

---

## Música e significado cultural: uma abordagem antropológica do filme "Assédio" de Bernardo Bertolucci

Lilian de Lucca Torres

---

**Edição electrónica**URL: <http://journals.openedition.org/pontourbe/1221>

DOI: 10.4000/pontourbe.1221

ISSN: 1981-3341

**Editora**

Núcleo de Antropologia Urbana da Universidade de São Paulo

**Referência eletrónica**

Lilian de Lucca Torres, « Música e significado cultural: uma abordagem antropológica do filme "Assédio" de Bernardo Bertolucci », *Ponto Urbe* [Online], 1 | 2007, posto online no dia 30 julho 2007, consultado o 13 junho 2020. URL : <http://journals.openedition.org/pontourbe/1221> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/pontourbe.1221>

---

Este documento foi criado de forma automática no dia 13 junho 2020.



This work is licensed under a Creative Commons Attribution 4.0 International License.

---

# Música e significado cultural: uma abordagem antropológica do filme "Assédio" de Bernardo Bertolucci

Lilian de Lucca Torres

---

“... a música se vive em mim, eu me ouço através dela.” (Claude Lévi-Strauss, O Cru e o Cozido, p. 26)

“O som é um objeto subjetivo, que está dentro e fora, não pode ser tocado diretamente, mas nos toca com uma enorme precisão” (José Miguel Wisnik, O som e o sentido, p.28)

## Filme, música e cultura

- 1 O filme Assédio (1998), de Bernardo Bertolucci, rodado em locações entre o Quênia e a cidade de Roma, remete às relações entre culturas no campo da linguagem musical. Universos sonoros em tese tão distintos entre si, como o africano e o europeu, produziram “misturas” que, ao reunir elementos polissêmicos, têm assumido historicamente lugares de destaque nas áreas da música e da cultura há mais de um século. Neste filme encontram-se não só referências a estes diálogos musicais, mas também uma reflexão sobre identidades e alteridades no mundo contemporâneo.
- 2 Segundo José Miguel Wisnik, no livro O som e o sentido, o som musical é o sacrifício do “ruído do mundo”, é a Cultura sobrepondo-se à Natureza na produção de um tipo específico de ordem simbólica<sup>1</sup>. Cada sociedade fará sua própria seleção de sonoridades “naturais”, instituindo escalas que irão variar de um contexto para outro. Assim, a música<sup>2</sup> carrega consigo um poder sagrado, pois, ao ordenar o “caos ruídico” primordial, remete não só à fundação de um cosmos sonoro, mas também à constituição do universo social. Como disse Wisnik, “um único som musical afinado diminui o grau de incerteza do universo, porque insemina nele um princípio de ordem”

(2004, p. 27). O caráter “sacrificial” da música (morte do “ruído”) pode ser entrevisto na matéria-prima de origem orgânica de que eram feitos os primeiros instrumentos musicais (ossos para flautas, peles para tambores, chifres para cornetas e trompas, intestinos para cordas): o animal é sacrificado, assim como o ruído, para que sobrevenha o som. Deste modo, “a violência sacrificial é a violência canalizada para a produção de uma ordem simbólica que a sublima” (Wisnik, 2004, p. 35).

- 3 Para Wisnik, por ser o som impalpável e invisível, as mais diferentes culturas atribuíram à música propriedades semelhantes às do espírito (2004, p. 28). Com características vibratórias perceptíveis, a música é capaz de traduzir para a nossa escala sensorial aquilo que é, em termos físicos, sutil ou “quase anímico”. Por isso o som tem um poder mediador, sendo “o elo comunicante do mundo material com o mundo espiritual” (p. 28). Por outro lado, enquanto reflexão sobre o mundo, a música remete ao não-verbalizável, “atravessa certas redes defensivas que a consciência e a linguagem cristalizada opõem à sua ação e toca em pontos de ligação efetivos do mental e do corporal, do intelectual e do afetivo” (p. 28).
- 4 Nas sociedades pré-capitalistas, a música está baseada na pulsação rítmica recorrente e, geralmente, simétrica. Aos ouvidos ocidentais contemporâneos, esse caráter de repetição pode parecer estático, porém remete muito mais ao extático, ao hipnótico, a uma quase suspensão do tempo, ou seja, ao tempo circular - uma ordem de duração cíclica, não-linear, subordinada a exigências rituais (p. 40). A música, aqui, relaciona-se à regeneração constante do cosmos, bem como à reafirmação da experiência social coletiva, sendo sua execução indissociada de práticas cerimoniais. Nestas sociedades a música sempre está vinculada a uma vivência simultaneamente mágica, terapêutica, ordenadora e reordenadora, aparecendo cercada de cuidados, regras e interdições. Nota-se - e não poderia ser diferente dado o tipo de experiência de tempo própria destes contextos - a presença constante de instrumentos rítmicos e de percussão, como tambores, gongos, guizos, chocalhos, pandeiros, entre outros, que se aproximam do mundo dos ruídos. Aqui até mesmo a voz pode ser utilizada como “instrumento” percussivo (Wisnik, 2004, p. 40). Este tipo de música é chamado de “modal”.
- 5 No universo musical modal, parece ser a combinação de ritmo, canto e dança que reforça esta noção circular de tempo, vivida coletivamente. A circularidade também está fundada na subordinação das notas musicais a uma tônica fixa, que se mantém como um fundo estável, em repetição contínua, soando no grave, sobre o qual as outras notas alçam seus vãos melódicos. A música indiana usa instrumentos (o *tampura*, por exemplo) cuja função é a de produzir esta base, um “chão”, um tipo de eixo, que remete à idéia de unidade indivisível (Wisnik, 2004, p. 80). Segundo Wisnik (p. 92), muitos dos que escutam pela primeira vez música indiana, árabe ou iraniana, esperando ouvir sons melódicos, deparam-se com uma sobreposição de defasagens que causa a impressão de que aquilo não é exatamente música. O princípio de afinação nestas tradições também difere quanto ao do ocidente, propiciando a exaltação, o transe, o êxtase ou, por outro lado, a meditação (p. 92).
- 6 Na tradição ocidental, devido à influência da Igreja Católica, houve momentos em que a música em si foi concebida como “ruído diabólico” a ser evitado. O Canto Gregoriano, que vai desembocar na música barroca e clássico-romântica dos séculos XVII, XVIII e XIX, banuiu os instrumentos musicais e a multiplicidade de timbre vocais. “É uma música para ser cantada, em princípio, por vozes masculinas em uníssono, à capela, na caixa de ressonância da igreja, sem acompanhamento instrumental” (Wisnik, 2004, p. 41). A

rítmica do Canto Gregoriano é frásica e polifônica, colocando-se “a serviço da pronúncia melodizada do texto litúrgico” (p. 42). Ao abolir todo tipo de acompanhamento, principalmente o rítmico-percussivo, o Canto Gregoriano conduziu a experiência musical ocidental do domínio do pulso para o das alturas melódicas, mais contínuas, sem tantos “degraus”, preparando o terreno para a música tonal, consagrada como clássica (p. 42). Nesta última, a partitura é inviolável, os instrumentos são rigorosamente afinados e a sala de execução é lugar de silêncio e concentração (individual, pode-se afirmar).

- 7 No século XX opera-se uma significativa transformação neste campo sonoro do qual a pulsação rítmica havia sido quase banida (ou domesticada, com pratos, tambores e tímpanos em pontuações localizadas e tendendo a alturas definidas durante a execução da peça musical). Stravinski, Schoenberg, Eric Satie, Varése, entre outros, reintroduzem o descontínuo e o assimétrico, rompendo a separação entre o som afinado e os ruídos do mundo. Segundo Wisnik, a Sagração da Primavera (1913), de Stravinski, “é heavy-metal de luxo” (2004, p. 44): o ritmo da máquina, a velocidade, a aceleração do tempo e a eletricidade irão adentrar o universo da música, desembocando, mais tarde, na música serial e no minimalismo.
- 8 No sistema dodecafônico, desenvolvido por Schoenberg em 1923, amplia-se a contraposição ao sistema tonal, uma vez que o movimento cadencial de tensão e repouso é rejeitado. A música dodecafônica baseia-se na construção de séries de doze sons, de forma a que se retarde o maior tempo possível o retorno de um som já escutado, o que dificulta a repetição bem como a memorização (Wisnik apud Hikiji, 2000). Ao contrário do dodecafonismo, o minimalismo implanta a repetição exaustiva.
- 9 Na música contemporânea, como foi visto, há um retorno ao pulso e a repetição deixa de ser simétrica como na música modal. Os limites entre ordem e não-ordem se esfumam. John Cage fala em silêncios e ruídos encadeados. Nos anos 70, a música de Steve Reich contém muito dos processos repetitivos africanos sem ser música modal<sup>3</sup>. Este processo de transformação se enriquecerá com as hibridações de gêneros, resultantes, entre outros fatores, das relações interculturais em contextos de colonização ou escravização, das migrações de grupos através dos continentes, bem como da expansão e segmentação do mercado musical global.
- 10 O filme Assédio, na medida em que estabelece diálogos entre referenciais sonoros de universos que se contrapuseram por tanto tempo, como a África e a Europa, conduz o espectador a um jogo de identidades e alteridades, de “misturas” não apenas sonoras, mas, sobretudo, culturais. Entrar em contato com as primeiras cenas do filme, mesmo que não seja por meio da projeção ou do roteiro, introduzirá o leitor deste texto em uma ambiência narrativa singular, na qual a música irá cumprir papel fundamental.

## Trechos de um diário de campo

Abertura e créditos iniciais. A câmera capta do alto o encontro das águas calmas de um lago com as encostas de um vulcão. (Cenário natural que, já nos primeiros momentos do filme, remete a pares de opostos – fogo/água, quente/frio, alto/baixo).



Um campo. África. Sentado sob uma árvore frondosa, um homem canta e toca um instrumento tradicional de cordas, demarcando o ritmo com um chocalho amarrado no tornozelo. Crianças sobem pelo tronco e sentam-se nos ramos grossos de modo a observá-lo de cima. Em sua canção, repete, a intervalos regulares, um tipo de refrão composto por uma única palavra: África. A voz alterna-se em acentos fortes e fracos, subindo e descendo numa cadência constante, assumindo um caráter mais rítmico do que melódico. Num instante o cenário muda para um hospital infantil, onde crianças com deficiência (e, quem sabe, algumas sobreviventes de guerra) usam andadores e cadeiras de roda para fazerem exercícios auxiliadas por uma enfermeira. (Novamente um contraste significativo: pernas e pés de crianças saudáveis, associados à árvore antiga e robusta, contrapondo-se a membros atrofiados e enfraquecidos de crianças internadas num hospital, em uma nação conturbada por algum tipo de conflito étnico-político; esta oposição remete a uma África ancestral, terreno de culturas vigorosas, que convive com a África urbana, as seqüelas da colonização e os problemas advindos dos processos de independência).



Área urbana. O exército está nas ruas. Soldados armados conversam nas esquinas. Comemora-se o "National Founder's Day". Cartazes e pinturas murais, espalhados por toda a cidade, exibem o busto de um homem de uniforme militar sobre o mapa da África. A enfermeira sai do hospital e, de bicicleta, atravessa a cidade observando a movimentação dos que preparam a festa. Dirige-se ao campo.



Escola. Um professor escreve na lousa “leader” e “boss”.

Estrada no campo. Jipes militares ultrapassam a enfermeira na bicicleta levantando muita poeira.

Escola. O professor pergunta aos alunos a diferença entre um “líder” e um “chefe”. De forma irônica, imita um chefe autoritário, que “anda sem parar, sem ligar para quem está em seu caminho”. Risos. Então, a porta é aberta violentamente. Soldados invadem a sala de aula prendendo o professor sob os olhares atônitos das crianças. Do lado de fora, a jovem, paralisada pelo medo, grita desesperadamente o nome dele enquanto o vê sendo levado em um dos carros militares que passam em alta velocidade. Os jipes cruzam com o músico, que vinha pela estrada interpretando sua canção (desde a abertura do filme, esta mesma música foi tocada praticamente sem interrupções). Caída no chão, desolada, a jovem observa o cantor. A passagem de um avião, cujo barulho ensurdecedor a assusta, encerra a cena e remete o espectador para outro espaço e outro tempo.

\*

Sons musicais e ruídos se sobrepõem: avião, canto, roldanas, gritos.

\*

Num cenário escuro, a câmera aproxima-se do rosto da jovem, que está se debatendo e murmurando algo ininteligível. Está tendo um pesadelo. Um barulho de roldanas mistura-se aos seus gritos: é o mecanismo de um elevador de cargas de uma antiga casa assobradada. Acorda chorando. Percebe alguém andando no andar de cima. Ouve o elevador descendo e vai até ele. Abre a portinhola e, dentro, encontra uma folha de partitura com as pautas vazias, sem notações musicais. No centro da página, um ponto de interrogação. Deita-se novamente, olha a folha durante alguns segundos, coloca-a no chão ao lado da cama, apaga a luz e volta a dormir.



## O filme e a palavra

- 11 A descrição acima se baseia na idéia de que, neste caso, o filme é o “campo”. As seqüências iniciais foram relatadas cena a cena, a partir do contraponto lago/vulcão até o episódio do pesadelo, no qual os personagens principais, através da folha de partitura com o ponto de interrogação, interagem pela primeira vez aos olhos do espectador. Nota-se, nesta parte do filme, uma total ausência de diálogos, sendo a narrativa essencialmente visual.
- 12 Em entrevista à RAI, indagado sobre se o filme *Assédio* (1998) poderia ser definido como um *Último Tango em Paris* (1972) trinta anos depois, Bertolucci respondeu que sim, “ainda que numa versão sussurrada e tranqüilizante” (grifos meus)<sup>4</sup>. Estava se referindo ao que considerava como a sensualidade sutil e indireta de *Assédio*, em contraposição, simultaneamente, à “sexualidade agressiva” dos filmes atuais e à “transgressão” representada pelo filme de 1972<sup>5</sup>. Entretanto, parecem possuir uma significação mais abrangente os adjetivos empregados para qualificar *Assédio*, que se caracteriza por uma “economia” de palavras. Perante filmes como *Antes da Revolução* (1964) e *O Conformista* (1970), que tratam de questões políticas e existenciais, e das grandes produções realizadas fora da Itália, como *O Último Imperador* (1987), *O Céu que nos Protege* (1990) e *O Pequeno Buda* (1993), que lhe renderam duras críticas pelo que foi considerado um esvaziamento ideológico e uma submissão a Hollywood, *Assédio* é um exemplo de mudança de linguagem principalmente quanto ao ritmo e à montagem. Segundo Bertolucci, é um filme que responde ao seu desejo de “voltar às origens do cinema mudo”. Para ele, ao se renunciar à importância das palavras, é possível atingir “aquele belíssimo silêncio misterioso do mudo, desprovido talvez de clareza, mas cheio de uma possibilidade infinita de interpretações para os espectadores” (apud Carlos, 2005). O mais inusitado é o fato deste filme ter sido feito para a televisão: televisão sem diálogos ou com poucos diálogos é, no mínimo, um desafio, porém Bertolucci defende que este meio não deve se reduzir a uma “vitrine de produtos”. *Assédio* escapa, além do mais, a tentativas de classificação rápida: é uma produção econômica e despojada, porém o cineasta utiliza a técnica do close-up, o que imprime força dramática ao rosto isolado na tela, recorre a uma iluminação em tons amarelo-avermelhados, de modo a reforçar a abordagem intimista, e, por fim, lança mão da música como recurso narrativo, ou seja, enquanto veículo privilegiado de acesso aos significados. Bertolucci,



que na juventude se identificou com a Nouvelle Vague<sup>6</sup> francesa e desenvolveu intensa ligação com o Cinema Novo<sup>7</sup> brasileiro (sendo amigo íntimo de Glauber Rocha), considera Assédio um filme alinhado com um cinema que procura sempre se reinventar: “Por isso gosto de Scorsese, David Lynch, Win Wenders, Van Sant, só para citar os cineastas da minha geração. Eles se perguntam a cada filme o que é o cinema, e sempre se percebe neles a tensão de quem quer recomeçar” (apud Byington & Carelli, p. 59, 1999).

- 13 Igualmente refletindo sobre o tipo de obra que quer realizar, Abbas Kiarostami, diretor iraniano, se contrapõe àquele cinema “que se limita a contar uma história” ou “se torna um substituto da literatura” (2004, p. 181). Segundo Kiarostami, para que o cinema seja considerado a sétima arte deve reunir música, história, poesia e, sobretudo, manter um caráter de incompletude, de modo que se resguarde para o espectador um papel ativo e construtivo: “O espectador tem que intervir se quiser perceber tudo”, inclusive “pode criar as coisas de acordo com sua própria experiência” (p. 182-183). E questiona-se: as pessoas não fazem isso a partir da poesia e, até mesmo, da música? Por que não com o cinema? Por que devemos nos aproximar do filme através do intelecto e não dos sentimentos? A poesia se completa no leitor; além de não contar uma história, é quase uma impossibilidade alguém “contar” uma poesia.
- 14 Mesmo a fotografia, segundo Kiarostami, não conta uma história; resguarda-se numa espécie de mistério sem sons. Quanto ao cinema, é quase unanimidade achar que se pode “contar” o que se viu, como se um filme fosse algo linear, fechado e completo em si mesmo, captado como um todo e transmitido como tal. Do ponto de vista da criação, para Kiarostami o filme precisa ter “espaços livres” de modo que o espectador possa completá-los com o que quiser e não à maneira de uma palavra cruzada, que predetermina os conteúdos. Seria quase “pornográfica” a necessidade de “mostrar tudo” do cinema de entretenimento, conclui Kiarostami (2004, p. 184). No caso de *Besieged* - adaptação do conto *The siege* (O assédio) do escritor londrino James Lasdun - conta-se uma história, mas com poucas palavras. O filme, segundo Bertolucci, “sugere algumas coisas, acena, desvela, mas depois vela de novo... há uma penumbra que cobre os personagens, as motivações dos acontecimentos” (apud Carlos, 2005).
- 15 Em Assédio, a música cumpre uma função narrativa. Muitas vezes, entre a música e a palavra, o cineasta parece optar pela música. O conjunto formado pelas composições africanas contemporâneas (Ali Farka Toure, Salif Keita, Paul Kalle, Papa Wemba) e peças européias clássicas (Bach, Chopin, Mozart, Beethoven) não configura uma trilha sonora no sentido corrente da expressão. As inserções musicais não funcionam como reforço das imagens ou representações do clima emocional em que se movem os personagens. A música assume, dentro do filme, o papel de um sistema de significações. A canção interpretada por John C. Ojwang, como foi visto, sustenta sozinha os primeiros seis minutos de projeção, enquanto se alternam cenas de uma África interior e uma África urbana. Cantos tradicionais semelhantes reaparecerão ao longo do filme, sempre demarcando referências históricas e culturais. Da mesma forma, a música africana moderna e as obras clássicas européias irão tecer, no campo sonoro, identidades e alteridades dos personagens e das relações que se estabelecem. Assim, pode-se dizer que, em Assédio, a música é uma estratégia narrativa que tira o espectador de sua posição tradicional: articulando-se principalmente com as imagens, a música substitui os diálogos na constituição dos sentidos<sup>8</sup>.

- 16 Bertolucci, que verteu para o cinema obras de escritores consagrados como Dostoiévsky, Jorge Luís Borges e Alberto Moravia, desta vez escolheu adaptar um conto que tem como base ainda outra fonte literária: a quinta novela da décima jornada do Decamerão, de Giovanni Boccaccio, um conjunto de narrativas que retratam a ascensão da burguesia na passagem da Idade Média para a Idade Moderna. Analisando as relações entre a novela, o conto e o filme, Ana Maria Carlos (2005) chama a atenção para os contextos culturais distintos em que estas três obras foram concebidas. Na novela de Boccaccio, discutem-se os valores que a nova sociedade burguesa deve resguardar, destacando-se a generosidade, perante o predomínio do novo ideário mercantilista. Nos casos do conto e do filme, os elementos principais da novela são transpostos para o contexto do mundo globalizado, em que as relações entre a Europa capitalista e os países do Terceiro Mundo incluem inúmeros desafios, não só no campo político-econômico, mas no das questões interétnicas e interculturais, levando à discussão das possibilidades de diálogo e ajuda mútua entre nações ricas e nações pobres (Carlos, 2005).
- 17 Na novela de Boccaccio (2003) percebe-se, como foi dito, não só o conflito (e a negociação) entre a nobreza e a burguesia emergente, mas também uma reflexão sobre os valores fundamentais da sociedade ocidental. Dianora, a jovem esposa do rico e bondoso Gilberto, desperta o interesse do poderoso barão Ansaldo que, com o objetivo de conquistá-la, envia-lhe inúmeros presentes. Pensando num modo de afastar o indesejável e incômodo pretendente, Dianora apresenta-lhe uma exigência que julga impossível de ser atendida: um jardim florido e viçoso em pleno inverno. O barão, embora percebendo a estratégia de Dianora para lhe dissipar a esperança, persiste em seu intento. Passado algum tempo, ele encontra um mago que, em troca de uma boa soma em dinheiro, transforma um campo coberto de neve e gelo num perfeito jardim. Dianora, após admirar o feito, é invadida pela melancolia. Gilberto percebe a mudança ocorrida com a esposa e, ao tomar conhecimento do motivo de sua tristeza, critica seu procedimento imprudente, porém determina que peça ao barão a liberação do voto feito anteriormente. Pondera que, se o barão negar, ela deve entregar-lhe somente o corpo, resguardando a alma para o marido, de modo que o casal não atraia para si o ressentimento do outro que, embora movido pelo amor, foi capaz de utilizar a nigromancia para atingir seu objetivo. Dianora relata essa decisão ao barão que, comovido com a generosidade de seu rival, libera-a da promessa. O mago, por fim, renuncia ao pagamento diante de tantas demonstrações de liberalidade e magnificência. “Assim, ao final da novela, vemos a virtude sublimando o desejo, vemos o dinheiro perdendo o valor diante da nobreza de caráter”, conclui Ana M. Carlos (2005) em sua análise. Quanto ao conto de Lasdun, a protagonista, Marietta, para fugir de uma ditadura num país latino-americano não-identificado, emigra para Londres e começa a trabalhar como empregada na casa de um pianista que irá cortejá-la, praticamente a mesma solução dada por Bertolucci ao filme, no qual a América Latina é trocada pela África e Londres pela cidade de Roma. Para os objetivos desta introdução, já são suficientes estes dados, sendo que ao longo do artigo serão analisados os desdobramentos da versão de Bertolucci.

## A cidade dentro do filme

- 18 A cidade percorrida e conhecida por qualquer um de seus habitantes não corresponde à totalidade do espaço urbano ali existente, mas a trajetos<sup>9</sup> construídos a partir das experiências concretas dos moradores (o bairro, os locais de trabalho e estudo, as áreas em que se desfrutam os momentos de lazer, os roteiros religiosos, as atividades de compra, etc.). No limite, é como se cada cidade comportasse muitas cidades no seu interior, multiplicada em óticas particulares, sendo a “cidade geral” sempre uma projeção, uma representação, repleta de espaços imaginários, apreendida através de avaliações sobre os “outros”, incluindo os “outros lugares”.
- 19 Do mesmo modo como nenhum morador conhece ou experimenta a cidade em sua totalidade, a “cidade dentro do filme” também não corresponde a todas as regiões, espaços físicos, territorialidades, equipamentos, personagens e grupos urbanos presentes na cidade real. A cidade do filme é o resultado dos recortes feitos pelo diretor e pelo roteirista (e, muitas vezes, pelo autor do texto original) a partir, basicamente, do entrecruzamento do tema e época abordados, das espacialidades evocadas na narrativa, da construção dos personagens e até mesmo de exigências mercadológicas. O “olhar” que seleciona, classifica e constrói a cidade fílmica é guiado, ainda, por posições políticas, valores e visões de mundo, resultando em uma produção simbólica.
- 20 A forma que Bertolucci escolheu para colocar a cidade de Roma na narrativa fílmica não obedeceu a recortes prioritariamente históricos nem a representações tradicionais<sup>10</sup>. A Roma de Assédio não é a “Cidade Eterna”, imortalizada em seus memoráveis ícones (o Vaticano, a Praça e a Basílica de São Pedro, o Coliseu, o Panteão, a Fontana di Trevi e tantos outros), percorrida incansavelmente por turistas de todo o mundo: é a cidade multicultural das áreas menos centrais, com vendedores ambulantes negros, missa católica rezada por padre negro para uma comunidade igualmente negra. Durante todo o filme, não é mostrada nenhuma visão panorâmica da cidade nem há planos que ofereçam profundidade de campo (a maior parte das cenas é filmada em interiores). Se não fosse pela referência à Estação Spagna do metrô, praticamente nada mais identificaria esta cidade. A Piazza di Spagna, ao lado da qual fica a casa do filme, mesmo sendo um marco internacionalmente conhecido do comércio de luxo da cidade, aparece recortada e pouco caracterizada: na Roma real, esta praça é identificada pela grande escadaria de 137 degraus da igreja Trinità dei Monti e pela sua fonte, a Fontana della Barcaccia, que nunca são filmadas em sua totalidade<sup>11</sup>. A estação do metrô e o beco onde está situada a casa fornecem, ao contrário dos símbolos históricos, as principais referências em termos da espacialidade recriada no filme. Passado e presente são remodelados através dos contrapontos entre o sobrado antigo, os imigrantes, pixações nos trens do Metrô e letreiros de néon dos bares. Isto nos leva a pensar que Bertolucci desconstruiu a historicidade oficial de Roma e identificou a cidade ao pluriculturalismo, com as imagens de seus pedaços<sup>12</sup> negros, e aos não-lugares (espaços urbanos que, isolados do contexto maior, poderiam pertencer a qualquer cidade do mundo, por exemplo, uma estação de metrô, mas também, aeroportos, shopping centers, etc.)<sup>13</sup>.
- 21 Como os dois protagonistas do filme são estrangeiros residentes em Roma, é como se Bertolucci escolhesse tratar a cidade através do “olhar do estrangeiro” que, por não tomar tudo como conhecido e familiar, é capaz de ver aquilo que os que estão lá há mais tempo não conseguem enxergar. Um pouco como transformar o “familiar” em “exótico”, prática metodológica própria do trabalho do antropólogo urbano, que

“estranha” intencionalmente uma realidade em tese conhecida, despindo-se de visões preconcebidas<sup>14</sup>. É um tornar-se “estrangeiro” mesmo estando em casa. Bertolucci volta as lentes de sua câmera para ruas comuns, para o interior de um trem de metrô, áreas de comércio popular e uma danceteria de imigrantes africanos, resgatando o que se tornou invisível pela força da banalização, ou porque é desconsiderado pelos meios de comunicação de massa ou, ainda, negado em termos dos preconceitos vigentes.

- 22 Um intervalo de mais de trinta anos separa a Itália de Assédio (1998) da Itália de Antes da Revolução (1964), para tomar um exemplo do cinema político de Bertolucci, o que faz pensar nas transformações sociais pelas quais este país passou e na mudança de perspectiva do próprio autor. Em entrevista de 1999, um pouco posterior ao lançamento de Assédio, Bertolucci afirma que

a realidade neste momento não é muito permeada pela política. O que há em termos de política neste momento é um grande e angustiante desconforto. (...) Depois que caíram as ideologias e as certezas, há um reequilíbrio muito difícil a recuperar (apud Byington & Carelli, p. 54, 1999).

- 23 Porém, a julgar pelas primeiras cenas de Assédio, gravadas na África, tem-se a impressão de que Bertolucci vai tratar de questões políticas. E o faz, embora num sentido

Acho político mostrar Roma com o que chamamos de *extracomunitari* (cidadãos que não pertencem à comunidade europeia). Os italianos não procriam mais, e acho que os italianos do futuro serão os filhos dos extracomunitários, o que representará uma injeção fantástica de vitalidade e frescor na cultura italiana (apud Byington & Carelli, p. 57, 1999).

- 24 Representar Roma como uma cidade multiétnica é, simultaneamente, um ato político e cultural. Após a Segunda Guerra Mundial, os países europeus depararam-se com os processos de descolonização da África, Ásia e Caribe, bem como com a emigração de enormes contingentes de ex-colonos “da periferia para o centro”. A pobreza, a fome, as guerras civis, os regimes políticos autoritários, o subdesenvolvimento econômico, a dívida externa, bem como os atrativos do consumismo global constituem os principais fatores causais desta movimentação em massa de pessoas.

- 25 O estranhamento cultural provoca nos recém-chegados a manutenção e o reforço dos vínculos com seus lugares de origem e tradições, bem como o diálogo com a cultura dominante, sem que ocorra uma simples assimilação ou a perda total de suas identidades, tornando híbridos os contextos de convivência. Por outro lado, os ex-colonizadores vivem a ilusão de tentar reconstruir algum tipo de pureza cultural/racial original (Hall, 2000, p. 88-89) ou, numa perspectiva mais relativizadora, adotam a visão da mudança-por-reunião, da transformação criativa advinda das inesperadas combinações de idéias, tradições e valores (Salmon Rushdie, apud Hall, 2000, p. 92). O futuro é, simultaneamente, italiano e extracomunitário, proclama Bertolucci.

## As cidades de Bertolucci

- 26 A Roma de Assédio é mostrada, como foi visto, como uma cidade multiétnica, e a personagem principal – imigrante, negra e pobre – pode ser pensada como uma das representações possíveis da cidade, aquela que Bertolucci escolheu filmar. Em *Antes da Revolução*, o tema da mulher como metáfora da cidade já havia sido abordado. Neste filme, o personagem Fabrício, um estudante que não trabalha e mora com os pais, questiona seu noivado com Clélia, uma jovem de família abastada. Em nome de ideais

políticos (é ligado ao PCI – Partido Comunista Italiano), Fabrício critica a Igreja e o Estado, assim como as elites de Parma (aliás, cidade natal de Bertolucci). Para ele, Clélia representa os burgueses “que freqüentam a missa do meio-dia” e “estão fora da História”. “Clélia é a cidade”, afirma; é “aquela parte da cidade que rejeitei”<sup>15</sup>.

- 27 Entre *Assédio*, *O Último Tango em Paris* e *Antes da Revolução*, é neste que, comparativamente, a cidade enquanto cenário mais aparece: a praça central, as igrejas, as ruas do comércio mais sofisticado, cafés, a estação de trem e áreas mais periféricas. As cenas iniciais de *Antes da Revolução*, retiradas de um sonho ou talvez das divagações de Fabrício, mostram a cidade de Parma através de uma tomada aérea, em que se vêem estradas, pontes, cúpulas, campanários, vias urbanas, edificações e o Rio – o Torrente Parma, afluente do Pó – que separa, segundo o protagonista, a “cidade dos ricos” da “cidade dos pobres”. Diferentemente de Roma e Paris, Parma é menos cosmopolita, sendo, no filme, contraposta à cidade de Milão, referência de pólo industrial e de lazer no norte da Itália. Gina, tia de Fabrício e aquela com quem ele vai viver um romance secreto e incestuoso, mora em Milão e reclama das poucas opções de lazer de Parma. Parma fica tão perto do campo que, segundo Fabrício, “de noite sente-se o cheiro do feno”.
- 28 A Paris de *O Último Tango* também é representada como uma cidade multiétnica (em termos históricos, Paris experimentou a onda de imigração proveniente das ex-colônias bem antes das cidades italianas). No prédio residencial onde acontecem os encontros amorosos tematizados pelo filme, a zeladora é negra, bem como a maioria dos hóspedes do hotel cujo proprietário é o personagem principal, o americano (protagonizado por Marlon Brando). Também de maneira similar, como que renunciando as escolhas que seriam feitas no filme *Assédio*, ao invés da *Torre Eiffel*, do Arco do Triunfo, dos *Champs Elysées* e dos *boulevards*, Paris é vista sob a ótica de um hotel de terceira categoria, becos e ruas comerciais de menor visibilidade.

## Um olhar antropológico sobre o filme Assédio

- 29 Este é um filme de baixo orçamento, feito em 28 dias, em que a maioria das cenas é gravada em interiores. São dois estrangeiros<sup>16</sup> em Roma coabitando a mesma casa. Saídos de contextos muito diferentes entre si - um país africano em guerra civil ou em processo de golpe de Estado e um país europeu capitalista de primeira ordem -, uma estudante negra e um pianista inglês vêm-se reunidos numa situação de convivialidade doméstica marcada mais por contrastes do que por convergências. Ele, o patrão, com seu piano de cauda, seus quadros, tapeçarias e estatuetas. Ela, a empregada, com o esfregão, o balde, a vassoura e o espanador. O músico solitário usufruindo a herança deixada por uma tia; a jovem imigrante sem visto permanente de residência. Um branco; uma negra. Um representante da maior potência imperialista da história; um símbolo dos povos colonizados que, no mundo globalizado, estão reduzidos à posição de “terceiros”. Pode-se afirmar que todos os personagens negros do filme enfrentam a realidade do subemprego (menos, talvez, o padre), que recoloca os imigrantes das ex-colônias em posições subalternas nas cidades industrializadas de países europeus.
- 30 Na cidade de Roma, a jovem imigrante cursa a faculdade de Medicina, estudando com afinco em seu tempo livre. Na mesa de seu pequeno quarto, mobiliado apenas com o necessário, quando não há roupas para passar ou costurar, encontramos livros abertos

em sinal de uso constante. É digno de observação o fato de que seu único amigo italiano, um homossexual, é seu colega de curso, mas, ao contrário dela, é disperso e indisciplinado para os estudos. Certo dia, os dois passam duas horas na fila de um órgão público que emite visto permanente de residência para estrangeiros, sem, ao final, obterem qualquer resultado. O amigo, então, a convida para sair e relaxar, frente ao que ela reage de forma explosiva dizendo “tenho prova, e isto é uma perda de tempo”, referindo-se também aos entraves burocráticos encontrados. O outro reconhece que precisaria estudar, mas tenta convencê-la a descontrair através de uma brincadeira muito perspicaz: “você africanos nem sabem o que é o tempo; diga-me, quem inventou o relógio?” Volta, então, a cena em que o músico africano está cantando e tocando sob a árvore.

- 31 Aqui se faz referência à África tribal, das culturas míticas, onde o tempo não é percebido de modo linear, como algo que se perde ou se ganha, que pode ser medido pelo relógio, mas como estando vinculado aos ciclos da natureza – à posição do sol durante o dia, à estação do ano – ou, então, à tarefa que está sendo realizada; o tempo é circular e tudo aquilo que já aconteceu, e é narrado pelo mito, voltará a ocorrer num eterno retorno (Prandi, 2005). Este episódio sugere que a personagem, confrontada com o modo de vida ocidental, adaptou-se a uma experiência do tempo própria do sistema de produção capitalista, que molda o presente aos fins a serem atingidos. Quanto ao exame oral, será aprovada com nota 10; o amigo italiano, reprovado. Encontrando-se, portanto, numa condição subalterna, a jovem racionaliza seu tempo, dedica-se tenazmente aos estudos, vence o obstáculo da língua e é aprovada com nota máxima por uma banca de professores rigorosos e preconceituosos (descritos, perante o amigo gay, como homofóbicos). Na sua turma, é a única aluna negra. Percebem-se aqui os grupos excluídos – imigrantes, negros, homossexuais – que vivem à margem numa sociedade patriarcal, de brancos ex-imperialistas.



- 32 No sobrado antigo, situado numa das regiões comerciais mais movimentadas de Roma, a *Piazza di Spagna*, onde estão as modernas lojas das principais grifes italianas, nossa personagem ocupa um cômodo no piso inferior utilizado simultaneamente como área de serviço, quarto e cozinha. O espaço que lhe cabe é tão limitado que o elevador de cargas serve, também, de armário. O restante da casa, com vários níveis, é ocupado por um só morador, o novo proprietário, sendo percorrido pela jovem somente nas ocasiões em que está fazendo seu trabalho. Aliás, é um não terminar nunca de lavar degraus,

espanar o pó de objetos de arte, polir peças de metal e limpar os arabescos de ferro das grades de uma escadaria em caracol.



- 33 O elevador de cargas e a escadaria em espiral cumprem relevante função na interação que se estabelece entre os dois: intercomunicam, física e subjetivamente, o alto e o baixo, instaurando uma verticalidade ao mesmo tempo espacial e simbólica que sugere hierarquização. Objetos, olhares e palavras vêm de cima para baixo ou vice-versa, remetendo a distâncias e desigualdades, tanto sociais quanto culturais. Esta forma de comunicação indireta e hierarquizada é reforçada pelo fato dos personagens, desde o início da estória, lançarem olhadas investigativas através de janelas, do vão da escadaria, de portas entreabertas, de divisórias do ambiente ou quando o outro está fora ou de costas. Na ausência da jovem, o patrão vê a porta de seu quarto encostada e entra; folheia um livro e toca suavemente, quase acariciando, um tecido africano que está em uma cadeira. Em certa manhã, ao se levantar, antes mesmo de lavar o rosto, ele vai até a janela entreaberta para vê-la caminhando na rua lá embaixo. Em outra cena, do alto da escadaria, meio escondido pela penumbra, ele a observa chegar depois do anoitecer. Ao sair de casa, sentindo-se observada (ou desejando sê-lo), ela volta o olhar para o alto e encontra o olhar dele que a acompanha. Por três vezes ao longo do filme, já estando deitada, ela recebe objetos através do elevador, o qual, aliás, intercomunica o quarto principal da casa com os aposentos da empregada<sup>17</sup>.



- 34 Como que sinalizando para essa forma indireta de interação, encontra-se, entre outros objetos de arte que integram a herança recebida pelo pianista, uma estatueta do deus grego Hermes, cujo nome significa intérprete, guia ou mensageiro. Exercendo o papel de intermediário entre os deuses e entre estes e os homens, Hermes age como uma espécie de embaixador, transmitindo comunicados entre o Olimpo, a Terra e até mesmo o Inferno (Pugliesi, 2005, p. 68). Desce do Olimpo e atravessa o espaço com a rapidez de um raio, sendo representado com asas nos pés ou em seu capacete (o petasus alado). Deus da eloquência e da arte da oratória, também protege os viajantes, os negociantes (Mercúrio, o nome de Hermes em latim, vem de merces, mercadoria) e os ladrões. Na mitologia, foi Hermes quem primeiramente elaborou uma língua juntamente com os primeiros caracteres de uma escritura, tendo nomeado uma infinidade de coisas (Pugliesi, 2005, p. 69). Por fim, Hermes foi o inventor da lira, instrumento musical de cordas (como o piano), que remete àquele tocado pelo africano no início do filme. Assim, Hermes “comunica”, é um intermediário, levando e trazendo mensagens. Além do mais, utiliza-se não só da palavra, mas também da música (no filme, o deus grego está representado com uma flauta de tubos<sup>18</sup> em uma das mãos). Não parece aleatório o arranjo das estatuetas na estante da sala, Hermes remetendo à possível ponte entre mundos culturais distintos, construída, como se verá, principalmente através da música.
- 35 Retomando a questão da nomeação, foi visto que Hermes é o deus que dá nome aos seres. Que sejam nomeados, então, os personagens: “Sr. Kinsky” e Shandurai, segundo o modo como se tratam entre si, com o designativo de respeito e posição superior sempre acompanhando o nome do patrão. Kinsky e Shandurai parecem necessitar da “ajuda dos deuses” para se comunicar: Hermes, da mitologia greco-romana, e Exu, seu correspondente na mitologia africana, cuja reprodução em madeira aparece uma única vez no filme e oferece, neste caso, um contraponto cultural. O orixá africano e o deus grego possuem três atributos similares: são mensageiros, pois estabelecem a comunicação entre os deuses e entre estes e os homens; contrariam regras estabelecidas (Hermes, por causar confusões entre os deuses, é expulso do Olimpo por Zeus e condenado a ser pastor de rebanhos na Terra; Exu é o orixá da mudança, da transformação); por fim, cuidam das relações sexuais e dos assuntos amorosos (sobre Exu, vide Prandi, 2005, p. 73-75).
- 36 O primeiro nome de Kinsky - Jason (Jasão) - também remete à mitologia. Jasão era filho do rei Éson, que foi destronado pelo próprio irmão. Enviado para longe, a fim de crescer em segurança, Jasão partirá em busca do Velocino de Ouro para obter de volta o reino que era seu de direito. O velocino ficava pendurado num bosque na Cólquida, no Mar Negro, e era vigiado por um dragão. Jasão navegou até lá a bordo do Argo, com sua tripulação, os Argonautas. Ajudado por duas deusas, Minerva e Medéia, vence os obstáculos e encontra o velocino. Como Jasão, o personagem do filme também vivencia um tipo de desterro e, de modo semelhante ao mito do herói, lutará por um objetivo – como se verá adiante – vencendo seus limites pessoais.
- 37 Tendo sido nomeados os personagens, passemos agora ao nome do próprio filme, “Besieged”, assediado/a em inglês, porém traduzido para “Assédio” nas versões italiana e brasileira. A palavra “Besieged” aparece, no início da projeção, sobreposta às imagens do lago e do vulcão, remetendo às forças imprevisíveis e incontroláveis da natureza. O vulcão pode ser associado, neste contexto, ao desejo humano, à sexualidade (assim como ao “assédio”). Por outro lado, Kinsky, que pouco fala, se expressa intensamente



através do corpo: ao tocar, movimenta-se devagar ou agitadamente, acompanhando as sonoridades que interpreta ou cria, remetendo ora a um sentimento de tranqüilidade ora a rompantes de emoções (o lago, com suas águas profundas e calmas; o vulcão, com sua instabilidade).

- 38 Foi dito que olhares, palavras e objetos, principalmente no início da estória, percorrem o espaço-relação de cima para baixo ou vice-versa, física e simbolicamente, dada a situação de hierarquização existente. Pode-se desenvolver melhor agora um quarto elemento, talvez o mais importante do filme, pois é aquele que não reconhece fronteiras, que se propaga através do espaço vencendo obstáculos físicos, que não sobe nem desce exatamente, mas se expande simultaneamente em todas as direções: os sons musicais. A música, inclusive, não conhece fronteiras culturais. Dir-se-ia que ela possui a faculdade da horizontalidade no sentido de igualar os homens, ou melhor, de ultrapassar barreiras sócio-econômicas. Kinsky e Shandurai comunicam-se através da música, muito embora essa interação não signifique uma compreensão mútua inicial (nem total "horizontalidade").
- 39 O acontecimento que inaugura, para o espectador do filme, a existência de uma relação entre Shandurai e alguém que lida com música (e que ainda não está referido a nenhuma situação, nem sequer se sabe se é um homem) é o recebimento, no meio da noite, através do elevador, da folha de partitura vazia com o ponto de interrogação. Através da interpretação emocionada de composições de Bach, Beethoven e Mozart, Kinsky tenta expressar o quanto Shandurai o atrai. Por sua vez, do pequeno aparelho portátil de Shandurai só saem sons musicais africanos, os quais Kinsky absorve entre curioso e instigado. Shandurai não compreende aquele homem que vive isolado, sem amigos, apenas para a sua música (as únicas pessoas com as quais ele se relaciona são, fora ela, crianças para quem dá aulas particulares de piano). Kinsky, ao tocar, imagina atingir Shandurai, mas não consegue "sair do lugar": não sai de seu território cultural, pois interpreta apenas compositores europeus, nem chega até onde vive, reclusa, a emoção de Shandurai. Parafraseando Lévi-Strauss (1991), Shandurai "se ouve através de sua própria música", reencontrando nas sonoridades africanas seu passado, sua identidade, não se reconhecendo na música de Kinsky. Embora a música não estabeleça de modo imediato uma ponte entre eles, cada um absorve, mesmo que inconscientemente, os elementos musicais do outro, da cultura do outro, ocorrendo uma transformação interior quase imperceptível, a qual a consciência ora rejeita ora acolhe.



- 40 Além da música, é por meio do elevador que Kinsky emite mensagens para Shandurai. A folha de partitura vazia com o ponto de interrogação remete simultaneamente ao meio (música) e à mensagem (algo a ser “composto” – a relação<sup>19</sup>). A distância social (patrão x empregada) talvez o impeça de ir verificar pessoalmente o que está ocorrendo na noite em que Shandurai tem o pesadelo. Porém, mesmo em outras circunstâncias, Kinsky continuará utilizando a comunicação indireta, tal como no episódio em que, depois de agradecer a Shandurai por ter feito uma barra em sua calça, envia-lhe, através do elevador, uma orquídea. Inicialmente Shandurai rejeita esta tentativa de aproximação, jogando imediatamente a flor no lixo, mas, na manhã seguinte, a orquídea está num copo com água sobre a mesa onde Shandurai passa roupas. Kinsky observa a cena através da porta aberta e se delicia. Shandurai reage e, levantando o ferro de passar, esguicha vapor d’água no ar na direção de Kinsky. Em outra ocasião, ao abrir o elevador utilizado como prateleira, Shandurai depara-se com o vazio. Irritada, grita “O armário é meu”, sendo que imediatamente o mecanismo começa a funcionar e o elevador desce. Dentro, suas roupas pessoais e, sobre elas, a lanterna de Shandurai acesa iluminando... um belo anel de brilhante! A flor e a jóia são símbolos muito difundidos do “fazer a corte”; a orquídea também remete ao órgão sexual feminino, portanto, ao desejo.



A atividade do trabalho doméstico transcorre num terreno marcado por ambigüidades. Embora seja mediada pelo capital e, à primeira vista, possa ser classificada na esfera do mundo público, esta forma de interação dá-se no recesso da casa, no ambiente privado, que se contrapõe à rua e à formalidade dos contatos sociais entre estranhos. Como bem definiu Clare Peploe, co-roteirista e esposa de Bertolucci, “há algo de incrivelmente íntimo, de intensa convivência, no trabalho doméstico” (apud Byington & Carelli, p. 55, 1999). Por outro lado, somando-se à indefinição entre público e privado própria deste tipo de relação e à intimidade que ela gera, no caso de *Assédio* há, também, a conotação sexual<sup>20</sup>.



- 41 Shandurai não tem uma vida social e de lazer muito ativa, não aparecendo associada a outros jovens de sua idade a não ser durante as aulas da faculdade. Mantém uma relação de amizade apenas com um homossexual, que, aliás, a corteja. Se, num primeiro momento, deixa de lado a partitura enviada por Kinsky e, na outra ocasião, joga a orquídea no lixo, parece sempre voltar atrás. Pode-se dizer que Shandurai oscila e não define claramente nem para si mesma o caráter de sua relação com o pianista. Percebe as investidas de Kinsky e, de maneira geral, mas não definitivamente, o desencoraja (como o fazia Dianora com o barão). Ao remexer em uma velha mala onde guarda, entre outras coisas de valor, objetos e fotografias de sua vida passada, a partitura reaparece, desta vez associada às suas recordações e experiências mais íntimas: na mala estão, também, sua aliança de casamento e algum dinheiro que economizou. Quanto à flor, pelo visto, passou apenas algumas horas no cesto de lixo. Porém, sua reação perante o anel foi muito mais intempestiva. As cenas que se seguem são centrais no filme, representando o momento máximo da comunicação e, simultaneamente, da distância existente entre eles.
- 42 Ao pegar o anel, Shandurai sobe até a sala onde Kinsky está tocando piano. Kinsky havia preparado cuidadosamente o ambiente, acendendo velas e abajures, deixando-o à meia luz. Colocou vasos com flores e virou o piano de modo a olhar diretamente para a porta por onde ela entraria. Shandurai ouve a música, aproxima-se hesitante, mas, por fim, coloca o anel com força sobre o piano, dizendo: “Acho que isto é seu”. “Pertenceu à minha tia”, diz ele de modo quase displicente voltando a tocar.



- 43 Perturbada, Shandurai grita: “Não entendo você; não entendo esta música!”. Diz que não compreende o motivo do presente e que não pode aceitá-lo. Kinsky, então, pára de tocar e declara seu amor. Desconcertada ela pede desculpas, se vira e sai da sala; Kinsky abandona sua postura um tanto “blasé”, corre atrás dela, abraça-a e pede-a em casamento. Diante de nova negativa, promete levá-la para a África. Neste ponto, o par parece atingir o auge da dificuldade de comunicação: “África? O que você sabe sobre a África?” Ele só consegue dizer: “Por favor, me ame; faço qualquer coisa, o que é preciso?” A resposta é “Tire meu marido da prisão”, algo que a princípio parece tão impossível ou paradoxal quanto o pedido de Dianora ao barão Ansaldo na novela de Boccaccio. Shandurai não respondeu nem “sim” nem “não” (como Dianora), formulando uma exigência (que se assemelha à “prova” de amor da novela) e continuando a transitar no terreno indefinido da prática da sedução<sup>21</sup>. Ao contrário da obra de Boccaccio, Kinsky não sabia que Shandurai era casada, mas, como o barão Ansaldo, não se sentirá intimidado por este fato.
- 44 Somente a esta altura ficamos sabendo que Shandurai é a esposa do professor preso no início do filme. Talvez este tenha sido o motivo determinante para sua estada na Europa. Shandurai não tem notícias de seu marido, que está em uma prisão militar, e não mantém contato com familiares (ao contrário de imigrantes representados falando ruidosamente num telefone público). Não recebe nem envia cartas. Tal como Kinsky, não aparece se comunicando com parentes ou amigos que tenham ficado no contexto de origem. Shandurai, ao menos, possui algumas fotografias, sendo que Kinsky nem isso tem. Em seu quarto, Shandurai colocou na parede ao lado da cama a foto de um menino sorrindo e a de uma árvore frondosa; em sua velha mala, fotos de seu esposo e de familiares estão guardadas junto com outros objetos, como já foi visto. Diferentemente, nenhuma imagem vincula Kinsky a um mundo de relações interpessoais, sejam estas de parentesco ou amizade; há somente bens materiais herdados de uma tia rica (a casa, o mobiliário, os objetos de arte). A referência, neste caso, está ancorada no patrimônio, não parecendo haver uma memória afetiva a ser preservada.



- 45 Ao contrário de Kinsky, Shandurai está inserida em algumas redes: ao passar por uma área de comércio negro na cidade, é reconhecida e chamada pelo nome; por ser aluna regularmente matriculada em um curso superior, tem colegas e professores. Kinsky não participa exatamente de redes de interação: além das crianças para quem ele, um adulto, dá aulas de música, iniciará um relacionamento com um padre negro que o orientará na busca de uma solução para o problema de Shandurai. Em várias cenas do

filme, Kinsky é associado aos peixes ornamentais de um aquário que fica na sala de música. Parece ter dificuldades, inclusive, de comunicar sua arte para um público mais amplo. Diante da pergunta do padre sobre o motivo pelo qual não dava concertos, enumera exemplos de artistas conhecidos que deixaram de se apresentar em audições: um porque imaginava que seus dedos fossem de vidro e poderiam se quebrar; outro porque, ao subir no palco, sentia uma força empurrando-o para trás e desmaiava. No caso dele, não se sentia “bom o suficiente”.

- 46 Em certa cena, Kinsky está assistindo a uma missa católica em uma comunidade negra. A pregação, quando se inicia, é sobre Ló e Sodoma. O sacerdote comenta a passagem em que a cidade de Sodoma é destruída por uma chuva de fogo e enxofre que atinge todos, menos Ló e sua família. Finaliza, então, com uma citação literal do texto bíblico: “Todo aquele que tentar preservar a vida, a perderá; e todo aquele que a perder, estará em segurança”. Esta cena do filme remete-se à novela de Boccaccio e à moral daquela história: aquele que consegue se desprender do que é material, ou elevar-se acima dos desejos carnisais, atinge a nobreza de espírito (ou a salvação, em termos religiosos). Aqui está presente a idéia do desapego (é interessante lembrar que, para as filmagens de *O Pequeno Buda*, Bertolucci aproximou-se do budismo pelo qual passou a nutrir simpatia). Certo dia, Shandurai está limpando a escadaria quando vê Kinsky deitado no sofá ouvindo música (significativamente, “*My favorite things*”, de John Coltrane). Perguntalhe se quer café ou qualquer outra coisa<sup>22</sup>. Ele agradece, levanta-se e começa a fotografar os quadros com uma Polaroid. É quando Shandurai percebe que várias estatuetas não estão mais na estante (inclusive a de Hermes).



Numa manhã, ao limpar o quarto de Kinsky, Shandurai encontra, no cesto de lixo, um envelope de carta amassado com selos de seu país (a estampa é uma reprodução daqueles cartazes do início do filme, com o busto de um militar sobre o mapa da África). Mais tarde, sentada em sua mesa, pregando um botão na camisa de Kinsky, pega no sono e começa a sonhar. O cantor do início do filme aparece em seu sonho vestido com um terno branco, caminhando pelas ruas da cidade africana onde Shandurai morava, tocando seu instrumento de cordas e cantando uma música tradicional, enquanto ela arranca freneticamente os cartazes com a figura do militar. Ao tentar retirar um deles, subitamente a imagem se transforma e, no lugar do militar, aparece Kinsky vestido com uniforme e quepe! Ela rasga o cartaz com muita raiva e olha para o músico (volta a cena do lago e do vulcão). Segundo Clare Peploe, Shandurai vem de um contexto de subdesenvolvimento e politiza a situação, enxergando Kinsky como seu oposto: além de patrão, “ele pertence ao mundo dos que exploram os países pobres” (apud Byington & Carelli, 1999).



47 De todos os elementos que, no filme, substituem a linguagem falada, foi visto que a música é aquele que mais perdura enquanto forma de comunicação. Em certa cena, Shandurai aspira o pó dos tapetes da sala enquanto Kinsky compõe uma nova peça musical, observando seu corpo em movimento, seu perfil. Gradativamente os ruídos do aspirador e os sons do piano vão se interpenetrando. A música de Kinsky reproduz o ritmo da atividade de Shandurai e incorpora as dissonâncias do motor da máquina. Shandurai não fica indiferente: acompanha os sons mexendo a cabeça e sorrindo. Kinsky, finalmente, encontrou a “chave musical” para chegar até Shandurai, uma africana acostumada às sonoridades ritmadas.

48 \*



49 Kinsky organiza uma audição para mostrar sua nova composição para Shandurai e, além dela, convida seus jovens alunos. Durante a apresentação, a campainha toca e Shandurai atende: é um telegrama de seu esposo avisando que foi solto e chegará a Roma na manhã seguinte. Embora confusa quanto ao que sente, compra uma blusa nova, uma garrafa de champagne e pede permissão ao patrão para hospedar temporariamente seu marido na casa<sup>23</sup>. Nenhum dos dois fala sobre as condições da libertação de Winston, embora Shandurai perceba que Kinsky desfez-se de todos os seus bens, inclusive do piano, para obter dinheiro. Shandurai ensaia um discurso sobre a coragem de seu marido que sobreviveu à repressão militar, enquanto Kinsky, um tanto retraído, brinca com uma bola de futebol que encontrou no quintal. Nesta mesma noite,

Shandurai começa a escrever uma carta, mas não consegue ir além do “muito obrigada”. Preenche toda a folha com estas duas palavras e termina por escrever “Eu te amo”. Abre a champagne e bebe sozinha a garrafa inteira. Vai se deitar e tem um sonho erótico. Acorda no meio da noite e decide ir até o quarto de Kinsky, que também chegou bêbado e dorme profundamente. Shandurai deixa o bilhete no criado mudo, tira-lhe os sapatos, desabotoa sua camisa e deita-se ao seu lado. Na manhã seguinte, ambos acordam nus ao som da campainha que toca insistentemente.

## Música e Estruturalismo

- 50 A relação entre música, linguagem e mito, embora polêmica, parece ser muito atraente para Claude Lévi-Strauss, sendo discutida, entre outros trabalhos, em *O Cru e o Cozido*, *Mito e Significado* e *Olhar, Escutar, Ler*. Neste último, Lévi-Strauss resgata um compositor, violonista e filósofo francês do século XVIII, Michel-Paul-Guy de Chabanon (1730-1792), que prenunciou os princípios sobre os quais Saussure fundaria a lingüística estrutural, muito embora tenha se situado no campo da música, sem perceber claramente todas as analogias entre esta e a linguagem articulada (Lévi-Strauss, 1997, p. 72). Chabanon afirmava que um som musical (tal como um fonema) não possuía significado intrínseco e que melodia e harmonia dependiam, para cada som, dos sons que o precediam e o seguiam (apud Lévi-Strauss, 2005, p. 75). Como se pode notar, já havia uma percepção de que os termos não valem em si e que o significado provém das relações entre eles. A análise estrutural se caracterizará, mais tarde, pelo estudo das relações internas presentes em uma totalidade.
- 51 Para Chabanon, assim como a língua compõe suas inumeráveis palavras e frases com alguns poucos fonemas, a música também é composta por um repertório limitado de sons (com a diferença de que a música passa diretamente dos sons para as frases sem possuir, como a língua, “palavras”). Segundo ele, para que a música pudesse expressar e transmitir idéias tal como a linguagem articulada, deveria possuir um caráter referencial vinculado à experiência sensível. Se assim fosse, um acorde, que é uma espécie de complexo sonoro resultante da emissão simultânea de três ou mais sons diferentes, deveria designar algo, por exemplo, “pão”. Toda vez que se ouvisse esse acorde, imediatamente a imagem se formaria na mente do ouvinte (apud Lévi-Strauss, 2005, p. 75-76). Desta forma, Chabanon já indicava que as palavras são os signos convencionais das coisas, possuindo equivalentes quando se trata de idiomas diferentes; por isso podem ser encontradas correspondências e é possível fazer traduções. Em música, pelo contrário, os sons não estão no lugar das coisas; são a própria coisa (apud Lévi-Strauss, 2005, p.76). Para a música – e aqui é Lévi-Strauss quem observa – não existe um equivalente do dicionário. Não é possível, por exemplo, traduzir uma Sonata de Beethoven.
- 52 Para Lévi-Strauss, entre a linguagem, a música e o mito, a linguagem seria o sistema mais completo, na medida em que possui todos os níveis - fonemas, palavras e frases. A música e o mito teriam se originado dela, desenvolvendo-se separadamente e em diferentes direções: se em música não existe o equivalente às palavras, no mito o que importa é o sentido e não o som<sup>24</sup>.
- 53 Outra hipótese de Lévi-Strauss é que mito e música são linguagens simétricas. Quando se está ouvindo música (a música clássica ocidental), reconhece-se algo que tem claramente um começo, um meio e um fim, ou seja, que se desenvolve através do tempo



e é uma totalidade. Simultaneamente, esta totalidade possui um tema central acompanhado de variações, que, de tempos em tempos, voltam a aparecer, sendo possível relacionar o que se ouviu antes com o que se está a escutar. Ou seja, as frases musicais reaparecem ao longo da peça. Ocorreria um fenômeno semelhante com o mito: há um tema central e temas secundários, que se repetem durante a narrativa. Lévi-Strauss chama esta relação entre mito e música de “relação de similaridade” (1981, p. 67).

- 54 Segundo a “relação de similaridade”, deve-se ler uma partitura musical não só da esquerda para a direita, mas, simultaneamente, na vertical, de cima para baixo, tentando entender a página inteira, além de perceber que cada página relaciona-se a todas as demais. Assim, consegue-se isolar as frases musicais, acompanhar suas reaparições ao longo da obra e usufruir este tipo de prazer que a música pode proporcionar: “só se pode entender e sentir a música se, para cada variação, se tiver em mente o tema que se ouviu em primeiro lugar” (Lévi-Strauss, 1981, p. 72). O mesmo acontece com o mito.

Esta é a razão porque devemos estar conscientes de que se tentarmos ler um mito da mesma maneira que lemos uma novela ou um artigo de jornal, ou seja, linha por linha, da esquerda para a direita, não poderemos chegar a entender o mito, porque temos de o apreender como uma totalidade e descobrir que o significado básico do mito não está ligado à seqüência de acontecimentos, mas antes, a grupos de acontecimentos, ainda que tais acontecimentos ocorram em momentos diferentes da História (Lévi-Strauss, 1981, p. 67-68).

- 55 É preciso, entretanto, situar o momento histórico preciso em que essa simetria teria passado a vigorar. Segundo Lévi-Strauss, isto ocorreu com o nascimento do tonalismo. Lévi-Strauss defende a hipótese de que a música ocidental, tal como se desenvolveu nos séculos XVII, XVIII e XIX, teria assumido a “função intelectual e também emotiva” do pensamento mitológico enfraquecido pela ciência (1981, p. 68-69). O mito teria “reencarnado” na música tonal graças ao caráter narrativo de ambos. Lévi-Strauss cita como exemplo as composições de Bach e Wagner, principalmente a tetralogia wagneriana *O Anel dos Nibelungos*. Nesta obra, tal como numa narrativa mítica, um tema musical (o da renúncia do amor) reaparece diversas vezes. Outro caso significativo seria o da fuga, tal como formalizada no tempo de Bach, remetendo à representação sonora de dois motivos (ou grupos de motivos) contrastantes entre si, que se “perseguem” ao longo da peça, também de uma forma similar ao que ocorre em certos mitos.

A história inventariada pelo mito é a de um grupo que tenta escapar ou fugir do outro grupo de personagens. Trata-se então de uma perseguição de um grupo pelo outro, chegando às vezes o grupo A a alcançar o grupo B, distanciando-se depois novamente o grupo B - tudo como na fuga. (...) A antítese ou antifonia continua pela história fora, até ambos os grupos estarem misturados e confundidos - um equivalente da *stretta* da fuga; finalmente, a solução ou clímax deste conflito surge pela conjugação dos dois princípios que se tinham oposto durante todo o mito (Lévi-Strauss, 1981, p. 72-73).

- 56 No filme *Assédio* pode ser encontrada uma construção semelhante, mitológica ou musicalmente falando. O espectador irá se deparar com diversos níveis de oposições - no campo político-econômico (países desenvolvidos X países dependentes), no cultural (África X Europa), no da linguagem musical (música modal X música tonal), no das formas de trabalho (braçal X intelectual; informalidade X legalidade) e, por fim, no das emoções (lago X vulcão). Algumas dessas oposições encontrarão em um terceiro elemento uma espécie de “ponte”. A personagem feminina, que veio de um país

africano subdesenvolvido e trabalha como empregada doméstica fazendo o contraponto com o patrão/pianista inglês, ao ter acesso, na Itália, a um curso superior, poderá superar sua condição profissional e adquirir independência econômica. Shandurai e Kinsky, no início separados social, cultural e musicalmente falando, vão se aproximando ao longo da narrativa através das linguagens universais do amor e da música. Através de meios distintos somente na aparência, que funcionam como variações (mensagens e presentes enviados através do elevador, músicas, a promessa da volta ao país de origem, a venda de todos os seus bens, inclusive o piano), Kinsky (Jasão/Ansaldo) enfrenta seus limites para conquistar Shandurai. Esta, por sua vez, vai abandonando aos poucos sua postura arredia e formal, até o momento em que “dança” ao som do piano de Kinsky. Como foi visto, quando Kinsky começa a compor para Shandurai, o piano praticamente assume a função de um instrumento de percussão e a música ganha ritmo e velocidade similares aos das sonoridades tribais africanas.

- 57 O pianista inglês, tanto no conto de Lasdun como no filme de Bertolucci, não é somente um intérprete; é também um compositor. O caminho criativo que ele percorre, como foi visto, é o do próprio desenvolvimento da narrativa: sua música torna-se uma metáfora não só da relação homem/mulher, mas do encontro entre mundos culturalmente diferentes. Sendo estes mundos a África e a Europa, os diálogos entre a música modal e a tonal, que perpassam todo o filme, reassumem na música de Kinsky sua relevância histórica<sup>25</sup>. Nas palavras do compositor Alessio Vlad:

Muito difícil traduzir pianisticamente algo que soe como uma aquisição da Música Africana e que possa depois conviver com o material temático ‘ocidental’. Desta vontade nasceu a peça ‘Ostinato’, que Kinsky compõe e toca para Shandurai. Um módulo rítmico assimétrico baseado sobre intervalos de quinta vem repetido ostensivamente sobre diversos planos sonoros até encontrar-se no material temático. Para depois recomeçar mais uma vez e gerar novo material temático, como uma dança tribal, repetitiva, obsessiva, ao infinito (retirado do encarte do CD da trilha sonora do filme).

- 58 A composição “Ostinato” (Obstinado) remete, em termos emocionais, à persistência de Kinsky, e, por outro lado, à estrutura do mito. Nela percebem-se dois temas distintos: um inicial, ritmado, veloz, em que o piano é utilizado quase à maneira de um instrumento de percussão; o segundo, melodioso, mais lento, porém intenso, que “persegue” o primeiro. É preciso lembrar que, no filme, o pianista compõe inspirando-se nos ruídos do aspirador de pó bem como no ritmo dos movimentos do corpo da mulher amada, incorporando dissonâncias e assimetrias que, além de aludir às transformações ocorridas com a música clássica ocidental no século XX, irão provocar em Shandurai uma mudança visível de comportamento. Shandurai (ritmo das sonoridades africanas + ritmo do trabalho) e Kinsky (melodia), ao se aproximarem pela linguagem do amor, podem representar, através da música “Ostinato”, as relações do mundo modal africano com o mundo tonal europeu.

#### FILMOGRAFIA DE BERNARDO BERTOLUCCI

*La commare secca*, 1962.

*Antes da revolução*, 1964.

*La via del petrolio*, 1965.

*Il canale*, 1966.

*The partner*, 1968.

*Amore e rabbia*, 1969.

*A estratégia da aranha*, 1970.

*O conformista*, 1971.

*O último tango em Paris*, 1972.

*1900*, 1976.

*La luna*, 1979.

*A tragédia de um homem ridículo*, 1982.

*O último Imperador*, 1987.

*O céu que nos protege*, 1990.

*O pequeno Buda*, 1993.

*Beleza roubada*, 1996.

*Assédio*, 1998.

*Paraíso e Inferno*, 1999.

*Os sonhadores*, 2003.

#### FICHA TÉCNICA DOS FILMES CITADOS

##### **Antes da Revolução**

**Sinopse:** O jovem Fabrizio oscila entre um tipo de romantismo pré-revolucionário e o engajamento de fato nas mudanças sociais que se seguem às convulsões políticas. É extremamente crítico e não consegue acreditar inteiramente nas bandeiras aceitas por outros militantes. Por outro lado, demonstra também um certo conformismo.

**Título original:** Prima della rivoluzione

**País de origem:** Itália

**Ano:** 1964

**Duração:** 115 min

**Diretor:** Bernardo Bertolucci

**Roteirista(s):** Gianni Amico, Bernardo Bertolucci

**Fotografia:** Aldo Scavarda

**Música:** Ennio Morricone, Aldo Scavarda

**Elenco:** Francesco Barilli, Adriana Asti, Allen Midgette, Morando Morandini, Christina Pariset, Gianni Amico, Domenico Alpi

##### **O Conformista**

**Sinopse:** Na Itália de 1938, sob o poder de Mussolini, um jovem professor torna-se um laçao fascista. Em viagem de lua-de-mel a Paris, recebe ordens para planejar o assassinato de um inimigo do regime. Surpreende-se, no entanto, quando toma conhecimento que este homem é seu antigo mestre.

**Título original:** Il conformista

**País de origem:** Itália, França, Alemanha

**Ano:** 1970

**Duração:** 115 min

**Diretor:** Bernardo Bertolucci

**Roteirista(s):** Bernardo Bertolucci; Alberto Moravia

**Fotografia:** Vittorio Storaro

**Música:** Georges Delerue

**Elenco:** Jean-Louis Trintignant, Stefania Sandrelli, Gastone Moschin, Enzo Tarascio, Fosco Giachetti, José Quaglio, Dominique Sanda, Pierre Clémenti, Yvonne Sanson, Milly, Giuseppe Addobbati, Christian Aligny, Carlo Gaddi, Umberto Silvestri, Furio Pellerani, Luigi Antonio Guerra, Orso Maria Guerrini, Pasquale Fortunato, Antonio Maestri, Alessandro Haber, Massimo Sarchielli, Pierangelo Civera, Christian Belegue, Benedetto Benedetti, Claudio Cappeli, Romano Costa, Marta Lado, Luciano Rossi, Gino Vagniluca.

#### ***O Último Tango em Paris***

**Sinopse:** Obra-prima de Bertolucci que marcou época e escandalizou as platéias com a história de um homem sofrido que se entrega a uma paixão alucinada por uma jovem parisiense. Ela está prestes a se casar, mas não se importa com quanto tempo esta relação possa durar nem com regras e papéis sociais tradicionais.

**Título original:** The last tango in Paris

**País de origem:** Itália, França, EUA

**Ano:** 1972

**Duração:** 136 min

**Diretor:** Bernardo Bertolucci

**Roteirista(s):** Bernardo Bertolucci, Franco Arcalli, Agnès Varda

**Fotografia:** Vittorio Storaro

**Música:** Gato Barbieri

**Elenco:** Marlon Brando, Maria Schnaider, Jean-Pierre Léaud, Maria Michi, Verônica Lazar

#### ***O Último Imperador***

**Sinopse:** A saga de Pu Yi, alçado ao posto de imperador da China com apenas três anos de idade. Yi passou boa parte da vida enclausurado na Cidade Proibida até que o governo revolucionário o depôs, forçando um jovem de 24 anos a conhecer uma outra realidade. Uma história de transformações pessoais e culturais.

**Título original:** The Last Emperor

**País de origem:** Itália, Inglaterra, China, Hong Kong

**Ano:** 1987

**Duração:** 160 min

**Diretor:** Bernardo Bertolucci

**Roteirista(s):** Mark Peploe, Bernardo Bertolucci, Henry Pu-yi

**Fotografia:** Vittorio Storaro

**Música:** David Byrne, Ryuichi Sakamoto, Cong Su

**Elenco:** John Lone, Joan Chen, Peter O'Toole, Ying Ruocheng, Victor Wong, Dennis Dun, Ryuichi Sakamoto, Maggie Han, Ric Young, Cary-Hiroyuki Tagawa

**Premiação:** nove Oscars, incluindo o de melhor filme e melhor diretor

***O Céu Que Nos Protege***

**Sinopse:** Nos anos 40, casal americano em crise e amigo rico partem para a África sem qualquer objetivo especial. Procurando apenas aventura, eles vivem experiências marcantes, sob o sol do Saara, onde aprendem a se autoconhecerem.

**Título original:** The Sheltering Sky

**País de origem:** Itália, Inglaterra, EUA

**Ano:** 1990

**Duração:** 137 min

**Diretor:** Bernardo Bertolucci

**Roteirista(s):** Mark Peploe, Bernardo Bertolucci, Paul Bowles

**Fotografia:** Vittorio Storaro

**Música:** Ryuichi Sakamoto

**Elenco:** John Malkovich, Debra Winger, Campbell Scott, Jill Bennett, Timothy Spall, Eric Vu-An, Juliet Taylor, Amina Annabi, Tom Novembre, Kamel Cherif

***O Pequeno Buda***

**Sinopse:** Família americana é visitada por tibetanos que alegam ser seu filho a reencarnação de um Lama, mestre espiritual budista. É o início de uma jornada no espaço, rumo ao Oriente, e no tempo, em busca de referências culturais tão distantes da realidade vivida por aquela família.

**Título original:** Little Buddha

**País de origem:** Itália, Inglaterra, França

**Ano:** 1993

**Duração:** 140 min

**Diretor:** Bernardo Bertolucci

**Roteirista(s):** Bernardo Bertolucci, Rudy Wurlitzer, Mark Peploe

**Fotografia:** Vittorio Storaro

**Música:** Ryuichi Sakamoto

**Elenco:** Keanu Reeves, Ruo Cheng Ying, Chris Isaak, Bridget Fonda, Alex Wiesendanger, Raju Lal, Greishma Makar Singh, Sogyal Rinpoche

***Assédio***

**Sinopse:** Jovem africana foge para a Itália quando seu marido é preso pelo governo ditatorial local. Em Roma, decide cursar a faculdade de medicina e, para pagar os estudos, emprega-se como doméstica na casa de um pianista solitário de nacionalidade inglesa. Quando este se apaixona por ela e declara seu amor, fica sabendo de sua condição de mulher casada.

**Título original:** Besieged

**País de origem:** Itália, Inglaterra

**Ano:** 1998

**Duração:** 93 min

**Diretor:** Bernardo Bertolucci

**Roteirista(s):** Bernardo Bertolucci, Clare Peploe

**Fotografia:** Fabio Cinchetti

**Música:** Alessio Vlad

**Elenco:** Thandie Newton, David Thewlis, Claudio Santamaria, John C. Ojwang, Massimo De Rossi, Cyril Nri, Paul Osul, Veronica Lazar, Gian Franco Mazzoni, Maria Mazetti Di Pietralata, Andrea Quercia, Alexander Menis, Natalia Mignosa, Lorenzo Mollica, Elena Perino, Fernando Trombetti, Veronica Visentin

---

## BIBLIOGRAFIA

AUGÉ, Marc. Não-lugares: introdução a uma Antropologia da supermodernidade. Campinas: Papirus, 1994.

BARBOSA, Andréa. Ronda: espaço, experiência e memória em sete filmes paulistas dos anos 80. In: NOVAES, Sylvia [et al.]. Escrituras da imagem. São Paulo: FAPESP/Editora da Universidade de São Paulo, 2004, p. 63-81.

BOCCACCIO. Decamerão. São Paulo: Editora Nova Cultural Ltda, 2003.

BONITZER, Pascal & DANÉY, Serge. À propôs de 'La tragédie d'un homme ridicule': entretien avec Bernardo Bertolucci. Cahiers du Cinema, Paris, n. 330, p. 24-33, décembre 1981.

BYINGTON, Elisa & CARELLI, Wagner. A escolha da paixão. Revista Bravo, São Paulo, ano 3, n. 25, p. 44-59, out. 1999.

CABRERA, Julio. O cinema pensa: uma introdução à filosofia através dos filmes. Rio de Janeiro: Rocco, 2006.

CANEVACCI, Massimo. Antropologia do cinema. São Paulo: Editora Brasiliense, 1984.

CARLOS, Ana Maria. Assédio: do conto de Lasdun ao filme de Bertolucci. In: Estudos lingüísticos, XXXIV, p. 480-485, Departamento de Letras Modernas, Faculdade de Ciências e Letras, UNESP/ Assis, 2005. Disponível : [www.gel.org.bron-line](http://www.gel.org.bron-line). Capturado em 16 jan. 2007.

CARR-GOMM, Sarah. Símbolos na arte: guia ilustrado da pintura e da escultura ocidentais. Bauru: EDUSC, 2004.

CORRÊA, Rodrigo Manzano. Devir-Rádio/Devir-Música: diálogos improváveis, intersecções possíveis; o rádio contrapontístico de Glenn Gould em análise. Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Estudos Pós-Graduados em Comunicação e Semiótica da PUC/SP, São Paulo, 2006.

---

- DA MATTA, Roberto. O ofício de etnólogo ou como ter Anthropological Blues. Cadernos do Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social, Rio de Janeiro.
- FEIJÓ, Martin Cezar. Anabasis Glauber: da Idade dos Homens à Idade dos Deuses. São Paulo: Anabasis Produções Culturais e Editoriais Ltda, 1996.
- HALL, Stuart. A identidade cultural na pós-modernidade. Rio de Janeiro: DP&A Editora, 2000.
- HIKIJ, Rose Satiko Gitirana. Resenha do livro O som e o sentido, de José M. Wisnik. In: Revista de Antropologia, São Paulo, USP, 2000, vol43, n1.
- KIAROSTAMI, Abbas. Duas ou três coisas que sei de mim. In: ISHAGHPOUR, Youssef; KIAROSTAMI, Abbas; SENRA, Stella. Abbas Kiarostami. São Paulo: Cosac Naify, 2004, p. 175-285.
- LEÃO, Beto. Bertolucci: o cineasta que tentou entender o século XX. Revista de Cinema, São Paulo, ano 1, n. 5, p. 18-22, set. 2000.
- LÉVI-STRAUSS, Claude. Mito e significado. Lisboa: Edições 70, 1981.
- LÉVI-STRAUSS, Claude. O cru e o cozido. São Paulo: Brasiliense, 1991.
- LÉVI-STRAUSS, Claude. Olhar, escutar, ler. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.
- MAGNANI, José Guilherme C. Festa no pedaço: cultura popular e lazer na cidade. São Paulo: Brasiliense, 1984.
- MAGNANI, José Guilherme C. De perto e de dentro: notas para uma etnografia urbana. Revista Brasileira de Ciências Sociais, vol. 17, n. 49, jun/2002.
- MAGNANI, José Guilherme C. & Torres, Lilian de L. (orgs.). Na metrópole: textos de antropologia urbana. São Paulo: EDUSP, 1996.
- MANGEL, Alberto. Lendo imagens: uma história de amor e ódio. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.
- MARTINS, Luiz Renato. A atividade do espectador. In: NOVAES, Adauto (org). O olhar. São Paulo: Companhia das Letras, 2000, p.385-397.
- MENEZES, Paulo. O cinema documental como representificação: verdades e mentiras nas relações (im)possíveis entre representação, documentário, filme etnográfico, filme sociológico e conhecimento. In: NOVAES, Sylvania [et al.]. Escrituras da imagem. São Paulo: FAPESP/Editora da Universidade de São Paulo, 2004, p. 21-48.
- MERLEAU-PONTY, Maurice. O cinema e a nova psicologia. In: XAVIER, Ismail (org). A experiência do cinema: antologia. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1983.
- NOVAES, Sylvania C. [et al.] (orgs). Escrituras da imagem. São Paulo: FAPESP/Editora da Universidade de São Paulo, 2004.
- PRANDI, Reginaldo. Segredos guardados: orixás na alma brasileira. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.
- TEIXEIRA, Inês Assunção de C. & LOPES, José de Sousa M. (orgs). A diversidade cultural vai ao cinema. Belo Horizonte: Autêntica, 2006.
- PUGLIESI, Márcio. Mitologia greco-romana: arquétipos dos deuses e heróis. São Paulo: Madras, 2005.
- SILVA, Vagner G. da. O antropólogo e sua magia: trabalho de campo e texto etnográfico nas pesquisas antropológicas sobre religiões afro-brasileiras. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2000.

RANVAUD, Donald & UNGARI, Enzo. Bertolucci by Bertolucci. London: Plexus, 1987.

WISNIK, José Miguel. O som e o sentido: uma outra história das músicas. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

XAVIER, Ismail. Cinema: revelação e engano. In: NOVAES, Adauto (org). O olhar. São Paulo: Companhia das letras, 2000, p. 367-383.

XAVIER, Ismail (org). A experiência do cinema: antologia. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1983.

## NOTAS

1. José Miguel Wisnik cita um mito arecuná, do norte do Brasil, colhido por Koch-Grünberg e analisado por Lévi-Strauss em *O Cru e o Cozido*, que trata da “origem do veneno da pesca” e remete ao “sacrifício do ruído” no ato da criação cultural do som. Num certo ponto deste mito, o arco-íris é uma serpente aquática com uma pele multicolorida, que é morta pelos pássaros, cortada em pedaços e redistribuída entre todos os animais. Conforme a coloração do fragmento recebido por cada um dos bichos, serão definidos o som de seu “grito” particular e a cor de sua pelagem ou plumagem. Assim, a arara, o papagaio, o jacu, a garça, o rouxinol, o tucano, o tapir, a capivara, o veado, a cutia, o macaco, entre outros, passam a exibir suas cores bem como suas “músicas” identificadoras. O “continuum” do mundo será recortado no mito (como também o faz a cultura) para que se criem ordens singulares e diferenciadoras (2004, p. 36-37).

2. Segundo Wisnik, a música pode ser descrita como “a própria extração do som ordenado e periódico do meio turbulento dos ruídos” (2004, p. 27).

3. Devo a Luciana Ferreira Moura Mendonça (pós-doutoranda do Centro de Estudos Sociais da Universidade de Coimbra/Núcleo de Estudos sobre Cidades e Culturas Urbanas esta observação, além de uma leitura atenta dos originais.

4. Entrevista extraída do site da RAI International On Line, onde não consta o nome do entrevistador. Capturado em 16 jan. 2007.

5. Em relação ao filme *O Último Tango em Paris*, é preciso lembrar que foi proibido na Itália. No Brasil, ainda em 1988, não podia ser exibido na TV. A justiça italiana condenou Bertolucci e o produtor a dois anos de prisão, além de determinar a destruição dos originais. Bertolucci contrabandeou o negativo para fora das fronteiras do país e, deste modo, garantiu sua preservação. Este acontecimento foi marcante na trajetória do cineasta que, enquanto se desenvolvia o processo, perdeu seu direito ao voto por cerca de cinco anos. “Senti ódio e, pela primeira vez, tive vontade de deixar este país. Na época eu era muito politizado e o episódio, um tanto heróico, foi terrível” (apud Byington & Carelli, p. 52, 1999). A este fato somou-se a desilusão de Bertolucci perante a corrupção política, apontada por ele próprio como uma das causas de sua opção por filmar fora da Itália (como nas obras *O Último Imperador*, *O Céu que nos Protege* e *O Pequeno Buda*).

6. A teoria do “cinema autoral” foi o pilar do movimento da Nouvelle Vague. Criada em 1954 por François Truffaut, que ainda era apenas um crítico da revista francesa *Cahiers Du Cinema*, essa teoria afirma que uma pessoa, quase sempre o diretor, tem a única responsabilidade sobre o filme e que sua visão pessoal da sociedade pode ser observada na obra. Truffaut falava da necessidade de se empreender uma “Revolução Cinematográfica”: uma predominância de locações externas nas filmagens; menos restrições dos estúdios, produtores ou roteiristas; uma forma mais solta para o ato de atuar; uma produção simplificada e acessível ao amador (alguns cartuchos de filme e uma câmera versus as exigências da indústria cinematográfica); e, mais importante, diretores que iriam escolher o próprio material, rejeitar clichês e criar filmes pessoais, sempre conscientes da natureza específica do meio cinematográfico. Isso significava que o filme podia ser visto como



uma produção individual, não muito diferente de um livro ou uma música. François Truffaut, Jean-Luc Godard, Claude Chabrol, Pierre-Louis Rivette, Eric Rohmer e Alain Resnais estavam no centro desse movimento. A Nouvelle Vague francesa alcançou repercussão internacional, influenciando movimentos como o Cinema Novo brasileiro (vide [http://www.facom.ufba.br/com112\\_2001\\_2/nouvellevague/texto\\_02.html](http://www.facom.ufba.br/com112_2001_2/nouvellevague/texto_02.html)). Bertolucci, que fez seu primeiro filme aos 21 anos (*La Commare Secca*, 1962), admirava os cineastas franceses da Nouvelle Vague. Dizia, com frequência, que o francês era a língua oficial do cinema. Neste momento, na Itália, o Neo-Realismo já perdia seu vigor e a “comédia à italiana” (Dino Risi, Monicelli, Ettore Scola) ganhava força (Byington & Carelli, p. 49, 1999). O filme *O Conformista* (1970), uma adaptação do romance homônimo de Alberto Moravia, rendeu a Bertolucci a indicação ao Oscar de melhor roteiro adaptado e ao Urso de Ouro em Berlim. Este trabalho, porém, gerou um esfriamento de sua amizade com Godard, que criticou abertamente a obra, e um distanciamento da Nouvelle Vague. Com este filme, Bertolucci parecia inclinar-se para um cinema que se aproximasse mais do público, ao contrário de cineastas mais radicais e militantes, como Godard, que rejeitavam tudo que implicasse em assumir uma caracterização mais comercial. Estava-se, ainda, muito perto dos acontecimentos de Maio de 68. Godard, por exemplo, era Maoísta; o próprio Bertolucci fora militante do PCI.

7. Em entrevista concedida à Revista Bravo, Bertolucci relembra sua convivência com os cineastas brasileiros ligados ao Cinema Novo. Glauber Rocha, Gustavo Dahl e Paulo César Saraceni passaram períodos de tempo variados na Itália enquanto esteve em curso a ditadura militar no Brasil. Bertolucci ressalta que tanto o cinema que ele realizava naquele momento quanto o Cinema Novo brasileiro tinham sua origem na Nouvelle Vague francesa (Byington & Carelli, p. 49, 1999). Em janeiro de 1965, Glauber Rocha participou de um seminário em Gênova sobre o “cinema de autor” e o “cinema novo”. Defendeu, nesta ocasião, o que chamou de “estética da fome”, impregnado que estava pela perspectiva revolucionária existente na América Latina, simbolizada por Che Guevara, então ainda vivo. Dizia que a única forma do colonizador compreender a existência do colonizado era através de uma estética marcada pela violência dos temas e imagens. O Cinema Novo, na visão de Glauber, devia dar ao público a consciência de sua própria existência, ser útil ao ativismo político e promover a reflexão filosófica. Enfim, um “cinema de autor” levado às últimas conseqüências (Feijó, 1996, p. 12-16).

8. Em *Assédio*, embora a música seja central, não há cenas de dança. Em *Antes da Revolução*, tia e sobrinho dançam de rostos colados, na sala, diante do pai que lê seu jornal e da avó que dorme profundamente sentada no sofá. O momento máximo da transgressão se dá quando, depois do pai ter se retirado para seu quarto (“acordem-me às 16h”), os dois se beijam enquanto a família, metaforicamente, está adormecida. No filme de 1972, quando a relação entre os dois personagens, que se conheceram de modo casual nas ruas da cidade, atinge o ápice das contradições, começa a tocar um tango. As cenas que antecedem o final do filme irão se desenvolver durante um concurso de dança. O personagem americano, que até então manteve sua identidade em segredo, começa a desvelar seu passado na tentativa de recomeçar a relação em novas bases, propondo, inclusive, que os dois passem a morar junto. Porém, o encontro só é possível no campo da transgressão dos valores da “sagrada família” e a jovem recusa-se a trocar a fantasia sexual por uma rotineira vida de casada. Quanto à música, considerando estes três filmes, é em *Assédio* que ela adquire papel fundamental, podendo-se dizer que os temas musicais (sejam os africanos sejam os ocidentais) continuam a “narrar” a história através dos “espaços abertos” pela ausência de palavras, como diria Abbas Kiarostami (2004, p.184).

9. Sobre a categoria trajeto vide Magnani, 1984. Para Magnani, trajeto remete a deslocamentos recorrentes por regiões distantes e não contíguas no espaço mais abrangente da cidade, bem como no interior das manchas urbanas (áreas do espaço urbano dotadas de equipamentos que marcam seus limites e viabilizam uma atividade ou prática dominante, por exemplo, na área da

saúde, do lazer, etc.). Trajetos, de modo geral, ligam equipamentos, pontos, manchas, sejam estes complementares entre si ou não.

10. Comparativamente, a Roma do filme homônimo de Fellini (Roma, 1972) está dentro de uma chave mais histórica, sendo tratada a partir de uma crítica ao fascismo, à monarquia e ao cristianismo. Para a análise do filme Roma vide Martins, 2000. Igualmente o filme Roma, cidade aberta (1945), de Roberto Rossellini, filmado logo após a libertação da Itália, em locações reais e com a participação de inúmeros atores amadores, mostra a cidade sob a ocupação nazista, tendo se tornado o marco inicial do neo-realismo italiano. O roteiro de Roma, cidade aberta foi escrito em um apartamento na Piazza di Spagna, sendo a primeira cena do filme feita também nesta locação.

11. No documentário "Cinema sem tempo", realizado pela RAI a partir de diversas entrevistas concedidas por Bertolucci até o final dos anos 90, o cineasta comenta sobre Assédio: "Este é um pequeno filme para a televisão, um filme de uma hora, que ocorre quase todo nesta casa semi-abandonada. Repare que temos as janelas do andar de cima que dão para a escadaria de Trinità dei Monti. Eu não quero, como fariam os americanos se filmassem aqui, usar imediatamente o que eles chamam de 'production values', ou seja, o valor do set em si. Quero tratá-lo com muita economia, de modo quase minimalista. Quero, devagarinho, descobrir antes as escadas com pessoas sentadas, que poderão estar em qualquer lugar, e, depois, sempre devagar, lá para o fim: ah!". Porém, até o fim do filme, nem a praça, nem a igreja, nem a escadaria serão filmadas em um plano mais aberto. Em algumas críticas sobre este filme, diz-se que Bertolucci "descuidou-se" da ambientação cenográfica por ter pouca verba e, portanto, pouco tempo para sua realização. Entretanto, ao que parece, há aqui uma intencionalidade de "economizar" também imagens.

12. Sobre a categoria pedaço vide Magnani, 1984. O pedaço, segundo Magnani, possui um componente físico e remete, também, a um conjunto de relações sociais. Assim, no caso do bairro, não basta passar por um lugar ou mesmo freqüentá-lo com alguma regularidade para ser do pedaço: é preciso estar situado (e ser reconhecido como tal) numa peculiar rede de relações que combina laços de parentesco, vizinhança, procedência, participação em atividades comunitárias, etc. Em áreas mais centrais da cidade, ser do pedaço não significa conhecer de fato as pessoas, mas se reconhecer como portador dos mesmos símbolos, que remetem a gostos, valores, hábitos de consumo e modos de vida semelhantes e compartilhados.

13. Sobre a categoria de não-lugares vide Augé, 1994.

14. Sobre as categorias familiar e exótico vide Da Matta, 1974.

15. As frases foram transcritas diretamente do DVD do filme Antes da Revolução.

16. É interessante notar que os atores também não são italianos (aliás, o que não é incomum na filmografia de Bertolucci, fato pelo qual já foi bastante criticado). Nascida a 6 de Novembro de 1972, em Londres, Thandie Newton é filha de pai inglês e mãe africana da tribo Shona, do Zimbábue (a grafia correta de seu primeiro nome é Thandiwe, que significa "beloved", amada). Morou no Zâmbia até que perturbações políticas forçaram a família a voltar para a Inglaterra. Estudou dança moderna, na Inglaterra, e teatro, nos EUA. Na Inglaterra, na Universidade de Cambridge, formou-se em Antropologia. O outro protagonista, David Thewlis, nascido em Blackpool, mudou-se para Londres aos 18 anos para estudar na prestigiada Guildhall School of Music and Drama. Trabalhou na televisão e no teatro, tendo recebido, por sua atuação em Naked (1993), de Mike Leigh, o prêmio de Melhor Ator em Cannes.

17. O monta-cargas era um elevador que servia para levar as comidas preparadas pelos empregados para os andares superiores da casa, onde os patrões faziam suas refeições. Percebe-se que no filme (como no conto de Lasdun) ocorre uma inversão: é de cima que vêm os enigmáticos presentes que o pianista envia para a empregada, o que configurará o assédio. O sobrado de época, escolhido por Bertolucci como cenário, adquire ainda mais sentido para esta história por ter sido o lugar em que Gabriele D'Annunzio escreveu seu romance *Il piacere* (Carlos, 2005).

18. A flauta que aparece nas mãos de Hermes nesta representação do deus grego remete a Pã. Segundo Pugliesi, Pã é filho de Hermes, sendo representado com chifres e corpo de bode da cintura para baixo. Muitas vezes é confundido com um fauno ou um sátiro. Aparece associado à flauta de sete tubos, conhecida como "flauta de Pã", porque teria sido seu inventor (2005, p. 114).

19. Devo a Rita Amaral esta observação.

20. Segundo Clare Peploe, co-roteirista, Kinsky "parece temer as mulheres e só consegue aceitar uma presença feminina dormindo em casa na forma de empregada" (apud Byington & Carelli, p. 55, 1999).

21. Há uma cena no filme que remete de forma poética à questão da sedução. Shandurai está, como de costume, limpando os arabescos de metal da escadaria quando Kinsky se prepara para sair. Neste momento, Shandurai está posicionada um andar acima do dele. Quando Kinsky começa a descer, Shandurai pára seu trabalho para observá-lo e, "sem querer", deixa escorregar de sua mão o pano de limpeza, que cai volteando no ar até terminar na cabeça dele. Kinsky pega o pano e, de forma irônica, diz "Acho que isso é seu", aliás a frase de Shandurai ao devolver-lhe o anel. Shandurai, de maneira tímida e um tanto atrapalhada, tenta se justificar. Devo à amiga e aluna Karla Lima (co-autora, juntamente com Pya Pêra, do livro Armário sem portas, Edição do Autor, São Paulo, 2006) a observação de que isto se assemelha com "derrubar o lencinho", prática de sedução e conquista tematizada nas histórias de cavalaria do período medieval.

22. Nesta cena, Shandurai olha fixamente as canelas de Kinsky, num momento em que sua pele alva aparece entre a meia e a calça comprida.

23. Aqui, enquanto se dá o diálogo, Shandurai está de pé e Kinsky está sentado no chão, pois até o sofá foi vendido. Significativamente, há uma televisão ligada, também apoiada no chão, que está sintonizada em uma corrida de automóveis, o que pode remeter à competição entre dois homens pela mesma mulher.

24. José Miguel Wisnik, em *O som e o sentido*, afirma que essa hipótese de Lévi-Strauss não precisa ser entendida literalmente como uma proposição "genética", mas, dentro das propostas do estruturalismo, como "jogo matemático"; remete Lévi-Strauss ao quadrivium medieval (que unia aritmética, geometria, música e astrologia como disciplinas básicas para o conhecimento do universo), dizendo que este autor teria seu próprio quadrivium estrutural (matemática, língua, música e mito). Na matemática, encontram-se estruturas em estado puro, isentas de som e sentido; na língua, as estruturas são duplamente encarnadas, pois nascem da intersecção entre som e sentido. 'Menos encarnadas' que a língua e 'mais encarnadas' que a matemática, as estruturas musicais constituem-se do som e, as míticas, do sentido (Wisnik, 2004, p. 163).

25. Só para tomar alguns exemplos: o blues é um dos produtos da sobreposição singular do sistema modal com o tonalismo. No caso do Brasil, o canto de João Gilberto une um repertório tonal mais linear, melódico, a nuances rítmicas, timbrísticas e contrapontuais entre voz e instrumento; vide Wisnik, 2004, p 226.

---

## AUTOR

### LILIAN DE LUCCA TORRES

Antropóloga, Professora da Fundação Armando Álvares Penteado (FAAP) e Pesquisadora Associada do Núcleo de Antropologia Urbana da Universidade de São Paulo