

Literatura e Cinema:

O jogo entre memória e espacialidades em *20.000 dias na Terra* e *The Sick Bag Song*

Literature and Cinema: The Game of Memory and Spaciality in *20.000 Days on Earth* and *The Sick Bag Song*

SAMANTHA PIRES DOS SANTOS*

PALAVRAS-CHAVE: Literatura, Cinema, Nick Cave, *20.000 dias na terra*, *The Sick Bag Song*, Topoanálise.

KEYWORDS: *Literature*, Cinema, Nick Cave, *20.000 dias na terra*, *The Sick Bag Song*, Topoanálise.

Introdução

A literatura e o cinema frequentemente rendem bons frutos quando a questão é transposição de narrativas; essas duas artes relacionam-se simbioticamente, seja por meio das adaptações dos romances para as narrativas fílmicas, o que é mais comum, mas também o contrário, narrativas do cinema que são adaptadas para narrativas literárias. Expressões híbridas como “câmera caneta” e “romance-filme” explicitam a interpenetração dos gêneros e a fundação de uma poética que extrapola até mesmo os suportes tradicionais das duas vertentes, livro e tela. Enxergamos, assim, como aponta Vera Lúcia Figueiredo, que as possibilidades correlacionais entre cinema e literatura alargam-se ainda mais quando se aproximam por vieses não limitados apenas ao campo das adaptações.

O estudo da relação entre narrativas literárias e cinematográficas, portanto, não se restringe ao campo do que se convencionou chamar de “adaptação”, não se limita à análise dos procedimentos formais utilizados para recriar, através de uma arte mista como o cinema, uma intriga tecida apenas com palavras, embora a quantidade de filmes baseados em obras literárias seja praticamente incontável. O fenômeno de leitura/reescrita de textos literários pelo cinema tem permitido várias abordagens que, por diferentes vias, contribuíram não só para que se pensassem os pontos de contato entre as duas artes, mas também suas particularidades. (Figueiredo, 2010, p. 18)

* Doutoranda do PDEL da Universidade de Aveiro.

Nosso interesse consiste em buscar essas particularidades entre as obras que obviamente não estão aqui relacionadas pelo viés da adaptação, mas em lugar disso possuem esse hibridismo narrativo tão característico das escritas pós-modernas, no qual as fronteiras entre os gêneros diluem-se no processo criativo.

Tempo e espaço, em nosso estudo, coadunam-se para imprimirem nessas obras uma relação que se estabelece de forma complementar: têm igual importância no jogo entre o real e o ficcional, embora, para Gaston Bachelard, o espaço é aquele que retém o tempo comprimido; o que nos leva a aceder a tal ideia. Com isso, a investigação topoanalítica será a ferramenta que utilizaremos para reunir em nosso ensaio tal ponto de encontro, que antes já se faz presente em seu teor, ou seja, narrativas híbridas que discorrem sobre o processo criativo de um artista, tratadas a partir das espacialidades e temporalidades que surgem da relação entre o real e o ficcional.

20.000 Dias na Terra

20.000 dias na terra é um híbrido de documentário autobiográfico e ficção, de formato não convencional, sobre um dia na vida do cantor-compositor-escritor australiano Nick Cave, e sobre seu processo artístico criativo. O filme, lançado em 2014, participou do Festival de Berlim, do Sundance Film Festival e arrecadou prêmio de Melhor Realização e Montagem (seção Documentários); ganhador, ainda, do Prêmio FIPRESCI no Festival de Istambul (Turquia, 2014). Aclamado pela crítica, a ideia para o filme surgiu quando a dupla de diretores, Iain Forsyth e Jane Pollard, ao analisar o material selecionado para o trabalho deparou-se com um caderno de Nick Cave em que, entre letras e anotações aparentemente desconexas, estava escrito “20.000 dias na terra”.

O título do filme antecipa uma alegoria relacionada à forma não convencional da narrativa, já que a expressão “20.000 dias na terra” remete aos quase 57 anos de idade do protagonista, o próprio Nick Cave, neste dia ficcional em que se passa o longa-metragem. O fato de os diretores utilizarem para o título o número de dias na terra, em vez dos anos passados, direciona o entendimento do espectador em relação ao tempo, incita-o a outra perspectiva. Aqui, de maneira não-convencional, a linguagem conflui para uma valorização da perspectiva espacial em relação à perspectiva temporal. Quando nos damos conta de que esse número, 20.000, é aproximadamente o número de dias em que Nick Cave existe na terra, há um desfoque na percepção da dimensão do tempo acostumado, e somos, dessa maneira, induzidos a ressignificar a ideia

de tempo que se passou, a ideia de idade. Na esteira da poética do espaço, Gaston Bachelard nos diz que

se quisermos ultrapassar a história ou mesmo permanecendo nela, destacar da nossa história a história sempre demasiado contingente dos seres que a sobrecarregam, perceberemos que o calendário de nossa vida só pode ser estabelecido em seu processo produtor de imagens. (Bachelard, 2008, p. 28)

O fato de alguém existir em um lugar, na terra, por 20.000 dias consegue ampliar o sentido da duração do tempo, portanto mais ampla e plurissignificativa. O filme, por meio da valorização dos espaços, invoca a realidade vivida no passado e institui o presente, formando a matéria que dá à luz sua existência. A carga existencialista-espaço-temporal permeia todo o documentário numa espécie de ode à memória e à existência. A expressão “Vinte mil dias na terra” carrega em si, pela própria elaboração da sintaxe, não o passar de todos esses anos numa perspectiva temporal, mas o ter “estado” “na terra” por todos esses dias, evocando sobremaneira a perspectiva espacial.

Os estudos do espaço pela literatura são multi-variáveis, embora sua importância tenha sido reconhecida tardiamente em função da valorização dos estudos sobre o tempo, principalmente nos estudos literários. É fácil encontrarmos obras fundamentais sobre o tempo durante todo o século XX, porém em relação aos espaços como categoria teórico-reflexiva esses estudos eram bastante reduzidos. Para Borges Filho e Barbosa

A importância dada ao tempo foi tão grande que ensejou, inclusive, o aparecimento de uma filosofia cujo pilar é ele. Trata-se do existencialismo. Basta lembrarmos a obra capital de Martin Heidegger, *O ser e o tempo*, publicado em livro em 1927”. (Borges Filho; Barbosa, 2014, p. 183)

A partir do livro *La production de l'espace*, de Henri Lefèbvre, de 1974, o espaço irá tornar-se categoria relevante de reflexão sobre a estética e a teoria literária. No âmbito cinematográfico o espaço configura-se como primordial para sua narrativa, já que a base do filme é o fotograma, que é, antes de tudo, espaço. O tempo aparecerá somente na sucessão de fotogramas, cada um dos quais já, em si, espaço” (Borges Filho; Barbosa, apud Gardies, 2014, p. 186). Para Bachelard

esse teatro do passado que é a memória, o cenário mantém os personagens em seu papel dominante. Por vezes acreditamos conhecer-nos no tempo, ao passo que se conhece apenas uma série de fixações nos espaços da estabilidade do ser, de um ser que não quer passar no tempo; que no próprio passado, quando sai em busca do tempo perdido, quer “suspender” o vôo do tempo. Em seus mil alvéolos, o espaço retém o tempo comprimido. Essa é a função do espaço. (Bachelard, 2008, p. 28)

Em contrapartida, ou em oposição à ideia de extensão do tempo-espaço contida no título, o início do filme utiliza uma estratégia metalinguística que se constitui de uma cena composta por um mosaico formado por televisores e um cronômetro zerado que se inicia quando as imagens desses aparelhos começam a ser projetadas, e a primeira delas é o nascimento de um bebê. Tais imagens, aparentemente desconexas, retratam cenas da vida de Nick Cave, embora estejam atreladas a esse mosaico de televisores, que as apresenta num ritmo alucinante e caótico. Há ali um fio narrativo linear que nos revelará o percurso de Cave desde o nascimento, passando pela infância, a escola, a adolescência, as primeiras influências literárias, fílmicas e musicais, a experiência com as drogas, o início da carreira como cantor, a religião, a terra natal, a idade adulta, a mudança para Berlim, a parceria com Wim Wenders, os amigos, os amores, o vício, a religião, a formação dos Bad Seeds, banda da maturidade do cantor, a vinda para o Brasil, o nascimento do primeiro filho, a volta para a Inglaterra, o casamento com Susie Birk, atual esposa, até o nascimento dos filhos gêmeos, tudo isso condensado em apenas dois minutos e dez segundos de filmagem, até que o cronômetro atinge a marca dos 20.000.

A técnica utilizada pelos diretores para condensar a trajetória do cantor em apenas dois minutos remete ao cronotopo do cinema, que permite a materialização do tempo no espaço. Tal conceito foi definido por Mikhail Bakhtin como “interligação fundamental das relações temporais e espaciais, artisticamente assimiladas em literatura” (Bakhtin, 2002, p. 211). Narrar tantos acontecimentos ao mesmo tempo é algo impossível de se realizar na narrativa literária, ainda que seja possível mesclar os discursos entre personagens, uma fala tem que ser escrita primeiro que a outra, daí a impossibilidade da simultaneidade encontrada na narrativa fílmica.

As imagens vistas através dos diversos televisores narram de maneira metalinguística (filme dentro do filme) fatos da vida de Cave atrelados ao arcabouço referencial que moldou a vida do artista, da pessoa pública, já que grande parte desses acontecimentos foi registrado pelas câmeras, mas as imagens também

mostram cenas do menino, da infância, numa alusão ao jogo entre o real e o ficcional, ao homem comum e o artista, à memória recriada e à memória vivida.

A televisão, como McLuhan (1979) afirma, não criou a mensagem, a informação, assim como a locomotiva e a estrada de ferro não criaram a roda e o movimento, apenas “[...] acelerou e ampliou a escala das funções humanas anteriores, criando tipos de cidades, de trabalho e de lazer totalmente novos” (McLuhan, 1979, p. 22)

A televisão, símbolo representativo da indústria cultural, do consumo, da fama e da cultura pop, será o espaço-suporte que permitirá, exclusivamente, a condensação de uma “microbiografia” do artista aos moldes do entretenimento e, ao final desse plano, o filme continuará a partir do 20.000.º dia.

Os espaços

A posição nada neutra de um despertador no quarto do cantor anuncia, indiretamente, que aquele é seu 20.000.º dia na terra e dá início à jornada de 24 horas que iremos acompanhar durante o restante do filme. Nessa primeira cena do quarto, lugar de maior intimidade, o narrador-autor afirma que “no final do século XX, eu deixei de ser um ser humano e isso não é necessariamente uma coisa ruim, é apenas uma coisa. Eu acordo, eu escrevo, eu como.” (20.000 dias na terra, 2014). Ações que para ele estão automatizadas pelo cotidiano.

Nesse ponto estamos diante do homem comum, num espaço que evoca a mais pura intimidade, o quarto, a cama do casal, o banheiro. Nick olha-se no espelho, faz uma definição cômica de si e diz sentir-se como um canibal que está sempre em busca de “alguém para colocar numa panela”, e que na maioria das vezes esse alguém é sua mulher. Dessas experiências (ainda que consensuais), o que sobra, aquilo que ele rejeita é transmutado em canções, “ainda que distorcidas ou monstruosas”. Nesse trecho é possível observar que cada experiência vivida na vida do protagonista é matéria narrativa, seja para suas canções, para seus livros, ou para suas performances no palco.

No espelho¹ do banheiro, a câmera dá um zoom na pupila do olho de Cave numa possível referência à busca subjetiva desse ser humano que se perdeu no século XX. Imediatamente somos remetidos ao seu escritório², lugar de

¹ Imagem 1.

² Imagem 2.

trabalho e criação de mundos, como ele mesmo explicita. O lugar, diferente do quarto do cantor (claro e luminoso) é mostrado agora por uma câmera que desliza suavemente por um corredor que emite uma meia-luz amarelada e opaca, o quarto é mais escuro que o corredor, embora ele esteja escrevendo numa pequena máquina de escrever, iluminada apenas por uma luminária de mesa. Cave está cercado de pilhas de livros por todos os lados, o que remete às referências literárias, fotografias, souvenirs, colagens, objetos de arte, anotações, objetos que são a matéria de seus mundos criados. A impressão é que o personagem se encontra numa espécie de ninho, de caverna, um lugar quente e abafado, porém que não deixa de parecer confortável.

O escritório é seu lugar no mundo, o lugar da criação, o lugar de onde ele prefere não sair, como afirma em outra cena, pois ali ele pode ser um pequeno deus, fabulador de histórias em que há “monstros, heróis, homens maus, homens bons”, e quanto mais escreve, mais acredita que este mundo inventado fica ainda mais elaborado; e, embora seus personagens apareçam e desapareçam, para Nick Cave eles são apenas versões distorcidas dele mesmo. Ali, nesse ambiente ínfimo/íntimo, vive o nascedouro de sua escrita, de suas histórias e mais uma vez o espaço amplia o significado da cena. Para Borges Filho (2014), o espaço construído dentro da narrativa pode ser dividido em dois tipos: a natureza e o cenário:

A natureza é o espaço não criado pelo homem, enquanto o cenário é o espaço criado pelo homem. Além disso, esses dois espaços, dependendo da situação como são construídos, podem adquirir nuances interessantes. Dessas nuances surgem o ambiente, o território e a paisagem. O ambiente acontece quando a natureza ou cenário recebem uma forte impregnação psicológica, ou mais precisamente quando as ações das personagens são ratificadas pela espacialidade. (Borges Filho; Barbosa, 2014, p. 196).

Os ambientes ou espaços da interioridade são constituídos aqui não só pela disposição dos objetos, da intensidade da luz, mas pela força da relação psicológica com esses elementos que formam os espaços. As ações ratificadas pela espacialidade, no filme, evocam a intimidade dos espaços interiores, como a casa e sua relação com o “nosso canto no mundo” o “nosso primeiro universo”. Para Bachelard

A casa é uma das maiores forças de integração para os pensamentos, as lembranças e os sonhos do homem. Nessa integração, o princípio de integração é o devaneio.

O passado, o presente e o futuro dão à casa dinamismos diferentes, dinamismos que não raro interferem, às vezes se opondo, às vezes excitando-se mutuamente. (Bachelard, 2008, p. 26)

Os espaços íntimos são primeiramente apresentados no início do filme, o quarto, o banheiro, como foi dito antes, aludem à vida matrimonial; o escritório ao trabalho com escrita, entre outros espaços que também são emblemáticos.

Em outra cena, quando Nick Cave entra em seu carro para sair de casa, alguns personagens (amigos, ex-parceiros de trabalho) aparecem de forma fantástica, como “fantasmas” do passado travando diálogos que buscam esclarecer ou trazer à tona questões que marcaram esses relacionamentos, portanto, no documentário, o carro³ é um lugar em que ele encara questões do passado que ficaram pendentes ou não esclarecidas. A cena do encontro na cozinha⁴ da casa de Warren Ellis (músico e compositor australiano, membro dos Bad Seeds, grupo musical de Nick Cave), num almoço informal, nos aproxima do cotidiano de Cave, ao visitar o amigo pessoal, companheiro de trabalho e criação. Nesse momento, Cave nos coloca diante de um dia normal de trabalho, elucidando a parceria com Ellis, em seu estúdio de gravação e nas cenas que se seguem após a cena da cozinha, nas quais eles ensaiam as músicas do disco que seria lançado na mesma época, *Push the sky away* (décimo quinto álbum da banda, lançado em fevereiro de 2013). A narrativa sugere uma visão do homem comum, mas também do artista que precisa trabalhar arduamente em suas composições, que precisa da ajuda e parceria de outros artistas, que não é apenas o “showman” que faz do palco uma espécie de território neutro em que tudo é possível. Com isso, a ambientação dos espaços da casa, do trabalho, do lugar da escrita, do estúdio, dos lugares que ele frequenta corroboram como dados significativos dentro da narrativa, pois evidenciam o quão a vida de Cave está impregnada da matéria de sua poética, ou de como sua poética está atrelada ao seu cotidiano. Aqui, espaço, lugar e memória formam o que podemos chamar de uma tríade da criação artística. Espaço e território que abrigam a experiência do homem e do artista, ou do homem-artista mostrando que tudo está embebido da matéria poética que compõe sua obra. Mais adiante, buscaremos evidenciar a diferença entre o lugar e o espaço para melhor ilustrarmos nossa proposta.

Para Nick Cave, tudo acontece a partir da escrita, da criação. O fato de ter escrito o roteiro do filme torna a análise mais instigante, pois retoma,

³ Imagem 3.

⁴ Imagem 4.

mais uma vez, o duplo real/ficcional. Ao final da cena do escritório, as mãos de Cave aparecem sobre a máquina de escrever e, então, numa sobreposição metafórica de imagens, aparecem as mesmas mãos agora sobre as teclas de um piano, então somos levados por essa imagem ao estúdio de ensaio. A máquina de escrever tão necessária à escrita, à narrativa, e o piano, necessário para a criação de suas canções são lugares/objetos que se mesclam à criação artística, são indissociáveis. Aqui aparecem novamente pilhas de livros, algumas fotografias e essas imagens são simbólicas interpretações de como o escritor, o artista está envolto em outras narrativas que o alimentam. Cave está aparentemente cercado por espaços, lugares e objetos (que podem ser lugares de memória) que movimentam seu mundo criativo, que propulsionam e possibilitam a sua arte. Esses espaços, compostos por objetos de importância sentimental e pessoal, são fundadores de mundos em que o criador é o artista e ele está à frente de tudo, orquestrando essas organizações e agenciamentos que resultarão em suas obras e na própria afirmação de sua existência, do estar no mundo efetivamente e significativamente. Os espaços e lugares irão traçar essas tramas que entrelaçam vida real, ficção, memória e criação.

The sick bag song

O livro de autoria de Nick Cave narra sua jornada com a banda, os Bad Seeds, durante uma turnê de vinte e dois dias pelo Canadá e Estados Unidos, no ano de 2014. Espécie de relato pessoal que combina memórias, reflexões, poesias, letras de músicas e devaneios numa espécie de road poem/horror story, como o define o próprio Nick Cave. Assim como o filme/documentário *20.000 dias na Terra*, aqui os gêneros interpenetram-se criando uma obra em que o conteúdo transita por diversos gêneros e foge de uma categorização. A base de sua narrativa singular são as anotações feitas durante os voos da turnê, nos sacos⁵ para enjoo oferecidos pelas companhias aéreas. No livro foram dispostas as versões fac similes dos sacos que se transformaram em suporte para a escrita. Nesses relatos, Cave vai novamente buscar, por meio do devaneio poético, da memória, do real, dos sonhos, das influências, a narrativa que se estabelece por meio da experiência vivida. É impossível separar a vida e a obra de Nick Cave nesses dois trabalhos onde o real e o ficcional complementam-se.

⁵ Figura 5.

O livro, obra literária mais recente do autor, foi lançado em 2015. O início de *Sick Bag Song* dá-se com uma dedicatória direcionada “Para o garoto na ponte” (Cave, 2018, p. 6). Habitualmente uma dedicatória é direcionada a alguém, a uma outra pessoa que tenha tido alguma importância para o autor ou para a própria narrativa, porém Cave dedica o livro ao “garoto na ponte”. Temos aí, como no título do documentário *20.000 dias na terra*, a proeminência do espaço na locução adverbial “na ponte”. O livro é dedicado a este garoto sem nome, que está “na ponte”. O que define o menino e o faz existir como sujeito não é, primordialmente, nenhuma característica subjetiva, mas sim o espaço da ponte. O menino é uma referência clara à infância do próprio Nick Cave; o menino é ele mesmo, existindo na memória que se faz presente pelo elemento espacial: a ponte. Na cena inicial do documentário *20.000 dias na terra*, em um dos televisores que mostram as imagens da vida de Cave, há uma cena em que o garoto salta de uma ponte, ou seja, é a mesma cena do livro, embora no livro o salto não aconteça, mas fica suspenso pela tensão da imagem do garoto que tenciona saltar. A ponte é, metaforicamente, o elemento simbólico que faz a ligação entre a infância e a memória. Para Bachelard, espaço e memória não se dissociam, sendo que, para a topoanálise, os espaços são espécie de “cenário que mantém os personagens em seu papel dominante”.

Aqui o espaço é tudo, pois o tempo já não anima a memória. A memória – coisa estranha! – não registra a duração concreta, no sentido Bergsonian. Não podemos reviver as durações abolidas. Só podemos pensá-las na linha de um tempo abstrato privado de qualquer espessura. É pelo espaço, é no espaço que encontramos os belos fósseis de duração concretizados por longas permanências. O inconsciente permanece nos locais. As lembranças são imóveis, tanto mais sólidas quanto mais bem espacializadas. (Bachelard, 2008, p. 29)

Para Bergson o tempo real não é o tempo espacial, compartimentado, que se prenderia em algo físico, o tempo dos físicos e matemáticos. Para ele tempo é duração, uma sucessão sem separação. Assim a memória para o filósofo não está atrelada ao espaço, assim como o tempo real também não está, mas sim o tempo homogêneo que pode ser contado

o que se torna necessário é afirmar que conhecemos duas realidades de ordem diferente, uma heterogênea, a das qualidades sensíveis, a outra homogênea, que é o espaço. Esta última, claramente concebida pela inteligência humana, permite-nos até efetuar distinções nítidas, contar, abstrair, e talvez também falar (Bergson, p. 71).

Essa ideia é refutada por Bachelard quando lembra que a memória está presente nos espaços, e ainda são mais sólidas quando estão mais bem definidas em termos de localização. Em *Sick Bag Song*, no primeiro “saco” – capítulo/ /poema, durante todo o texto, os espaços são predominantes nos versos, como a margem do rio, a ponte, a ferrovia, os trilhos, assim como verbos associados a eles: escalar, pisar, ajoelhar-se, encostar, correr.

Um menino escala a margem de um rio. Ele pisa sobre a margem de um rio.
Ele pisa sobre a ponte da ferrovia. Ele tem doze anos de idade.
Ele se ajoelha, sob um sol cruel, e encosta sua orelha no trilho.
O trilho não vibra. Não há nenhum trem se aproximando pela curva do outro lado do rio.
O menino começa a correr, seguindo os trilhos. Ele chega ao meio da ponte.
Ele fica com os pés na beirada e olha para o rio lamacento abaixo. (Cave, 2018)

Ao final do texto, Cave aponta:

O garoto não percebe que ele não é sequer um garoto, mas a memória de um garoto. Ele e é a memória de um garoto correndo atrás da mente de um homem, em uma suíte no Sheraton hotel, no centro de Nashville, Tennessee, que foi injetado na coxa com uma dose de esteróide que transformará o cantor, acometido por uma gripe e pelo *fat lag*, em uma divindade. (Cave, 2018, p. 13)

A narrativa de *Sick Bag Song* difere-se da narrativa de *20.000 dias na terra* ao que se refere aos espaços privados, pois o formato *road movie* apodera-se dessa narrativa dando lugar aos espaços característicos desse gênero. A casa, o estúdio, a casa dos amigos, lugares de intimidade, aquilo que traduz a metáfora da concha em Bachelard dá lugar ao que chamaremos de não-lugares, embora o palco apareça nas duas narrativas. Para Marc Augé, “um espaço que não se pode definir nem como identitário, nem como relacional, nem como histórico, definirá um não-lugar. (Augé, 1994, p. 73)

A escrita agora é produzida em espaços que fogem ao foro íntimo de Cave, no avião, nos quartos de hotéis, nos ônibus, na estrada, nos carros, em outras cidades que não são sua casa, que não Brighton.

Quando o autor, no início do livro, refere-se ao “menino na ponte”, evoca a memória por meio da espacialidade, esses lugares são evocados agora a partir dos não-lugares, são lugares de memória, talvez numa forma de tentar não se perder, não esquecer. Em *20.000 dias na terra*, há uma cena em que

Nick Cave está em uma consulta com seu analista e em determinado trecho o médico lhe pergunta qual seria seu maior medo, ao que Cave responde que seria perder a memória.

A memória aqui em *Sick bag song* atrelada aos espaços é o amálgama do homem e do menino, que o leva à afirmação de sua identidade. Esta precisa ser, a um só tempo, reconfigurada, ao vivenciar outras e novas experiências, nos não-lugares, não mais no foro íntimo, mas preservada, e é pela memória espaço-temporal que o artista consegue manter o que o torna ele mesmo.

Considerações finais

Em suma, os espaços nas duas obras são plurissignificativos e interrelacionam-se em suas complexidades. Na medida em que os diretores de *20.000 dias na terra* atrelam as imagens dos lugares significativos para Nick Cave, como o quarto de dormir à relação com a esposa, o banheiro e o espelho ao mergulho na alma, o escritório e o estúdio aos lugares da criação artística, lugares da intimidade que evocam a memória. Em *Sick bag song*, em oposição a esses espaços íntimos, existem os não-lugares, transitórios e efêmeros, mas ainda assim o escritor não deixa de exercer seu ofício, ainda que não esteja em seu ninho, universo particular, os não-lugares não invalidam a arte do fazer literário. Marc Augé propõe que

acrescentemos que existe evidentemente o não-lugar como lugar: ele nunca existe sob uma forma pura; lugares se recompõem nele; relações se reconstituem nele (...) O lugar e o não lugar são, antes, polaridades fugidias: o primeiro nunca é completamente apagado e o segundo nunca se realiza totalmente – palimpsestos em que se inscreve, sem cessar, o jogo embaralhado da identidade e da relação. (Augé, 2012, p. 74).

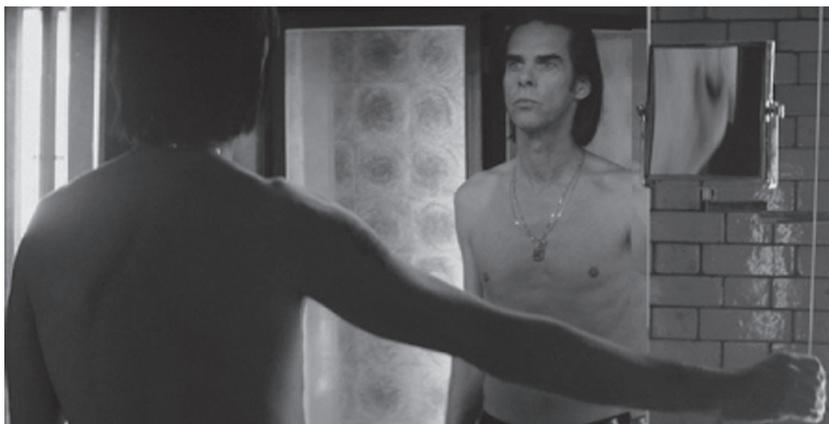
Nossa análise percebe que as duas narrativas, observadas em seus aspectos espaciais parecem questionar ou distorcer a ideia do tempo como soberano na fundação de uma ontologia da memória. Nessas obras há uma declaração apoteótica do “estar” como sinônimo de existência do ser. Ao final de cada uma delas, tanto no documentário quanto no livro, Nick Cave encerra as narrativas refletindo sobre a volta ao seu lugar. Em *Sick bag song*, ao fim da digressão, ele está em um hotel ligando para a mulher e avisa que está voltando para casa. Em *20.000 dias na terra*, ao final do filme, Cave sai do espetáculo de lançamento

do disco *Push the Sky Away* e desloca-se para a beira-mar, em Brighton, lugar onde vive. Na cena, ele fala sobre tentativa de criação de um espaço em que ele consegue “romper o real, o que é conhecido por nós, este espaço cintilante onde a imaginação e a realidade se cruzam. Este é o lugar onde existe todo amor, lágrimas e alegria. Este é o lugar. Este é o lugar onde vivemos.” (20.000 na terra, 2014).

Assim, acreditamos que para o artista não pode haver uma separação entre o mundo real e o ficcional, entre o lugar em que vivemos (espaço real), os não-lugares e o entre-lugar calcado no espaço ficcional (os lugares de memória e os lugares de imaginação). Estabelecer essa vivência entre o real e o ficcional como verdade talvez seja possível somente aos que, como Nick Cave, só sabem existir poeticamente.

Imagens

Imagem 1



<http://www.festivaldoriorio.com.br/br/filmes/20-000-days-on-earth>

Último acesso em 03/02/2021.

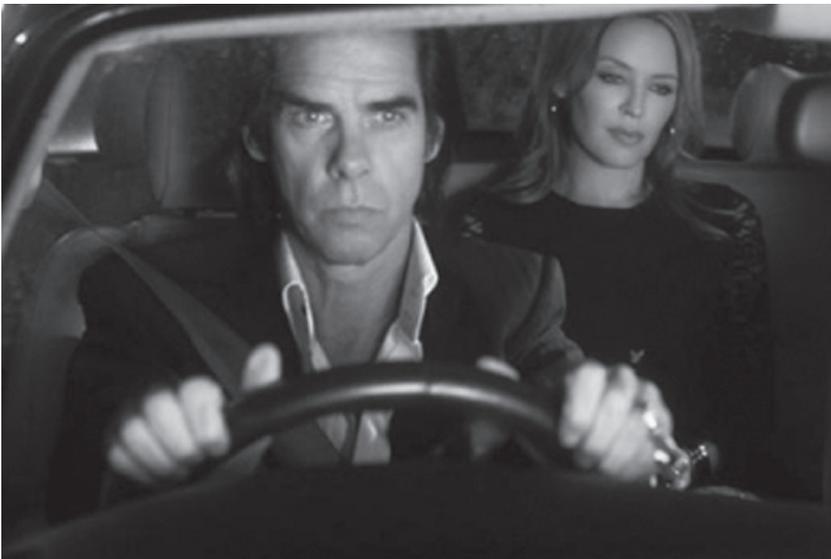
Imagem 2



<https://jovempan.com.br/entretenimento/musica/20000-dias-na-terra-filme-sobre-nick-cave-estreia-no-brasil.html>

Último acesso em 03/02/2021.

Imagem 3



<https://www.virgula.com.br/musica/trailer-de-documentario-sobre-nick-cave-e-liberado/>

Último acesso em 03/02/2021.

Imagem 4



<https://gq.globo.com/Cultura/noticia/2015/02/desvendando-o-mundo-de-nick-cave.html>
Último acesso 03/02/2021.

Imagem 5



<https://www.dandad.org/awards/professional/2018/book-design/26662/the-sick-bag-song/>
Último acesso 03/02/2021.

Referências

- AUGÉ, Marc (1994). *Não-lugares – introdução a uma antropologia da supermodernidade*. São Paulo: Papirus.
- BAKHTIN, Mikhail M. (2002). *Formas de tempo e de cronotopo no romance (ensaios de poética histórica. Questões de literatura e de estética. A teoria do romance*. São Paulo: Hucitec.
- BARBOSA, S., & BORGES FILHO, Oziris (org.) (2014). *Espaço, Literatura e cinema*. São Paulo: Todas as musas.
- BACHELARD, Gaston (2008). *A poética do espaço*. São Paulo: Martins Fontes.
- BRANDÃO, Luís Alberto (2013). *Teorias do espaço literário*. São Paulo: Perspectiva.
- BERGSON, Henri (1988). *Ensaio sobre os dados imediatos da consciência*. Lisboa: Edições 70.
- CAVE, Nick (2018). *The Sick Bag Song*. São Paulo: Terreno Estranho.
- FIGUEIREDO, Vera Lúcia (2010). *Narrativas Migrantes: literatura, roteiro e cinema*. Rio de Janeiro: Ed. PUC-Rio: 7 letras.
- 20.000 Dias na Terra* (2014). Direção: Iain Forsyth e Jane Pollard. Roteiro: Nick Cave, Iain Forsyth e Jane Pollard. Produção: Reino Unido / 1h 37min.

TÍTULO: Literatura e Cinema: O jogo entre memória e espacialidades em *20.000 Dias na Terra* e *The Sick Bag Song*

RESUMO: A literatura e o cinema são artes que dialogam de forma fértil, sendo a interseccionalidade entre elas inegável e cada vez mais frutífera, principalmente quando se diluem as fronteiras que separam as suas formas prefixadas. O cinema transpõe as narrativas literárias para as telas, assim como narrativas literárias utilizam, frequentemente, técnicas cinematográficas em sua construção, mas entre elas há inúmeros agenciamentos possíveis. Aqui, o que se delinea de forma patente é a intersecção entre as temporalidades e as espacialidades que constituem essas obras. Este trabalho tem por objetivo analisar essa possibilidade de inter-relação entre tempo e espaço das narrativas do filme *20.000 dias na Terra*, dirigido por Iain Forsyth and Jane Pollard, sobre o artista e escritor Nick Cave, e o seu livro mais recente *The Sick Bag Song*, misto de narrativa poética, memórias, relato e diário de viagem. Nosso foco será explorar de que maneira os aspectos da espacialidade ou, como conceitua Gaston Bachelard, em sua *Poética do espaço*, da topoanálise destacam-se nessas duas narrativas e de que forma elas estão correlacionadas ao tratarem da memória e da criação artística.

TITLE: Literature and Cinema: The Game of Memory and Spaciality in *20.000 Days on Earth* and *The Sick Bag Song*

ABSTRACT: Literature and cinema are arts that dialogue in a fertile way, and the intersectionality between them is undeniable and increasingly fruitful, especially when they are diluted as borders that separate as their pre-fixed forms. Cinema transposes literary narratives to the screen, just as literary narratives often use cinematographic techniques in their construction, but among them there

are countless possible agencies. Here, what is clearly delineated is the intersection between the temporalities and the spatialities of these works. This work aims to analyze this possibility of interrelationship between time and space in the narratives of the film *20,000 Days on Earth*, directed by Iain Forsyth and Jane Pollard, about artist and writer Nick Cave, and his most recent book *The Sick Bag Song*, a mix of poetic narrative, memories, story and travel diary. Our focus will be to explore how aspects of spatiality or, as Gaston Bachelard conceptualizes in his *Poetics of Space*, of topoanalysis

stand out in these two narratives and how they are correlated when dealing with memory (temporality) and artistic creation.