca estamos em nós; estamos sempre além. O temor, o desejo, a esperança jogam-nos sempre para o futuro, sonogando-nos o sentimento e o exame do que é, para distrair-nos com o que será.” (MONTAIGNE 2000-2001v1: 103) Daí constatarmos que nesse juguete do tempo, nessa ampulheta que achamos poder governar, governados somos nós, mas sabemos disfarçar com o desmando escandaloso de uma alegria frívola: “a felicidade não é engraçada”, disse Godard em *Viver a Vida* (1962).

O Último tango em Paris (1972), *La luna* (1979), *O último Imperador* (1987), só como meras ilustrações de obras de Bernardo Bertolucci, trazem no âmago de suas histórias a busca incondicional da identidade, que geralmente desmancha-se na busca incondicional do amor, defrontando-se, não raro, com o anônimo. Anteriormente, Michelangelo Antonioni, na década de 60, travou um impasse da aridez das relações humanas. *A aventura* (1960), *A noite* (1961) e *O eclipse* (1962) viriam confirmar o processo de desumanização que a modernidade inseriu nos indivíduos, fato que comprova a trajetória das personagens em meio ao deserto - agora, não o Saara, mas uma rua, uma fábrica, uma cidade - uma geografia propícia à busca incessante do indivíduo por um significado existencial.

Federico Fellini, também na década de 60, em *A Doce Vida* (1960), retrata a sociedade italiana dos anos 1950, que em meio a diálogos superficiais, álcool à revelia, não sabe onde mais se ancorar e tamanha rarefação nas relações emotivas culminou na cena clássica de Anita Ekberg banhando-se de madrugada na Fontana de Trevi.

Uma fonte na Itália em Fellini, um deserto no Saara em Bertolucci, qualquer coisa para enfrentar a melancolia da existência. No caso de Kit, um breve romance com Tunner, despertado na viagem de trem que fizeram juntos, já que a segurança da posse do amor de Port a fazia insatisfeita, afinal, teria toda uma vida, segundo o seu critério particular acerca do tempo, ao lado de seu marido; uma aventura, um amante, uma *champagne*: há lugar para o fugaz frente à ilusão da eternidade. No entanto, a realidade mostra-se implacável para Kit; com a morte de Port, ela percebe, conforme afirma Borges, que “*não há outros paraísos senão os paraísos perdidos*”. (BORGES 1999v1: 541)

Borges complementa:

A substância mais firme da felicidade dos homens é uma lâmina interposta entre esse abismo e nós e que sustenta esse nosso mundo ilusório. Não é necessário um

terremoto para rompê-la; basta apoiar o pé. Devemos pisar com muito cuidado. Inevitavelmente, no final afundamos. (BORGES 1999v2: 66)

“Inevitavelmente, no final afundamos”, ora para morte, no caso de Port, ora pela constatação de que as coisas são finitas, incertas e escapam de nossas mãos; Kit não sabia que “o tempo joga um xadrez sem peças”. (BORGES 1999v2: 505) Talvez, poucos o saibam. Ela precisaria se reinventar.

3

Voyeur é aquele que vê sem ser visto. *Jalousie*, do francês, significa veneziana e também ciúmes. No começo da narrativa, já instalados no hotel, Port resolve aventurar-se pelas ruas da cidade. Ao chegar à calçada que daria para um labirinto de tantas outras ruas que se bifurcavam entre si, Port é observado por Kit lá do alto da sacada do hotel, como se ele, atraído pela intuição de que ela pudesse olhá-lo, olhou para trás, mas Kit já havia entrado; pairava só o movimento da cortina frente ao vento suave daquele dia.

Nem Kit, nem Port teriam a certeza de que foram observados entre si. Talvez pensassem que o tempo se encarregaria de transpor o que ficou no silêncio, mas que bradou internamente; o ciúme, provedor da insegurança, naquela cena de voyeurismo – sem linguagem verbal –, fez-se claro como linguagem cinematográfica.

Sobre a linguagem cinematográfica, Aumont salienta:

Para Jean Mitry, a linguagem é um sistema de signos ou de símbolos (definição muito saussuriana) que permite designar as coisas dando-lhes um nome, dar significado às ideias, traduzir pensamentos. Ele afirma, em seguida, que não se deve reduzir a linguagem apenas ao meio que permite os intercâmbios da conversa, isto é, à linguagem verbal, que esta última não passa de uma forma particular de um fenômeno mais geral. Existe de fato linguagem cinematográfica, mesmo se esta elabora seus significados não a partir de figuras abstratas mais ou menos convencionais, mas por meio da “reprodução do real concreto”, isto é, da reprodução analógica do real, visual e sonoro. (AUMONT 2011: 174)

O mesmo silêncio que paira entre Kit e Port, quanto este da calçada é observado por Kit, da janela do quarto de hotel, é manifestado em *O Eclipse*, de Michelangelo Antonioni, quando a protagonista (Monica Vitti) telefona para o amante (Alain Delon), e este, ao atender, percebe que ninguém responde do outro lado linha. Quem talvez já não fez isso? Infere-se, portanto, que a linguagem cinematográfica apresenta-se de diversas formas em autores distintos, para confirmar questões semelhantes, que no caso seria a incomunicabilidade.

Se para Port, músico por profissão, o silêncio do deserto seria melodia para o seu engrandecimento, Kit, de forma vital, mais do que nunca precisaria do silêncio árido para se reconstruir; percebia-se que mesmo ela sendo escritora, sua subjetividade era meio termo, não para justa medida aristotélica do equilíbrio restaurador da sabedoria, mas para medida medíocre.¹

A cisão entre uma Kit imatura e uma Kit em processo de reinvenção é dada pela própria fotografia do filme – nítida na cena que antecipa a morte de Port. As cores se movimentam numa dialética entre o azul e o vermelho.

Quando Port está à beira da morte, mediante delírios provocados pela febre, as cores estouram na tela em tom de vermelho, como se viessem do céu e atravessassem uma pequena janela do quarto. Depois de tantos anos, Kit o chama de “meu querido”; ele, talvez numa retomada de sanidade, aprecia ironicamente as palavras de Kit. Depois de certo tempo, Port

¹ *Aurea mediocritas*, termo clássico que designa a justa medida, em oposição à desmesura, que, para os gregos, era a falta por excelência e a causa de todos as infelicidades das causas privadas e públicas.

acorda de um sonho que anunciava finalmente a sua morte. Agora, as cores se aclamam tais quais suas pulsões febris e afetivas, para dar lugar às cores azuis – da calma para a morte, do silêncio para a reflexão.

Em *O Céu que nos Protege*, a fotografia de Vittorio Storaro soube dimensionar tanto o gigantismo do deserto como o ápice da intensidade das emoções dos personagens, ao mesmo tempo em que, de forma gradativa, traz o contraste das cores contribuindo para uma mudança intimista das cenas. A cor em Storaro clama quando chega aos tons avermelhados; faz-se silêncio quando se aproxima dos tons azuis. A cor é som e silêncio, imagens para um espectador atento e sensível a um deslocamento sinestésico.

Zaratustra diz: “ensinas que há um grande ano do acontecer (do sobrevir), um ano monstruoso que, à semelhança de um relógio de areia, tem sempre que se voltar novamente para correr e se esvaziar outra vez”. (NIETZSCHE 2008: 237) Ele, portanto, salienta a importância do incessante devir das coisas, numa eterna desconstrução para uma construção da própria subjetividade humana, em contraponto àquilo que se deu cabo, ao que se tornou estático. Mas para tal feito, “é necessário subir as montanhas:”... “lá os acontecimentos maiores não são os mais ruidosos, mas as nossas horas mais silenciosas”. (2008: 178)

Portanto, Kit vê-se diante de um impasse: instaurar de novo a sua ampulheta do tempo, mas era necessário compreender que, segundo Borges sobre o relógio de areia, “o rito de decantar a areia é infinito/e com a areia vai-se nossa vida.” (BORGES 1999v2: 210) E mais: “cada instante é autônomo, nem a vingança, nem o perdão, nem as prisões, nem sequer o esquecimento podem modificar o invulnerável passado.” (1999v2: 156)

Kit, com as malas na mão, está sozinha diante de uma imensidão de céu e de deserto – amigos americanos, amantes, *champagne* não faziam mais parte de suas intenções –; tudo isso havia ficado para trás, já que precisaria despir-se de tudo que simbolizava o mecanismo da civilização, em prol de sua própria natureza perdida no redemoinho da história. O ser humano há muito se distanciou de sua essência, engendrando-se em mantos preestabelecidos.

Em meio ao deserto, após a morte de Port, numa caravana, e numa mudança de valores – sem vaidade e sem olhar pra trás –, Kit embarcará num tórrido jogo sexual com um árabe – nômade daquela região local. Adaptar-se-á aos costumes rudes e culturais de um povo cujo perfil não lhe agradara outrora.

Bernardo Bertolucci, em *O Último Tango em Paris*, inseriu o tema do desamparo e da solidão, só que agora não no deserto, mas em Paris. Os personagens de Marlon Brando e Maria Schneider são dois anônimos, que, desprovidos de qualquer rigor moral, viverão um intenso drama sexual.

O anônimo dá-nos a ilusão de que não é necessária a memória, e, por isso, o comprometimento; é como se fosse uma desforra ao “invulnerável passado” citado por Borges. É um sofrer, mas não pela perda do amado – mas pela perda anterior do amor; no caso de Paul (Marlon Brando), dá-se o mesmo. Ambos em “caravanas” diferentes despudorizam a si mesmos, e a falta de comunicação entre eles não seria um problema e sim um pretexto.

Kit, ao final do filme entrará em um café, o mesmo do início da narrativa – percebe-se que ela volta ao mesmo ponto de partida, como se a areia da ampulheta tivesse novamente chegado ao seu fim –, e encontrará na diegese cinematográfica o narrador, que perguntará internamente, como se estivesse conversando com Kit, se ela estava perdida, respondendo o próprio narrador à pergunta, no seu diálogo interior:

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 a 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. (PAUL BOWLES)

Em um processo intersemiótico – termo definido por Jakobson como relação entre sistema de signos diferentes –, Bertolucci parte do romance homônimo de Paul Bowles, mantendo-o fiel no que se refere ao cerne narrativo, no entanto, em seu processo de criação, de forma inovadora, instala no início e no fim da narrativa um narrador-*off*² – que, no caso, é o próprio autor do texto Paul Bowles. Inserido no espaço diegético, mas sem interferência entre os personagens, o narrador-*off*, assim como nós espectadores, assiste a tudo, mas sem intromissão direta. O som que sai de sua boca é ouvido por nós, não pelos personagens. É como se fosse a consciência que antecede e transcende o tempo diegético: Kit responde a ele como se respondesse à própria subjetividade em um monólogo íntimo.

Aumont, acerca do filme e seu espectador, cita Hugo Münsterberg: “o filme conta-nos a história humana superando as formas do mundo exterior – o espaço, tempo e a causalidade; e ajustando os acontecimentos às formas do mundo interior – a atenção, a memória, a imaginação e a emoção”. (AUMONT 2011: 226) Daí que a linguagem cinematográfica deva estar inserida no elemento orgânico do filme – nada está ali por acaso e tudo converge para o equilíbrio narrativo e por que não poético em muitos casos.

Sobre a imaginação, quem não se idealiza em um lugar distante, assim como aqueles personagens no Saara? E quem não diria: “será que eu chegaria a esse ponto?” Tudo é posto em xeque: rigor moral, preconceito, conceitos filosóficos – um emaranhado de ideias para avaliar a condição frágil do homem diante de fatos extremos, já que é fácil ser previsível quando tudo vai bem.

A respeito da memória, *O Céu que Nos Protege* é um exemplo de reminiscência, pois alguém já viveu aquilo, é só fazer um deslocamento geográfico – quem não deixou para trás algo que acreditava ter, quem não lamentou “a perda de um amor ou de uma amizade sem meditar que só se perde aquilo que não se teve realmente.” (Borges 1999v2: 156)

Quanto à atenção, não raro, nos prendemos àquilo que nos é espelho; o espectador diante de um filme, busca sua identificação; assim como em qualquer outro contexto, buscamos a nossa imagem refletida. Tudo aquilo que nos cerca – nossos quadros, nossos livros – reflete o nosso contorno; o mesmo se poderia dizer da obra cinematográfica, quando diante de sua projeção, encontramos o nosso reflexo, e por isso, muitas vezes, torcemos pelo personagem, ficamos tristes quando algo de ruim lhe ocorre – é como se ferissem a nós mesmos. Em um processo inverso, muitos personagens não são espelhos, não delineiam nosso rosto, portanto, servem-nos como objeto de repúdio e de desprezo.

E ainda sobre o princípio de identificação do espectador, esclarece Aumont:

No parágrafo “Técnicas da satisfação afetiva” – capítulo IV, “A alma do cinema” –, Edgar Morin procede ao resumo de sua hipótese de pesquisa, que apresenta da seguinte maneira: “Foi desenvolvida a magia latente da imagem que o cinematógrafo se encheu de participações até se metamorfosear em cinema. O ponto de partida foi o desdobramento fotográfico, animado e projetado na tela, a partir do qual se iniciou, de imediato, um processo genérico de excitação em cadeia. O encanto da imagem e a imagem do mundo ao alcance da mão determinaram um espetáculo; o espetáculo provocou a formação de novas estruturas dentro do filme: o *cinema* é o produto desse processo. O cinematógrafo suscitava a participação. O cinema provoca, e as projeções-identificações desabrocham, exaltam-se no antropocosmomorfismo. (...) Deve-se, sobretudo, considerar esses fenômenos mágicos como os hieróglifos de uma linguagem afetiva”. (AUMONT 2011: 238)

² Para Mary Ann Doane, citado por Ismail Xavier, “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.” (Xavier 1983: 466)

Corroborando o excerto de Aumont, no que se refere à emoção, em *O Céu que Nos Protege*, além de outros dispositivos citados, há a trilha musical extra-diegética de Ryuichi Sakamoto, além de, no espaço diegético, os cânticos próprios dos habitantes do Saara. Tudo para efetivar o processo poético do filme, em meio à transcendência e identificação do espectador.

Em um acordo íntimo entre música e silêncio, entre cenas de cores pungentes e cenas de cores amenas, cercadas por uma narrativa linear e poética, pode-se recorrer a Borges:

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. (BORGES 1999: 254)

Assim, só de um homem apto a um encontro consigo mesmo, num eterno renovar de areia na ampulheta da vida, do tempo, o céu será protetor o bastante para que se constitua ou se revele nessa vida uma nova dimensão.

Bibliografía

- BAUMAN, Zygmunt. **Medo líquido**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2008.
- BORGES, Jorge Luis. **Obras completas**. São Paulo: Globo, 1999.
- BOWLES, Paul. **O céu que nos protege**. Tradução de José Rubens Siqueira. Rio de Janeiro: Objetiva, 2009.
- CÉU QUE NOS PROTEGE (O). Bernardo Bertolucci, Itália, 1990.
- MONTAIGNE. **Os ensaios** – Obras completas. Tradução de Rosemary Costhek Abilio. São Paulo: Martins Fontes, 2000/2001.
- XAVIER, Ismail **A experiência do cinema**. 1ª ed. Rio de Janeiro: Edições Graal Ltda, 1983.
- AUMONT, Jacques... et al. **A estética do filme**. 9ª ed. Tradução Marina Appenzeller. Campinas, SP: Papirus, 2011.
- NIETZSCHE, Friedrich. **Assim Falava Zaratustra**. Tradução de Mário Ferreira dos Santos. São Paulo: vozes, 2008.
- JAKOBSON, Roman. **Linguística e Comunicação**. São Paulo: Cultrix, 1972.