"Último Tango em Paris"
— Áreas Secretas
Amina Maggi

FRANCIS BACON

Triptyque, études du corps humain, 1970.
Triptyque, trois études de figures sur des lits, 1972.
Não pretendendo querer interpretar Bertolucci - coisa que nenhum dos meus achados são os únicos possíveis. Diante de uma obra de arte aberta como a de "Illya e大厦", cada um pode ter suas próprias vivências e observações.
Relato aqui minha visão, absolutamente pessoal, sobre as constantes alusões às áreas secretas de pessoas e de situações humanas neste filme (1). Será então ao redor delas que centrarei minha análise, começando pelo primeiro triângulo amoroso consubstanciado por Jeanne (Maria Schneider), seu namorado cineasta (Jean Pierre Leaud) e o amante Paul (Marlon Brando); passando depois para a segunda situação triangular entre Paul, recentemente viúvo de Rosa que deixara definitivamente a ele e ao amante Marcelo (Massimo Girotti), suicidando-se.
E de conhecimento de todos que, apesar de toda obra cinematográfica ter sido realizada em 1972, só foi permitida sua entrada no Brasil sete anos depois. Curiosamente o destino do próprio filme foi de ficar ele também em "áreas secretas" para os brasileiros, que não podiam atingir-lo, pelo veto da censura.
Eram as cenas eróticas entre a moça e seu amante a causa das polêmicas a respeito da pornografia ou não da obra. E realmente tudo o que pode acontecer durante um coito, mesmo sendo este "a tergo", é ali descrito do começo ao fim, sem que a câmera se desvie um só instante da dupla, antes, ao longo e depois do orgasmo. O amante a pega inteira no colo; ensaboa seus próprios seios, seu corpo todo. Pede que ela enfeie os dedos em seu ânus e assim ela o faz, após ter o cuidado de cortar as unhas, para que a introdução e o movimento rítmico sejam sem entraves. Bertolucci chega até a gastar vários metros de pelúcia para nos gratificar com outra intimidade: a suavidade com a qual ele faz xixi, sentado na privada, e a decisão com que puxa a descarga. Frequentemente a moça aparece na mais completa nudez, refletindo as vezes no espelho o que dã as várias perspectivas de sua linda anatomia, sem nenhum véu, até mostrando (escândalo para a época) os pelos púbicos. Seu parceiro, igualmente, parece não se submeter a qualquer censura mostrando abertamente seus desejos e suas satisfações sexuais temperados de perversão, sadismo e analidade. Em cada encontro sempre mais se ampliam os repertórios eróticos, acabando por ser conquistada, pela receita da manteiga, até a última parte do corpo que a jovem queria guardar só para si. "E um filme que mostra tudo, excessivamente!" comentavam alguns espectadores ao sair da sala de projeção. E realmente em termos físicos a visão é completa. A possibilidade mais total, com perforações mútuas de vários tipos, em entrelaçamentos plásticos de braços e de pernas nos quais se torna sempre mais completo, pelos cinco sentidos, o conhecimento recíproco no plano sexual.
Mas... porem... a não ser esta verdade parcial e momentânea, todo o restante fica excluído do contato, nos primeiros contos. Quem é o parceiro? Que idade tem? De onde vem? Quais seus pensamentos? O que realmente lhe falta? Para onde irá? Estas e muitas outras perguntas ficam sem respostas ou mesmo permanecem sem serem formuladas. Até o nome dos dois parceiros deve ficar desconhecido, para que nada da verdadeira identidade escape, e o anonimato proteja do perigo de ser invadido nos meandros da própria personalidade, ou de entrar nos da outra. Neste terreno de reserva, incógnitas, puder intimo, é que proponho a existência de "áreas secretas" como algo que as pessoas querem preservar dentro de si, mesmo nos momentos de aparente total entrega a outro ser, e a revelia das possíveis tentativas alheias em invadir tais segredos.
Desde a primeira cena percebemos, pela expressão dramática de seu rosto, que Paul está desesperado. Assim o surpreendendo na moça, de maneira casual, ao cruzar com...
le ainda desconhecido, debaixo de um elevado, sobre o qual correm rápidos vagões de metrôs. Mas, depois, ele nunca mais mostrará tão transparentemente sua tristeza, quando perto dela, preferindo outras posturas quais: a erótica, a cinica, a inútil que para camuflar suas aflições que explodem em outros momentos, como quando chorará sozinho num canto da sala enquanto ela, ensimesmada, se masturba, ou no dramático monólogo ao lado do cadáver de sua esposa.

Após um segundo encontro, também sem palavra e casual, à porta de um toalete público onde uma velhota faz rir a placa tirando, lavando e repondo a dentadura, os dois finalmente se reencontrarão num aparente.

Mas, chegando a este ponto, antes de analisar o que ocorrerá com a dupla neste local, que ela alugará e, no qual já o encontra escondido (não sabendo bem por quê) tendo ele conseguido a chave (não sabemos exatamente como, mas certamente no total desconhecimento da zeladora) eu gostaria de parar um pouco para reunir alguns símbolos que aduem as áreas secretas, mas desta vez colocados e justapostos no ambiente e nas pessoas que rodeiam estas duas personagens.

- No filme há repetitivas tomadas de metros em atordoante corrida, levando anônimos que passam rapidamente ao lado da solidão de um homem ignorado (Paul), que os ignora. Isto reproduz o clima de alheamento e solidão da cidade grande, onde o realmente compartilhado é a poluição sonora.
- A chave, secretamente obtida de alguém que nem se apercebe, para entrar secretamente num apartamento secreto, onde ocorrerão fatos secretos.
- A própria zeladora torna-se a representação de quem ignora até aquilo que seria sua especial função conhecer e controlar. Não somente deixa-se tirar a chave sem perceber e sem saber depois onde está; como também quando procurada pela moça para informar sobre o anúncio "aluga-se apartamento" (placa esta que qualquer espectador também pode ler), surpreende-se pois não sabia nada a respeito. E comenta: "E sempre a mesma coisa: ninguém me diz nada. Eu sou a última pessoa a saber."

Mais adiante, em outra ocasião ela dirá, referindo-se aos condôminos: "Não conheço ninguém. Entram e saem, não tenho seus endereços. Não conheço essas pessoas, nem sei seus nomes".

- A mulher da dentadura, a meu ver, não está lá só para provocar riso no público. Ela me faz lembrar certas figuras dos quadros de Bosch e de Brueghel que representam metaficamente ditados, proverbios, aforismos até com duplo sentido. Pois, conforme seja interpretada a dentadura como "objeto ruim" (estar ban guela), ou como "objeto bom" (me permite novamente rir e comer) poderíamos ob ter dois diferentes conselhos, que tenta rei reunir num só: "Fecho a boca sobre seus segredos pois, se são falhas, você será ridicularizado; se são valores, não poderão ser compartilhados, sendo que só funcionam dentro de você".

- O apartamento está cheio de símbolos de áreas secretas. Percebemos nele ainda as marcas deixadas pelos antigos moradores que, de certa forma, através delas se tornam presentes, apesar de ausentes. Mas nada saberemos deles, ao longo de todo o filme, nem quem eram, nem por que sairam, nem por que não retiraram seus trastes. A um certo momento alguém os procurará pelo telefone, mas não saberemos para que, de quem se trata, e a própria pessoa que ligou ficará sem resposta. Penso que, se para as filmagens, foi colhido um ambiente deste tipo, e não um local pintado e novo, deve ser por alguma razão, que do meu ponto de vista, é de permitir novas dimensões para as áreas secretas.

Num canto da sala, sugerindo pela plasticidade da forma, a idéia de uma estátua ainda não inaugurada, permanecerá até quase o final um monte de coisas debaixo de um imenso pano branco que suspeitamos ser velhos objetos e móveis dos que se foram. Frequentemente as cenas entre os dois amantes se desenrolam perto desses
majestoso sudário, fantasma das coisas que não ficam trançadas e vivem se apreciando e que representa também o "monte das coisas" que ambos pretendem acobertar um do outro.

Quando finalmente, numa das últimas tomadas da (ou ele, não recordo) puxará o grande lençol evidenciando que por baixo havia realmente o que suspeitávamos (significativamente isso acontece quando os dois amantes já iniciam a descobrir mutua mente um pouco do próprio passado) haverá outro lugar do apontamento sobre o qual se deslocarão os interrogativos. Este será um "espaço vazio", "oco", um possível "esconderijo" que os dois descobrirão por baixo do carpete. "Talvez contenha jóias, ouro", comentam. Mas em seguida o deixa rão sem abrir, parecendo que a busca do bem é abandonada, concluindo: "talvez contenha segredos de família". Esta frase dá início a um novo tema, ainda relacionado do com as áreas secretas, mas num outro nível. "Vou lhe falar dos segredos da família, da Sagrada Família, todos bons ci dadaos", continua ela. E obriga a moça a flita, enquanto a penetra por trás, a repetir, aos gritos, acusações contra está instituição que "mente e reprime as crianças" levando-as também a mentir; e com isso a verdade é assassinada".

Daí, no filme, as áreas secretas estendem-se ao passado mais arcaico, às pessoas que nos precederam (possivelmente sendo a inda significativa a referência às marcas dos que estavam antes: inquilinos=pais) e que ainda atulham, com seus trastes envelhecidos e acobertados, a nossa vida presente. Em outro momento do filme alguém dirá: "O que fazem os adultos? Inventam gestos e palavras". Neste clima os segre dos antigos, que vem à tona no presente, poderemos até sentir que o pano branco alude ao lençol que acobertou a intimidade misteriosa da cena primária.

No contexto das mentiras dos progenitores talvez possa ter um sentido mais amplo a fotografia da jovem de seios nus que Jean ne encontra, por acaso, no meio das lembranças deixadas pelo pai, no lar que com partilha com a mãe. Essa última cultura literalmente a memória do marido tendo transformado sua moradia num verdadeiro museu de suas recordações, onde já não se vive mais o presente, mas só o passado feito de uniformes militares, de armas e de medalhas. Porém com o achado da foto, começamos a suspeitar que a iuiva não de ver dito toda a verdade sobre ele. A própria moça pergunta ironicamente: "e isso o que é?" Ao que a mãe responde brevemente tratar-se de uma "berbere, que como empre gadas não servem".

A enorme ratazana morta que, quase ao final, a moça descobre horrorizada sobre sua cama no apartamento, alude novamente a coisas escondidas pois onde há um rato certamente deve haver outros andando por aí. Mas, a meu ver, não se trata só disso. Penso que a ratazana possa ser tomada como símbolo das coisas que já "sabemos" de nós e dos outros, mas que não queremos "ver", pois sua visão nos horrorizará. A jovem, diante do animal, grita que não sabia haver ratos por aí, que lhe dão no jo, que então não pode ficar, que não a guenta mais, que quer ir embora e corre assustada. Mas ela sabia que havia, pois tinha sido uma das poucas informações que, desde o começo, tinha-lhe fornecido a zeladora não querendo acompanhá-la para ver o apartamento a ser alugado "porque via ratos". Independentemente disso é impossível que durante todo o tempo em que a moça frequentou o mesmo local, nunca tenha tido a oportunidade de notar algum vestígio desses animais, ou de ouvir seus ruídos ao correr, guinchar e roer, em se tratando de ratanazas tão grandes; ou de ter observado os gatos que vemos lamber os bigodes, satisfeitos, não pelas comidas de prato, que ali não há. Mas quando alguém não quer reconhecer algo, torna-se cego e surdo, ampliando assim as áreas que deseja permanecem secretas, dentro je si mesmo, e com relação ao mundo externo.

- Os bailarinos do tango, que nem mais se res humanos parecem, mas perfeitos bonecos movidos à corda, servindo-se um do ou tro unicamente como ponto de apoio gravi-
tacional para piruetas e grotescos movimen-
tos do pescoço, sem nunca se encarar, igno-
rando-se em todas as dimensões, a não ser como parceiros no ritmo, representam
o extremo entrosamento sem mais nenhum
"contato". Desligados também do que acon-
tece no ambiente, por mais chocante que
seja (enquanto eles dançam Paul chega até
a tirar as calças mostrando o traseiro nu)
sem emoção nem expressão, aludem simboli-
camente à situação na qual tudo se torna
área secreta: o outro, o universo, o pró-
prio ser, sobrando somente a atenção obe-
diente e cega a uma regra mecânica, con-
Vencional, previamente estabelecida.
O fato de ter sido escolhido o título do
filme "O Último tango em Paris" sugere o
acento que devemos dar a esta trágica si-
tuação, ainda relacionada com as áreas se-
cretas, quando estas tomam conta de toda
a personalidade, destruíndo-a.
- O chiclete, que no desfecho desta obra
cinematográfica, o agonizante Paul tira
da boca e gruda debaixo do balastre, an-
tes de morrer, é outro objeto escondido
significativo, mas que poderá permanecer
sem significado, sem mesmo ser notado, pe-
los que tentarão reconstruir a posteriori
os últimos momentos deste homem, e cuja
morte, já sabemos, será viesada pela ver-
são de sua assassina, Provavelmente isso
representa as áreas secretas não notadas
pelos outros, e as verdades escondidas da
vida, do amor, da morte que nós acabamos
conhecendo, mas que somos impossibilita-
dos de denunciar; sendo que só nós, espec-
tadores, sabemos o que ocorreu.
Após ter reunido estes símbolos de áreas
secretas no ambiente, tentarei procurá-
los no diálogo entre os dois amantes. Es-
ta não será tarefa fácil por não contar à
gora com a trilha sonora e serem as pala-
avras mais árduas de serem relembradas
do que as imagens. Todavia, se minha repro-
dução não for exata e completa em cada
termo, ela dará o que captei de sua sig-
ificação enquanto ouvia.
Durante o primeiro encontro no apartamen-
to a moça tenta conhecer o homem que es-
tá lá através de uma série de perguntas
("Quem é você?", "Como entrou" "Vai alu-
ga-lo?", etc.), mas ele preferirá perma-
ecer no anonimato, não respondendo a
nenhuma delas. Isto não impedirá que os
dois, ainda desconhecidos, se possuam
num arrebatado colo em pé. Mas, após es-
te, cada um irá para o seu próprio cami-
ño, sem se trocar palavra ou adeus, sem
saber onde o outro irá, ou se haverá re-
encontro.
Ambos, porém, retornarão ao mesmo local
e ali ela tentará saber o nome dele, mas
este responderá "Não tenho nome.Você não
tem nome. Não quero saber nada de você"
Aqui não precisamos de nomes. Vamos es-
quecer todas as pessoas, esquecer tudo".
No terceiro encontro, logo que se vêem,
começam a se despir em silêncio. Entrela-
cam-se, Olham-se um de frente para o
outro."Vamos olhar um para o outro.""É
ótimo não se saber de nada", diz ela, "vou
inventar um nome para você". E aqui
há um momento inesquecível do filme no
qual os dois se abatizariam com um no-
me inventado e preverbal."Tive um monte
de nomes, mas prefiro este" diz ele lan-
çando grunhidos. E ela responderá auto-
apresentando-se, divertida, soltando aleg-
gres triunados.
Em outros momentos, quando ela, esqueci-
da do pacto do mutuo anonimato, estiver
iniciando algum dado informativo sobre
sua vida, ele cortará a comunicação ao
dizer que não quer saber nada de seu pas-
sado, ou ficando distraído, ou tocando à
gaita que tem a vantagem de impedir a fa-
lá de quem toca e de abafar as palavras
do interlocutor.
Assim, o desejo inicial dos dois, mas, sobretudo, do amante, parece-se ser de co-
tar fora todo o passado, todas as pes-
soas, os relacionamentos pregressos e
mesmo atuais, tentando recomeçar ex-novo
um contato, até sem mais os nomes recebi-
dos, qual um novo nascimento, juntos,nus.
Mas sendo isto impossível, grande parte
de ambos deverá permanecer em áreas se-
cretas, silenciadas. O que, por outro la-
dão, protege do perigo de mutuas decep-
çoes ou da falsa ilusão de pretender co-
nhecer o outro através daquilo que fala. Atitude oposta a esta será a da terceira personagem do triângulo: o namorado da moça, famélico em ter dados sobre ela, sobre suas recordações, querendo invadir do das intimidades de sua vida. Mas, também, transformá-la em criação dele, tirá-la do real e transportá-la para o celulóide, pois a sente inspiradora do filme que está realizando "Retrato de uma moça" E para isto a segue, persegue com a câmera, sempre colocada em cima dela como um enorme olho-pênis, constantemente rodeado por todo o pessoal da equipe técnica que ele dirige, e que não devem perdê-la de visão um só instante durante as filmagens. Além disto, há várias perguntas, tipo en travesti, para obter maiores detalhes sobre seu presente e passado. As cenas de "O último tango em Paris" se alternam entre os encontros de Jeanne com o amante e com o namorado, permitindo melhor perceber o contraste entre alguém que quer preservar áreas secretas, e quem pretende ingenuamente invadi-las.

Ao sair do primeiro relacionamento sexual com Paul ela irá encontrar seu namorado e os dois se beijarão. Mas, subitamente, ela perceberá que mesmo este simples amálgama está sendo filmado e ficará irritada com isto. Porém, a forma dela se defender contra estas intrusões será o de guardar ainda mais suas áreas secretas, não as comunicando ao namorado, como seus encontros com o amante que parecem ser também a resposta a tais invasões. Por exemplo, ao beijar filmado ela retrucará sarcástica: "Pensei em você o tempo todo"; nós, que ainda lembramos as cenas eróticas no apartamento, podemos dar a esta frase outras dimensões.

No relacionamento com o namorado, as áreas secretas aparecem sob outro prisma psicológico. Nesse caso, há, de um lado, alguém que quer se apoderar delas, e do outro, alguém que quer protegê-las, dizendo verdades ou até inverdades. Isso fica ainda mais claro numa segunda cena com o namorado. Ao vê-la, ele nota um novo penteado que lhe desagrada e comenta: "Você está diferente", mas não capta, nem é informado a respeito das mais profundas razões dessas mudanças. E acaba concluindo do por conta própria: "Você está diferente, mas é a mesma". Ele já está de novo focalizando-a com a câmera enquanto ordena: "A câmera desce lentamente sobre você e se aproxima sempre mais. Vou abrir todas as portas, todas as portas" (que realmente vão abrindo, na casa onde ela morou durante a infância, criando a sim uma profunda perspectiva que alude à penetração regressiva no tempo). Enthusiasmado, onipotente e ingerente continua do alegre: "Descobrir em marcha ré! Que ro que você reencontre sua infância, que vença todos os obstáculos. Agora você passa pelos 15, 14, 13, 12, 11, 10, 9 anos a tê chegar aos 8. Pare ali!" E nem ouve o comentário dela: "Como é melancólico o olhar atrás de si". Diante dessa atitude invasiva ela reverduirá dando dados irrelevantes de seu passado, simulando interesse-se com essas revivências como quando relata sua composição sobre a vaca, absuradamente vazia de conteúdo. Ou dará relatos parciais, ou fugirá do assunto.

Relacionado com isso podemos fazer duas aproximações. A primeira, quando o namorado, não conseguirá dados sobre o pai dela por ela "estar com pressa" e ter que sair. Logo após, contracenando com o amante, ela espontaneamente começará a falar de seu pai; mas será então Paul que cortará as recordações dizendo que não quer ouvir nada do passado.

A segunda aproximação podemos vê-la no relato dela sobre seu namorado de infância: "Ficávamos cada um debaixo da prateleira sã, nos olhando de longe, sem ele nunca me tocar", conta ao noivo; e ao amante completará a frase, acrescentando: "enquanto isso nós nos masturbávamos para ver quem terminaria antes". Mas neste caso perceberá que Paul, que já a mandou anteriormente calar por ter ela dado o nome do amiguinho ("Não quero saber de nomes") e curiosamente o menino chamava-se também Paul), nem mais lhe presta atenção. Ele não quer penetrar em
seu passado. Ela então dirá: "Porque não me ouve? Por que não quer saber de mim? Parece-me estar falando com uma paréde".

Assim nesse primeiro triângulo notei, em suas cenas iniciais, duas linhas diferentes, mas que seguem paralelas. Uma delas é a de não comunicar segredos a quem quer se apossar deles; outra tentar compartilhá-los, mas ter que guardá-los em si, por que o outro não os quer. Com o tempo, sem prender-se a ambas, três ou quatro, entre ela e o namorado. Este, que ingenuamente pensava poder se apossar definitivamente dela com o casamento, projetando então "filme-lá durante todo o dia, desde seu primeiro sorriso", quase corre risco de não saber, de ir morar com ela no apartamento do voltado conhecido dos espectadores, o trágico desfecho. Mais antes de analisar o final do filme gostaria de pesquisar agora as áreas secretas do segundo triângulo amoroso.

Paul, ao encontrar pela primeira vez a moça, acabara de ficar viúvo, pois sua esposa Rosa cortara os pulsos na banheira do hotel. E a outra pensa que a violência, de um jeito ou de outro, no correr do dia, terá sido provocada por essas intenções e emoções.

Na segunda cena no hotel surge outra invasora: a mãe da defunta, Paul, chegando novamente de um de seus secretos encontros, a surpreenderá na frente de um ar mário aberto, remexendo nas prateleiras. "Que está fazendo?" "Procurando algo, algo que me explique, uma carta, um sinal. Não é possível que eu não tenha deixado nada para mim, nada para a sua mãe, nem uma palavra." E ali recomeçará uma outra sarraíada de perguntas tangenciais: "Foi com a navalha?" "Como foi?" "A que hora?" "De noite?" etc. O viúvo só responderá à última pergunta, mais pertinente, "Por que se matou?" dando um violento murro na porta. Enquanto isto outros invasores de áreas secretas ficarão espeirando a trás dos reposteis; são os hóspedes do hotel, assanhados em querer saber, contra cujos rostos Paul lançará bruscamente as portas. A mãe de Rosa, não conseguindo entrar nos mistérios da existência e da morte da filha, resolve então manipular seu corpo transformando seu
rosto, através de uma maquilagem que ela, quando viva, nunca teria usado. E, se seu genro não se opusesse, até lhe daria um enterno religioso contrário aos princípios da defunta. Revela-se assim a característica invasora desta mãe, que não tendo podido manipular a filha em vida tenta manipulá-la agora, quando indefeso cadáver. O próprio Paul, que procura proteger se gredos, gostaria também de poder desvendar muitos deles. Percebe-se que entre ele e a esposa havia áreas secretas, embora ele se tivesse iludido saber tudo sobre ela, possivelmente porque era informado do relacionamento com o amante. Nova mente teríamos verdades parciais para esconder outras, que enganam o confessor. O viúvo sente-se impelido a encontrar-se com Marcelo, porque ambos acham que "pensando juntos poderemos tentar conhecer Rosa". E evidencia-se, então, que nem o amante captara as áreas secretas dela. Mas ao verem se os dois, com idêntico "robe de cham-bre", se acrescentará outro ponto de interrogação: "Por que Rosa queria-nos iguais, com a mesma cor e o mesmo desenho de roupa?" Intuímos com isso que ela da qual nada mais sabemos foi um tipo de pessoa (como a mãe dela e como o namorado da moça) que não respeita a personalidade alheia, mas só se relaciona com alguém ao qual impõe, ou tenta impor, ser conforme seus próprios desejos. O a mante pergunta "Seja sincero, não sabia que usávamos o mesmo roupa?" Ao que responde o viúvo, evidentemente mentindo: "Sei tudo. Rosa me falava tudo". Durante o encontro, Marcelo, a um certo momento, gostaria de saber porque um dia ela tentou arrancar um pedaço de papel da parede e Paul tenta uma interpretação. Mas será esse último que trará a pergunta mais crucial: "Por que me traiu com você? Queria tanto saber o que ela via em você?" Assim este diálogo entre os dois homens que se reuniram para tentar conhecer, a pós sua morte, aquela que nenhum dos dois tinha entendido, praticamente não desvendará nenhum mistério. Mas ironicamente, só se acabará descobrindo algo de uma monta e relacionada a Marcelo. Este dirá: "Você quer saber? Eu também tenho o meu segredo" e mostrará o tipo de ginástica que faz para tirar a barriga. Neste caso, quando se pretende chegar ao âmago do problema (por que se matou? Por que os desejava idêntico? etc.) acaba-se tendo respostas irrelevantes e que nem interessam. Possivelmente em nenhum outro momento de filme teremos tão desesperadas perguntas a áreas secretas surdas e que não respon dem como no monólogo de Paul ao lado da esposa morta, maquilada pela mãe, muda no meio das lindas flores roxas, Hieráti ca, ela se calou para sempre. Pela ex pressão do rosto parece guardar com tru unfo os segredos que ninguém conseguiu desvendar. Enquanto isto o viúvo, ao lado dela, tenta ainda conseguir alguma resposta, num angustiado diálogo-monorógo, que passará por várias tonalidades e mocionais: da ironia ao ódio, da impotência à ternura, da irritação ao desespero. O agitado discurso, que tentarei reproduzir, em algumas frases, alude à reais segredos: "Oh falsa Ofélia afogada numa banheira!"... "Em cima de um armário encontrei numa caixa coisinhas, boba gente, até colarinho de padre; não sabia que coleccionava miudezas. Mesmo vivendo juntos 200 anos não se conhece uma pessoa"... "Quem é a filha você? Nunca saberei sobre o seu segredo"... "Ontem dei-xei sua mãe as escorregas; isto me inclui também"... "Para me ajudar a encontrar a deixou-me em herança o Marcelo. Você me mentiu, Mentiu eu confiava em você"... "Diga algo! Digam algo! Sua porca imunda e mentirosa". Impossibilitado de atingir o sujeitante que lhe fora escondido, ele também terá uma solução derivativa para o corpo de la, ameaçando tirar-lhe a maquilagem que camufla a verdade de seu rosto. Enquanto que, nessa situação triangular, as áreas secretas permanecerão inatingíveis, apesar das múltiplas investidas, algo diferente ocorrerá entre Paul e Jeanne. Com o tempo percebe-se, sobretudo ne
le, por trás das resistências o desejo de posto de finalmente querer se abrir com alguém. Ao longo dos encontros começará a falar de seu passado "do qual só tem lembranças tristes" a não ser a do fazendeiro que salvava pelo cachimbo, tendo tido um "pai metido a putas e valente" e uma "mãe também bêbada que lembrava vindo da cadeia". Um dia, em poucas palavras, e de passagem, ele dará a súmula de sua situação atual: "Tenho 45 anos; sou viúvo; tenho um hotel; minha esposa suicidou-se; tenho próstata enorme; não tenho amigos. Se não tivesse conhecido você ficaria só com a minha hemorroida". Já não há quase mais mistérios, quebrando-se as trincheiras que antes defendiam as áreas secretas. O desfecho do filme é livre de ser interpretado. Mas parece-me haver nele: a aspiração, a impossibilidade e as vezes os perigos de lidar com as áreas secretas. Num triângulo temos simbolicamente um extremo que é de preferir morrer a compartilhar - las, quando possivelmente se poderia. No outro triângulo, o de ser aniquilado quando se escolhe para elas um "continente" que não é realmente "bom", ou quando se quer invadir em demasiada a vida de alguém que quer preservar suas próprias intimidades. Analisaremos estes dois últimos perigos relacionados com o assassinato de Paul por parte da moça.

O desejo dele de finalmente encontrar um bom continente que aceite seus lados sombrios e mortos, sem rejeitar-lo, parece-me claro quando, ao pedir a ela a introdução anal pelo dedo, acompanha esse ato com palavras que aludem a ela copular "recebendo do vômito e o fedor de um porco agonizante". Mas nem ela parece querer acolher isso, nem ele quererá, até o fim, aceitar o conhecimento do passado dela. Enquanto os dois se encontravam secretamente no apartamento, com contatos esporádicos, parciais, que permitiam preservar o anonimato e, paralelamente, outros relacionamentos excluídos deste, tudo parecia se manter. Mas outros desejos opostos foram aos poucos aparecendo. Ele já a quer só para si, pretendendo levá-la consigo para uma fazenda que ela detesta.

No filme, alegoricamente, ampliam-se os lugares onde se encontram, saindo eles fora do apartamento secreto. Mas aí onde ficarão as áreas secretas? Nas últimas cenas o amante, antes tão rígido defensor destas áreas, torna-se para Jeanne um novo violentador delas. E a moça já não o quer mais. Mas ele lhe corre atrás pela rua, enquanto ela foge para a casa-museu do pai e da mãe, que é também seu lar. Seguindo-a há também o perigo de que ele traga consigo os segredos dos ligados a eles, que ela prefere manter fora. Como parte do filme mostra a violenta entrada na personalidade de alguém que não pode ser bom continente, nem quer ser penetrado em seus núcleos íntimos e secretos. Ele a segue correndo, que rendo falar com ela. Ela foge gritando "Socorro! Socorro!" E refugia-se em sua casa quando ele invade o lugar dela (casar=personalidade). Sem refúgio ela o mata. "Quero saber o seu nome" é o último pedido dele e a resposta será o disperso mortal. Com o revolver ainda quente na mão ela já prepara outras áreas secretas para quem lhe perguntar sobre o ocorrido: "Não sei quem é, Não sei como se chama. Qual o seu nome. Não sei quem é, E um louco, não sei como se chama. Quis, entrando, violentar-me".

E com estas palavras, que tentam deturpar os fatos, de certa forma a moça diz simbolicamente verdades, pois alude à violência de pretender invadir áreas secretas desta forma, e a loucura de entregá-las indevidamente.
Terminada a análise do filme acrescentrei um pequeno aparte ainda relacionado com áreas secretas e seus violentadores, mas desta vez baseando-me numa situação do real.

Quando estava sendo projetado em São Paulo o "O Último tango em Paris", a atriz Maria Schneider aqui esteve, de passagem, não para homenagear o filme. A imprensa, os fãs, os curiosos literalmente caíram.
em cima dela famêlicos para olhã-la, en-
trevistã-la e desvendar suas intimidades.
Mas ela decepcionou a todos, mostrando-se
(conforme diziam os jornais), "muito dife-
rente da personagem que interpretava o
filme". Em lugar de um topless, ela usava
um fechadíssimo pulôver de baixo do qual
os olhares excitados não reconheceram as
famosas curvas. Além do mais ela se esqui-
vava das perguntas tais como: "Dormiu re-
almente com Marlon Brando?", "E a mantei-
ga?", "Onde foram parar suas prósperas te-
tas?", etc. Ela distante e enfastiada,res-
pondia estar bem longe disso tudo que nem
mais lembrava, por já estar em "outras".
Pouco aberta e comunicativa, ficava num
vazio durante os ruidosos churrascos orga-
nizados para recebê-la, e saiu de um des-
tes sem cumprimentar ninguém, esquecendo-
se até da rosa batizada com o seu nome,
que a Roselândia tinha lhe oferecido. Mas a
mim, que estava enquanto isto meditando e
escrevendo essas idéias pareceu-me pelo
contrário ter sido ela bem escolhida para
a atriz do filme, não só pela sua inter-
pretação nele, mas também pelo seu compor-
tamento fora da tela. Quem melhor do que
ela poderia representar alguém que tenta
se esquecer de tudo, especialmente de o
que está relacionado com o próprio nome? Lem-
bro que Maria Schneider, entre outras coi-
sas, foi filha de pai desconhecido até a
dultada, quando descobriu ser filha de Dani-
el Gelin, que nunca assumiu legalmente sua
paternidade, não tendo, portanto ela o so-
brenome paterno. Quem melhor do que ela,
que tão bem se esquivou de todos aqui,
frustando expectativas voyeurísticas, po-
dria melhor representar quem guarda âre-
as secretas contra invasores ingênuos, pa-
ra os quais existe, sobretudo, a medida do
concreto e do visual? Quem mais indicado
para representar os "mas-porém" acima à
pontados, as verdades sabidas mas negadas
do que alguém que tornou-se vulgarmente
símbolo da mulher-fêmea, apesar de seu
lesbianismo claramente confessado?

Para estas considerações que acabei de ex-
por eu me utilizei, além da minha própria
personalidade, intuição e interpreta-
ção, também dos recursos provindos de mi-
ña formação psicanalítica.
Assim, se não nomeio especificadamente
Freud, Melanie Klein, Bion, Winnicott,
Bleger e outros, torna-se evidente po-
rem, para o leitor especializado em psi-
canalise, que eles não foram por mim ig-
norados.

Gostaria agora de me deter na contribui-
çã de Piera Aulagnier, cuja obra me foi
apresentada em uma reunião científica de
novembro de 1979, em súmula didática do
Dr. Fábio Herrmann de alguns artigos dis-
cutidos pelo grupo de estudo que se dedi-
ca a esta autora. Estava eu, a esta épo-
ca, elaborando as idéias e escrevendo as
notas sobre o "O último tango em Paris",
quando, surpresa, notei grande semelhan-
ça entre minhas observações sobre o film-
me, ou seja, a constante alusão a áreas
mantidas secretas contra possíveis inves-
tidas de intrusões e as teorias dessa
psicanalista francesa sobre a oposição
entre o pensar secreto e o excesso de
violência secundária. Tentarei expor a
qui, respeitando o quanto possível o es-
tilo explicativo da autora, este duplo
tema de Piera Aulagnier, cujo aprofunda-
mento busquei com a leitura dos artigos
referidos na citada súmula (2) *.

I - O conceito de Violência Primá-
ria e a Origem do Eu.

Uma das características da vida psíquica
e a do sujeito defrontar-se repetitiva-
mente com experiências que, na maioria
das vezes, se antecipam à sua possibili-
dade de resposta e ao que ele pode saber
ao prever. O "infans" especialmente
é constantemente solicitado além de sua
possibilidade de resposta e se encontra
na situação na qual a oferta precede sua
demanda. Ele, logo que vem ao mundo, é
inserido num universo de linguagem, que
so depois irá entendendo e dominando, tor-
nando-se a mãe o "porta-voz" de suas
ecessidades que ela irá interpretando, co-
municando e batizando, metabolizando- os
em desejos, sem que a criança possa inici-
amente ter a menor condição de opor-se. 
Nessa primeira fase o que o nenê demanda 
à voz materna é o puro prazer libidinoso 
de ouvir, mas o que esta lhe oferece é 
também um fluxo discursivo, que antecipa 
capacidade de compreender sua significa-
ção e que inclui também as primeiras in-
junções, interdições, limitações possí-
veis, do lícito e do certo. O grito emitido 
pelo bebê, que em si não tem significa-
cão, será logo interpretado pela mãe como 
significando dor ou tristeza, ou necessida-
de de alimento, etc.

É este discurso que ilustra de maneira 
exemplar o que Piera Aulagnier designa de 
vioência primária definindo-a como sen-
do: "A ação psíquica pela qual se impõe à 
psique de um outro uma escolha, um pensa-
mento, uma ação motivadas pelo desejo da 
quele que impõe, mas que são entretanto, 
apoiados num objeto que para o outro cor-
responde à categoria do necessário" (3). A 
vioência assegura sua meta unindo o re-
gistro da necessidade do "infans" ao regis-
tro do desejo da mãe.

O fenômeno de violência refere-se essen-
cialmente à diferença entre a organização 
psíquica da mãe (na qual já se estabele-
ceu a instância Eu, se realizou a ação da 
pressão) e a organização psíquica imatu-
ra da criança em estado de satisfação e 
de dependência.

Esta violência tão absoluta, é também in-
dispensável, nos momentos iniciais da vi-
da, para o desenvolvimento psíquico da 
criança, pois, prepara a origem do Eu e 
permite o acesso do sujeito à ordem do hu-
mano. "Para que o psiquismo infantil em-
tre em ação é preciso que, ao seu traba-
lho, se acrescente o da função de prótese 
do psiquismo materno" (4), que é também 
objeto de um prazer erógeno indispensável 
para o funcionamento psíquico. A necessi-
dade da presença de um Outro não se res-
tringe às funções vitais que ele deve gar-
tarir: "Viver exige a satisfação de uma 
série de necessidades às quais a criança 
 não pode suprir de forma autônoma; mas 
exatamente por isto as "necessidades" da 
 psique exigem uma resposta sem a qual o 
"infans" pode perfeitamente, apesar de seu 
estado prematuro, decidir recusar a vi-
da" (5).

"A função de prótese da psique materna 
permite à criança encontrar uma realida-
de já remodelada pela atividade psíquica 
materna e tornada, graças a ela, represen-
tável: o real sem sentido, inaccessible, 
vela à psique, é substituído por uma reali-
idade humana, porque investida pela li-
bido materna" (6). "O efeito de prótese, 
se manifesta, no espaço psíquico do "in-
fans", pela irrupção de um material marca-
do pelo princípio da realidade e, portan-
to, pelo discurso, o qual impõe, desde 
cedo, àquele que não tem ainda o poder 
de aprovar-se deste princípio, a intui-
ção de sua existência" (7).

Será este discurso e os alinhavos iden-
tificatórios fornecidos tão-somente por 
ele, que o "infans", no momento em 
que adquire os primeiros rudimentos da lin-
guagem (e passa ao estado de "infante") 
deverá aprovar-se; é uma imagem do Eu 
que vem do Outro que fará inicialmente 
irrupção no espaço psíquico e dará para-
doxalmente corpo e uma instância, o Eu, 
que terá o poder de se desprender de um 
vioência à qual ele deve sua origem" (8).

II - O Risco de Excesso seria dese-
jar, por parte da mãe (e também da crian-
ça) que este "status quo" permanecesse 
sem modificação. Isto faria com que o 
discurso materno se transformasse, para 
sempre, num solilóquio a duas vozes.

"O desejo que nada mude é suficiente pa-
ra inverter radicalmente os efeitos da 
quilo que foi, durante um período, lícito 
to e necessário e transformá-lo, naquele 
que será por excelência a condição do 
pensamento delirante. Aspiração mantida 
por um desejo do qual, a alucada desme-
dida implicaria: na exclusão da criança 
da ordem da temporalidade, na fixação de 
seu ser, e de seu devir a esse momento no 
qual só pode conhecer e investir uma ima-
gem dada pelo porta-voz, na impossibili-

dade de pensar uma representação que não tenha sido pensada e proposta pela psique do Outro" (9). Este desejo tanático por parte da mãe de preformar os pensamentos da criança dificultará ou impedirá que aconteça o que normalmente deveria ocorrer: a capacidade por parte desta última de pensar seus próprios pensamentos.

Piera Aulagnier propõe difereir uma violência primária de uma violência secun
dária. No primeiro caso "trata-se de uma ação necessária, cujo agente é o Eu do Ou
tro, tributo que a atividade psíquica pago para preparar o acesso a um modo de or
ganização e em benefício da construção futura da instância Eu" (10). No segundo caso é uma violência que se exerce contra o próprio Eu e tem como finalidade destrui-
lo. Esta apropriação de um direito de e
xistir, que se manifestará de maneira e
dentiva na vivência psicótica, estará sub-
jacente e velada, sem adotar a forma de
uma loucura manifesta, todas as vezes que o Eu só puder funcionar normalmente quan-
do um Outro, conhecendo todos os pensamen
tos, lhe sirva de prótese e fundamento. O
desejo por parte da mãe de continuar pos-
suindo o entendimento de todas as necessi-
dades da criança e todo o saber sobre ela é pelo receio de ter que lidar com uma
personalidade que se tornaria menos tran
sparente aos seus olhos; e ter que renun-
ciar a ser ouvida como a voz que transmi-
ta a "verdade", mais plena e incontestável.

Neste caso a Mãe não reconhecerá no filho um sistema de significações que não seja a simples retomada, em ecol, do sistema ma
terno; "A criança se vê confrontada a um discurso no qual nenhum enunciado dá um sentido à sua presença. (Sente que) lhe é negado o direito à autonomia, para exi-
gir que encarne algum que já existiu.Lá,
onde dever-se-ia construir um projeto, lá onde a noção de futuro deveria permitir ao Eu mover-se numa temporalidade ordena-
da, o retorno do mesmo estanca o tempo, e
em benefício da repetição do idêntico e in-
verte sua ordem, pois, aquele que deve
tornar-se, descobre que ele é precedido
por um passado e um antepassado, os quais lhe impõem o lugar e o tempo aos quais ele deve retornar. A sombra falada não antecipa o sujeito, ela o projeta regres
sivamente neste mesmo lugar que o porta-
voz já ocupou no tempo passado" (11).

Nessa violência excessiva há a tentati-
va, por parte do Outro, de apropriar-
se da atividade de pensar da criança impe-
dindo também que esta crie seu próprio ser único e inconfundível.

Com relação ao termo "sombra falada" usa da (mesmo no trecho acima) por Piera Au-
lagnier, lembro que esta autora salienta as distorções pelas quais às vezes a mãe define o filho, que ela imagina conhecer tão bem. Nisto, no início, haveria uma correlação com o desejo da criança e a
crença desta de estar lidando com um ser supremo, dono de toda a Verdade. Disto decorreriam falsas matrizes identificató-
rias (o que possivelmente, penso, poderia mos entender como "falso Self"); "Prece-
dendo o nascimento do sujeito preexiste um discurso que o concrece: espécie de sombra falada e suposta pela mãe que fa-
la; ela se projetaria sobre o corpo do
"infans", tomando o lugar deste, a quem se
dirige o discurso de porta-voz" (12). "O
disco eur maternal se dirige inicialmen-
te a uma sombra falante projetada sobre o corpo do"infans"; a este corpo tratado, a cariciado, alimentado a mãe, pede a con-
firmação da identidade da sombra, sendo que é desta sombra que se espera a res-
posta, raramente ausente pois ela é pré-
formulada" (13). "A mãe se forja uma re
presentação ideativa do"infans", através
do discurso que ela mantém com ele, re-
presentação que ela começa a identificar como sendo o"ser" do"infans", inevitável-
mente forçulado de seu conhecimento" (14). Assim a mãe poderá projetar na criança a
quilo a que teve de renunciar, aquilo que perdeu ou que ela esqueceu de ter de
sejado; seus sentimentos de culpa, sua
ambivalência, seus projetos de morte, seu
Edipo não resolvido; "A mãe poderá falar
no feminino a sombra de um corpo que tem
pênis" (15). No filme "O último tango em
Parece que encontramos exemplos destes excessos de violência particularmente: em São Paulo, que impunha a seus dois homens, uma semelhança prensada por ela; na mãe destas, que, em falta de outra possibilidade, manipulava seu cadáver conforme seus próprios desejos; no namorado cineasta em relação a Jeanne quando confere a ela o papel de musa de um filme, mas na medida em que ela se enquadrar em sua inspiração; na mãe de Jeanne que a ignora, enquanto cegamente busca a repetição de um passado que precedeu a existência da filha.

III - O pensar secreto, o direito a um prazer inalienável.

É necessário que o enunciado da mãe possa ser posto em dúvida para que o Eu conquiste a sua autonomia: "O primeiro testemunho desta autonomia será a possibilidade de pensar secretamente" (16). "Poder exercer um direito de prazer sobre sua própria atividade de pensar, reconhecer o direito de pensar o que o outro não pensa e não sabe que pensamos é uma condição necessária ao funcionamento do Eu. Mas o acesso a este direito pressupõe o abandono da crença no todo saber do porta-voz, a renúncia a encontrar, na cena do real, uma voz que garanta o verdadeiro e o falso, o luto por um prazer libidinal ligado ao dom de uma sonoridade pura. Isso só é possível quando a criança descobre que o discurso do porta-voz diz a verdade, mas po de também mentir (...) A descoberta que o discurso pode trazer a verdade ou a mentira é, para a criança, tão fundamental como a descoberta da diferença dos sexos. Poder duvidar do que é ouvido é tão indissolúvel quanto poder duvidar da realidade de uma construção que se regula sob a égide da fantasia (...) Será só a esse preço que o sujeito poderá questionar o Outro - e se questionar - a respeito de quem é o Eu, sobre a definição que o discurso fornece da realidade, e sobre a intenção que motiva o discurso do Outro e dos outros" (17).

Só assim poderá haver pensamento e o direito inalienável de poder pensar seus próprios pensamentos sem senti-los pertencentes a um outro, passando-se de um "Eu falado", pelo discurso do porta-voz, a um "Eu falo" o que quero falar, quando quero e a quem quero, tendo claro na mente o poder manter pensamentos secretos, durante um certo prazo ou para sempre, que ninguém tem o direito de extorquir.

No filme temos constantes alusões a tentativas de intrusões em segredos alheios: a mãe de Rosa, o namorado de Jeanne, um lheker que limpa a banheira, a polícia técnica, os hóspedes do hotel e o próprio Paul em relação a Rosa. Acho, porém que não devemos concluir, lendo Pierre Aulagnier, que todas as áreas secretas são para ela automaticamente pensamentos, pois é necessário diferenciar o pensar seus próprios pensamentos em segredo, das áreas tornadas mudas pela repressão, esquecimiento e não percepción delas.

Todavia para que a descoberta do poder pensar secreto e prazerosamente se faça, é preciso que ela não seja constantemente ameaçada pelo medo de punição, o que levaria à amputação da função culpada; "É necessário que o desejo de autonomia do Eu exista como seu desejo, mas que o Eu entenda na voz do porta-voz o desejo de facilitar-lhe a realização" (16). Em Pierre Aulagnier temos a utilização das suas observações do desenvolvimento da função pensar trazidas para um melhor entendimento do que é adequado ou inadequado no encontro analítico. Ela observa como um analista favoreceria o pensamento delirante se se comportasse como uma mãe que quer manter a violência primária, identificando-se com um ser a quem tudo sabe, dando ao seu cliente a sensação que tudo o que este pensa já foi anteriormente pensado pelo terapeuta. Esta autora considera que a própria técnica da associação livre deve ser usada com grandes cuidados pelo perigo de favorecer no paciente o dizer tudo sem pensar, havendo um Outro que pensaria sobre o que foi dito, e com isto provocando uma regressão a uma época arcaica (da qual
possivelmente o cliente tem ainda uma do entia saudade), na qual não se possui ainda da a noção de poder pensar seus próprios pensamentos.

Piera Aulagnier considera que a loucura é a loucura de um discurso sem espaço para meditações secretas, "espetáculo de uma amputação intolerável para o funcionamento do pensar, lembrança de um perigo mortal que todo o Eu efetivamente arriscou vivenciar e do qual encontramos em todo homem a marca, neste sentimento de horror que o toma com a ideia que ele poderia ser privado de toda possibilidade de esco-

lnha entre seu silêncio ou sua palavra" -

(19). "Preservar-se o direito e a possibili-

dade de criar pensamentos, e mais sim-

plemente de pensar, exige que a pessoa

se arroje o de escolher os pensamentos

que comunica e os que guarda secretamen-

te: é esta uma condição vital para o fun-
cionamento do Eu" (20). "A perda do direi-
to ao segredo levaria, junto com um "á

mais" para ser reprimido, um "a menos" a

ser pensado: duas eventualidades que le-
vam ao risco de tornar impossível a ativi-
da de pensar e, daí, a própria existência
da do Eu" (21). É esta perda que está na

base da psicose.

Piera Aulagnier quererá então dizer com isso que só há pensamentos no absoluto se

gado? Acredito que não. Caso contrário nunca teria escrito seus trabalhos. Se as

sim fosse nem se justificariam grupos de estudos sobre sua obra, pois lá é necessá-

rio se pensar juntos, comunicando-se mu-

tuamente entendimentos e observações.

Assim se nem todas as áreas secretas são

pensamentos, nem todos os pensamentos de

vem ser mantidos só para si. O exemplo
d isso é o que acontece tanto na ciência

quanto na arte. Eu nunca teria pensado o

que escrevi se não tivesse captado uma

mensagem no filme, mensagem esta que foi

apropriada pelas leituras do pensamento

de Piera Aulagnier e que, desde então, me

permite ter uma nova dimensão para enten-
der melhor o que meus clientes me comuni-
cam.
(1) - Uso o termo "áreas secretas" por não ter informação se haveria ou

tro na mente de Bertolucci, já que não tenho acesso às teorizações
do autor.

(2) - Agradeço à amiga Dra. Amazonas Alves Lima, que me emprestou
todos os artigos lidos pelo grupo de estudos e que acabou sendo a
revisora deste meu escrito.

* Este artigo é anterior às conferências de Piera Aulagnier, pro-
nunciadas, a convite da S.B.P.S.P., em agosto de 1980 em São Paulo

(3) - "A violência da interpretação", Imago Editora, 1979, pg. 38

(4) - Idem, pg. 39.

(5) - Idem, pg. 107.

(6) - Idem, pg. 108.

(7) - Idem, pg. 109.

(8) - "A propus du transfert-le risque d'exces et d'illusion mortifère".
Publications des facultés universitaires Saint-Louis - extrait de
"Savoir, faire, espérer: les limites de la raison". Bruxelles, 1976,
pg. 421.

(9) - Idem, pg. 422.

(10) - "A violência da interpretação", pg. 36.

(11) - Idem, pg. 193

(12) - Idem, pg. 109

(13) - Idem, pg. 110

(14) - Idem, pg. 36

(15) - Idem, pg. 111

(16) - Idem, pg. 198

(17) - "A propus du transfert" - pg. 425.

(18) - Idem, pg. 428

(19) - "Le droit au secret: condition pour pouvoir penser" - Du Secret -

(20) - Idem, pg. 142

(21) - Idem, pg. 143