

## O ASSÉDIO: DO ROMANTISMO À PÓS-MODERNIDADE

Carlos Eduardo M. Fialho\*

Alguns filmes geram grandes comentários, críticas, resenhas, artigos promocionais, notícias de bastidores, reportagens de *making off*, um farto material de divulgação da mídia. São filmes que abordam temas polêmicos, às vezes velhos temas tratados de forma original. Outras vezes abordam temas batidos, como algumas instituições consagradas na nossa cultura, como o casamento, o Estado, o trabalho etc. de maneira superficial e acabam confundindo o espectador menos atento, fazendo supor que se trata de uma obra que narra a sociedade em transformação, um reflexo da “pós-modernidade” (termo freqüentemente usado para identificar o que não conhecemos). São algumas fórmulas de filmes de sucesso de bilheteria.

*O Assédio* (Besieged; Bertolucci; França/Itália; 1998) não tem estas pretensões. Não ocupou espaço nos principais jornais do eixo Rio-São Paulo (nem dos jornais comerciais de Londres, Paris ou Roma), não foi aplaudido pela crítica nem gerou expectativa no seu lançamento no mercado nacional. Não é um filme sensacionalista, não trata de temas bizarros, tão pouco é a última palavra em efeitos especiais disponível no mercado. É apenas um filme que narra a história de seus personagens – um europeu entediado e uma africana refugiada – falando de seus desejos, fantasias, angústias, paixões e da condição política e cultural mais imediata que povoa o cotidiano e a vida destes personagens. Faz “apenas” isso, despretensiosamente, usando uma linguagem cara ao cinema, que está sendo abandonada pelos grandes filmes de bilheteria: *O Assédio* narra sua história através de um diálogo permanente entre sons e imagens, os personagens “falam” através dos próprios gestos, da observação dos gestos do outro, do deslocamento no espaço cênico e no espaço geográfico da cidade e, fundamentalmente, através dos sons/músicas que criam um diálogo entre culturas.

### **BERTOLUCCI: ROMÂNTICO**

Bernardo Bertolucci nasceu em 1941, na Itália. Filho de um poeta (Attilio Bertolucci), começou sua carreira no cinema como assistente de Pier Paolo Pasolini, de quem herdou na narrativa fílmica a procura da relação dialética entre história individual e vida real, ditada pelas condições materiais de existência, confrontando a condição social com o lado psicológico. Os personagens em seus filmes têm vida própria e atuam condicionados pelas possibilidades oferecidas pelo enredo e pela trama, não são produtores conscientes da história. A consciência emerge da história vivida. Os filmes de Bertolucci ganham identidade quando passam a priorizar na narrativa as relações entre objetividade e subjetividade, entre o social e o psicológico revelado por personagens que oscilam entre desejos, frustrações e utopias e as imposições das condições materiais de existência. Com isso Bertolucci alcança resultados que lhe conferem um estilo essencialmente romântico no tratamento de temas aparentemente opostos, como em *O Conformista* (1970), *O Último Tango em Paris* (1972), *Novecentos* (1976), *Beleza Roubada*.

---

\* - Sociólogo. Professor do Departamento de Sociologia e Metodologia das Ciências Sociais/UFF

*O Assédio* não foge, na essência, à regra de suas experiências anteriores. Cada elemento simbólico é apresentado como o indício dos desejos subjetivos dos personagens limitados pela materialidade de suas existências retratada no dia-a-dia. O enredo narra a história de uma mulher negra em Roma, refugiada de um país africano (não mencionado), que espera, trabalhando e estudando no “exílio”, a liberdade do marido preso político, e um pianista inglês sem sucesso, com ares aristocráticos, que descobre a paixão observando os gestos, o movimento e a música de sua funcionária africana. O resultado é um filme que oscila entre o romantismo e a pós-modernidade, narrado através do diálogo entre o som e o silêncio, entre ritmos musicais e o movimento dos personagens no espaço, estabelecendo uma relação permanente, subjetiva, entre a verticalidade espacial e a hierarquia cultural.

### **A TRAMA PÓS-MODERNA**

Shandurai Mpidge é uma refugiada política do norte da África, que chegando à Itália vai trabalhar na casa de um músico, como empregada doméstica. Nessa condição ela procura se manter para que possa se formar em medicina e até que seu marido (professor de uma pequena escola e preso político no seu país) seja libertado. Do outro lado encontra-se Jason Kinsky, um inglês, músico e professor de piano clássico, neurótico e solitário vivendo confortavelmente num pequeno prédio em Roma, herança de uma tia, cercado de obras de arte e objetos antigos. Os dois ocupam o mesmo espaço em “mundos” de culturas opostas. Espaços onde Shandurai transita arrumando os cômodos, entrando e saindo de casa para ir à faculdade – observada discretamente da janela pelo pianista – e onde ela ouve, a todo instante, a música clássica tocada ao piano. Tudo parece acomodado até que, num rompante, num gesto de emoção extrema (o único demonstrado por ele) Kinsky declara sua paixão por Shandurai, a paixão por uma desconhecida vinda de um lugar desconhecido. Apavorada e agredida ela recusa o assédio. Ele, suplicante e apaixonado, pergunta, como última cartada, o que era preciso fazer para ter o seu amor. Ela responde, com raiva, “tire o meu marido da prisão”, certa de que havia pedido o impossível e reafirmado a distância entre os dois mundos.

A trama explora o distanciamento e a dependência das culturas dos dois personagens centrais num mundo de fortes contrastes, onde a verticalidade das relações é marcada pelo espaço ocupado pela burguesia requintada e bem instalada, na figura do pianista, que faz parte dos que vivem e usufruem dos prazeres dos centros econômicos e culturais do planeta em oposição à imigrante negra e refugiada política, que faz parte dos que lutam para manter-se vivos na periferia do mundo. Um mundo onde, segundo Bauman, os que vivem no “alto” estão satisfeitos de viajar pela vida segundo os desejos de seu coração, podendo escolher os seus destinos de acordo com as alegrias que oferecem. Os de “baixo” volta e meia são expulsos do lugar em que gostariam de ficar. Shandurai fugiu do seu país, é politizada, militante e luta pela sobrevivência ocupando um lugar social pouco confortável, como imigrante e negra numa Europa repleta de fugitivos da miséria e da intransigência política das periferias do mundo. Kinsky é branco e europeu, herdeiro, não precisa empreender qualquer luta pela vida, bastando, para viver, deixar fluir seu talento medíocre e permanecer ocupando o lugar social que foi herança de família.

O distanciamento entre os dois personagens centrais é reafirmado na narrativa fílmica pela música que identifica cada um dos dois universos culturais e afetivos: a personagem negra, que migra para a Itália, é identificada, nas primeiras seqüências, pela música de seu país, tocada num instrumento tosco, sem grandes possibilidades de produzir arranjos sofisticados, nas mãos de um músico negro que se move como um espectro, um homem em decomposição perambulando pela aridez da paisagem, às vezes parado, quase sempre só. A sua música, quando ocupa a casa do pianista, não se impõe no espaço do patrão, não é dominante, pelo menos enquanto não se transforma em elemento simbólico do acesso de Kinsky a Shandurai (buscando criar elos com a imigrante, o pianista toca alguns acordes da música africana no piano). A personagem não pretende invadir o espaço de ninguém (até porque, como imigrante involuntária, ela já é uma “invasora”), ela não pertence ao mundo dos bem-sucedidos, nem mesmo à burguesia italiana – ela encarna o “mal-estar da pós-modernidade” – e tenta se acomodar nos espaços permitidos (curseja uma faculdade e trabalha como doméstica). A sua redenção está no reencontro com a sua cultura, na espera da liberdade do marido e na música. Kinsky é branco, nascido na Inglaterra, viaja por ter vontade, buscando o ainda melhor ou porque suas angústias existenciais solicitam (não precisa fugir de lugares inóspitos). Toca as peças mais requintadas dos grandes compositores clássicos ocidentais, é um músico de músicas consagradas, que só os virtuosos podem executar. O aval ao seu reconhecimento é dado pelo instrumento (o piano) e pelo repertório. Sua música não é discreta, invade os pequenos espaços ocupados pela imigrante, o seu pequeno quarto debaixo de uma escada e os “espaços de trabalho”. Ele pode invadir os espaços, pois estes lhe pertencem. Mas ao observar a arrumadeira trabalhando, ao imaginá-la em seu quarto de empregada, Shandurai vai-se transformando num “diapasão” distante da música e do piano de Kinsky, inacessível, porém fundamental para dar o tom à vida. É com a descoberta do outro (a percepção da alteridade) e na manifestação da paixão que ele vê, se percebe como diferente e ao mesmo tempo parte daquele mundo estranho quando tenta ensaiar alguns acordes da música de Shandurai. A música é o diálogo possível na distância entre os dois e a liberdade, a condição necessária. Com isso ele se reestrutura eliminando os excessos de uma cultura desnecessária para viver um amor romântico e apaixonado ao mesmo tempo, chegando ao limite de vender o próprio piano. Neste instante a realização do amor apaixonado não é um capricho, é uma necessidade que se impõe à própria arte.

### **O DIÁLOGO DOS SONS E MOVIMENTOS**

A narrativa fílmica transita entre o romantismo e o pós-moderno. O romântico Kinsky empreende todos os esforços para se aproximar de Shandurai, com o triunfo do amor sublime sobre o ardor sexual, buscando no outro a auto-realização e a complementação da própria vida. Shandurai estrutura sua vida no exílio segundo seus interesses, nos seus projetos de Vida, Kinsky não tem lugar, a incompatibilidade está na essência dos dois mundos. O pianista, um personagem romântico, procura a liberdade e a auto-realização na esperança alimentada pela recusa do amor da mulher. Shandurai elabora sua vida no exílio sobre fragmentos de um projeto perdido, sobre o

qual ela já não tem poder de interferência, a liberdade e a auto-realização não fazem parte de suas escolhas, os fatos e a vida correm à sua revelia, restando a ela tirar proveito das alternativas transitórias, inclusive a que lhe parecia mais absurda: o desafio de libertar o marido. No embate entre os dois mundos, a música e os movimentos na verticalidade dos espaços são os elementos de diálogo. Quem dialoga são os ritmos musicais e os silêncios, invadindo espaços, anunciando presenças, os espaços verticais ocupados pelos personagens – caracterizado pela disposição do quarto de Shandurai e o apartamento de Kinsky – a ligação entre os dois através de um pequeno elevador de comida e objetos (*dumb-waiter*), a escada em espiral que permitia ao pianista observar do alto a empregada passando a roupa. Dave Kehr, analisando o espaço que concentra a trama, o identifica com uma criatura com vida, um organismo onde o espaço de Kinsky representa a cabeça e o de Shandurai o coração (“with Kinsky’s space as its head and Shandurai as its heart”). Mas estes elementos simbólicos não surgem no filme na forma de estratégias dos protagonistas para alcançar seus objetivos de conquista e distanciamento em relação ao outro. São naturalmente narrados pelo enquadramento da câmera e pela necessidade da música na vida dos personagens, se afirmando gradualmente como o fundamento da narrativa na medida em que a trama se desenvolve. A música não é um requinte estético, sustentando uma ação previamente definida. A música dialoga porque os personagens não têm o que dizer com as palavras, ao mesmo tempo que têm necessidade de ouvir e tocar música como prática do cotidiano. A verticalidade dos espaços não é explorada como elemento intencional simbólico de dominação, mas simplesmente porque os espaços por onde Kinsky naturalmente circula estão acima dos espaços ocupados por Shandurai. Porque tudo acontece naturalmente – música e movimento podemos perceber que existe uma situação de conflito, um choque entre culturas, o confronto entre o romantismo tardio e a pós-modernidade, onde a descoberta do outro, seja ele quem for, acaba por preencher um vazio que sequer era reconhecido, como afirma Giddens. O conflito não é proposital na elaboração da trama, ele se apresenta como sendo da natureza dos personagens, inserido nas possibilidades do mundo que eles habitam.

Mas a narrativa não é totalmente isenta. O desfecho é a realização da vontade dominante: a realização de um desejo que passou a pulsar e dar sentido à vida, a realização da paixão a partir dos investimentos de Kinsky. O triunfo de uma vontade, ou de uma paixão, o choque do mundo pós-moderno dos excluídos (fragmentado, desencantado) com o rescaldo de uma cultura cristalizada, habituada a se ver e pensar a si mesma como dominante, estável, pretensamente inabalável, sólida nos seus valores e ícones, mas que, quando posta frente ao “outro”, frente à alteridade, acaba por revelar, de forma não intencional, o que esta cultura já não consegue revelar: a vida pulsando, o movimento. É preciso resgatá-lo, pois, como nos lembra Alberto Melucci, o encontro da alteridade é uma experiência que nos coloca em teste: dele nasce a tentação de reduzir a diferença à força, mas pode também gerar o desafio da comunicação como um empenho constantemente renovado. Comunicação pelo silêncio, pelos ritmos musicais e pelos espaços ocupados na conquista da paixão.

Não há, no filme de Bertolucci, qualquer sentido de exaltação do homem como um animal movido por paixões como uma lição de moral a ser passada, ou a intenção heróica de narrar formas de superação dos valores enraizados, utilizando-se do discurso moralista de condenação e redenção pelo despojamento da cultura dominante com a conseqüente glorificação do excluído. Não há a preocupação com uma moral final no enredo do filme. *O Assédio* narra apenas – com sucesso – a condição humana na pós-modernidade, a história como ela é possível no confronto entre “mundos” globalizados. O cidadão de “lugar nenhum”, porque nenhum lugar lhe pertence e todos lhe são hostis (cada um ao seu modo), frente ao cidadão de todos os lugares, que se move porque lhe dá mais prazer. A sensação de não-pertencimento permanece até a última cena do filme, quando o marido de Shandurai está em liberdade (comprada por Kinsky) e chega a Roma, tocando a campainha do apartamento quando os dois ainda estão dormindo, juntos. O filme termina, mas a história continua. Uma história narrada sem truques e efeitos, usando uma linguagem universal e fundamentalmente cinematográfica: o silêncio, a música e o movimento, onde as palavras, quando ditas, são de menor importância.

## REFERÊNCIAS

- BAUMAN; Zygmunt. *Globalização: as conseqüências humanas*. Rio de Janeiro: Zahar, 1999.
- BAUMAN, Zygmunt. *O mal estar da pós-modernidade*. Rio de Janeiro: Zahar, 1998.
- COSTA, Jurandir Freire. *Sem fraude nem favor: estudos sobre o amor romântico*. Rio de Janeiro: Rocco, 1999.
- GIDDENS, Anthony. *A transformação da intimidade*. São Paulo: UNESP, 1993.
- HAUSTRATE, Gaston. *O guia do cinema: iniciação à história e estética do cinema*. Lisboa: Pergaminho, 1994.
- KEHR, David. *Besieged: film Society Lincoln Center*, mars. 1999.
- TURNER, Graeme. *O cinema como prática social*. São Paulo: Summis, 1997.