



O último tango em Paris:
Uma leitura a partir da História e dos estudos sobre o corpo

Fábio Ronaldo da Silva¹

Maria Claudia Cavalcante²

Resumo:

O objetivo deste artigo é problematizar as formas como o corpo, a sexualidade e as afetividades são tratadas pelo filme *O último tango em Paris* (Ultimo tango a Parigi, Bernardo Bertolucci, 1972). Para tanto, partimos de uma leitura historiográfica, baseada, em especial, nos aportes da História Cultural. Essa linha historiográfica concebe o real como um campo de disputas simbólicas, apontando para o fato de que a representação é polissêmica. O cinema, pensado desta forma - assim como o presente texto - é uma leitura possível de uma dada realidade que, como tal, possui linguagem e técnicas próprias e produz uma abordagem específica sobre os temas abordados na película. A análise do filme aponta para desconstrução do ideal de amor romântico e a possibilidade de novos usos dos corpos e prazeres, ao mesmo tempo em que denuncia o quanto o Ocidente ainda é refém da construção romântica em torno das afetividades.

Palavras-chave: Cinema, Corpo, Afetividades, História.

¹ Doutorando em História pela Universidade Federal de Pernambuco (UFPE). Mestre e licenciado em História pela Universidade Federal de Campina Grande (UFCG). Bacharel em Comunicação Social pela Universidade Estadual da Paraíba (UEPB). Membro do Projeto Memória da Ciência e Tecnologia de Campina Grande (UFCG). Desenvolve estudos nas áreas de Comunicação e História, atuando principalmente nos seguintes temas: Homossexualidade e geração, Gênero, Imagem, Cinema, História oral, Memória, Arquivo, Novas Tecnologias da Informação. E-mail: fabiocg@gmail.com

² Doutoranda em História pela Universidade Federal de Pernambuco (UFPE). Mestre e licenciada em História pela Universidade Federal de Campina Grande (UFCG). Desenvolve estudos nas áreas de História, Literatura, Memória, História da Educação e estudos de formação intelectual, em especial a trajetória intelectual de Gilberto Amado. Possui também experiência docente em ensino superior nas mais diversas áreas das Ciências Humanas e Sociais: História, Sociologia, Antropologia Social e Cultural, Ciência Política e Ética e Cidadania Profissional. E-mail: cacau_06@yahoo.com.br



Abstract:

The purpose of this article is to discuss the ways the body, sexuality and affectivity are treated by the film *Last Tango in Paris* (*Ultimo tango a Parigi*, Bernardo Bertolucci, 1972). The starting point of historiographical based reading, in particular, the contributions of Cultural History. This historiographical line conceives reality as a field of symbolic disputes, pointing to the fact that the representation is polysemic. The film, conceived in this way - as the present text - is a possible reading of a given reality that, as such, has its own language and techniques and produces a specific approach on the topics covered in the film. The analysis points to the film deconstructing the ideal of romantic love and the possibility of new uses of bodies and pleasures, while denouncing how the Occident is still hostage to the construction around the romantic affections.

Keywords: Cinema, Body, affections, History.

O cinema, como arte, fornece um espaço no qual se constituem novas modalidades do sujeito. Mais que representação fiel ou não da realidade, o cinema oferece ao espectador um campo de experiências e só ganha existência se efetivar um sujeito para esse campo. (MOSTAFA, 2010, p.120).

Cena Um: cinema e representação

Além de servir como fonte e objeto para a História, o cinema, assim como as artes, é um excelente espaço para se perceberem traços de comportamento, valores, ideias, vontades e desejos de uma dada época, realidade ou comunidade. Mais do que mostrar um período histórico, os filmes representam³ a época e a cultura de quem os produziu. De certa forma, dão testemunhos da ideologia daquele período em que foram produzidos bem como da própria forma de ver a história. Todavia, como lembra Costa (1963), nem sempre as fontes utilizadas pelo historiador estarão representando testemunhos verdadeiros de uma coletividade, às

³ Aqui nos aproximamos do conceito de representação enquanto uma leitura possível do real, dentre várias outras. O real, seguindo a linha pensada pela História Cultural, é um campo de disputas simbólicas e, portanto, sua representação nunca é mimética, isto é, a representação não retrata uma dada realidade, posto que esta é polissêmica. O cinema é pois encarado como uma leitura possível de uma dada realidade que como tal possui linguagem e técnicas próprias e produzem uma leitura específica sobre os temas abordados na película.



vezes, representam um protesto contra uma situação existente. Tendo o cinema como fonte principal, e em específico, o filme *O último tango em Paris*, buscamos refletir sobre a forma como o corpo e a sexualidade eram sentidos, pensados, utilizados naquele momento, lembrando sempre que, além de ser uma forma de expressão cultural, o cinema é um meio de representação (BARROS, 2011).

Falar em representação e cinema nos remete à teoria do “terceiro sentido” de Barthes (1982) que distingue a imagem fílmica em três níveis: o nível “informativo”, que, através do cenário, dos personagens, do figurino, etc. situa o espectador no tocante à temporalidade, local e onde se passa a história; o nível “simbólico” que remete aos símbolos ligados ao tema do filme, ao autor e a seu referencial e, por fim, o nível “obtusos”, da ordem do sensível e que nos leva à emoção, ao afetivo. Ainda segundo o autor, a partir desses três níveis, busca-se compreender as projeções criadas pelo espectador e o caráter duplo das imagens, permitindo-nos entender a representação em sua dimensão simbólica e afetiva.

Pode-se dizer que, entre as formas de arte, o cinema é um dos sistemas signícos mais diversificados, mas, apesar de apresentar diferentes discursos sobre gênero e sexualidade, por exemplo, de modo geral o cinema mais reforça determinados discursos do que os problematiza. São poucos os filmes que não reafirmam o comportamento dos homens e as suas masculinidades, e das mulheres e da sua visão da feminilidade. Cabe, portanto, ao espectador vislumbrar diversas possibilidades de identificação que uma película pode oferecer, e também produzir uma avaliação crítica sobre as realidades que o cercam, os filmes em si e os seus contextos.

Aumont (1999, p.70) já afirmava que “*todo filme é um filme de ficção*”, isto é, o cinema tem a capacidade de transformar objetos, situações, pessoas e narrativa em ausentes no tempo e no espaço; desta feita, podemos discorrer que todo filme de “ficção” ou “documental” representa o irreal no sentido de o que vemos na tela é justamente o ausente. Assim, o cinema pressupõe uma experiência subjetiva difícil de ser apreendida ou, como nos lembra Godard (1998, p.182) o cinema não é “*nem arte, nem técnica, um mistério*”.

Bem mais do que o cinema americano, que impunha o gosto pelo rock in roll, a rebeldia e a marca de cigarro Marlboro, o cinema europeu estava interessado em uma discussão mais politizada e uma crítica à sociedade burguesa. O cinema italiano, por exemplo, inicia a década de 1960, focado no intimismo que retratava uma sociedade em crise. Basta lembrarmos, por exemplo, de filmes como *Rocco e seus irmãos* (1960) de Luchiano Visconti, que mostra a história de uma família que sai do interior da Itália em busca de trabalho e melhores condições de subsistência;



ou *Teorema* (1968) de Pier Paolo Pasolini que critica a futilidade, alienação e o comodismo da sociedade burguesa. Na década seguinte, a ênfase ao intimismo continuava, no entanto o centro da discussão era a questão existencial, algo que poderá ser percebido no filme que analisaremos.

E foi, não através do mistério, mas exibindo uma relação amorosa bastante “crua” que em meio aos efervescentes anos 70, *O último tango em Paris* levou ao cinema uma série de aproximações com os debates que compuseram e deram forma à época. Os questionamentos em torno do amor, o casamento, a solidão, a moralidade, o sexo, a memória e o esquecimento perpassam os diálogos que constroem a narrativa do filme. Essas questões têm a ver com uma série de debates, suscitados a partir do pós-guerra, os quais ganham intensidade nas décadas de 60 e 70 com os movimentos de contestação social que, além de criticarem “o sistema”, apontam para a falência de determinados modelos de condutas e novos usos da mente, do corpo e dos prazeres.

A transformação, em especial nos costumes, nas décadas 60 e 70, tem uma relação direta com o corpo. Haverá, nesse período, um desnudamento ou uma ressignificação do corpo. A novidade do final do século XX é a generalização de atividades físicas que têm como objetivo o próprio corpo, a aparência, a realização, o bem-estar. O prazer da própria higienização, do banho, do esforço físico... Ao mesmo tempo em que algumas liberdades passam a ser conquistadas pelas mulheres, o corpo vai passando por um processo de disciplinarização.

O “culto ao corpo” é um mecanismo altamente eficiente de individualização, ao responsabilizar cada indivíduo por sua aparência, isto é, instaurando uma nova moralidade, a da “boa forma”, referida à juventude, beleza e saúde e, conseqüentemente, acentuando particularismos ao fazer de cada indivíduo uma espécie de escrutinador de cada detalhe de seu corpo e aparência, mas não deixa de existir, ao lado desses movimentos, que promovam ou acirram uma espécie de individualização, alguns outros imperativos, igualmente eficazes, porém opostos e contraditórios. Bourdieu (1987, p.9) afirma que,

Quanto mais se impõe o ideal de autonomia individual, mais aumenta a exigência de conformidade aos modelos sociais do corpo. Se é bem verdade que o corpo se emancipou de muitas de suas antigas prisões sexuais, procriadoras ou indumentárias, atualmente encontra-se submetido a coerções estéticas mais imperativas e geradoras de ansiedade do que antigamente.

Contudo, o que mais chama a atenção nessa época é a atuação das mulheres na sociedade, promovendo grandes mudanças no tocante à questão da emancipação econômica e sexual, além da presença crescente nos movimentos



reivindicatórios e políticos da década. Os movimentos feministas lutaram contra a ditadura e ainda por questões específicas das mulheres tais como o controle da concepção, o aborto, o prazer sexual, a discriminação econômica, social e política, dentre outras questões, havendo ainda o movimento dos negros e dos gays que questionavam a sociedade vigente e exigiam igualdade e respeito.

Merece destaque ainda o maio de 1968, ocorrido na Europa, momento em que houve grandes revoltas estudantis que iam de encontro à cultura capitalista, burguesa e individualista que prevalecia. Foi nesse cenário sociocultural que o filme foi produzido.

Cena Dois: reconstituindo o cenário

O último tango em Paris é tido pela crítica cinematográfica como primeira obra-prima do cineasta e roteirista italiano Bernardo Bertolucci⁴. O filme, de 1972, escandalizou o mundo com cenas de sexo e caos emocional e deu ao cineasta a chance de concorrer ao Oscar como diretor. No Brasil, que vivenciava o processo ditatorial desde 1964, a Censura Prévia só permitiu a projeção da versão “sem cortes” do filme no ano de 1979. Mesmo tendo sido lançado em um período de maior questionamento ou luta pela liberação sexual, de contestação e do avanço da contracultura, o filme foi censurado em vários países devido ao niilismo do personagem de Marlon Brando e também pela cena de “violência sexual” a qual discorreremos mais adiante. Na Itália, o filme estreou somente em 1975, passando somente duas semanas em cartaz. Apenas em 1987, o filme pode ser exibido tal qual foi produzido. Bertolucci e os atores foram intimados pelo tribunal de Bolonha e acusados de produzirem uma película pornográfica. O diretor permaneceu cinco anos sem poder exercer os direitos civis. Apesar de toda resistência e censura, o longa foi bem recepcionado pelos críticos de cinema e até a atualidade é considerado um dos filmes mais emblemáticos da década de 70, assim como *Laranja Mecânica*, de Stanley Kubrick.

A estréia do filme, a 14 de Outubro de 1972, não se tornou propriamente um marco histórico, mas a quantidade de cenas sexuais contidas conferiram tanto ao filme como a Bertolucci um

⁴ Bertolucci nasceu em 1940 na cidade de Palma, Itália. Estudou na Universidade de Roma e ganhou fama como poeta. Em 1961, trabalhou como assistente de direção no filme “Accattone”, de Pasolini. Em 62 foi diretor do filme “La commare secca”, mas foi com “Antes da revolução”, seu segundo filme, que Bertolucci passou a ser conhecido. Em 1967, escreveu o roteiro de “Era uma vez no oeste” filme de Sérgio Leone. Em 1970 foi indicado ao Oscar de melhor roteiro pelo filme “O conformista” (1970). Além de “O último tango em Paris” Bertolucci dirigiu “O último imperador” (1987), “O céu que nos protege” (1990), “O pequeno Buda” (1993), “Beleza Roubada” (1996), “Os sonhadores” (2003), dentre outros.



reconhecimento mundial imediato. A ousadia do realizador conferiu-lhe o estatuto de precursor da “arte erótica” na indústria cinematográfica. Contudo, foi um dos últimos realizadores a lidar honestamente com sexualidade (VIDIGAL, 2011, p.05).

O enredo começa a partir do encontro fortuito e sexual entre Paul (Marlon Brando) e Jeanne (Maria Schneider). A partir de então, os personagens se propõem a se encontrarem num apartamento, mas sem trocar informações sobre si, nem mesmo seus nomes.

É importante perceber que, já no início do filme é mostrado um tipo de relação corriqueira na atualidade, mas que talvez não fosse algo tão habitual na época em que o filme fora produzido, visto que o próprio diretor afirmou que a obra foi pensada após um sonho onde ele transava com uma mulher sem a conhecer. Mesmo sem se conhecer, Paul e Jeanne têm uma relação típica da sexualidade episódica, como nos mostra Barthes (1993) onde o vínculo existente entre eles é puramente sexual, não existindo entre os personagens, o desejo de manter laços a ponto de ser construído um relacionamento nos moldes tradicionais que tenha como finalidade o casamento. O diretor trazia um filme no qual se mostravam cenas pouco exploradas na época, a exemplo do sexo por puro prazer e a liberdade da mulher.

Paul é o personagem que, no apartamento se mostra firme, transpira sensualidade e diz para Jeanne:

Não quero saber nada! Entendeu? Você e eu vamos nos encontrar aqui sem saber nada do que se passa lá fora. Porque aqui não precisamos de nomes. Você não vê? Vamos nos esquecer de tudo o que sabíamos. Tudo, todas as pessoas, tudo o que fazemos. Onde quer que vivamos. Vamos nos esquecer de tudo.

Paul é um homem de meia idade recém-viúvo, reduzido à condição de “um dos” que a esposa tinha. O fato de a esposa ter um amante e ainda ter cometido suicídio sem uma causa aparente coloca a personagem em um conflito: ele odeia a esposa por tudo o que ela fez, ao mesmo tempo em que a ama e não entende os motivos de seu suicídio repentino. É interessante perceber que, somente após uma conversa que ele tem junto ao corpo da esposa, que se encontrava no caixão, Paul demonstra estar disposto a apegar-se novamente, mas já era tarde demais.

A necessidade de falar, primeiro, sobre a morte da esposa de Paul é gritante, pelo fato de isso ser forte no passado da vida da personagem e que o marcará profundamente, pois, possivelmente, será esse fato inesperado que o fará buscar um “não-lugar”, ou seja, um apartamento que servirá de refúgio para ele e para Jeanne. Ambos buscavam um refúgio e, ao se encontrarem no mesmo espaço,



não há o estranhamento entre os que não se conhecem, eles se unem pela solidão, pelo não-lugar, pelo sexo.

O quarto em que Paul e Jeanne viveram as aventuras sexuais era um lugar de distância da realidade. Essa desconexão com a vida exterior cria um mundo à parte em que tudo é possível, em que a liberdade pulsa no corpo, no sexo, nas palavras, nos desejos.

Podemos dizer que os personagens possuem dois corpos: o corpo social que passa a existir na rua, sendo esse o corpo utilizado para cumprir as obrigações do cotidiano e fora do apartamento, ou seja: encontrar com o namorado cineasta, caminhar pelas ruas de Paris, encontrar com familiares e o corpo sexual/erotizado que será o corpo existente apenas entre as quatro paredes do apartamento - espaço para se vivenciar desejos e praticar "desvios sociais" - que são mostrados no filme. Os corpos que aparecem no filme são erotizados, mas não pornográficos; para fazer essa diferenciação, tomamos como base Maingueneau (2010, p. 32) que nos mostra que,

o erotismo é um modo de representação da sexualidade compatível, dentro de certos limites, com os valores reivindicados pela sociedade e dado que ele constitui uma espécie de solução de compromisso entre a repressão das pulsões impostas pelo vínculo social e sua livre expressão. Esse já não é o caso da pornografia, que não mascara suas tendências sexuais agressivas.

Cena Três: entre memória e esquecimento: corpo, afetividades e história.

A proposta de Paul é clara: *"vamos nos esquecer."* A assertiva de Jeanne é poética: *"É lindo não saber de nada."* A ausência de nomeação e de memória dão faces animais àqueles amantes que na ausência de nomes, preferem o gemido e o grunhido como forma de comunicação e de uma nova invenção de si.

A ausência de identificação por parte dos parceiros implica a ausência de uma memória e também de uma história e instiga o debate. Debate suscitado por Friedrich Nietzsche (1998), no século XIX, sobre a importância do esquecimento para a história e para a vida. Para ele, o esquecimento era vital, uma prerrogativa do indivíduo soberano, autônomo, supramoral, homem de vontade própria, independente, diferente do ressentido, este encharcado de memória e, portanto, paralisado, incapaz de gerar o novo. Tanto a história quanto o homem deveriam esquecer para criar. Esquecer como sinônimo de criação, não de negligência. Liberar a história do ranço de memória autoritária, cristã, cientificista. O esquecimento



traria para a história uma dose de instinto e de acaso necessários à composição de uma narrativa menos nefasta ao que é humano, demasiadamente humano.

Humano como é o encontro de dois personagens que atraídos pelo desejo não esquecem sua porção animal, mas decidem não lembrar, não nomear o que vivem, talvez, por acreditarem que viver ultrapassa qualquer entendimento e, portanto, qualquer ato de nomeação.

Jeanne namora Tom (Jean-Pierre Léaud), um jovem cineasta que faz dela a protagonista de um filme enquanto ela está com ele. Aqui Bertolucci brinca com a meta-narrativa, pois temos um filme que está sendo produzindo dentro do próprio filme. Mais adiante voltaremos a esta questão.

A relação de Jeanne com Tom é mencionada de forma indireta em conversa com Paul no apartamento, quando ela diz se referir ao amor “de cinema” no qual ela acredita; nesses amores, os sorrisos são verdadeiros e as pessoas felizes; Paul rebate dizendo que isso não é verdade.

Nos filmes, as pessoas vivem conforme a sociedade designa, falando de amor, filhos, em uma praça romântica onde há espectadores a observar. Como em uma película de romance, há aqueles em que as falas e juras de amor são palavras moldadas, como as que Jeanne falou para Tom, na cena em que ele chegou num trem. O ambiente romântico do amor de Jeanne com Tom remonta ao cinema, àquilo que Tom filmava e que estava longe do apartamento em que as liberdades sexuais pulsavam nos corpos dos amantes desconhecidos. Provavelmente, esta é uma das melhores metáforas sobre a artificialidade dos relacionamentos convencionais, aqueles que acontecem “do lado de fora”. Ouvimos sempre falar da grande diferença entre um beijo cinematográfico e um beijo real. Todos os beijos que Tom dá em Jeanne são cinematográficos. O reencontro, as declarações de amor, o pedido de casamento: tudo é cinema, é arte, é atuação. A questão não é apenas não ser autêntico ou não ser sincero, mas o que eles sentem só pode ser sentido através da lente de uma câmera. Provavelmente é uma crítica do diretor ao amor romântico que afirma que o sexo sem amor não pode ser aproveitado de forma ideal devido à ausência do amor.

Entretanto, seja no amor mostrado pelos filmes ou naquele que era oculto, Jeanne mantinha a característica da personagem de ser uma idealista. Essas idealizações de formas diversas chegaram à entrega do corpo e da perda das



amarras religiosas e familiares, principalmente simbolizada pelas falas dos dois personagens na cena do sexo anal onde se utiliza a manteiga como lubrificante⁵.

Assim, as imagens de sexo ganham destaque em cenas marcantes e polêmicas que percorrem todo o filme. Talvez, para nos lembrar de que é a partir do sexo que homens e mulheres se irmanam com sua face animalesca, desejante, selvagem. É também o sexo, faceta humana vigiada, acorrentada, disciplinada por discursos, palavras que, como aponta Michel Foucault (2003), nomeiam, qualificam e atribuem sentidos àquilo que constitui nosso principal vínculo com a animalidade.

Se Paul representa o esquecimento, o namorado de Jeanne, um aspirante a diretor de cinema, representa a memória. Ele almeja fazer um filme, utilizando-se da história de sua namorada e, para tanto, exige que Jeanne lembre e narre suas memórias desde a infância. Jeanne se sente usada e acha melancólico revisitar suas lembranças. Nas palavras da personagem, ir ao encontro de suas memórias é uma espécie de *"estupro mental"*.

A memória também atordoa Paul ao se lembrar da traição de sua esposa, talvez por isso busque esquecer. O esquecimento que também é um ato de não nomear. Nas palavras de Paul: *"Pode-se até contar a verdade, mas não dar nomes"*. É como se o ato de significação, para Paul, estancasse o vivido ou reabrisse a ferida.

O debate entre memória e esquecimento suscitado pelo filme nos remete para a própria condição da História e por que não dizer para as nossas relações de afetividade? Seria possível a história sem vestígios da memória? Existiriam histórias de amor sem esquecimento ou, no contraponto, existiriam histórias de amor com pessoas em branco, sem experiência, sem a inscrição do vivido na memória?

Não há como negar, como Nietzsche, que o esquecimento é primordial ao vivido. Ele funda o novo. Ele é a alavanca para novas escritas da história, novas formas de pensar, ver, dizer, sentir e de se livrar do ranço autoritário. No entanto, é impossível pensar a história e nossas relações afetivas sem a memória. Não há como apagar nossas experiências, nossas marcas. Não dá para nos passarmos em branco completamente, rasgar, virar a página, como nos aconselham os manuais de autoajuda. Há sempre o rastro. Um pedaço de papel rasgado solto no chão, no qual narramos e significamos nossas experiências. Afinal, a narrativa da memória é um

⁵ Segundo a atriz Maria Schneider, a cena não estava no roteiro. O próprio diretor, Bernardo Bertolucci, confessou, em agosto de 2013, que a ideia de gravar a cena partiu dele e de Marlon Brando e que os mesmos resolveram não dizer nada a atriz para ter uma cena mais realística. A atriz, por sua vez, considerou a cena violenta e humilhante. Segundo matéria do Jornal do Brasil (2013), Schneider considera o filme o maior arrependimento de sua vida, sofreu problemas psicológicos, anos de dependência química e nunca mais encenou cenas de nudez: <http://www.jb.com.br/cultura/noticias/2013/09/17/bertolucci-revela-bastidores-da-cena-da-manteiga-de-o-ultimo-tango-em-paris/>



relato da experiência, como aponta Walter Benjamin (1994). Para esse autor, a narrativa oral das experiências foi artificializada pelos romances. O gênero romance é escrito para homens solitários, os quais, não tendo mais acesso à sociabilidade produzida pela narração, solapada pela modernidade, procuram o sentido de suas vidas na narrativa sobre o outro. “O que seduz o leitor do romance é a esperança de aquecer sua vida gelada com a morte descrita no livro” (BENJAMIN, 1994, p. 219).

O mesmo raciocínio pode se estender para expectadores de filmes de romance. O ideal de amor romântico, além de formar nossas sensibilidades e, portanto, nossas expectativas em torno das relações, denuncia também uma busca de um enredo acabado para nossas vidas. A procura desse enredo gera também a frustração e o sentimento de solidão, quando não alinhamos nossas histórias a esse modelo de amor. Por isso, talvez, Bertolucci trouxe para o filme a metanarrativa com a produção de outro filme dentro do filme, no qual a memória e o ideal de amor romântico ganham destaque na narrativa das memórias de Jeanne e nos beijos cinematográficos com seu namorado.

O conceito de amor romântico tem seus primeiros passos delineados com a literatura dos trovadores medievais. O amor cantarolado nessa literatura institui, no Ocidente, a ideia do amor enquanto impossibilidade. Naqueles enredos, a mulher quase sempre era comprometida o que impossibilitava a história de amor. Emerge, desse momento também, a imagem da linguagem dos olhares e das mãos, mesmo que esta fosse mais idealizada do que concretizada. Segundo Del Priore (2006), o amor trovadoresco tem na história de Tristão e Isolda um de seus maiores ícones e representava a forma de homens e mulheres se emanciparem da tutela da Igreja no regimento de suas vidas amorosas, dado o fato do amor ser qualificado pela Igreja como um sentimento irracional, desnecessário entre os homens, devendo apenas ser concedido a Deus.

Ainda de acordo com a autora, o amor romântico persegue os anseios das pessoas ao longo da história do amor, recebendo, contudo, outras nuances com o passar do tempo. A partir do século XIX, ele incorpora os elementos do amor-paixão, emergindo daí imagens como a troca de olhares. No século XX, homens e mulheres começam a se emancipar da ideia de casamento apenas como provedor da família e manutenção de relações parentais com vistas à conservação de riquezas e passam a buscar o amor enquanto satisfação pessoal, encontro de “almas gêmeas”, solução para aquilo que, até hoje, é visto como um mal: a solidão.

O enredo do filme também lança debates acerca da instituição casamento. Em diálogo com seu namorado, Jeanne, provavelmente influenciada pelo discurso de Paul, afirma que o “casamento é pop”. Este é o tipo de casamento que dá certo.



O casamento dos outdoors, da publicidade. O casal seria como dois trabalhadores vestidos de macacão consertando uma moto. Em caso de adultério, em vez de dois trabalhadores, seriam três ou quatro. Podemos interpretar o casamento como a uniformização do encontro entre duas pessoas. O amor seria diferente. O amor acontece quando *“os trabalhadores vão a um lugar secreto e tiram os macacões e viram homens e mulheres de novo... e fazem amor”*.

Mas Jeanne parece preferir o amor morno e uniformizado que seu namorado tem a oferecer. Parece optar pelo casamento, o lado pop das afetividades. Mata Paul em legítima defesa do seu direito de ser falha, incompleta e, ao mesmo tempo, pop. A história mostrada no filme serve como um espelho das relações amorosas, ora pelo desconcerto do ser, ora pelas palavras carregadas de verdades.

Assim como em sua relação com Paul, no ato de fazer amor, os corpos estão despidos não apenas das roupas, mas também das convenções, do processo de civilização e disciplinarização dos prazeres. No enredo de Bertolucci, o amor é animal e é o sexo que não nos permite esquecer que a modernidade e o processo civilizatório fizeram questão de estancar: nossa animalidade.

Para Bernardo Bertolucci, o amor existe sem uniformes, somente entre corpos nus que fazem amor. O que nos faz lembrar Manuel Bandeira para o qual a felicidade do amor reside apenas no entendimento entre os corpos⁶. Os uniformes, em Bertolucci, podem ser entendidos como a carga disciplinar e moral com a qual o Ocidente revestiu o amor: as promessas de felicidade até que a morte nos separe e fidelidade. Bertolucci, por meio da fala do personagem Paul, é visceral na desconstrução do amor romântico: ninguém completa ninguém, ninguém protege ninguém de si mesmo. Somos incompletos e sós. Só nos livramos do sentimento de estar só com a morte. A solidão é a nossa mais fiel companhia. É ela que permite dar sentido as nossas narrativas e, portanto, a se inventar de novo.

Além da crítica ao amor romântico, há ainda no filme a forte crítica ao modelo de família clássica cena onde Jeanne é sodomizada. Paul resolve fazer uma cartografia na vagina de Jeanne e ela pede para ele ter cuidado, pois ali pode haver joias. Ao perceber que ele estava desnudando-a e ao ser colocada de bruços, ela pede para que ele não toque na “bunda”, pois ali existiam segredos de família. Para Paul, a família é *“uma instituição sagrada suposta a instituir a virtude em selvagens”*. Enquanto pratica sexo anal, a contragosto da Jeanne, Paul a obriga a

⁶ Refiro-me ao poema *Arte de amar* - Se queres sentir a felicidade de amar, esquece a tua alma. /A alma é que estraga o amor. Só em Deus ela pode encontrar satisfação / Não noutra alma. Só em Deus — ou fora do mundo. /As almas são incomunicáveis. / Deixa o teu corpo entender-se com outro corpo. /Porque os corpos se entendem, mas as almas não.



recitar uma ladainha rejeitando o amor, a família, a igreja e outros valores; procura censurar em Jeanne todas as suas referências afetivas. É importante mencionar ainda que, talvez, a violência maior que a personagem sofre não é a penetração física, mas a penetração moral com as palavras que pronunciou durante o ato. Sendo este, possivelmente, um dos últimos atos para que ela rompesse de vez com os valores burgueses. Ou de como construir o novo no meio do antigo. Mas isso custaria caro para ele.

É interessante lembrar que, naquele período Reich (1980, p. 151) já problematizava a moral sexual e do casamento como formas de controle social.

Para o exame da questão, é preciso considerar isoladamente as duas partes mencionadas do problema do casamento; nisso temos que distinguir meticulosamente entre aquela forma de relação sexual, que se origina da necessidade sexual e tende a ser duradoura, e a outra, que corresponde aos interesses econômicos e à posição da mulher e das crianças. A primeira chamamos de relações sexuais permanentes, a segunda, casamento.

Podemos perceber também na famosa “cena da manteiga” como um ato de violação ao discurso feminista daquele momento. Lembramos, que a partir da década de 1960, o feminismo passa a ver as desigualdades culturais como inexoravelmente ligadas às desigualdades políticas, passando a encorajar as mulheres a perceberem aspectos da vida pessoal de forma politizada. O feminismo é um dos movimentos responsáveis pela emergência da noção de que o corpo está entranhado em relações de poder. E o corpo da mulher seria o alvo de toda uma cultura de inferiorização que visava atender aos desejos do homem.

O corpo, seja este do homem ou da mulher, ao longo da história, como nos mostra Sant’Anna (2002), passou por diversos processos de descobertas e ressignificações, principalmente no século XX onde foi sendo idealizado teoricamente, ou seja, ligado ao inconsciente (psicanálise), amarrado ao sujeito (existencialismo) e inserido nas formas sociais da cultura; aos poucos, deixou de ser visto como lugar “sacro”, passando a ser aceito e tido como “eu-pele”, onde, principalmente nas décadas de 1960 e 1970, passou a ser redescoberto na arte, na política, na ciência e, principalmente pela mídia. Não é à toa que, em 1968, temos a famosa “queima de sutiãs”, movimento emblemático, de forte carga simbólica que denuncia a exploração comercial e machista em torno do corpo e da estética feminina. Assim, podemos dizer que, mesmo com toda a crítica feita pelo *O último tango em Paris* no que diz respeito ao uso dos corpos e dos prazeres, a ideia de masculinidade hegemônica é representada pela configuração da posição sexual a



que Jeanne parece se sujeitar, mais para satisfazer Paul do que para se auto satisfazer.

Cena Quatro: o desfecho

O desfecho do filme, talvez, não pudesse ser diferente. Quando Paul se percebe apaixonado, identifica-se, narra sua história, nomeia o vivido, decide se entregar à sua amada por meio das tradicionais promessas do amor romântico, Jeanne não suporta. Bem antes de Bauman (2004), Bertolucci já identificava que a fragilidade das relações humanas torna-se cada vez mais intensa no contexto de contatos rápidos, de desejos descartáveis e de infinitas possibilidades.

Essa idealização, entretanto, foi a mesma que levou à perda da fantasia que ela tinha criado com Paul, quando ele volta para ela e se revela conforme a sua realidade, ou seja, diz a idade e menciona ser viúvo. Naquele último tango, há o último impulso da liberdade “irresponsável”, do mundo isolado que criaram juntos. Entretanto, isso é interrompido pelas pessoas que estavam ali vendo aquilo. Enquanto Tom e Jeanne eram “adultos” que viviam conforme as regras, Paul e Jeanne eram como jovens em delírio. Eles são perfeitamente compatíveis entre quatro paredes, mas a realidade pulsante de uma sociedade cheia de rigores não aceita os impulsos libertários desse amor sem amarras.

Dessa forma, voltam ao canto escuro do bar, e retomam a perda do idealismo libertário que Jeanne tinha criado. Porém, Paul não era um idealista, apenas queria fugir da vida triste e solitária em que se encontrava, negando-se a acreditar e entender a realidade que Jeanne não queria mais, assim como tentou negar a morte da esposa quando conversou com ela no caixão.

Enquanto Jeanne era uma idealista, Paul negava e fugia da realidade de sua vida devastada. As últimas palavras que Paul disse a ela antes de ser baleado foram: *“eu quero saber seu nome”*. Saber o nome representava a queda da fantasia que foi criada no ambiente deles, o impulso de uma realidade que Jeanne não queria viver, assim como uma nova realidade para a vida de Paul, diferente daquela de que ele queria fugir. Depois de baleado, Paul disse que os filhos deles vão se lembrar, possivelmente deles dois, mesmo que ele nunca pudesse ter tido filhos com ela. Mas ele negou a realidade e viveu o sonho criado até o último suspiro. O mais interessante é que, após dançar o último tango e Paul revelar o interesse em um relacionamento tradicional com Jeanne, ela coloca o quepe militar de seu pai - o coronel - passando a encarnar exatamente aquilo do qual ela queria fugir, com ele: a família, a moral, o casamento; e não também por acaso com a própria arma do pai, símbolo de sua potência, domínio e autoridade, ela atira em Paul.



Ao final, Jeanne afirmava para si mesma que não o conhecia, que ele era um louco que a seguiu, iniciando assim o discurso do “não envolvimento”, “do desconhecido”, “do não identificado”. Pensar assim a mantém na posição de uma mulher apta a continuar os sonhos do idealismo que criou, tendo a sociedade como uma espectadora que aprova o “amor de cinema” criado entre ela e Tom. De forma metafórica, Bertolucci mostra que quem não segue, de forma correta, os passos indicados pela sociedade cheia de tabus e rigores, deve sair de cena, se retirar do salão. Quando o casal quebra o automatismo imposto pela sociedade, é punido e retirado do salão de dança.

Referências

ANSA, Agência. **Bertolucci revela bastidores da “cena da manteiga” de “O último tango em Paris”**. Jornal do Brasil. Cultura. 17/09/2013.

Disponível em: <http://www.jb.com.br/cultura/noticias/2013/09/17/bertolucci-revela-bastidores-da-cena-da-manteiga-de-o-ultimo-tango-em-paris/>

Acesso em 17 de outubro de 2016.

AUMONT, Jacques et al. **A estética do filme**. Campinas: Papyrus, 1995.

BANDEIRA, Manuel. **A arte de amar**.

Disponível em <http://cseabra.utopia.com.br/poesia/poesias/0019.html>.

Acesso em 17 de outubro de 2016.

BARTHES, Roland. **O óbvio e o obtuso**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1992.

BAUMAN, Zigmunt. **Amor líquido: sobre a fragilidade dos laços humanos**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2004.

BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política. Ensaio sobre literatura e história da cultura. Obras Escolhidas, Vol 1**. Trad.: Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1994.

BOURDIEU, Pierre. O sentimento da honra na sociedade cabília. IN: PERISTIANY, J. G. **Honra e vergonha: valores das sociedades mediterrânicas**. 2. ed. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1987.

COSTA, Emília Viotti. Concepção do amor e idealização da mulher no romantismo. In. **Revista Alfa**.

Disponível em: seer.fclar.unesp.br/alfa/article/viewFile/3216/2943.

Acesso em 17 de outubro de 2016.

DEL PRIORE, Mary. **História do amor no Brasil**. São Paulo: Contexto, 2006.

FOUCAULT, Michel. **História da Sexualidade I: A vontade de saber**. Trad.: Maria Thereza da Costa Albuquerque e J. A. Guilhon Albuquerque. Rio de Janeiro: graal, 2003.



MOSTAFA, Solange Puntel e NOVA CRUZ, Denise Viunisk da. Imagem-tempo: O livro cristal de Gilles Deleuze. In: MOSTAFA, Solange Puntel e NOVA CRUZ, Denise Viunisk da. **Deleuze vai ao cinema**. Campinas: Ed. Alínea, 2010.

NIETZSCHE, Friedrich. **Genealogia da Moral: uma polêmica**. Trad.: Paulo César de Sousa. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

REICH, Wilhelm. **A revolução sexual**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1980.

SANT'ANNA, Denise Bernuzzi. As infinitas descobertas do corpo. **Cadernos Pagu**. Campinas, n. 14, p. 235-249, 2002.

VIDIGAL, Luís, LOURAÇO, Daniela. **O último tango em Paris**. Trabalho de Conclusão do Curso de Educação e Comunicação Multimédia. Instituto Politécnico de Santarém – Escola Superior de Educação. 2011.

Fonte iconográfica:

O último tango em Paris (Último tango a Parigi, Bernardo Bertolucci, 1972)

Gênero: Drama

Direção: Bernardo Bertolucci

Roteiro: Bernardo Bertolucci, Franco Arcalli

Elenco: Jean-Pierre Léaud, Maria Schneider, Marlon Brando

Produção: Alberto Grimaldi

Fotografia: Vittorio Storaro

Trilha Sonora: Gato Barbieri

Duração: 129 min.