

## Bertolucci e a paixão em *Assédio*<sup>1</sup>

Jerzui Mendes Tôres Tomaz<sup>2</sup>

*A arte não reproduz o visível, mas torna visível.*  
Paul Klee

### Resumo

*Este artigo discorre sobre Assédio, obra fílmica de Bernardo Bertolucci, objetivando-se uma análise, a partir do referencial teórico psicanalítico, dos temas paixão e escolha/destino.*

O dispositivo cinematográfico, com sua escritura de luz e sombra, pode ser pensado como um aparelho psíquico substitutivo, possível metáfora do espelho/olhar diante do qual nos constituímos.

Ao defrontar-se com o tracejamento de planos da sétima arte, o ser de linguagem, condenado a desdobrar-se numa interminável ficção, satisfaz ao desejo humano de entrar em uma narrativa, de ser capturado por uma tensão, por um espasmo.

O voyeurismo dos que amam o cinema aponta para as sublimes formas da ausência e seus mistérios irresolutos, uma vez que, como se apreende da obra de Robert Bresson, a beleza de um filme não está nas imagens, mas no inefável que elas liberam. Neste ponto, entra em foco a imaginação de cada "expect-a-dor", que responde à cena sob a forma de medo ou encantamento, uma vez que a imagem invade, paralisa, domina.

A câmera-analista, utilizando-se do poder transgressor e revolucionário da arte, funciona como um sofisticado microscópio capaz de analisar as inúmeras nuances da realidade cotidiana.

A riqueza e complexidade do significativo fílmico desencadeia a produção de metáforas e metonímias, num processo de encadeamento de planos, onde a imagem passa, inevitavelmente, pela simbolização.

É fato que a análise de uma produção cinematográfica possibilita inúmeras leituras. O cineasta, ao distribuir símbolos no decorrer de sua produção, leva-nos a selecionar, concentrar, delimitar aspectos para um maior aprofundamento.

Outro ponto a ser destacado é a inexistência de um olhar passivo. O cinema, máquina de produzir imaginário, encena, deste modo, a articulação entre olhar, desejo e engodo.

Penso que não seria arriscado asseverar que, engendrar o inusitado é lutar contra a morte, numa tentativa de reafirmar a vida, já que a perda pode servir como pressuposto para a criação. Dizendo-se de outro modo, somente o que está irremediavelmente perdido provoca, pela paixão, invocações incessantes.

Pretendo, pois, discorrer sobre Bernardo Bertolucci e sua paixão criadora em *Assédio*, filme de 1999, adaptação de um conto do escritor inglês James Lasdun e, segundo o diretor, uma "sonata a quatro mãos."

O título do filme parece apontar para uma provocação, uma vez que "assédio" é um termo que, de certa forma, designa o desejo e o delimita até juridicamente. Mas, o que se observa é uma estruturação fílmica tocante, que se sustenta sobre uma narrativa essencialmente visual.

Vale salientar as aproximações entre a psicanálise e o diretor italiano, que se submeteu a trinta anos de processo analítico contínuo. Como Freud, Bertolucci acredita que não há destino, nem sorte, nem mesmo a busca de si mesmo, há escolhas. *Assédio* discorre sobre o tema bertoluciano da escolha. No dizer de Wagner Carelli, "a arte de Bertolucci sugere que sempre se pode escolher, que essa é a primeira e última liberdade humana, e quem sabe o amor vencerá em um final feliz e arrebatador" (BYINTON & CARELLI, 1999: 48).

<sup>1</sup>Trabalho apresentado Reunião Lacanoamericana de Psicanálise do Recife (agosto/2001), acrescentando contribuições à discussão do filme *Assédio* de Bernardo Bertolucci na QUINTA-CULTURAL em agosto/2001.

<sup>2</sup> Psicanalista do Centro de Estudos Freudianos do Recife e professora da UFAL.

A câmera desse italiano, inquieta e compadecida, denuncia um homem sereno que parece espreitar o mundo, consciente da imprevisibilidade do desejo e da inexorabilidade da paixão.

Assim, o enredo de *Assédio* versa sobre o conflituoso encontro entre um pianista inglês radicado em Roma (Mr. Jason Kinsky) e a empregada doméstica africana Shandurai, mulher exilada de um preso político.

As primeiras imagens do filme, em plano geral, enquadram o mar e a montanha, provável oposição entre os princípios simbólicos terra e água. Têm-se, então, a visão de um negro que toca um instrumento de corda, sentado junto a uma árvore, emitindo sons num tom de evidente lamentação. Na seqüência seguinte, vê-se, em plano aproximado, as baionetas dos revolucionários que aprisionam Winston, marido de Shandurai. Esta, ao presenciar ao longe a cena da prisão, solta um grito que não se ouve, denunciando a dor e a impotência diante da realidade que se faz sentir como uma chegada súbita.

Após um corte na narrativa fílmica, apresenta-se Shandurai na Itália, trabalhando para custear seus estudos em medicina. Desta forma, inicia-se um contato impessoal, mas que vem revelar o enorme risco da intimidade.

Shandurai e Mr. Kinsky convivem em uma casa soturna, entulhada de tapetes e obras de arte. O pianista revela-se um sujeito retraído e atormentado, sem que se saiba por quê. Na obra bertolucciana, Shandurai/mulher, metáfora da alteridade, reafirma que o Outro é sempre ameaçador, uma vez que é no olhar do Outro que o sujeito se vê aureolado ou destituído e onde se forja a existência e a subjetividade.

Mulher esfinge, fêmea enigmática e misteriosa, serve do senhor, *mater* dolorosa, Miriam de Nazaré, Mulher vestida de sol, Madona Negra, inúmeras figurações do feminino apontam para a incapacidade do homem em definir aquela que pode ser a causa do seu desejo.

No encadeamento dos planos, Mr. Kinsky envia pelo elevador, que funciona como armário no quarto de Shandurai, uma pauta de partitura com um destacado ponto de interrogação ao centro. O inglês passa a observá-la, vasculha o quarto da criada, toca seus objetos e roupas.

Aqui, pode-se pensar que entre os dois o amor se insinua como um chamado mudo e hipnótico, Eros que enlaça Thánatos.

Shandurai busca entender aquele homem que sai pouco, não tem amigos e dá aulas de piano para crianças. A iminência do enlace anuncia-se numa breve troca de olhares: ele, parado no alto da janela; ela, migrante, caminhando pelas ruas. A este respeito, Octavio Paz assevera que

*O amor começa com um olhar: olhamos a pessoa que queremos e ela nos olha. Que vemos? Tudo e nada. Não por muito tempo: ao fim de um momento desviamos os olhos. De outro modo, [...] nos petrificaríamos. (1994: 191)*

É interessante observar os recursos cênicos que o diretor utiliza para insinuar a assimetria da relação entre os protagonistas. Shandurai é africana, negra, expatriada, mulher oriunda de um país pobre. Kinsky é europeu, inglês, branco, bem nascido, ao que parece herdeiro da fortuna de uma tia.

Numa sutil referência aos jogos de poder (relação senhor/escrava), têm-se tomadas de cena da Piazza di Spagna, área de Roma que, desde o século XVIII, atrai turistas estrangeiros e expatriados, viajantes ricos e hordas de mendigos.

Reforçando este desnível, Bertolucci lança mão de uma soberba escadaria em espiral, por onde parecem imbricar-se pensamentos e sentimentos das personagens. Não se deve esquecer que a escadaria é símbolo da ascensão para o

## Bertolucci e a paixão em *Assédio*

conhecimento e transfiguração, mas que também aponta para a possibilidade de regressão e queda, explicitando o drama da verticalidade nas trocas humanas. A espiral, por sua vez, relaciona-se com o simbolismo erótico da vulva, arremetendo para os ciclos repetidos da vida. Afinal, o mecanismo da procriação não se dá na junção do licor seminal do homem e sua palavra (sua música) que penetram a mulher pelo sexo e pela orelha, que é um outro sexo? ( Cf. CHEVALIER & GHEERBRANT, 1997: 399)

Em *Assédio*, a música, com seus timbres, tonalidades, ritmos diversos, vem ocupar o papel mediador, presente em todas as civilizações, na tentativa de alargar a comunicação até os limites do sublime, uma vez que a voz/som é a forma como o desejo do Outro nos toca.

Mr. Kinsky põe em ato, nos acordes ao piano, a tentativa desesperada de fazer a palavra circular, objetivando um diálogo com aquela que o atrai, pois a paixão se diz pelo canto, pela música. Ao defrontar-se com o muro de incomunicabilidade que cerca os seres de linguagem, é como se este formulasse o necessário questionamento: – Como transpor o silêncio? Que palavras eu tenho que usar para ser entendido?

É fato que a palavra que aqui se busca deve estar investida. São signos que ferem, que marcam a ferro e fogo, denunciando que um sujeito se prendeu a outro no encontro de dois universos simbólicos.

Nesta trama farta em nuances, não é por acaso que se observam repetidas cenas em que Shandurai é vista, num misto de fascinação e espanto, subindo a escadaria para ir ao encontro do pianista.

A psicanálise postula que o sentimento amoroso, essencialmente narcísico, não opera para a divisão do sujeito, sugerindo uma (im)possível completude. Seria uma resposta que o ser de desejo inventa para afrontar a morte? O fato é que o amor prescinde da palavra.

Deste modo, Kinsky insiste em se fazer entender. Envia presentes para Shandurai. O primeiro deles é uma orquídea. A “flor turva que retoma o que dá”, por sua evidente beleza, personifica a perfeição e a pureza espirituais. A mulher africana, num primeiro impulso, atira a orquídea no lixo, para depois acolhê-la. No entanto, é com o anel que lhe é ofertado que tem lugar o decisivo diálogo que irá definir a posição de cada sujeito.

Sabe-se que o anel serve para demarcar um elo, para vincular. É signo de uma aliança, um voto, um destino associado. Apresenta, no entanto, um sentido de ambivalência: une e isola concomitantemente, apontando para a relação dialética no jogo amoroso, onde os parceiros se tornam amo e escravo/a.

Nesta etapa da obra fílmica, tem-se um enquadramento de grande densidade dramática, no qual Shandurai, com os punhos cerrados, segura o anel e sobe a escadaria para enfrentar o acaso, fatalidade, caos, absurdo, enfim, qualquer nomeação que se queira dar a este tropeço com o inevitável.

Aturdida, bordejando a interdição, ela segue capturada pelos acordes que invadem o ambiente. Observa o homem que dedilha o teclado, coloca o anel em cima do piano e diz: – “Acho que isto é seu”, ao que ele retruca: – “Gostaria que você aceitasse”. Denunciando a impossibilidade do encontro, ela fala, quase aos gritos: – “Eu não entendo você, eu não entendo esta música”. Ao reafirmar que a tragicidade é o corolário do desejo, Mr. Kinsky profere as contundentes palavras: – “Eu amo você. Case-se comigo... Irei a qualquer lugar com você... Por favor, me ame.” A força da revelação deixa Shandurai em pânico e esta tenta fugir. Vê-se, em câmera lenta, o homem que a segue, segura-a pelos braços e diz: – “Faço qualquer coisa... O que é preciso?” A mulher, em estado de terror, responde: – “Tire meu marido da prisão.”

É viável pensar que o confronto com o Outro é um jogo a que o *fallasser* está, quem sabe até, gozozamente fadado. A violência com que o desejo de Kinsky atinge Shandurai,



o que se expressa pelo vômito desta, relaciona-se com o que o cineasta Kieslowski tematiza no filme *Não cometerás adultério*, ou seja, que é impossível amar sem dor.

Pode-se afirmar que as razões e desrazões de uma paixão são vivenciadas de forma única, onde cada sujeito encontra-se condenado à representação da ausência, já que o humano não tem ao outro e o que tem de si é frágil e provisório.

Se *amar é dar o que não se tem a alguém que não o quer*, conforme postula Lacan, compreende-se porque o *objeto causa do desejo* só pode ser apreendido como angústia, como fissura, no sentido kierkegaardiano.

Bertolucci traduz em imagens estas questões, uma vez que é tema recorrente em sua obra a inextricável articulação entre amor e morte. Afinal, – o amor é o começo ou o fim de tudo? – , parece inquirir o cineasta.

Na seqüência de *Assédio*, Mr. Kinsky aceita o desafio – paradoxo da paixão – que lhe é imposto e, silenciosamente, segue em busca de libertar o companheiro de Shandurai. Neste percurso, assiste a um culto católico, celebrado por um padre africano que faz referência ao evangelho de Mateus: “Quem quiser salvar a própria vida irá perdê-la, quem perdê-la a salvará.”

O despojamento do pianista, com sua entrega e rendição incondicionais, materializa-se através do desnudamento de sua mansão, que é subtraída de quadros, tapetes e esculturas. Como contraponto, a casa se enche de música, luminosidade e vida.

Shandurai, por sua vez, busca um novo lugar para viver. Mas, enredada pelo inexplicável das paixões humanas, volta para casa, para a escadaria, para enlevar-se com os sons do piano.

Num (in)feliz acaso, ela encontra uma carta com o selo de seu país e tem um sonho, no qual aparece o negro – uma das primeiras imagens do filme – com sua insistente lamentação, e

cartazes afixados com o perfil de um ditador. Ao se aproximar, percebe que a figura do tirano corresponde ao rosto de Kinsky.

Interpõem-se a esta cena imagens aéreas, que denotam a aridez da vegetação africana, com rochas, ausência de vida, montanhas e água.

Tempos depois, Shandurai recebe, ela própria, uma carta informando que o marido está vivo, fora da prisão militar e prestes a ser julgado. Quem poderia ser o responsável por aquele feito? Mr. Kinsky, ela constata. No entanto, descobrir o enorme sacrifício que o inglês aparentemente presunçoso faz por ela deixa-a transtornada, pois aceitar tanto não exigiria um preço?

Contrariando os ensinamentos de Platão, a trama encenada por Bertolucci induz-nos a desconfiar da cumplicidade entre *logos* e Eros, já que Shandurai fica atônita ao ler o telegrama de Winston: – “Liberdade. Chego domingo de madrugada.”

Visivelmente abatida, senta-se ao pé da escadaria ouvindo o som do piano, com notas que se repetem insistentemente. Sai a correr pelas ruas, seguida por um colega que a interroga: – “Mas você não está feliz?” Ela retruca: – “Eu não sei.”

Ao voltar para casa, resta informar àquele homem estranho e sensível que o marido está vivo, livre, que é um sujeito corajoso e bom.

Como prova cabal do despojamento de Kinsky, Shandurai vê o piano ser transportado da mansão. Diante disto, ela tenta esboçar uma escritura: – “Dear Mr. Kinsky, thank you.” Insatisfeita com o que expressa, rasura o papel, passa as folhas do bloco, tenta novamente. O resultado não é o que espera... Vê-se todo o espaço da página ocupado pelo significante *thank you*. Este fragmento do filme materializa aquilo que, para a psicanálise, a escrita põe em foco, ou seja, a inexistência de *rapport* sexual, a impossibilidade de se manejar o sentido de maneira definitiva. Se a escrita pode ser pensada como a letrificação do Real, *locus* onde se revelam as marcas e trilhamentos que fundam o humano, o ato

## Bertolucci e a paixão em *Assédio*

de delinear uma escritura não seria uma tentativa de se tornar o autor/a do texto da própria vida? Mas não se deve esquecer que o equívoco permeia toda e qualquer tentativa de deciframento. Assim, sob o efeito do champanhe, Shandurai condui, provisoriamente, seu traçado de escrita e dorme.

Numa alternância de planos, Bertolucci apresenta o encontro de Kinsky com o padre africano responsável pela libertação de Winston. Os dois comemoram com vinho. O sacerdote, após fazer referência à misericórdia divina, afirma que gostaria de assistir a um concerto do pianista. Este assevera que não toca em público e cita Vladimir Horowitz, que pára de tocar no auge da carreira e Franco Ferrara, maestro italiano que retrata o horror que sentia ao subir no palco. Ao ser inquirido sobre o que realmente o impede de expor seus dons artísticos, simplesmente retruca: – “Apenas não sou bom o suficiente”, evidenciando a menos-valia que caracteriza o sujeito diante do olhar do Outro.

Kinsky retorna bêbado, cambaleando, sentando-se nas escadarias que margeiam as praças de Roma. Como contraponto, tem-se cenas do sono aflito de Shandurai, com música suave ao fundo. Em plano aproximado, vê-se a mulher que toca a boca, os lábios, pele, seios e mãos, denunciando a inquietação que define o desejo sexual. Esta acorda sobressaltada. Nada há no armário. Nenhum novo presente é ofertado.

Shandurai bebe o que resta do líquido borbulhante, apanha o bilhete e segue para o quarto de Kinsky. Durante o seu caminhar, um destaque é dado aos negros pés descalços que tocam o assoalho vermelho. Ela põe o bilhete no criado-mudo, tira os sapatos do homem que dorme profundamente, desabotoa a camisa de um tom vermelho vivo – cor de Eros livre e triunfante – que contrasta com a pele branca do europeu e deita-se ao seu lado. Timidamente, tenta tocá-lo no rosto e os dois, num ato de grande simbologia, aproximam-se e entrelaçam as pernas.

Neste instante, observa-se uma dissolução, um escurecimento da imagem. O que se oferece em seguida para o

curioso “expect-a-dor” é a visão mais distanciada da cama onde um homem e uma mulher dormem abraçados. Pacientemente, o olhar do cineasta dirige-se para as ruas desertas e os telhados silenciosos que circundam a Piazza di Spagna. Um táxi chega em câmera lenta.

Mr. Kinsky desperta e lê o sofrido texto de Shandurai: – “Dear Mr. Kinsky, I love you.” Esboça um sorriso e escuta o som forte da campainha. Volta o rosto para a mulher ao seu lado, que fita o vazio. O apelo da sineta insiste. Ele tenta reter aquela que é objeto do seu desejo. A africana, no entanto, ao ouvir o chamado da realidade, aperta o braço do inglês entre os seus, aproximando as peles negra e branca e, num esforço supremo, levanta-se, deixando demarcado o vazio que passa a compor o leito. Do lado de fora, o marido aguarda a esposa, enquanto Roma desperta, indiferente aos pequenos dramas.

Constata-se que a obra de Bertolucci induz a uma renúncia a significações tranqüilas e instiga o pensar. Ao assinalar o agenciamento diverso da dor e da angústia, aponta para a obrigação ética de se alcançar a sublimação.

Se a paixão, com sua insígnia de loucura, queda, vertigem, confronta o humano com a liberdade e a escolha, resta ao sujeito apostar no *sublime amor*, marca da transmutação do impossível da paixão em possibilidade de troca simbólica. Afinal, como afirma Lacan, a realidade não é para aqueles que não podem suportar o sonho?

---

### Reterências Bibliográficas

- Bynton, Elisa & Carelli, Wagner (1999). A escolha da paixão. *Bravo!* Ano 3, nº 25, p.44-59, São Paulo, out.
- Cardoso, Sérgio et al. (1987). *Os sentidos da paixão*, São Paulo: Companhia das Letras.
- Chavâlier, J. & Gheerbrant, A. (1997). *Dicionário de símbolos*, Rio de Janeiro: José Olympio.
- Lacan, Jacques (1992). *A transferência*, Rio de Janeiro: Jorge Zahar.
- Paz, Octavio (1994). *A dupla chama*, São Paulo: Siciliano.