

Pasolini, leitor de Sade

Venus Brasileira Couy

Tudo entreguei ao assombro, mesmo o mais familiar.
Brecht

Fazer um filme é ser poeta.
Pasolini

Este texto nasce do espanto numa sala escura de cinema, em meados dos anos 80. No início da sessão a metade da sala estava repleta, ao final, seis espectadores apenas. Nome da película: “Salò: os 120 dias de Sodoma” (*Salò, o 120 giornate di Sodoma*, 1975), dirigido por Pasolini. O mesmo desconforto havia ocorrido na década anterior com o público, na estreia do filme, no Festival de Paris, em 22 de novembro de 1975. Desta vez, Pasolini não está em cena, mas, sim, atores de teatro e desconhecidos. Vinte dias antes da estreia de “Salò”, ele havia sido morto em um balneário nos arredores de Roma.

Pasolini teve uma morte trágica, brutalmente assassinado, em uma espécie de campinho de futebol de periferia: rosto desfigurado, ossos quebrados pelos pneus do carro. No porta-luvas do veículo, os livros: *Sobre o futuro de nossas escolas*, de Nietzsche, e, *1843 – Cartas do jovem Marx aos seus amigos*. Não houve concordância que condenou Pino Pelosi, na época, com dezessete anos, a nove anos e meio de prisão e 30.000 liras de multa por “homicídio doloso em concurso com desconhecidos”. Parece inverossímil que um jovem como Pelosi fosse capaz de tamanho estrago. Pensou-se em complô, forças políticas teriam ordenado a execução. Quem saberá? Pasolini costumava dizer que somos um filme que se monta na hora em que morremos. A morte seria o primeiro corte no plano-sequência da sua vida. Recentemente, o processo foi reaberto e Pelosi desmentiu o depoimento anterior. No entanto, “enquanto se fala da morte, procuram-se

culpados, é deixado de lado o que há de mais importante, tratando-se de Pasolini: seu pensamento radical”. (AMOROSO, 2002, p. 110)

Assim, é na esteira da radicalidade de um pensamento chamado também de corsário, extremamente crítico – atravessado, contudo, por um quê de ingenuidade e nostalgia da inocência perdida da infância –, que Pasolini, sem fazer concessões, produz “Salò” (em meados dos anos 70, ele é um cineasta consagrado e de renome internacional); é, ainda nesse clima, portanto, à sombra do assassinato de Pasolini, que o filme é lançado, no qual o factual e o ficcional se embaralham.

Considerado pelos críticos como “um filme de partida”, “uma conclusão”, “um crepúsculo”, “um chute”, “uma palavra final” (JOUBERT-LAURENCIN, 2012. Trad. nossa) e “testamento artístico e político” de Pasolini, que o deixou inédito, “Salò” é filmado a partir da obra de Sade (2006), *Os 120 dias de Sodoma ou a escola da libertinagem*. Leitor de Sade, Pasolini, acerca da natureza linguística do texto do marquês, destaca o excesso oriundo da repetição, que se configura na obra do autor como uma litania, que Pasolini soube bem aproveitar em “Salò”. Pasolini não participou da edição do filme, assim, não saberemos se o resultado final era de fato o que havia imaginado. Além disso, Bobinas de “Salò” foram roubadas do armazém da Technicolor, obrigando os editores a usar cópias positivas e cenas que haviam sido retiradas da montagem.

Anteriormente ao “Salò”, Pasolini havia escrito outros roteiros a partir de clássicos da literatura universal. Dirigiu “Decameron” (*Il decamerone*, 1970-1971), o primeiro de uma série de três filmes, reunidos sob o título “Trilogia da vida”, “Os contos de Canterbury” (*I racconti di Canterbury*, 1971-1972) e “As Mil e uma noites” (*Il fiore delle mille e una notte*, 1973-1974). Pasolini justifica a escolha ao declarar que criou os filmes “para opor ao presente consumista um passado recentíssimo em que o corpo humano e as relações humanas eram ainda reais – arcaicas, pré-históricas, rústicas, mas reais – e opunham essa realidade à irrealidade da civilização consumista”. (PASOLINI apud AMOROSO, 2002, p. 99) Assim, com a mesma liberdade de escolha, um filme nascendo dentro do outro, Pasolini parte da obra de

Sade para contar histórias, que, assim, como as de Boccaccio, vão se encaixando em uma narrativa maior, no entanto, “distantes daquela alegria inocente e celebrativa do sexo da *Trilogia da vida*” (AMOROSO, 2002, p. 104), que, mais tarde, iria abjurar.

Se na “Trilogia da vida” e nos filmes anteriores havia espaço para a improvisação e a espontaneidade dos atores na absorção dos diálogos, em “Salò”, por sua vez, isso não é mais possível. Pasolini busca metódica e precisamente seguir as pegadas de Sade na transposição do texto literário para o cinema:

Neste filme as falas devem ser ditas de modo exato da primeira a última palavra, porque este não é um filme de colheita de materiais, é um filme já montado enquanto eu o filmo, portanto, quero que seja perfeito, exato como um cristal. Por isso, desta vez, peço aos atores profissionais o máximo de profissionalismo e almejo o profissionalismo dos atores não profissionais. (PASOLINI apud BRITO, 2009, p. 8)

“Metáfora do fascismo”, “Alegoria da corrupção do poder”, “filme inassimilável”, “irrecuperável”, “constrangedor”, “repulsivo”, “difícil de ser estudado”, “infernado”, “Salò” se furta a esses e outros tantos rótulos e busca se firmar não somente como experiência cinematográfica, mas também como experiência filosófica. Nessa perspectiva, o narrador de Pasolini se aproxima de um certo narrador benjaminiano, cuja adesão à vida não prescinde da experiência. (AMOROSO, 1997) Assim, enquanto a experiência é sentida como vínculo, como necessidade, há narrativa que vale a pena: “o cinema – que é uma sequência infinita que reproduz de um só ponto de vista toda a realidade – baseia-se no tempo e baseia-se então nas mesmas regras que a vida, as regras de uma ilusão”. (PASOLINI apud AMOROSO, 1997, p. 112)

Desta forma, ainda que tenha como fundamento a vida, o cinema tem como regra a ilusão. Portanto, nós, espectadores, estamos, sim, vendo cinema – artifício, trapaça, jogo – mediados pelo necessário distanciamento entre a arte e a vida. Distanciamento do espectador, à maneira de Brecht, e, ainda, daquele que realiza o filme, como declara Pasolini, em entrevista ao *Corriere della sera*, em 25 de março de

1975: “é verdade que *Salò* é o meu filme mais cruel e, é justamente por isso, que eu acentuo o meu distanciamento. E ele é tão cruel, que eu serei forçado (eu suponho) a me distanciar dele, a fazer *semblant* de que não há nada, a acreditar nisso e, mais ou menos, a permanecer frio, pelo jogo”. (PASOLINI apud JOUBERT-LAURENCIN, 2012. Trad. nossa)

Na abertura de “*Salò*”, ao som da música doce, “*Son um tanto triste*” (um pouco retrô), que retorna à maneira de um círculo nas últimas imagens do filme, uma “bibliografia essencial” de cinco livros que analisam a obra e a vida de Sade – em forma de lista – é apresentada ao espectador, cujos autores e textos elencados são Barthes (1979), em *Sade, Fourier, Loiola*, Blanchot (1990), em “La razón de Sade”, Simone de Beauvoir (1972), em *Faut-il brûler Sade?*, Klossowski (1985), em *Sade meu próximo* e Philippe Sollers (1978), em *La escritura y la experiencia de los limites*. Menciona-se ainda na ficha técnica da película que trechos de Barthes e de Klossowski são citados. Para além do jogo intertextual e da metalinguagem, o que a lista imprime senão a parataxe – a “desordem artística” (ADORNO, 1973, p. 100), a descontinuidade, a desconstrução, enfim? Como no texto de Sade (2006), *Os 120 dias de Sodoma*, a lista, que em “*Salò*” poderia ter uma função hierarquizante, organizadora, não tem “o propósito de classificar racionalmente o universo, mas de revelar o caráter arbitrário de todos os sistemas de classificação” (MACIEL, 2002) e instaurar a cesura por meio do qual a função poética se faz presente.

“*Salò*” faz alusão à Itália fascista da década de 40, onde quatro poderosos italianos, auxiliado por quatro senhoras libertinas e de meia-idade, denominadas “historiadoras”, três delas contam histórias, enquanto a quarta acompanha o grupo ao piano (instrumento musical utilizado por Pasolini na leitura que faz da obra de Sade e que não estava presente em *Os 120 dias de Sodoma*, conferindo requinte aos relatos das narradoras e aos quadros pedagógicos que se encenam), captura e confina em um castelo moças e rapazes a fim de realizar orgias, que incluíam práticas de escatologia, mutilação, sodomia, tortura, assassinato, entre outras. Ainda que tenha descrito em “*Salò*” uma série de atrocidades, Pasolini acaba, como em

outras películas, por fazer um filme poético, assim entendia a natureza do cinema. Muitos estudiosos, curiosamente, apontam o mesmo caráter poético no texto de Sade. Parece que o cru, o desmedido, a violência, o horror, a morte, repetidos à exaustão, ao infinito, conduz a um lugar que não é outro senão o da poesia – “pela crueza da linguagem estabelece-se um discurso *exterior-ao-sentido*, frustrando qualquer ‘interpretação’ e até qualquer simbolismo, espécie de língua adâmica, obstinada em não significar: é se quisermos, a língua sem suplemento (utopia maior da poesia)” (BARTHES, 1979, p. 133) – e o cinema de Pasolini não se furta a isso:

O cinema de poesia é o cinema que adota uma técnica muito particular, da mesma forma como o poeta adota uma técnica particular para escrever versos. Se se abre um livro de poesia, se reconhece imediatamente o estilo, o modo de rimar e todo o resto: vê-se a língua como um instrumento, contam-se as sílabas de um verso. O equivalente daquilo que se vê num texto poético pode-se encontrar num texto cinematográfico, através dos estilemas, ou seja, através dos movimentos de câmara e da montagem. Para aqueles para os quais fazer um filme é ser poeta. (PASOLINI apud NAZÁRIO, 2007, p. 109)

O “cinema de poesia”, então, permite a afirmação da dimensão subjetiva no discurso narrativo em oposição ao “cinema de prosa”, estruturado numa gramática cinematográfica cristalizada, que abafa, muitas vezes, o universo onírico. Tomando de empréstimo da teoria literária a noção de discurso indireto livre, que fez uso nos romances, Pasolini cria a subjetiva indireta livre, que se origina de um procedimento cinematográfico tradicional, o da câmara subjetiva, que corresponde ao ponto de vista da personagem (FABRIS, 2004, p. 15):

Durante o filme inteiro estaremos vivenciando uma instabilidade, uma oscilação entre objetivo e subjetivo, na qual o movimento próprio das coisas se mescla ao movimento de uma interioridade, um contaminando o outro com seu estilo. Isto possibilita ao espectador uma visão mais compreensiva, interna, da experiência da personagem e o obriga a um constante cotejo entre a imagem que lhe é dada e a noção que ele tem do mundo, já que o filme não afirma uma realidade estável que emoldure e explique os movimentos da personagem. (XAVIER apud FABRIS, 2004, p. 15)

Na Primeira Mostra Internacional do Novo Cinema, realizada em Pesaro, na Itália, em 1965, Pasolini apresentou a comunicação “O cinema de poesia”, provocando uma grande discussão. Após esse debate, surgiram outros tantos que se transformaram em artigos sobre cinema, publicados, sobretudo, na terceira parte do livro *Empirismo herege* (PASOLINI, 1982). Pasolini partiu da “função poética” da linguagem estabelecida por Jakobson para elaborar a concepção de cinema moderno, ideia que vinha sendo discutida e pensada por cineastas, teóricos e críticos que o antecederam. Alguns dos conceitos desenvolvidos por Bazin, como a teoria do realismo intrínseco, a ontologia da imagem cinematográfica, a negação da decupagem clássica em benefício do plano-sequência, estão na base das reflexões de Pasolini sobre o cinema. (FABRIS, 2004, p. 15) O título da comunicação de Pasolini de 1965, “O cinema de poesia”, se, de um lado, remete a Jakobson, por outro relaciona-se novamente com Bazin, voltado para uma “poética da realidade”, que a montagem cinematográfica não deveria eliminar. Além disso, “Cinema: instrumento de poesia” havia sido o título de uma conferência de Buñuel, em 1958, que, preocupado com a defasagem entre potencialidade e realização na arte cinematográfica, propunha um cinema em que o mero registro naturalista fosse substituído pela poesia enquanto instrumento libertador, de subversão da realidade, de limiar do mundo do inconsciente. (FABRIS, 2004, p. 14)

Embora derivasse do real, da experiência direta com o mundo, um produto artístico, o cinema, era algo que, segundo Pasolini, também era fruto da imaginação de seu criador que, a cada momento, intervinha sobre o real. Nessa perspectiva, o conceito de montagem nos auxilia – o cineasta interfere no fluxo contínuo das imagens para dar sentido a uma sequência, estabelece o seu ponto de vista, afirmando-se, assim, como autor. Desta forma, a montagem no cinema, na perspectiva pasoliniana, corresponderia à morte na vida. Se “a montagem é vital para dar um significado a uma sucessão de imagens, para transformar o cinema em filme, a morte também é necessária para dar um sentido à vida, ordenando os fragmentos que constituem a experiência que se encena”. (FABRIS, 2004, p. 14)

Nesse âmbito, “Salò” nos é apresentado através de uma combinação de elementos variados: a sobreposição do romance de Sade à República de Salò – sobreposição deformada, nos quais as datas de 1785 (ano em que *Os 120 dias de Sodoma* foi escrito), 1944-45 (últimos anos da segunda guerra mundial, tempo explícito da ficção) e 1975 (ano da realização e do lançamento de “Salò”, mas também tempo da história implícita, a representação do que Pasolini nomeia de o novo fascismo, de meados dos anos 70, uma época dos anos de chumbo do terrorismo na Itália, 1945-1975) dialogam, sobrepõem-se, condensam-se e deslocam-se – de um fascismo a outro: “espantosa concentração de signos: por uma surpreendente presença, *Salò* concentra no seu universo de conto cruel para uso de seus contemporâneos, trinta anos de cinema moderno, ou de cinema-martírio, ao mesmo tempo que adapta uma experiência literária única na história, cuja ficção do terror privado já entrou em relação inédita com um outro Terror, perfeitamente histórico”. (JOUBERT-LAURENCIN, 2012. Trad. nossa)

“Salò” faz referência ao período em que a Itália teve uma república fascista, quando ao poder tudo era permitido, anteriormente o fascismo convivia com a monarquia. Hitler concedeu a Mussolini essa região onde o fascismo resistirá de 1943 a 1945. No início do filme, aparecem as placas que indicam dois lugares onde as cenas se desenvolvem: “Salò”, uma pequena vila da Lombardia ao redor do Lago de Garda, e, um pouco mais ao sul, nas proximidades de “Marzabotto”, em local indeterminado, onde o essencial da ficção se passa.

Em seguida, como nos filmes mudos, surgem letreiros em “Salò” que apontam sobre a época da história: “1944-45, na Itália do Norte durante a ocupação nazifascista” e “Aqui se entra no tempo e no espaço do livro”. O segundo letreiro indica ao espectador que há um livro a partir do qual a história do filme é contada e que o espaço e o tempo na película são deslocados, visto que a história contada por Sade em *Os 120 dias de Sodoma* se passa na França, em meados do século XVIII. Além disso, o letreiro convoca à imaginação e à memória histórica do espectador. Ao transpor em imagens o universo de Sade, Pasolini

transforma os Senhores da decadente aristocracia francesa do século XVIII em fascistas italianos – igualmente decadentes – do século XX. Em entrevista, Pasolini, declara que os quatro torturadores são “os SS civis” (PASOLINI apud JOUBERT-LAURENCIN, 2012. Trad. nossa); alguns fardados alemães, que asseguram a proteção exterior do palácio, são visíveis no início do filme. “Salò”, portanto, acentua e desloca a dimensão política do texto sadiano, conferindo ainda outros contornos, que, conforme veremos mais adiante, tornam-se alvo de debates e polêmicas.

A estrutura narrativa do filme faz alusão ao *Decamerão*, de Boccaccio (2003) e à *Divina Comédia*, de Dante (1970), com o ante-inferno e o inferno, fiel ainda ao livro de Sade, *Os 120 dias de Sodoma* (2006). Se os narradores de Boccaccio se reencontram num lugar isolado do mundo para fugir da peste de Milão, os de Dante e de Sade, por sua vez, refugiam-se em um lugar onde “a peste” está no interior. Em “Salò”, a escalada da violência é obra do poder, codificador e ritualizado: “se em lugar da palavra ‘Deus’, de Sade, ponho a palavra ‘poder’, vem à tona uma estranha ideologia, extremamente atual”, assinala o diretor. (PASOLINI, 2007, p. 4) Na concepção de Pasolini, a progressão da violência é fascista, portanto, não se limita às situações consideradas de exceção. “Salò” sintetiza, portanto, o horror que o tempo presente ensejava em Pasolini. Tempo de desespero, acirramento ideológico e solidão para o cineasta; tempo em que a Itália tenta se modernizar e sair da periferia dos chamados países desenvolvidos por meio do neocapitalismo e da adesão à sociedade de consumo (AMOROSO, 2002)

Em fevereiro de 1975, Pasolini iniciou as tomadas de “Salò” no campo em torno de Mantova. Rodado com dificuldade, entre frequentes rebeliões de atores, que se recusavam a seguir os gestos obscenos e a pronunciar as falas de maneira crua e explícita como havia imaginado, Pasolini tornou-se, na direção de “Salò”, obsessivo no realismo da representação: “se alguém deve cair no chão morto, faço-o repetir mil vezes até que pareça mesmo um corpo que cai morto. Em suma, um

ponto de perfeição formal que me serve para fechar numa espécie de invólucro as coisas terríveis de Sade, do fascismo”. (PASOLINI apud NAZÁRIO, 2007, p. 109)

Parecia não haver mais tensão durante as filmagens de “Salò” (o “invólucro” havia sido fechado), apenas a que adivinha das ameaças externas contra a vida de Pasolini. Rodado o filme, Pasolini repetia – como “grande moralista, *maître-à-penser*” (AMOROSO, 1997, p. 16) – aos amigos e aos muitos jovens: “Não vão ver *Salò*, não é um filme para vocês”. O filme escandalizou o mundo. Poucos filmes como “Salò” foram tão proibidos, censurados, mal compreendidos, mal recebidos. A recepção do filme foi um massacre, como havia antevisto Pasolini, foi preciso ainda empreender uma guerrilha de conferências para defender “Salò”. (NAZÁRIO, 2007) Em algumas entrevistas, sobretudo, as concedidas no ano de 1975, Pasolini define “Salò” como um “mistério medieval”, “uma representação sagrada, muito enigmática”, “um diamante” e, ainda, como “um engenho”, “uma bomba na iminência de explodir”. (Pasolini apud JOUBERT-LAURENCIN, 2012. Trad. nossa) Aponta ainda que “Salò” não foi criado para ser compreendido (melhor se o fosse) e que se arrisca, inclusive, a ser mal compreendido, porém, isso faz parte integrante do filme, desta forma, “nada mais resta ao filme que se adaptar, e como adaptar-se é um defeito e, o defeito nos torna agressivos e, até mesmo, um pouco cruéis, *voilà Salò*, ou diríamos, melhor, *saland*”¹, ironiza Pasolini. (PASOLINI apud JOUBERT-LAURENCIN, 2012. Trad. nossa)

O tribunal de Milão pronunciou uma sentença, considerou “Salò” um atentado ao senso do pudor e acusou Pasolini de obscenidade. Incompreendido, “Salò” teve os negativos sequestrados e foi censurado em toda a Itália, podendo estreiar apenas em 1976, em Milão. Os produtores do filme foram acusados de obscenidade e corrupção de menores, em processos que correram até 1978. Na França, por sua vez, propôs-se a interdição total, entretanto, as autoridades decidiram liberá-lo para um único cinema, em Paris, distante dos principais centros

¹ Optamos por não traduzir o vocábulo “salada” (safado, indecente) no texto a fim de mantermos o jogo sonoro com “Sal”, presente no original, em francês.

culturais da cidade. Proibiram-se cartazes com fotos de cenas do filme e os interessados deveriam reservar os ingressos por telefone. Mundo afora “Salò” sofreu censura reiterada, exibido apenas em museus, cineclubes e cinemas de arte. Considerado o filme mais detestado do ano, “Salò” ainda hoje é mencionado como uma das obras mais perturbadoras da história do cinema. (NAZÁRIO, 2007)

“Salò” partiu também das memórias de juventude de Pasolini no Friuli atravessadas pela violência, assassinatos, receio de perseguição (depois de setembro de 1943, Pasolini é considerado desertor ou prisioneiro de guerra fugitivo. Ele havia sido soldado em Livorno, mas foge e retorna a Casarsa), assombrado pelo pesadelo de ser morto, dependurado em um gancho ou a uma corda – “eu tenho sempre medo de uma morte violenta, desses lugares vazios com os caminhões dos fascistas e esta angústia de morte são para mim os motivos de inspiração de *Salò*” (Pasolini apud JOUBERT-LAURENCIN, 2012. Trad. nossa) – e, ainda, das lembranças doloridas da devastação que a guerra imprime e da morte do irmão, Guido, que fazia parte da Resistência, por um grupo de *partisans* ligados à linha titoísta:

Outro elemento de inspiração do filme é a evocação daqueles dias que vivi, os dias da República de Salò. Eu não estava em Salò, mas no Friuli. O Friuli se tornou uma região alemã, fora burocraticamente anexado à Alemanha. Chamava-se o “litoral adriático”. De 8/9/43 até o final da guerra, ali houve um “gauleiter”, uma espécie de governador. Isso quer dizer que passei dias terríveis no Friuli. Mas ali se deu uma das mais aguerridas lutas “partisans” [de resistência à ocupação], e meu irmão morreu nela. Além disso, o Friuli era sempre bombardeado pelos americanos, e por lá passavam aviões que iam bombardear a Alemanha. Capturas, vilarejos desertos, bombardeios quase inúteis, de pura crueldade. (PASOLINI, 2007, p. 4)

Na província italiana de Salò, no norte de Itália, ocupada pelos nazistas, quatro Senhores, trancam-se num palácio perto de Marzabotto e reúnem ali 16 jovens de ambos os sexos, juntamente com guardas e criados. A associação feita por Pasolini entre fascismo e sadismo suscitou controvérsias entre intelectuais, críticos e filósofos, entre os quais, Foucault (2006), que chamou de antiquado o

cinema que então se estava fazendo: “o sadismo era anatomicamente sábio e, se ele provocava furor, era dentro de um manual de anatomia muito razoável. Não há loucura orgânica em Sade. Tentar transcrever de novo Sade, esse anatomista meticuloso, em imagens precisas, não funciona. Ou Sade desaparece, ou se faz um cinema ultrapassado”. (FOUCAULT, 2006, p. 368)

Dupont, por sua vez, ao dialogar com Foucault assinala que em nome de uma retomada retrô tal associação se torna corrente e busca representar a história. Desta forma, encontram-se no filme corpos grotescamente trajados com roupagens antigas e que pretendem representar uma época: “queriam nos fazer acreditar que os sequazes de Himmler² correspondem ao Duque, ao Bispo, à sua Excelência do texto de Sade”. (DUPONT apud FOUCAULT, 2006, p. 369) Foucault põe ainda mais lenha na fogueira e acende o debate. Afirma que se trata de um “erro histórico” (FOUCAULT, 2006, p. 369) associar nazismo ao sadismo:

O nazismo não foi inventado pelos grandes loucos eróticos do século XX, mas pelos pequenos burgueses mais sinistros, tediosos ou desagradáveis que se possam imaginar. (...). Os nazistas eram faxineiras no mau sentido do termo. Trabalhavam com esfregões e vassouras, pretendendo purgar a sociedade de tudo o que eles consideravam podridão, sujeira, lixo: sífilíticos, homossexuais, judeus, sangue impuros, negros, loucos. É o infecto sonho pequeno-burguês da limpeza racial que subentendia o sonho nazista. Eros ausente. Dito isso, não é impossível que, localmente, tenha havido no interior dessa estrutura relações eróticas que ligaram, na confrontação, os corpos aos corpos entre o carrasco e o torturado. Mas era acidental. O problema que se coloca é saber por que hoje imaginamos ter acesso a certos fantasmas eróticos através do nazismo. Por que essas botas, esses quepes, essas águias pelas quais freqüentemente se fica fascinado, sobretudo nos Estados Unidos? Não é a incapacidade em que estamos de viver realmente esse grande encantamento pelo corpo desorganizado que nos faz recair em um sadismo meticuloso, disciplinar, anatômico. As únicas palavras que possuímos para transcrever de novo esse grande prazer do corpo em explosão seria essa triste fábula de um recente apocalipse político? (FOUCAULT, 2006, p. 369)

²Heinrich Luitpold Himmler (1900-1945), general nazista que comandou o campo de concentração de Auschwitz, inaugurado em 20 de maio de 1940.

Parece que não se trata em “Salò” de uma transposição ou associação do fascismo ao sadismo e vice-versa, mas, sim, de uma *deformação* de ambos: “a relação de Sade (com o sadismo) e o nazi-fascismo de “Salò” deve ser entendida, portanto, ‘num tempo dissonante e não cronológico’”. (JOUBERT-LAURENCIN, 2012. Trad. nossa) Assim, discordamos do ponto de vista de Foucault acerca do filme e compactuamos com o de Hervé Joubert-Laurencin. Aliás, tal deformação já havia sido apontada após o lançamento do filme por Barthes em artigo publicado no *Le Monde* em 1974 e intitulado “Sade – Pasolini”, no qual Barthes (2005) nos fala que a questão em “Salò” é a letra, minuciosa e insistente como uma pintura, que produz efeitos inesperados e deforma os objetos de consciência e, não o símbolo, a metáfora. Compartilhamos ainda com a pontuação do autor de *As palavras e as coisas* sobre a fascinação de Pasolini pela orgia sádica, (gosto declarado anteriormente por Pasolini em entrevista), o que não impede em nada de “Salò” configurar-se, nas palavras de Pasolini, como um filme “puritano e rigorosamente político” (PASOLINI apud JOUBERT-LAURENCIN, 2012. Trad. nossa).

Em “As confissões de Auschwitz”, Roudinesco (2008), por sua vez, distingue o criminoso sadiano do nazista e aponta que o nazismo inventou um modo de criminalidade que perverte não apenas a razão de Estado, como também a pulsão criminal, visto que o crime é cometido em nome de uma norma racionalizada e não enquanto forma de transgressão. Sob esse ângulo, o criminoso nazista não poderia ser herdeiro do criminoso sadiano, ainda que em ambos o crime fosse o resultado da inversão da lei – “o criminoso no sentido de Sade obedece a uma natureza selvagem que o determina, mas nunca aceitaria submeter-se, como o criminoso nazista, a uma potência estadística que viesse curvá-lo a uma lei do crime. ‘Os carrascos não têm fala’, dizia Bataille, ‘ou se falam, é com a fala do Estado’”. (ROUDINESCO, 2008, p. 131) Talvez, por isso, Foucault no final de 1975, portanto, ainda no calor do lançamento do filme de Pasolini, em entrevista a Dupont, cujo título é “Sade, sargento do sexo” (FOUCAULT, 2006, pp. 366-70),

publicada na Revista *Cinématographe*, tenha ao final desabafado que é preciso sair de um erotismo disciplinado e do erotismo de Sade.

Como você sabe, eu não sou a favor da sacralização absoluta de Sade. Afinal, eu estaria bastante disposto a admitir que Sade tenha formulado o erotismo próprio a uma sociedade regulamentada, anatômica, hierarquizada, com seu tempo cuidadosamente distribuído, seus espaços quadriculados, suas obediências e suas vigilâncias. Trata-se de sair disso. (...) É preciso inventar com o corpo, com seus elementos, suas superfícies, seus volumes, suas densidades, um erotismo não disciplinar: o do corpo em estado volátil e difuso, com seus encontros ao acaso e seus prazeres não calculados. O que me aborrece é que nos filmes recentes tem sido usado um certo número de elementos que ressuscitam, através do tema do nazismo, um erotismo do tipo disciplinar. Talvez tenha sido o de Sade. Tanto pior então para a sacralização literária de Sade. Tanto pior para Sade: ele nos entendia, é um disciplinador, um sargento do sexo, um contador de bundas e de seus equivalentes. (FOUCAULT, 2006, p. 370)

Em contraponto ao “Teorema” (*Teorema*, 1968), feito com a mão direita, que se configura como a mão da tradição, dos valores culturais determinados, Pasolini dizia que “Salò” –ressalvadas as semelhanças entre os dois filmes – foi realizado com a mão esquerda, a mão do desapego, o que não significa negligência, mas, sim, a distância tomada de um “filme-objeto”, instrumento de provocação, o mais cruel, que contém muitos excessos, os excessos da crueldade. Como não nos lembrarmos da conhecida definição dos livros de Sade, “como obras para se ler com uma mão só”, ou ainda, do livro de Jean-Marie Goulemot (2000) intitulado *Esses livros que se leem com uma só mão: leitura e leitores de livros pornográficos do século XVIII*. Realizado com a mão esquerda, a mão do desprendimento, mas também a que se destaca, Pasolini afirma a diferença de “Salò” em relação aos filmes anteriores: “meu novo filme é diferente. É um filme de fatos, atento aos fatos, aos seus aspectos psicológicos”. (PASOLINI apud JOUBERT-LAURENCIN, 2012. Trad. nossa)

Ao fazer valer a declaração de Pasolini na última entrevista concedida, enquanto terminava de gravar “Salò”, de que “cada poder possui suas formas de rito” (PASOLINI apud BRITO, 2009, p. 2), as cenas do filme se desenvolvem à

medida que as vítimas vão passando pelos círculos do inferno, numa alusão à *Divina Comédia*, de Dante (1970), e, ao livro adaptado, *Os 120 dias de Sodoma*, de Sade (2006). Na espiral dos círculos, deslizam vertiginosamente diversos corpos, em uma progressiva apropriação e degradação – “os corpos nus estavam lá, corpos perfeitos, sedutores, homens e mulheres muito jovens, falos gigantes, porém, falsos. Não havia mais alegria, nada era espontâneo. O sexo tornou-se obrigatório e vigiado”. (BRITO, 2009, p. 9) Em “Salò”, um prisioneiro, que havia se tornado soldado nas funções do palácio, burla uma das normas prescritas no caderno de regulamentos e tem relação sexual com uma empregada. Considerada falta grave, é punido com a morte. No entanto, antes de ser executado com vários tiros, levanta-se, completamente nu, olha fixamente em direção aos Senhores e, num gesto de cálculo desesperado, cerra uma das mãos, estica o braço e faz a saudação fascista. Os quatro cúmplices olham atônitos para o jovem, antes de atirarem. Ficam desconcertados com o gesto do rapaz. Quem sabe ele pensa – na sua inocência juvenil – que a saudação fascista serviria como escudo.

Fiel ao texto de Sade, que tinha predileção pelos números, “Salò” é arquitetado ritualisticamente em uma série de quartetos: quatro Senhores representam quatro Poderes – o Duque, o nobiliário; o Bispo (irmão do Duque), o eclesiástico; o Juiz, Presidente do Tribunal, o judiciário; e o Financista, Presidente do Banco Central, o econômico. Não é mencionado no filme o nome de cada um dos comparsas. Cada amigo se dirige ao outro pelo título de nobreza ou pelo cargo ou função que ocupa, diferentemente de *Os 120 dias de Sodoma*, de Sade, em que os nomes dos personagens são mencionados e os quatro amigos se dirigem uns aos outros pelo nome. Talvez não seja por acaso essa ausência dos nomes dos cúmplices, que conduzirão o teatro de horror no palácio de “Salò”, pensando no nome como algo que nos singulariza e nos torna mais próximos do humano; os quatro amigos têm quatro filhas; convocam quatro prostitutas, três narradoras e uma pianista; capturam jovens que são divididos em quatro grupos: vítimas, soldados, colaboradores, serviçais; fecham-se na vila à margem de Salò por quatro

meses, que transcorrem dentro de uma estrutura dantesca, à qual correspondem os quatro capítulos, um “ante-inferno” e três círculos da narrativa.

Como nos filmes mudos, logo após a apresentação da bibliografia, um primeiro letreiro informa sobre o tempo e o lugar da história: “1944-1945, na Itália Setentrional, durante a ocupação nazi-fascista”, mais tarde, aparece outro letreiro: “na ante-sala do inferno”, que delimita as partes do filme, atribuindo um sentido às cenas seguintes. Em “Salò”, o “ante-inferno” funciona como uma introdução numa peça teatral. Curiosamente, após esse letreiro, a imagem que vem em seguida é a do Lago de Garda, com águas tranquilas e bela paisagem. Há nas sequências iniciais de “Salò” um estranhamento, um efeito de estranhamento, que intriga o espectador e se repete em outras cenas ao longo da película. Os círculos, à medida que a narrativa avança, também são anunciados por outros letreiros, que se encarregam de dividir o filme em partes e intitulam-se “O Círculo da Mania”, “O Círculo da Merda” e “O Círculo do Sangue”. No “ante-inferno”, há a subscrição das regras pelos quatro cúmplices, o sequestro e a captura dos jovens nas vilas, orfanatos, conventos (por meio, muitas vezes, de altos pagamentos) e, o pacto de sangue, no qual cada um dos amigos desposa a filha do outro, a fim de estreitarem os laços e fortalecerem a aliança entre eles.

Nas cenas iniciais de “Salò”, os quatro cúmplices, de terno e gravata escuros, em meio à penumbra, reúnem-se e sentam-se à mesa em frente a uma grande janela por onde vem a luz. Numa referência à corrupção que se trava a portas fechadas, os comparsas, nesse momento, dizem poucas palavras, no entanto, firmam um contrato, registrado e carimbado em um caderno, que se intitula “Regulamentos”. Inicialmente, a câmara posiciona-se mais distante dos quatro amigos e não conseguimos ver o rosto de cada um com precisão, mais tarde, após a assinatura do contrato por todos, conseguimos distinguir as feições de cada um deles. Como na velha brincadeira de passar o anel, o caderno de normas passa de mão em mão. O Duque assina e passa o caderno para o Juiz, que passa para o Financista, que passa para o Bispo, que bate o carimbo, fechando-o. Cada um dos “sócios” assina o

contrato e o contra-assina, firmando, assim, “a sociedade dos amigos do crime”. Selam, desta forma, os destinos de suas vítimas.

Um pacote de bilhetes encontra-se também presente sobre a mesa (referência aos pacotes que costumam aparecer aqui e ali em cenas de corrupção?) O Bispo, nesse instante, declara: “Todas as coisas são boas quando são excessivas”. Anuncia, desta forma, o que virá em seguida, como um arauto, numa peça teatral: o excesso, que advém da repetição exaustiva da linguagem e da luxúria – traço do texto e da *práxis* das personagens libertinas de Sade e, em “Salò”, na leitura de Pasolini, que não mostra a origem da riqueza dos quatro Senhores, diferentemente de *Os 120 dias de Sodoma*, no qual é relatado detalhadamente por Sade de onde vem o dinheiro de cada um dos libertinos, oriundo, muitas vezes, da corrupção, de assassinatos e outros crimes: “O Duque de Blangis que aos dezoito anos já era dono de uma fortuna imensa, a qual só fez aumentar em razão de suas extorsões fiscais, foi acometido por todos os incômodos que surgem aos milhares em torno de um homem jovem, rico e influente, que tudo pode permitir-se com frequência, em tais casos, os vícios são a medida das forças e quanto mais facilmente se consegue tudo, menos freios haverá para aqueles”. (SADE, 2006, p. 20)

A cena dos quatro amigos no começo de “Salò” lembra ainda outras, que corriqueiramente temos assistido na TV, a do pagamento de propinas a deputados, senadores, servidores públicos ou empresários, que, sentados frequentemente à mesa, são flagrados fazendo negócios escusos por uma câmara escondida de um repórter ou, até mesmo, de um chantageado. Como não nos lembrarmos ainda da operação intitulada “mãos limpas” empreendida na Itália contra a corrupção em meados dos anos 70 e amplamente divulgada pela imprensa? O jogo de “claro-escuro” (como na pintura barroca) apresenta-se de forma mais explícita, na cena dos quatro amigos à mesa, penumbra que contrasta com a claridade oriunda das grandes janelas onde se encontram próximos e, posteriormente, de forma mais discreta, reiterada nos enquadramentos e tomadas que configuram o jogo entre o mundo exterior e o espaço interno do palácio, por meio das janelas, escadarias e

pátios. A plasticidade de “Salò” (ainda que em meio ao terror) nos leva a aproximá-lo, em muitos momentos, de um quadro, pintura ou fotografia. A simetria meticulosa, presente na disposição dos móveis, na decoração e na arquitetura nos remete de novo a uma das características do barroco, embora os amplos salões do palácio através do mobiliário, dos lustres, dos tapetes e das pinturas do período entre guerras nos reenvie à *art decò*. Destaca-se ainda em “Salò” a cenografia, que rouba muitas vezes a cena no filme, dado o esmero com que é elaborada e construída. Pela primeira vez, Pasolini não escreve sozinho os cenários de um filme, mas o faz em conjunto com Sergio Citti.

Assim, temos no “ante-inferno” o rapto de três adolescentes que estão andando de bicicleta pela vila e são sequestrados pelos guardas nazistas. Em outra captura de jovens, um rapaz tenta fugir após o rapto e é fuzilado. Os cúmplices sorriem ao vê-lo morrer e, logo após a morte do garoto, o Presidente do Banco Central constata que agora ficaram apenas oito rapazes. O que parece importar é apenas a contabilidade dos que restam, a banalidade da vida encenada na indiferença do Financista e de seus cúmplices. Em seguida ao assassinato do jovem, ele conta dentro do carro uma piada, faz uma alusão ao número “oito” e ao parentesco sonoro com “biscoito”: “– Vocês sabem qual a diferença entre um recheio de biscoito, esses meninos e a família? ” – “Claro que não. Por favor, nos diga”. “– O biscoito tem recheio e os meninos têm biscoito”. “– E a família? ”, “– Vai bem, obrigado”. Os risos e gargalhadas de todos vêm logo em seguida. Do início ao fim, “A Família” é mencionada em “Salò”, ora em tom jocoso, de blague, como na cena descrita acima, ora em tom solene com um traço forte de ironia, ao final do “Círculo do sangue”, presentes nos versos do “Canto 99”, de Erza Pound, conforme veremos mais adiante. Destituir (talvez o verbo mais indicado aqui fosse mesmo “destruir”, tratando-se de “Salò”) a Grande Família, bem-posta, bem colocada, com as convenções e modelos prescritos socialmente e criar um novo arranjo, talvez seja esse um dos escopos dos quatro cúmplices que, à maneira de Sade, arbitram outras alianças no palácio: “a sociedade rompe todos os laços do

casamento e confunde todos os de sangue. Em sua sede deve-se, indistintamente, gozar tanto da mulher do próximo quanto da própria, tanto do irmão ou irmã, de seus filhos e sobrinhos, quanto os dos outros”. (SADE, 2009, p. 110)

Novos raptos, entretanto, fazem-se nas casas. Em uma delas, é preso um jovem chamado Claudio. A mãe, preocupada com o frio que ele poderia passar, grita o nome do filho veementemente, corre em direção ao rapaz e coloca-lhe à força (de forma abrupta, pelas costas do jovem), o cachecol. A cena é de um lirismo e de uma contundência desconcertante. E, pensar, que mais tarde, no “Círculo de Sangue”, algumas vítimas serão, após os suplícios, enforcadas com cordas dependuradas no pátio do palácio.

Em uma seleção no convento, uma das prostitutas, a Sra. Castelli, escolhe uma moça de longos cabelos pretos, filha de um professor de Bolonha, que sorri de forma lasciva quando pedem que lhe tire a roupa para a vistoria. Chama-se Albertina e é apresentada à comitiva. Perfilada como as demais, o Duque – que no filme destaca-se pela onipresença nas cenas e pela interpretação do ator, Paolo Bonacelli (na versão italiana), assume a maior parte das falas e acaba, como um “Mestre de Cerimônias”, por conduzir os trabalhos no palácio, como em *Os 120 dias de Sodoma*, de Sade, dirigindo as orgias no castelo de Silling – percebe que há algo de errado, quando a jovem sorri. Inspecciona, então, os dentes da moça e dá falta de um. Irritado, descarta a jovem. A cena nos remete àquelas dos filmes sobre escravidão, da compra dos escravos nas feiras, ou ainda, da escolha e aquisição de cavalos, nas quais se verifica a procedência e a qualidade do animal ao se examinar os dentes deles. Há ainda outras cenas em “Salò” em que os seres humanos são aproximados aos animais numa zoomorfização progressiva, como a do canil humano, no qual jovens são obrigados a usar coleiras, a latirem, a andarem de quatro e a comerem na vasilha de cachorro. Curioso que o nome da personagem de Proust, “Albertine”, conhecida pela beleza e sedução e que aparece em *A prisioneira*, em “Salò”, por sua vez, bem ao gosto de Sade, é banguela.

Em outra seleção, desta vez, numa escola para rapazes, os jovens, perfilados, são passados em revista. O Bispo sugere uma vistoria mais detalhada: “Não seria o caso de inspecioná-los? ”, indaga. O Duque prontamente ordena: “Calças para baixo e camisas para cima! ” A essa primeira cena de nudez dos dois jovens escolhidos, imposta e constrangedora, diante dos demais, completamente vestidos, seguem-se inúmeras outras ao longo do filme, no qual o nu associa-se frequentemente à humilhação, à dor, ao sofrimento que se “expia” pelo olhar do outro. Paralelamente, são colocados em uma urna pequenos papéis dobrados com o nome dos selecionados. A urna, bem como o papel escrito e dobrado que se deposita nela – à maneira de um voto – como o caderno de regulamentos, codifica e ritualiza o poder exercido pelos quatro cúmplices.

Ainda na “ante-sala do inferno” cada um dos amigos desposa a filha do outro a fim de estreitarem os laços, firmando, assim, um pacto de sangue entre eles. Antes do pacto, contudo, um dos jovens que havia sido raptado e exercia a função de soldado cospe violentamente na filha de um deles, logo em seguida, pede desculpa à jovem e diz que foi obrigado a fazê-lo. Um cuspe no rosto da burguesia? De qualquer forma, o cuspe sela, à maneira de Sade, na leitura que Pasolini faz em “Salò”, a aliança entre as jovens e os futuros maridos, configurando uma “estranha família” no interior do palácio – arranjo que não prescinde da escatologia, da repugnância, do sujo, enfim. Num tom extremamente irônico, em francês, o duque, cita: “Dentro de um bosque em flor, as meninas pensam em tudo, menos em amor. Elas escutam rádio, bebem chá e, sem saber, vão perder a liberdade”. E, inflamado conclui: “Elas não sabem que a burguesia nunca hesitou em matar os seus filhos”, para, em seguida, gargalhar-se. A gargalhada e o riso fácil, prolongado, muitas vezes reaparece em outras cenas do filme, ora entre os quatro amigos, ora entre as prostitutas, ora entre os colaboradores e os soldados. Risada nervosa, diríamos, diante do horror que ali se encena.

Com a chegada da “companhia” ao palácio, ainda no jardim, todos, com exceção dos criados (excluídos, como em Sade, da “linguagem do deboche”),

devem escutar do alto de uma sacada os regulamentos lidos pelo Juiz e elencados no caderno, quais sejam, as punições, as regras e os horários – às 18:00 horas, em ponto, todos devem estar na Sala das Orgias – onde tudo será permitido – para ouvirem as histórias, cujo objetivo é inflamar os pecados. Os “amigos” podem ainda interromper os relatos, se quiserem maiores detalhes ou caso não entendam alguma parte, afirma o Juiz. Do alto da sacada do palácio, os quatro cúmplices, elegantemente trajados com chapéu, sobretudo, luvas e bengala, índices da nobreza e da riqueza, dão as “boas-vindas” aos prisioneiros, apresentando-lhes as normas de conduta que devem ser seguidas. Os quatro comparsas estão acompanhados de quatro prostitutas, também vestidas de forma refinada, ostentando luxo, não sem prescindir do exagero na maquiagem, de olhares insinuantes, de poses e meio-sorrisos lascivos – com exceção de Sonia, a prostituta-pianista (chamada na ficha técnica do filme de “A Virtuosa”), que se veste de maneira mais sóbria e, já no início, tem um olhar distante, mergulhado no nada.

O Duque abre o pronunciamento da sacada do palácio e se dirige às vítimas, que, trajadas de forma bem mais simples, estão em pé e em grupo no jardim, e, à maneira de uma companhia militar, como bons recrutas, escutam as ordens dos superiores. A verticalidade da cena, além de imprimir um movimento ao quadro, de cima para baixo, explicita que as regras prescritas no palácio vêm do alto e, a aqueles que estão em baixo, na escala social, nada mais resta do que obedecê-las. O Duque brada: “Suas criaturas fracas, Ralé, destinadas ao nosso prazer. Não esperem encontrar aqui a liberdade do mundo exterior” E prossegue: “Vocês estão além de qualquer legalidade”, “Para o mundo, vocês estão mortos” (o que, de fato, acontecerá com muitos deles, ao final do terceiro círculo). “Além de qualquer legalidade” encontram-se os raptados, contudo, não sem obediência e cumprimento à Lei imposta no palácio. E, antes de passar o caderno de regulamentos para o Juiz, conclui o Duque: “Essas são as regras que governarão as suas vidas”.

Algumas normas lidas na sacada pelo Juiz impõem que os participantes, apropriadamente vestidos, devem deitar-se no chão como animais; devem copular

incestuosamente, adulterinamente e sodomidamente; podem mudar de posição, misturando-se, entrelaçando-se e copulando-se. Será uma prática diária; qualquer homem que for pego fazendo sexo com uma mulher será punido com a perda de um membro; devem escutar atentamente às histórias e interrompê-las, se for preciso; o desrespeito aos atos religiosos será punido com a morte. Intriga-nos a última regra do caderno. Em que consistira, afinal, o desrespeito aos atos religiosos? Falar o santo nome em vão, como faz uma das vítimas, que, diante de extremo sofrimento, suplica: “Deus, tende piedade de mim!” Num lugar em que as convenções sociais são a todo momento pisoteadas, por que preservar a religião? No auge dos suplícios, “Deus” é evocado na fala de outra vítima: “– Deus, por que me abandonou?” “Deus” tem ainda as letras de seu nome desenhadas furtivamente com a mão esquerda (não se consegue ler as palavras desenhadas anteriormente, apenas essa última) por um jovem sobre o tapete da grande Sala das Orgias, onde as histórias são narradas. O nome de “Deus”, inscrito, encerra o ciclo que vem após o “ante-inferno”, o “Ciclo das Manias”. Pasolini assinala:

Uma outra coisa importante que eu tomo de Klossowski e que eu retomo também de Blanchot: o modelo de Deus. Todos esses super-homens nietzschianos *avant la lettre*, na realidade, na sua maneira de se servirem dos corpos das vítimas como se fossem coisas não são nada mais do que os deuses descendo sobre a terra. Eu vou dizer que o modelo deles é sempre Deus; ao mesmo tempo que eles o negam com paixão, eles o tomam e o aceitam como modelo. (PASOLINI apud JOUBERT-LAURECIN, 2012. Trad. nossa)

Klossowski vê com desconfiança o discurso ateu de Sade, como o que podemos ler nos regulamentos de *Os 120 dias de Sodoma* – “o nome de Deus nunca será pronunciado a não ser acompanhado por invectivas ou imprecizações, o que se repetirá com a maior frequência possível” (SADE, 2006, p. 58) – e prefere falar em uma “máscara do ateísmo” (KLOSSOWSKI, 1985, p. 114). Pasolini, ao trazer para “Salò” o sagrado e o profano tão intimamente ligados (profanando o sagrado e sacralizando o profano, em muitos momentos), retoma “o modelo de Deus” à luz de Klossowski – “como se o escândalo fosse uma maneira de forçar Deus a

manifestar a sua existência. Insulta-se Deus para fazê-lo existir, logo, acredita-se nele, prova de que é desejado secretamente” (KLOSSOWSKI, 1985, p. 86) – e de Blanchot: “Deus, a culpa originária, é aquela que explica que não se pode governar inocentemente” (BLANCHOT, 1965, p. 48. Trad. nossa).

A entrada da “companhia” no palácio encerra o “anti-inferno” – o vocábulo utilizado pelos comparsas para referir-se ao grupo que se confina no palácio tem um sentido militar, contudo, pode adquirir ainda um outro significado, o de uma “companhia de teatro”, que se propõe a encenar uma peça. Em “Salò”, no entanto, a “companhia dos raptados” é obrigada a executar o papel que lhe for designada. Aquele que não der conta de entrar no jogo do horror suicida-se ou é morto, como a jovem, “filha de um subversivo”, que, capturada, é forçada a masturbar um manequim no grande salão – numa “aula inaugural” permeada de pedagogia e didatismo, digna das lições dos libertinos de *A filosofia na alcova* (Sade, 2003) – sob o olhar e a chacota dos comparsas, das prostitutas, dos soldados e dos colaboradores. Humilhada por não dar conta da tarefa, rebela-se e tenta fugir, mas logo é presa, confinada e morta dentro de um grande oratório, que traz a madona pintada ao fundo e se fecha com grandes portas de madeira. A moça morta traz um corte na garganta, que alude os sacrifícios das virgens narrados nas tragédias gregas, que privilegiam com precisão o golpe na garganta da jovem a ser imolada: “no instante de ferir Ifigênia, o sacrificador examina com o olho agudo do anatomista a garganta (*laimos*) da vítima para distinguir nela o ponto onde o cutelo se aprofundará melhor” (LORAUX apud MORAES, 1994, p. 173) Antes do oratório ser aberto, o Duque bate duas palmas. Desta forma, marca e anuncia o espetáculo ao qual todos assistiriam em seguida – “espetáculo”, que, ao gosto do devasso, ritualiza o momento da morte.

Diferentemente do Castelo de Silling, situado por Sade (2006) em *Os 120 dias de Sodoma*, na Suíça Alemã, que se apresenta inacessível e cercado por altos muros, o palácio de “Salò” é “poroso ao mundo exterior, em vez de ser utópico e impermeável. Os aviões aliados o sobrevoam, a linha de frente se desloca, talvez a

poucos quilômetros. As torturas finais executam-se num pátio fechado, mas ao ar livre, sob o céu e, não, como em Sade, no fundo de um poço de um castelo murado e guardado por um precipício”. (JOUBERT-LAURENCIN, 2012. Trad. nossa) Assim, se o castelo sadiano está hermeticamente fechado, no palácio de “Salò”, por sua vez, os crimes podem acontecer num pátio aberto à luz do dia e cuja comunicação com o mundo exterior pode se dar a qualquer momento. Embora a segurança seja feita do lado externo por guardas nazistas, o palácio não é isolado. Curiosamente, os raptados não tentam fugir. Talvez o assassinato da jovem que havia se rebelado bem no início do primeiro círculo e a vigilância que não se faz apenas a portas fechadas, mas, sim, através do “Grande Olho” no palácio-panóptico, inibam o desejo das vítimas de escaparem. Talvez, ainda, diante de tamanha opressão, tortura e violência, tenham as vítimas esquecido-se do que vem a ser desejo, colocando-se, ao revés, como dejetos – detrito inerte.

O próximo letreiro anuncia, então, o primeiro dos círculos, o “O Círculo das Manias”. A cena que abre o círculo traz uma das prostitutas, a Sra. Vaccari, aprontando-se para a sessão de narrativas, que irá protagonizar, logo em seguida, na Sala das Orgias. Destaca-se no ambiente do quarto o mobiliário, a profusão de espelhos, que refletem e multiplicam as imagens. A maquiagem exagerada, a grande estola preta, o vestido branco extremamente rodado e salpicado de brilhos da Sra. Vaccari corroboram para a representação que se avizinha e reiteram o artifício das narrativas, tanto a que se encena em “Salò” quanto a que se dramatiza no relato. Aguardada pela “companhia” no grande salão, a Sra. Vaccari desce as escadas, acomoda-se em uma poltrona e, acompanhada ao piano por Sonia, dá início às narrativas, que versam sobre iniciação sexual, sodomia e escatologia, entre outros temas. Em um instante da narração, é interrompida pelo Juiz, o qual pede que ela não omita nenhum detalhe da história. O pormenor é imprescindível para ativar os sentidos da imaginação. Como detentoras da palavra nos relatos, a Senhora Vaccari e as demais narradoras mostram-se em “Salò” bem desenvoltas. Elas não ficam mais do que alguns instantes ao pé do piano, mas, sim, levantam-se, deslocam-se,

rodopiam, dançam, enfim, estão sempre em movimento, e configuram no jogo de cena uma teatralidade exibida e voluntariosa. Ocupam, assim, “o espaço da linguagem”, próprio ao salão dos deboches, entre a mimesis e a práxis.

Instruídos pela Senhora Vaccari, os quatro cúmplices exercitam no “Círculo das “Manias” sevícias nos corpos dos adolescentes. Numa cena, a Senhora Vaccari e um soldado, Guido, masturbam – sob o olhar dos comparsas – dois jovens, Sergio e Renata (nus como Adão e Eva), sobre o tapete ao fundo do salão e em um lugar visto do alto, até que alcancem um gozo pretendido, que, entretanto, não é mostrado e não se percebe. Após o ritual da masturbação, Sergio e Renata, “batizados”, escutam: “Você é um homem”; “e aqui uma mulher”. O soldado que fez o serviço limpa a mão sobre a calça, enquanto isso, os dois jovens permanecem tristes e envergonhados. Mais tarde, Sergio e Renata são obrigados a se casarem. O ritual do casamento é celebrado, os noivos cuidadosamente preparados e vestidos. No entanto, o ato sexual entre eles não pode se consumir. Ambos devem permanecer virgens para os cúmplices. Logo após o casamento, Sergio e Renata são sodomizados pelo Duque e pelo Financista. Após a conclusão dos atos sexuais, o Duque discursa: “Nós, fascistas, somos os verdadeiros anarquistas. A verdadeira anarquia vem do poder”. Em “Salò”, o poder realiza a utopia política da anarquia, “anarquia fascista”, diríamos, que pressupõe, entre outros elementos, abuso de poder.

Se em Sade, é a dissertação que provoca o ato libidinoso, em “Salò”, como na cena do rito de iniciação de Sergio e Renata, é a ação vista, a linguagem da ação, que enseja o discurso e induz a máxima proferida pelo Duque. Essas cenas e outras que aparecem em “Salò” justificam a metáfora central presente no filme, a obrigação do ato sexual na sociedade liberal repressiva dos anos 70, que impõe de cima para baixo o modelo do casal dito normal, que implica uma repressão às formas marginais de experimentar o sexo. Na busca de um “contra-lugar” para as relações sexuais que não se pretendem convencionais e, no rastro fiel ao texto de Sade, a sodomia torna-se, por sua vez, a prática reiterada que atravessa a película –

ato que nega a reprodução, um “crime”, portanto, contra a espécie. Ao transgredir o ato de procriação, muitas cenas apresentadas em “Salò” o tornam um filme “‘contra procriador’, contra a obra (textual ou carnal), uma pura repetição obsessiva, lançada sem dó nem piedade, que não produz nenhum filho, em suma, um filme morto sem genitor”. (JOUBERT-LAURENCIN, 2012. Trad. nossa)

Talvez, por isso, tenhamos em “Salò” um excesso de traseiros à mostra – jovens e masculinos, na maioria das vezes (como no filme “Praia do futuro”, de Karin Aïnoz, lançado no país em maio de 2014, que causou polêmica e censuras), mas também dos cúmplices e das prostitutas, nem tão jovens... O Financista faz questão de exhibir a bunda no refeitório e conclama a todos para olhá-la, a Sra. Maggi mostra as nádegas antes de iniciar as histórias – bem como o nu masculino em abundância, de corpo inteiro (o nu frontal, no entanto, aparece em poucas cenas), visto, preferencialmente, de costas – não por acaso, é realizado um concurso de beleza no palácio, no qual se busca eleger a bunda mais bonita. Um grupo de meninos e meninas, completamente nus, posicionam-se agachados, de joelhos (sem que possamos ver o rosto de cada um) e são forçados a exibirem o traseiro para o concurso. No escuro, tornam-se apenas um amontado de corpos, uma massa indistinta, uma coleção de bundas, até que o foco da lanterna ilumine cada uma delas – sob o olhar dos quatro comparsas.

No refeitório, pela manhã, com “a companhia” à mesa, o Juiz declara que “nada mais contagiante do que o mal”. E emenda: “Bem, amigos, não há dúvida de que em duas semanas a Sra. Vaccari irá nos transformar em pervertidos de primeira classe”. O Duque, no entanto, corrige: “Está errado, Excelência, algumas pessoas só praticam o mal, quando a mania os impulsiona para isso. Estão sempre infelizes pelas suas vidas e lamentam a cada manhã a noite anterior”. Para o Duque, a prática do mal está associada à infelicidade, à mania, para o Juiz, por sua vez, praticar o mal é inebriante. Com ou sem justificativa, para o libertino é o mal, uma ação indiferente, determinada pelo movimento perpétuo. Desta forma, o objetivo da libertinagem por si só não interessa, se não se propuser a fazer o mal. Emendando

a fala do Duque, a Sra. Vaccari cita Lautréamont, um fragmento dos *Cantos de Maldoror*: “Quando eu era uma porca mordi uma casca de árvore. Contemplei meu focinho com delícia”. A aproximação do homem ao animal ocorre novamente em “Salò”, na metamorfose da prostituta em porca. Frequentemente associado à sujeira, o porco é tido como o animal que vive na imundície, que se alimenta dos restos, contudo, na fala da Sra. Vaccari, a metamorfose conduz ao júbilo, ao arrebatamento, à delícia, enfim.

Simultaneamente, entram no refeitório (excessivamente maquiadas) as quatro filhas dos comparsas, completamente nuas, cada uma com uma bandeja a mão, trazem as xícaras de café, prontas para servirem o jejum. Nesse momento, uma das jovens é chutada por um soldado, ela derruba a bandeja e cai no chão com a bunda voltada para cima. O soldado aproveita a ocasião, em seguida, tira a roupa e faz sexo anal com a moça, em meio aos gritos dela. Depois, o Financista se junta aos dois e faz sexo anal com o soldado. A expressão no rosto de cada uma das jovens nuas é de constrangimento, vergonha, despidas diante dos demais, que estão completamente vestidos à mesa. O “nu”, em “Salò”, frequentemente se associa à humilhação, ao trabalho forçado, à tortura, ao sexo obrigatório, com exceção de algumas cenas de caráter mais lírico, amoroso, que constituem burlas e falta grave ao regulamento do palácio, entre as quais, a que é mostrada entre a empregada negra e o soldado, nus e abraçados, quando são flagrados pelos Senhores, e ainda, aquela, no qual duas meninas estão fazendo sexo de forma apaixonada. Emendando a fala da Sra. Vaccari, o Duque puxa o canto – o hino da morte – que todos entoam à mesa, uma conhecida música da resistência italiana, “*Pietà l’è morta*” e, sobretudo, o trecho entoado, “*la meglio gioventù che va sotto terra*”, numa referência à luta partegiana contra os invasores alemães: “Na ponte Perati uma bandeira negra voa. / Os melhores jovens estão sob a terra / O amanhecer no regimento de Julian que vai à guerra / uma bandeira negra voa”.

No “Círculo das Manias”, as sevícias são realizadas nos jovens prisioneiros, muitas vezes, ao som do piano tocado pela quarta prostituta, Sonia, que tem o

mesmo nome da atriz, que faz a personagem, Sonia Saviange. Curiosa duplicação ou apenas uma brincadeira de Pasolini com o espectador? Ela é uma pianista de acompanhamento e segue os relatos, como no tempo dos filmes mudos. Sonia permanece em silêncio em quase todo o filme, entretanto, quando participa de um pequeno quadro teatral com a Sra. Vaccari, na cena do casamento dos três amigos vestidos de mulheres que ocorre no “Círculo do Sangue”, encena um diálogo, representando em francês um texto jocoso, anima-se e grita copiosamente. Nesse momento, a interlocutora, preocupada, indaga: “– O que você está fazendo. É de verdade? ” Em seguida, ambas começam a gargalhar, gargalhada nervosa, que faz um jogo com o teatro, de fato, que se encena no palácio, dirigido pelos quatro cúmplices. Em dois momentos de “Salò”, parece que Sonia tenta dizer alguma coisa, mas recua e desiste – num gesto recorrente das personagens femininas dos filmes de Pasolini – e mantém ao longo da película uma expressão de alguém que não compactua com o que está acontecendo, sinal quase de desaprovação, que, no entanto, permanece ambíguo. Sonia “fala” com o seu silêncio, mudez diante do horror que ali se encena e, num único instante, parece se alegrar, no momento em que toca um acordeão, em uma atração digna dos primeiros tempos do cinema, um esboço da *Commedia dell’arte*.

Os fiéis guardas republicanos, por sua vez, no “Círculo das “Manias”, prendem os jovens a coleiras, que devem andar de quatro, nus como cães formando um canil humano. Os cães ladram, ladram e a caravana passa.... Os recalcitrantes são punidos e obrigados a comer pudins recheados com agulhas. O Duque discursa: “é melhor ser eu a fazer isso do que essa gentalha que se chama povo. Enquanto os homens forem iguais, não há felicidade para mim”. O juiz indaga: “– Então você não ajudaria um infeliz, um humilde? ” O Duque responde e, com a ajuda da língua francesa (a cópia do filme estudado é em italiano), ironiza: “*C’est va sans dire!*” E conclui; “nada melhor do que o privilégio social. Nenhuma volúpia lisonjeia mais os sentidos do que o privilégio social”. Como em *Os 120 dias de Sodoma*, de Sade (2006), é o privilégio social dos quatro celerados por meio do

dinheiro, da nobreza e do poder dos altos cargos, que possibilita, também em “Salò”, o recrutamento dos jovens, a manutenção das vítimas, a execução das narrativas por “historiadoras” tão experientes, provavelmente bem pagas, e, sobretudo, a garantia da impunidade.

Em outra cena, no “Círculo das Manias”, à noite, em uma sala repleta de grandes pinturas vanguardistas que tomam as paredes, à maneira de um mural e se refletem nos espelhos, os quatro cúmplices, bebem e filosofam. Destilam num tom jocoso e irreverente uma série de referências clássicas. Assim, citam, de memória, fragmentos literários e filosóficos de Klossowski, Baudelaire, Proust, Nietzsche, São Paulo e textos dadaístas, num pastiche à erudição enciclopédica (“Salò” é atravessado, do início ao fim, por uma profusão de citações diretas e indiretas, tornando-se um filme bastante erudito). O Duque e o Financista sentam-se nas poltronas, o Juiz prefere o despojamento do chão. Bêbado e desalinhado, com a garrafa de bebida pela metade ao lado, o Juiz inicia a conversa com uma citação: “– Sem derramamento de sangue não há perdão. Baudelaire”. Como um bom bebum, o Juiz, com a língua um pouco enrolada, repete a citação três vezes. O Duque polemiza e diz que não se trata de Baudelaire, mas de Nietzsche, da *Genealogia da moral*, o juiz retruca: “– Não se trata de Baudelaire, nem de Nietzsche, nem da “Epístola aos romanos”, de São Paulo. É dadá! ” Na verdade, a citação está na Bíblia, é de São Paulo, mas encontra-se em Hebreus 9: 22. No entanto, parece pouco importar, na cena, de quem é realmente o texto, conforma afirma o Juiz, ele “é dadá” – sem hierarquia ou filiação, no entanto, suficiente para provocar a irreverência e a ironia. O Duque continua a conversa e pede ao Juiz: “Cante aquela doce melodia, que eu amo tanto, dadá”. E ele mesmo, cantarola: “dada, dada, dada”. No quarto ao lado, emendando com as falas dos três, o Bispo, numa referência intertextual a Barthes afirma que “tudo não passa de um princípio de delicadeza” – princípio evocado por Barthes para se estudar Sade. Em seguida, o Bispo recita: “– Você quer a minha calcinha suja? Deliciosa criatura, minha calcinha suja. Minha calcinha velha. Que refinamento incomparável...” O fetiche da

calcinha, da calcinha suja e velha, como “um princípio de delicadeza”? Curioso paradoxo no qual a perversão é teatralizada. À maneira da composição de um texto dadá, através da sequência das cenas, conforme proclama Tristan Tzara, “o pensamento se faz na boca”, cuja montagem e corte a película encena.

No início do segundo ciclo e do letreiro intitulado “O Círculo da Merda”, a cena que vem em seguida é a da narradora, a Sra. Maggi, que faz a maquiagem em frente a um dos espelhos do quarto. Em um instante, levanta-se da penteadeira ao escutar o barulho dos aviões de guerra, abre a janela do quarto e constata que estão sobrevoando a redondeza. Em seguida, retoma a maquiagem, ajeita a meia-calça, olha-se novamente no espelho, coloca o longo casaco de peles preto, brilhante, e desce as escadarias a fim de dar início às histórias. A profusão de espelhos na decoração do quarto (e em outros ambientes do palácio) enfatiza a estrutura de encaixe de “Salò”, no qual uma história é contada dentro da outra, o gesto da maquiagem, por sua vez, sugere o caráter de simulacro, numa alusão à *mise en abyme*.

Antes de começar o relato das histórias, é pedido a Sra. Maggi que mostre a bunda aos demais, o que ela prontamente executa. O Juiz fala que “raramente viu uma melhor”. O Duque ainda completa: “esta bunda merece a nossa atenção”. O grotesco abre o segundo ciclo de “Salò” e se repete em outros momentos da película, onde o cômico e o risível irrompem e roubam a cena. Conduzidos pela Senhora Maggi nos relatos (os temas desenvolvidos nas histórias são escatológicos), os quatro comparsas lançam-se à coprofilia, obrigando todos a untarem as defecações para um grande banquete, numa alusão à Santa Ceia (e a disposição da grande mesa no refeitório corrobora para isso), ou, quem sabe ainda, trata-se de numa referência às avessas ao “O banquete”, de Platão, visto que os comensais dissertam e filosofam à medida que degustam os pratos. Bem ao gosto de Sade, a boca dos celerados, em “Salò”, é a boca que come, é a boca que discursa, é a boca que escarra, é a boca que se lambuza de cocô.

Nesse círculo, ao som dos gritos, repetidos pelos Senhores insistentemente às vítimas, “comam”, “comam”, “comam”, os jovens prisioneiros são obrigados a

comerem seus próprios excrementos. Em outro momento, sentados à mesa (ao fundo, ouve-se o pronunciamento de Hitler em alemão, no rádio), os quatro cúmplices se regozijam com o banquete de fezes, que não somente lhes é servido, mas desejado: “nada é mais reconfortante do que um hálito sem fedor”, ironiza o Financista, com a cara mais boa do mundo ao aspirar o cheiro de cocô, que contagiava o refeitório. Nesse momento, entram no refeitório grandes tigelas de prata repletas de cocô. As fezes coletadas são dos habitantes da “comunidade” do palácio, que partilham, todos juntos, os seus dejetos à mesa. De Sade origina-se a metáfora alimentar que atravessa também “Salò”. A ideia de impureza que Sade toma para definir a especificidade de seu projeto literário em *Os 120 dias de Sodoma*, “o relato mais impuro”, traduz bem a relação instituída entre os tabus sexuais, os interditos alimentares e a religião. (MORAES, 1994)

Excitado com as histórias contadas pela Sra. Maggi, à noite, o Duque defeca em meio ao grande Salão das Orgias, em seguida, ordena que Renata coma o cocô dele. Mais tarde, deixa abruptamente a Sala das Orgias levando pela mão uma jovem. Dentro de um banheiro, o Duque deita-se no chão e ordena à moça que faça xixi em cima dele. Inicialmente, ela não consegue fazê-lo, depois, em meio as expressões de júbilo do Duque, as gotas de xixi começam a cair. Diante da entrada do banheiro, duas grandes esculturas religiosas com as palmas das mãos unidas em posição de oração, uma em cada lado da porta, guardam o “templo” – no palácio, o sagrado e o profano coabitam e não se excluem. Em outro momento, no refeitório, uma das vítimas é obrigada a comer uma porção de cocô, e, num gesto de desespero, evoca a conhecida súplica religiosa: “– Deus, tenha piedade de mim”. Ao que retruca a Sra Maggi: “– Que garota insuportável! Veja como está fazendo drama diante de uma delícia! ” A comida e a excreção reunidas no refeitório tornam-se ponto nevrálgico do banquete realizado em “Salò”, cujo sabor mantém-se fiel ao paladar sadiano.

Em outro instante no “Círculo da Merda”, o Bispo e o Duque, citando Klossowski, iniciam uma conversa acerca da Sodomia, “o gozo dos filósofos e dos

heróis” (SADE, 2003, p. 106). O Bispo declara que “mais monstruoso do que o gesto do sodomita é o do executor” e, completa: “O ato de sodomização significa a morte da espécie humana”, ao que o Duque responde: “– Verdade! Mas o gesto do sodomita pode se repetir inúmeras vezes”, ao que Bispo retruca: “– Acho que existe uma maneira de perpetuar o ato do executor”. Nesse momento, realizam o concurso da bunda mais bonita e acordam que o vencedor será punido com a morte. Franco, um dos jovens raptados, vence o concurso e, imediatamente, tem um revólver apontado para a cabeça. O Bispo simula que vai matá-lo, mas não o faz (o revólver estava descarregado) – “imbecil, como você poderia pensar que a morte seria tão fácil?” – Indaga. Em seguida, cita Sade, o texto é um fragmento de *Juliette* (1969): “Nós desejamos matá-lo mil vezes até o limite da eternidade, se é que a eternidade possa ter limites”. Prolonga, desta forma, através da ameaça, o sofrimento da vítima e o contentamento do executor. No gesto do sodomita, a alegorização da morte da espécie humana; no gesto do carrasco, a morte, de fato, ou na cena descrita de “Salò”, uma mera simulação, contudo, não menos aterrorizante.

Outra imagem de “Salò”, pontual, apresentada no “Ciclo da Merda” marca o ponto culminante da analogia dantesca. Em outro banheiro, contíguo à Sala das Orgias, algumas jovens são presas e amarradas dentro de uma tina repleta de cocô. Trazem no braço uma fita azul amarrada como marca da punição. Uma das moças junta as mãos em posição de reza e grita a frase do Cristo crucificado: “Deus, por que me abandonastes?” O grande bolo fecal, composto de gente e de cocô entrelaçados, mistura-se na tina e configura o sistema dos acorrentados fundidos. Bataille assina a *História do olho* (1981) com o pseudônimo de *Lord Auch*: “deus nas latrinas. Deus ‘descarita’, *décharite*, neologismo de Lacan, o avesso da caridade, não se ocupar dos dejetados, mas sim, fazer-se dejetado”. (MILLOT, 1989, p. 64)

No momento da proclamação das faltas e da promessa dos castigos, que antecede a última sequência no pátio das torturas, o Duque se dirige aos que cometeram delitos e serão punidos, cita os nomes de cada um, após passá-los em

revista na fila, rito militar que se repete ao longo do filme. “Os demais, se comportarem bem, poderão retornar a Salò” – é o que diz o Duque.

“Lugar da assinatura da lei perversa” (JOURBERT-LAURENCIN, 2012. Trad. nossa), “Salò” aparece de maneira quase fantasmática nos primeiros planos do filme. Assim, o espectador descobre bruscamente ou se lembra de repente, se ele ficou atento à placa “Marzabotto”, da passagem de um novo ponto fatal, ocasião da primeira morte, cuja vítima era a filha de um “subversivo”, que toda a história não se desenvolve na vila que dá título ao filme. Portanto, “Salò”, como “Paris”, em *Os 120 dias de Sodoma*, de Sade, torna-se o lugar para o qual os sobreviventes são trazidos de volta e de onde poderão ser planejadas infinitamente novas orgias – “oriundas do sonho utópico da vida fácil, de um fascismo edênico, de uma nova ‘República’, de uma redenção não do crime, mas da vida realizada para o crime. Salò não é mais um lugar, mas o significante mesmo do Crime”. (JOURBERT-LAURENCIN, 2012. Trad. nossa).

O leteiro informa o círculo seguinte, “O Círculo do Sangue”, terceiro e último. A cena que vem em seguida é a dos três comparsas vestidos de mulheres em frente a um espelho – efeito de estranhamento, à maneira de Brecht, repetido anteriormente na abertura e nas cenas apresentadas nos outros círculos. Reeditando o jogo entre o masculino e o feminino, as “três mulheres” maquilam-se, passam perfume, ajeitam os chapéus, bebem champanhe. A ocasião merece um brinde. Estão elegantemente vestidas, vão se casar no palácio com os jovens, escolhidos entre as vítimas. Tudo é preparado para a festa de casamento, inclusive, as alianças. O Bispo realiza a cerimônia dos três casais vestidos como um “sátiro”, que, na mitologia grega, era um ser da natureza, composto por um corpo meio-humano e meio-bode, equivalente ao fauno, na mitologia romana. O ato de travestir-se dos comparsas – bem ao gosto de Sade – sugere a reversibilidade das identidades e o casamento profano destitui “os laços sagrados do matrimônio”.

A Sra. Castelli é a narradora deste círculo, cujas histórias têm como temas assassinatos, violências e crueldades. No meio de um dos relatos, antes de uma

grande risada (risada fácil, obscena, liberadora que reaparece em outras cenas de “Salò”), cita em alemão (a língua do invasor que tomou o poder no Norte, de 1944-1945, língua discretamente presente ao longo do filme): “*Wie ihr whol wisst, es genug nicht, denselben Menschen immer wieder zu toten. Es ist dagegen zu empfehlen, soviele Wesen wie möglich umzubringen*” (“Como vocês sabem, não é o bastante matar sempre as mesmas pessoas. É aconselhável, no entanto, matar tantas criaturas quanto for possível”). Desta forma, anuncia a série de torturas e assassinatos que ocorrerá no pátio dos suplícios.

No “Círculo do sangue”, culminam as torturas permeadas de crueldade e violência. Muitas vítimas são açoitadas, queimadas, enforcadas, outras têm a língua cortada, o olho arrancado ou são ferradas como gado: “a última punição desta nova ‘colônia penal’ consiste em imprimir sobre os corpos, provavelmente a letra de Sade”. (JOUBERT-LAURECIN, 2012. Trad. nossa) Outros prisioneiros são mutilados e mortos no pátio do palácio, num “filme mudo”, podemos ver o movimento nos lábios dos carrascos, mas não ouvimos o que eles falam, enquanto os Senhores observam tudo do alto de uma cadeira, pelas lentes de um binóculo de teatro, que, além de fazer referência à encenação do horror, a espetacularização das torturas e execuções, sugere um distanciamento da cena do crime.

Em uma sala cuidadosamente decorada com pinturas vanguardistas, que cobrem toda a parede, ao fundo, os quatro comparsas sentam-se, alternadamente, no “trono”: uma grande cadeira *art nouveau* criada em 1897 por Charles Rennie Mackintosh para um salão de chá, que traz o encosto em formato de grande olho, é a vedete do cenário. Colada à cabeça dos carrascos, “o grande olho” faz sombra ao “senhor-voyeur” e, vigilante, controla ainda a execução no pátio dos suplícios. Os quatro amigos regozijam-se ao ver as cenas de tortura e morte e, nós, espectadores, nos tornamos cúmplices das cenas de terror refletidas pelas lentes do binóculo de teatro. O quadro dentro do quadro, o filme dentro do filme, o olho do executor refletido no do espectador, *mise en abyme* que se multiplica e se repete como as

torturas, mutilações e assassinatos no pátio – campo de extermínio murado do palácio.

O Duque é o primeiro a sentar-se na cadeira, enquanto isso os outros três comparsas estão no pátio executando as torturas. Veste um belo *robe de chambre*. Teria acabado de acordar? Por que a escolha de uma peça íntima do vestuário para assistir às torturas? Talvez a ocasião merecesse um *robe de chambre*... A roupa é peça chave na composição da teatralidade do quadro, *mise en scène*, na qual o Duque, ainda que, nesse momento, seja mero observador, não abre mão do próprio espetáculo. A elegância refinada da nobreza, da civilização ostentada num *robe de chambre* em contraponto à barbárie, aos suplícios executados no pátio, que mostram a maior parte das vítimas nuas. Ao ver as cenas de tortura, o Duque sorri e fica excitado – a perversão escópica pelas lentes de um binóculo de teatro. Chama, então, um dos soldados que está próximo, abre a braguilha da calça do jovem, toca-lhe o pênis e fala: “– Bravo, sempre pronto!” Uma pitada perversa apimenta a cena.

Posteriormente, senta-se na grande cadeira o Bispo, que se regozija ao ver os suplícios impingidos ao jovem Tonino, o único que olha fixamente para o seu algoz, tem os olhos arrancados por ele, que não é outro senão o Juiz. A imagem do inferno é de cegueira, dizia Borges. Anteriormente, o Bispo havia participado das torturas no pátio juntamente com o Financista e o Juiz. Todos os três vestidos com *robes de chambres* (sem elegância não há execução? Ou ainda, a execução exige a elegância do traje?), após as execuções e torturas, dançam o *can-can* no pátio. O Financista, paralelamente às cenas de tortura, às quais assiste entusiasmado, conta mais uma de suas piadas: “– Humberto, venha cá. Você sabe o que faz um bolchevique quando pula no mar vermelho?” “– Não, não sei”, responde o rapaz. “– Tchbum!” conclui o Financista. Piada sem graça, riso frouxo. Em seguida, o Presidente do Banco Central e o soldado começam a gargalhar: “os primeiros poetas, aqueles que sonharam com os extermínios, as valas-comuns (...), eram os únicos que tinham razão, porque a primavera sempre traz e trará sempre a risada

assustadora de um idiota”. (PASOLINI apud JOUBERT-LAURENCIN, 2012. Trad. nossa)

“Salò” atinge, assim, a abstração conceitual por meio do expressionismo da maquiagem, do rebuscamento dos vestidos das prostitutas, das citações eruditas, da bibliografia, dos belos interiores, com pintura, arquitetura e mobiliário *art déco*. Em se tratando do mobiliário, as diversas poltronas presentes nos salões e nos quartos do palácio destacam-se em “Salò”, constituindo, até mesmo, “um paradigma da perversão” (JOUBERT-LAURENCIN, 2012. Trad. nossa). Na sala das assembleias, quatro largas e altas poltronas-banquetas em madeira podem fazer assentar-se um dos comparsas e seu harém de meninas e meninos, ocupando o espaço do discurso. Tais poltronas emolduram ainda a mesa monumental que se tem ao centro do salão, como num banquete de gigantes e de ogros, que desaparecem com elas no terceiro círculo. A poltrona que, sem dúvida, mais chama atenção na película é a cadeira Bauhaus colocada diante da janela dos horrores na qual cada um dos comparsas se senta, sugerindo uma reversibilidade dos espectadores. Permite, assim, a contemplação do “inferno” pelos três cúmplices, que veem através de uma “janela-tela”, que emoldura a cena. A “dança das cadeiras” alude ainda à nossa própria, a do espectador de cinema, que nos possibilita assistir ao filme. Uma última cadeira, enfim, a mais estranha, uma cadeira de estrangulamento franquista, é trazida para o pátio dos suplícios e os soldados nus divertem-se ao tentar tirar a língua de uma das vítimas. Em alguns momentos, O Bispo, O Juiz e o Financista retiram os robes e ficam seminus, apenas com as armas na cintura, durante as mutilações, flagelos e execuções. Num epílogo não enunciado, nesse círculo, a pianista suicida-se, pulando da janela após ver as cenas de tortura no pátio – não nos é mostrado o que Sonia realmente vê.

Os detalhes e o fundo estetizante em “Salò” deslocam para um nível onírico e conceitual torturas e massacres típicos de campos de concentração cercados de arames farpados, fossas e lajes de concreto. O que parece mais incomodar o espectador é a deglutição de excrementos, embora as agulhas no pudim, as órbitas

oculares esvaziadas a colheradas e os escalpos provoquem também repugnância. A separação entre opressores e oprimidos, entretanto, não é tão clara quanto pode parecer à primeira vista: os jovens recrutados à força servem igualmente como seviciados e seviciadores: “seu amigo conhecerá o refinamento da libertinagem sendo o executor e a vítima”, brada o Duque. A maioria das vítimas acaba colaborando com o poder, denunciam os colegas que não respeitam as regras a fim de salvarem a própria pele. A pianista, uma das prostitutas que participa do poder, termina suicidando-se no auge da carnificina, num gesto impotente, mas ainda humano, de protesto e recusa; e dois dos torturadores readquirem a aparência humana na cena final, retomando uma espécie de normalidade cotidiana (não sem estranhamento), em meio ao caos que parece ter atingido o último círculo.

Em “Salò”, quase todas as relações são permitidas, menos as ditas normais, como as decorrentes de laços afetivos ou amorosos, que são pagas com a morte: “a limitação do amor é que você precisa de um cúmplice”, provoca o Duque. Todo o horror que se vê no filme ocorre porque os comparsas dispõem, através da riqueza e do poder meios de realizar as vontades impunemente. O sexo presente – e da maneira como aparece – apresenta o sexo como obrigatório, apavorante e se configura ainda como alegoria da relação de poder entre aqueles que se submetem a ele. O enigmático de *Salò* resulta da *deformação* histórica da visão do fascismo, por um lado, e do consumismo, por outro (NAZÁRIO, 2007, p. 115), os quais Pasolini havia representado através de alegorias, que se mostram por meio da falsa cultura dos Senhores fascistas – “intelectuais” decadentes que exercitam a vaidade recitando de cor trechos de manifestos vanguardistas e frases de livros de filosofia, demonstrando gosto artístico pelas pinturas ostentadas nas paredes de quartos estilo *art decò* – e das normas sexuais que se impõem aos jovens sequestrados, sob a falsa tolerância do poder consumista. Assim, “para não fazer um filme histórico sobre o fascismo e para não mostrar a República de Salò como a encarnação do universo sadiano, Pasolini deformou, ao mesmo tempo, a verdade histórica e a verdade literária”. (NAZÁRIO, 2007, p. 115)

Em “Salò”, a passagem pelos círculos corresponde à descida ao inferno descrita por Dante e à descida às entranhas da terra narrada em *Os 120 dias de Sodoma*, de Sade (2006) – a cada mês associa-se uma nova narrativa, mais criminosa que a anterior, marcando, desta forma, uma progressão do horror, cuja enumeração traz uma exaustividade ilusória – bem como o contraste que a cena traz: a dança dos três cúmplices diante dos gritos agonizantes das vítimas e, se acentua, por sua vez, quando entra pelos ouvidos, através da música tema, “*Son tanto triste*”, de Ansaldo Bracchi, que abre e fecha o filme. Música suave, que acalenta os ouvidos, enquanto os olhos veem na tela cenas de violência, “a música nos embala, as imagens, não. Uma visível influência das teorias de estranhamento formuladas por Bertolt Brecht” (BRITO, 2009, p. 6). Depois da passagem pelos círculos, os jovens são executados enquanto cada comparsa toma o lugar de cada um deles como *voyeur*. Desta forma, “Salò” configura-se uma “liturgia da morte” (JOUBERT-LAURECIN, 2012. Trad. nossa). Após a carnificina, os “Senhores-Voyeurs”, radiantes e soluçando de tanto rir, contam uma história engraçada. Mais tarde, vão aparecer na poltrona proferindo as últimas sílabas da Palavra, sobre os restos carbonizados do relato consumido pela imagem.

Em meio à carnificina, cansados de orgias e torturas, dois colaboracionistas mudam de estação de rádio que transmitia a “*Carmina Burana*”, de Carl Orff (a parte cantada no rádio é a do coro em latim, do século XII, que evoca o retorno da primavera e a renovação da natureza) e versos do Canto 99, de Erza Pound³. O

³ As ligações de Pound com o fascismo são conhecidas. Reverenciou Mussolini nos seus programas radiofônicos em Roma, nos panfletos, ensaios políticos, na poesia, sobretudo, em alguns Cantos. Como Heidegger, Celine, Paul de Mann, Blanchot, Cioran, Eliade, Pessoa, e tantos outros, abraçou de forma entusiasmada o fascismo. “A revolução fascista foi feita para a preservação de determinadas liberdades e para a manutenção de um certo nível de cultura, de certos padrões de vida, porém não foi feita para fazer diminuir um nível de riquezas ou de pobreza, senão que é uma denegação a entregar certas prerrogativas imateriais, uma denegação de entrega de uma grande porção de nosso patrimônio cultural. É possível que todas as demais revoluções produziram somente depois, quer dizer, muito consideravelmente depois de uma mudança nas condições materiais, porém a ‘revolução contínua’ de Mussolini é a primeira revolução que ocorre simultaneamente com as bases materiais da vida”, escreve Pound, em “Jefferson e Mussolini”, escrito em 1933 e publicado em 1935, no qual compara os dois estadistas. Pound chegou a redigir um roteiro cinematográfico em 1932 sobre a história do fascismo, enviando um exemplar a Mussolini com dedicatória. Com o fim da segunda guerra e a chegada das tropas britânicas e americanas no sul da Itália e em Roma faz com Pound fuja e chegue até o Norte, na “República Socialista Italiana”, conhecida pelo

canto de Pound, além de anunciar a primavera que chega por meio do canto das aves, fala sobre a glória, a autoridade paterna, o nome de família, a obediência, a hierarquia e as convenções familiares e, recitado no rádio, paralelamente às cenas de torturas e assassinatos no pátio, soa como uma provocação: “Toda a tribo provém de um só homem... De que outra maneira você pode pensar isso? O sobrenome e as nove artes/ A palavra do pai é compaixão.../ a do filho, devoção. / A do irmão, reciprocidade. /A do mais jovem, deferência. / Pequenos pássaros cantam em coro. / A harmonia está na proporção dos galhos”.

Trocada a estação de rádio e, ao som da cançõeta dos anos 40, “*Son tanto triste*”, os jovens colaboracionistas deixam as armas de lado e improvisam uma dança, doce e melancólica. Se a música que embala a dança é uma valsa, os passos são de tango – “o último tango”⁴, em “Salò”? Em meio ao bailado, os dois jovens entabulam um diálogo tão enigmático quanto o filme, que põe fim a “Salò”: “– Sade dançar? – Não”. “– Bem, vamos ver, vamos tentar...”, Como se chama sua garota? “– Margarida”.

Poderíamos interpretar esse nome – Margarida – e estabelecermos diversas conexões com o significado do nome, como já o fizeram alguns estudiosos de Pasolini, como Hervé Joubert-Laurecin (2012), relacionando-o à personagem Margarida, de Goethe, ou a Marguerite de Navarre, a rainha Margot, ou ainda, a de Velásquez, a infanta Margarida, do quadro “As meninas” e, tantas outras. No entanto, para além do manancial de referências eruditas contidas no nome e do clichê que a cena parece aludir, talvez seja a “flor”, que brota ao final do “Círculo do Sangue” a nos apontar uma direção, o “princípio da delicadeza” para que – como em Sade – possamos ler “Salò”. Ou diríamos, de outra forma ainda, parece tratar-se mesmo de um “princípio de estranheza”, cujo nome – Margarida – significante que encerra o filme restará como enigma.

nome popular de “República de Sal”. A experiência de fuga para Sal aparece retratada nos Cantos 77, 78 e 79.

⁴ A expressão é de Glauber Rocha, ao fim do manuscrito de *O século do cinema*.

Após a dança, o último letreiro de “Salò”, com apenas uma única palavra, “fim”, nos libera e nos liberta da fatalidade do horror, da violência, das possibilidades do inumano, da abjeção, da coprofagia, da crueldade, do prolongamento da dor, do palácio-prisão, da nudez humilhante, do sexo forçado, do suicídio, da morte e se torna o salvo-conduto para que, após cento e doze minutos, possamos nos levantar da cadeira, ainda que entorpecidos pelas imagens intoleráveis de “Salò”. Ou ainda, o último letreiro, monossilábico, em vez de se tornar um ponto final, abre uma questão para o espectador, que de início se torna um lugar comum, “Que filme é este? ”, para que do espanto possa surgir o desejo de ver “Salò” uma vez mais, e outra, outra... e do enigma possa, quem sabe, surgir um texto que, da leitura da película, põe-se a trabalho.

Em julho de 2007, portanto, duas décadas após a sessão à qual havia assistido, no SESC Cineclub Silenzio, em Cascavel-Paraná, criado com a intenção de difundir o “cinema-arte”, a partir da projeção de filmes nunca exibidos no Brasil e de outros já esquecidos, a mesma cena se repetiu: mais da metade dos espectadores abandonaram a sala à medida que a projeção de “Salò” avançava. Com o lançamento do filme em DVD, em 03 de maio de 2009 e, em cuja capa encontra-se a advertência, “não recomendável para pessoas cardíacas e nervosas” (PASOLINI, 2009), o espanto que poderá surgir diante da película de Pasolini ficará resguardado ao espaço fechado da casa e dele provavelmente não saberemos.

Afinal, foram as cenas violentas apresentadas em “Salò”, apontadas por alguns como uma “semiologia herege” – numa alusão a uma das disciplinas prediletas de Pasolini, a semiologia, que na tentativa de decifrar os signos não poderia prescindir da vida, e, ainda, numa referência aos ensaios de Pasolini sobre língua, literatura e cinema, textos nodais, publicados no volume intitulado *Empirismo herege* (PASOLINI, 1982) – que fizeram a maioria dos espectadores debandarem porta afora do cinema? Teria conseguido, afinal, Pasolini a sua intenção declarada em entrevista ao realizar o filme, qual seja, a de desagradar o público e tornar o espectador cada vez mais intolerante às imagens que surgem na

película? Nas cadeiras vazias a utopia de não ver e, quem sabe, de não sentir o mal-estar da cultura, ou ainda, o mal-estar vivido pelo sujeito na esteira da cultura. Mal-estar ampliado na tela do cinema, não sem prescindir do humor negro.

As reações da opinião pública atingem o nível de escândalo ambicionado pelo diretor, que vê no “filme meteoro” (JOURBERT-LAURENCIN, 2012. Trad. Nossa) – “Salò” –, um passo à frente, um momento de ultrapassagem, avanço em relação aos filmes anteriores que havia dirigido, passaporte, enfim, para a modernidade: “este filme vai tanto além dos limites, que digo sempre que depois disso deverei me exprimir em outros termos. É um novo salto. Um novo diretor. Pronto para um mundo moderno” (PASOLINI apud NAZÁRIO, 2007, p. 111), declara Pasolini, em entrevista.

Como em todos os momentos-chave, a obra multiforme de Pasolini, nos anos 70, é conduzida por dois movimentos contraditórios: de um lado, enfurece-se a negar e, até mesmo, a pisotear o passado, próximo ou distante, não podendo voltar atrás, por outro, já está muito à frente e prepara um novo decênio. “Salò” é um exemplo de posicionamento novo do discurso público, é preciso ajustá-lo no futuro, mas também é uma obra de “pilhagem do passado” (JOURBERT-LAURENCIN, 2012. Trad. Nossa).

Passados quase 40 anos desde o lançamento do filme, “Salò” não para de desafiar críticos, especialistas e curiosos. Um crítico intrigado chegou a se perguntar quantas vezes Pasolini teria ficado doente para entregar-se a tal encenação. Se alguns críticos mais perspicazes foram quase unânimes em reconhecer em “Salò” “a incomensurável beleza poética” (JOURBERT-LAURENCIN, 2012, p. 2 e p. 5. Trad. Nossa); por outro lado, outros tantos não titubearam em condenar a desfiguração do sadismo e do fascismo na película.

Barthes, por sua vez, inicia o artigo “Sade – Pasolini” publicado no *Le Monde* em junho de 1976, discutindo o “engano” político de Pasolini, qual seja, o de associar o fascismo à prática libertina das personagens de Sade em *Os 120 dias de*

Sodoma, ponto nevrálgico e incômodo, que parece desagradar tanto aos fascistas quanto aos sadianos:

Os fascistas não gostam de *Salò*. Por outro lado, visto que para alguns de nós Sade se tornou uma espécie de patrimônio precioso, grandes protestos: “Sade nada tem a ver com o fascismo!” (...) do ponto de vista político, *Salò* também se enganou. O fascismo é um perigo grave e insidioso demais para ser tratado por simples analogia, em que os senhores fascistas vêm “simplesmente” tomar o lugar dos libertinos. O fascismo é um objeto impositivo: obriga-nos a pensá-lo de modo exato, analítico, político; a única coisa que a arte pode fazer com ele, se lhe tocar, é torna-lo crível, demonstrar como ele vem, não mostrar com o que ele se parece: enfim, não vejo outro meio senão o de tratá-lo *à moda de Brecht*. (BARTHES, 2005, pp. 144-6)

Barthes aponta ainda o fato de Pasolini ter levado Sade ao pé da letra e ter provocado uma deformação tanto do pensamento sadiano quanto do fascismo, não podendo, desta forma, granjear a adesão de ninguém. Entretanto, conforme assinala o autor, o filme toca em alguma parte:

O que toca, o que tem efeito, em *Salò*, é a letra. Pasolini filmou suas cenas ao pé da letra, como haviam sido descritas (não estou dizendo “escritas”) por Sade; essas cenas têm, portanto, a beleza triste, gelada, exata, de grandes ilustrações enciclopédicas. (...) no filme de Pasolini (isso, acredito, era próprio dele) não há nenhum simbolismo: de um lado uma grosseira analogia (fascismo, sadismo), de outro, a letra, minuciosa, insistente, exposta, bem-acabada como uma pintura de primitivo; a alegoria e a letra, mas nunca o símbolo, a metáfora, a interpretação (...), contudo, a letra tem um efeito curioso, inesperado. Seria de se esperar que a letra servisse bem à verdade, à realidade. De jeito nenhum: a letra deforma os objetos de consciência sobre os quais somos obrigados a tomar posição. Permanecendo fiel à letra das cenas sadianas, Pasolini acaba por deformar o objeto-Sade e o objeto-fascismo: portanto, é com toda a razão que sadianos e políticos se indignam ou reprovam. (BARTHES, 2005, pp. 144-5)

Em outro momento do artigo, Barthes afirma num tom bastante assertivo (o uso do advérbio “jamais” no texto corrobora para isso) e *equivocado* que Sade não é figurável, qual seja, de que não pode ser transposto para o cinema:

Os sadianos (leitores encantados com o texto de Sade) nunca reconhecerão Sade no filme de Pasolini. A razão disso é geral. Sade não é de modo algum figurável (assim como não há nenhum retrato de Sade (a

não ser fictício), também não é possível nenhuma imagem do universo sadiano: este, por uma decisão imperiosa do escritor Sade, está inteiramente entregue ao poder da escrita apenas. E, se isso ocorre, é sem dúvida porque há um acordo privilegiado entre a escrita e a fantasia: ambas são *esburacadas*; fantasia não é sonho, não segue o conexo, mesmo estrambótico, de uma história; e escrita não é pintura, não segue o pleno do objeto: fantasia só pode ser escrita, não descrita. Por isso Sade nunca passará para o cinema, e, de um ponto de vista sadiano (do ponto de vista do texto sadiano), Pasolini só podia enganar-se – o que fez com teimosia (seguir a letra é ser teimoso). (BARTHES, 2005, pp. 145-6)

Será mesmo? Sade, novamente preso e “entregue ao poder da escrita apenas”? No entanto, Barthes assinala ainda que o incômodo que o filme de Pasolini traz à cena e provoca não é sem importância, ora não estaria aí a “figuração” do universo sadiano, qual seja, representar o mal-estar do texto de Sade no cinema? Escrita e fantasia, texto e tela, juntos e esburacados. E quando narrar é descrever e escrever é pintar? Quem sabe, fantasia possa, sim, tornar-se sonho e escrita, pintura. Os buracos continuam lá... não para serem preenchidos, mas talvez para que os sentidos possam se deslocar com mais folga e literatura e cinema possam escrever e filmar a arte, o medo, assombro, o espanto, o horror, a abjeção, a náusea, o sol, a morte: “fazer comer excremento? Arrancar um olho? Pôr agulhas na comida? Vê-se de tudo: o prato, as fezes, a lambuzeira, o pacote de agulhas (...), a textura da polenta, como se diz, *nada nos é poupado* (...)”. (BARTHES, 2005, p. 145) Ao final do artigo, Barthes parece se render... e se pergunta “se ao fim de uma longa cadeia de erros, o “Salò” de Pasolini não é *afinal de contas* um objeto propriamente sadiano, absolutamente irrecuperável, pois, ao que parece, ninguém de fato consegue recuperá-lo”. (BARTHES, 2005, p. 148)

Glauber Rocha⁵, por sua vez, que tinha uma admiração estranhada por Pasolini, vê com desconfiança “o cinema frio”, “a violência programada”, a

⁵ Glauber viveu e filmou em Roma em 1970. Esteve no set de “Medeia” e escreveu alguns artigos sobre Pasolini, que foram inicialmente publicados em jornais e revistas e, mais tarde, em livros, entre os quais, “Pasolini”, “Um intelectual europeu”, “O Cristo Édipo”, “Paso Sado Mazo Zallo”. Em novembro de 1975, Glauber publica em *O Pasquim* um artigo intitulado “Amor de Macho”, escrito no dia do assassinato de Pasolini. Nesse texto, Glauber compara a morte de Pasolini com a de Vlado, sinalizando na presença do machismo a raiz da problemática pasoliniana.

presença do sadismo na geração do cineasta italiano e na cultura contemporânea. Diante de um gravador e trancado sozinho numa sala por uma hora, Glauber, falando em francês em depoimento polêmico e controverso (no entanto, em alguns momentos, de uma lucidez que de tão cristalina se torna cruel e, em outros, com um tom que soa discriminatório) para a revista *Cahiers du Cinéma*, publicado também no Brasil, na revista *Careta*, em 1981, ano da sua morte), embaralha a vida e a obra de Pasolini e faz referência, até mesmo, à “verdadeira personalidade” de “Pasô”:

Pasolini foi aquilo que chamo o produto do milagre do Plano Marshall na Itália. Após a geração da fome – os neo-realistas Rossellini, De Sica, Visconti, Antonioni, Fellini – o cinema italiano tornou-se uma indústria, o neo-realismo perdeu completamente o sentido revolucionário e criador de novas formas. O momento de Pasolini representa a passagem da fome à gulodice e penso que o escândalo Pasolini era uma “mais valia”, um luxo para essa Itália que queria ser desenvolvida (...), mas que era na verdade uma Itália desagregada, arcaica, selvagem, bárbara, anárquica. Contudo, a selvageria, a barbárie, a anarquia pasoliniana eram dominadas pela disciplina marxista, pelo misticismo católico, tornando-se então uma barbárie maquilada. (...) assim penso que salvo o filme inicial *Accattone* e o último, *Salò*, todos os filmes dele demonstram toda essa ambiguidade (...) para ele, a homossexualidade não era uma prática sexual normal, mas uma religião, uma ideologia, um mecanismo de fetiche, um misticismo. É o que se vê nos seus filmes, essa dialética entre o Cristo e o Édipo (...) Esta fusão Cristo-Édipo leva-o ao desespero, à irrisão, à infelicidade permanente. Então ele fala sempre de sexo (...) Os personagens são frios, teóricos, a violência é programada, o sexo é sempre “dublado” pelo cérebro (...) e ele vai em direção à tragédia, ao sacrifício, à autopunição edipiana e cristã (...) O último filme de Pasô é o processo sobre o intelectual burguês revolucionário que passou a vida explorando o cu do subproletário, e acabou vítima de sua própria culpa (...) Em Godard há o amor, a paixão, não o sexo; em Pasolini há o contato sexual, mas não o amor, a paixão. Há somente a paixão teórica, o que interessa em Pasolini é o irrisório, é a perversão (...) *Salò* é o filme de Pasolini que prefiro (...) porque em *Salò* ele diz a verdade ao afirmar: “aqui está, sou pervertido, a perversão é o fascismo, gosto dos rituais fascistas, fiz *Salò* porque é o teatro dessa perversão e o meu personagem, o meu herói ama os torcionários como eu amo o meu assassino”, e após o filme ele morreu numa aventura de exploração do sexo proletário. Pasolini, intelectual comunista, revolucionário, moralista, era agente da prostituição, quer dizer que ele pagava aos rapazes, os *ragazzi di vitta*, pelo sexo. Ele procurava os pobres, os ignorantes, os analfabetos e tentava seduzi-los como se a perversão fosse uma virtude (...) Penso que o sadismo, que se tornou um mito da cultura contemporânea, sobretudo para a geração de Pasolini, é o renascimento do espírito fascista nessa geração e é também

uma mais-valia sofisticada das sociedades que não têm verdadeiramente problemas de sofrimento. Sade na sua época, Sade na Bastilha, é uma coisa, mas o neo-Sadismo como fetiche, como mito é o delírio da fascinação fascizante. Pasolini, em *Salò*, aceita a sua verdadeira personalidade. Mesmo se a morte de Pasolini é um atentado fascista, eles aproveitaram a encenação pasoliniana para o matarem segundo os seus próprios ritos... No meu último filme *A Idade da Terra*, falo de Pasolini, digo que desejava fazer um filme sobre o Cristo Terceiro-Mundista que não teria nada a ver com o Cristo pasoliniano. Pasolini procurava no Terceiro Mundo um álibi para a sua perversão. Para mim o conceito de subversão é muito diferente do conceito de perversão, porque a perversão culturalmente constituída pelos intelectuais sadianos não é a minha. Para mim a subversão é inverter verdadeiramente essa perversão por um fluxo amoroso que não exclui a homossexualidade (...) O problema não é a homossexualidade ou heterossexualidade, é o problema da fascinação pela herança fascista, os grandes ballets contorcionistas de um homem vindo do campo, de uma civilização arcaica, e que utiliza várias linguagens (a literatura, o cinema) para sublimar, disfarçar e enfim, com *Salò*, atingir a sua verdadeira personalidade que não era nem Cristo nem Édipo, mas que era qualquer coisa de muito misterioso, o prazer fascista (...) Ele assume a tragédia, punido pelas falsas máscaras de Édipo e de Cristo. Os prazeres fascistas conduzem a tragédia. (ROCHA apud NAZÁRIO, 2007, pp. 199-200)

A longa citação recortada do “monólogo” de Glauber parece se justificar, ressaltadas as tentativas de “psicologizar” Pasolini e os filmes dirigidos por ele. Poderíamos ainda elencar alguns furos na retórica marxista de Glauber, como já o fizeram alguns estudiosos de Cinema. Entretanto, ainda nocauteados pela fala do diretor de “Terra em Transe”, tomemos o “depoimento-entrevista”, não como “última palavra”, mas como uma palavra que chacoalha ainda mais o percurso cinematográfico de Pasolini e nos põe a pensar. Talvez, seja ainda a poesia – e aqui estamos falando do poema “Hierarquia”, escrito por Pasolini em 1970 durante a rápida passagem pelo Brasil com Maria Callas, a caminho de Mar del Plata – como “palavra aberta” e, ao mesmo tempo, entrelaçada, a nos apontar a complexidade do pensamento e da obra de Pasolini, que se apresenta na tela do cinema, nos romances, nos ensaios ou na poesia, em versos, como esses, que tomando a forma de um “nó”, paradoxo emaranhado, não se dissociam:

É assim por acaso que um brasileiro é fascista e um outro subversivo;
Aquele que arranca os olhos
Pode ser tomado por aquele a quem se arrancam os olhos.

Joaquim não poderia jamais se distinguir de um fascínora?
Também o fascínora está no vértice da Hierarquia,
Com seus traços simples apenas esboçados
Como seu olho simples sem outra luz que não a da carne
Assim no cume da Hierarquia
Encontro a ambiguidade, o nó inextricável. (PASOLINI apud
NEPOMUCENO, 2010, p. 47)

Encontro ainda para além do nó que não se dissocia e se enreda, “efeitos de real” e, sobretudo, de estranhamento em “Salò” – a película de Pasolini, “pequena pele”, que, ao revés das censuras, insiste em projetar-se e em se fazer ler.

Referências Bibliográficas

ADORNO, Theodor W. Parataxis – a lírica tardia de Hölderlin. In: ___. *Notas de literatura*. Trad. Celeste Aída Galeão e Idalina Azevedo da Silva. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1973. pp. 73-122. (Coleção Biblioteca Tempo Universitário, n. 36.)

ALIGHIERI, Dante. *A divina comédia*. Tradução anotada de J. P. Xavier Pinheiro. Prefácio de Raul Polillo. Rio de Janeiro, São Paulo, Porto Alegre: W. M. Jackson Inc, 1970.

AMOROSO, Maria Betânia. *Pier Paolo Pasolini*. São Paulo: Cosac & Naif, 2002.

_____. *A paixão pelo real: Pasolini e a crítica literária*. São Paulo: Edusp, 1997.

BARTHES, Roland. Sade–Pasolini. In: *Inéditos*, vol. 3 – Imagem e moda. Ivone C. Benedetti. São Paulo: Martins Fontes, 2005. p. 144-8. (Coleção Roland Barthes).

_____. *Sade, Fourier, Loiola*. Trad. Maria de Santa Cruz. Lisboa: Edições 70, 1979.

BATAILLE, Georges. *História do olho* – seguido de Madame Edwarda e O morto. Trad. Glória Correia Ramos. São Paulo: Escrita, 1981.

BEAUVOIR, Simone. Prefácio: Fantail burlier Sade? In: __. *Faut-il brûler Sade?* Paris: Gallimard, 1972.

BLANCHOT, Maurice. La razón de Sade. In: __. *Lautréamont y Sade*. Trad. Enrique Lombera Pallares. México: Fondo de cultura económica, 1990. p. 15-65.

_____. L'inconvenance majeure. Préface aux Français, encore un effort, extrait de *La philosophie dans le boudoir*, de Sade. Utrecht: Jean-Jacques Pauvert Ed., 1965. p. 9-51. (Col. Libertés)

BOCCACCIO, Giovanni. *Decamerão*. Trad. Torrieri Guimarães. São Paulo: Nova Cultural, 2003.

BRITO, Flávio Costa Pinto de. Salò – Ritos de controle e poder no último filme de Pier Paolo Pasolini. Trabalho apresentado no GP Comunicação Audiovisual, IX Encontro dos Grupos/Núcleos de Pesquisas em Comunicação. XXXII Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação – Curitiba-PR, Intercom – Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação, pp. 1-13, set. 2009.

Disponível em:

<<http://www.intercom.org.br/papers/nacionais/2009/resumos/R4-2441-1.pdf>>

Acesso em: 22 out. 2012.

DICIONÁRIO escolar WMF: francês-português, português-francês. Coordenação e revisão da tradução Ivone Castilho Benedetti. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2012.

FABRIS, Mariarosaria. Prefácio. Por um cinema de poesia. In: SAVERNINI, Érica. *Índices de um cinema de poesia: Pier Paolo Pasolini, Luis Buñuel e Krzysztof Kiésłowski*. Belo Horizonte: Ed. UFMG/Mídia@rte, 2004. pp. 13-7.

FOUCAULT, Michel. Sade, sargento do sexo. As manhãs cinzentas da intolerância. In: __. *Estética: literatura e pintura, música e cinema*. Trad. Inês Autran Dourado Barbosa. Organização e seleção de textos de Manoel Barros da Motta. 2. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2006. p. 366-70; p. 371-3. (Ditos e escritos, III)

GOULEMOT, Jean-Marie. *Esses livros que se lêem com uma só mão: leitura e leitores de livros pornográficos do século XVIII*. Trad. Maria Aparecida Corrêa. São Paulo: Discurso Editorial, 2000.

JOUBERT-LAURENCIN, Serve. Capite 6. Cinema inferno, 2012. (mimeo)

_____. *Salò ou les 120 journées de Sodome* de Pier Paolo Pasolini, 2012. (mimeo)

KLOSSOWSKI, Pierre. *Sade meu próximo: precedido de o filósofo celerado*. Trad. Armando Ribeiro. São Paulo: Brasiliense, 1985.

MACIEL, Maria Esther. Exercícios de ficção: Peter Greenaway à luz de Jorge Luis Borges. *Agulha – Revista de cultura* # 23. Fortaleza/ São Paulo, abril de 2002.

Disponível em: <<http://www.revista.agulha.nom.br/ag23greenaway.htm>>. Acesso em: 19 fev. 2005.

MILLOT, Catherine. *Nobodaddy – a histeria no século*. Trad. Leila Longo. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1989.

MORAES, Eliane Robert. *Sade: a felicidade libertina*. Rio de Janeiro: Imago, 1994.

NAZARIO, Luiz. *Todos os corpos de Pasolini*. São Paulo: Perspectiva, 2007.

NEPOMUCENO, Maria Rita. A visita de Pasolini ao Brasil: um Terceiro Mundo melancólico. *Ciberlegenda*, Niterói: Revista do Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal Fluminense, n. 23, p. 38-48, 2010.

Disponível em: <<http://www.uff.br/ciberlegenda/ojs/index.php/revista/article/view/127/51>>

Acesso em: 13 dez. 2012.

PASOLINI, Pier Paolo. A vida como ela é – trechos de entrevista extraídos de *Pasolini, nosso próximo*. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 18 mar. 2007. Mais!, p. 4-5.

_____. *Empirismo herege*. Trad. Miguel Serras Pereira. Lisboa: Assirio e Alvin, 1982.

ROUDINESCO, Elisabeth. *A parte obscura de nós mesmos: uma história dos perversos*. Trad. André Telles. Revisão Técnica. Marco Antonio Coutinho Jorge. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2008. (Transmissão da Psicanálise)

SADE, Donation Alphonse François, Marquês de. *Os 120 dias de Sodoma ou a escola da libertinagem*. Tradução e notas. Alain François. São Paulo: Iluminuras, 2006. (Coleção Pérolas Furiosas)

_____. *A filosofia na alcova ou os preceptores imorais*. Tradução, posfácio e notas. Contador Borges. São Paulo: Iluminuras, 2003. (Coleção Pérolas Furiosas)

_____. *Diálogo entre um padre e um moribundo e outras diatribes e blasfêmias*. Organização e apresentação de Contador Borges. Trad. Alain François e Contador Borges. São Paulo: Iluminuras, 2009. (Coleção Pérolas Furiosas)

SOLLERS, Philippe. Sade en el texto. En: *La escritura y la experiencia de los limites*. Trad. Manuel Arranz Lázaro. Valencia: Pre-textos, 1978. p. 49-68.

Filmes

“Salò: o le 120 giornate di Sodoma” (“Salò: os 120 dias de Sodoma”). Direção de Pier Paolo Pasolini. Itália/França, 1975. DVD, colorido, legendas em inglês, espanhol e português. 117’.

“Il fiore dele mille e una notte” (As mil e uma noites). Direção de Pier Paolo Pasolini. França e Itália, 1974. DVD, colorido, legendas em português. 131’.

“I racconti di Canterbury” (Os contos de Canterbury). Direção de Pier Paolo Pasolini. Itália, 1972. DVD, colorido, legendas em português. 111’.

“Il Decameron” (Decamerão). Direção de Pier Paolo Pasolini. Alemanha, França, Itália, 1970. DVD, colorido, legendas em português. 112’.

“Teorema” (“Teorema”). Direção de Píer Paolo Pasolini. Itália, 1968. DVD, colorido, legendas em português e em inglês. 98’. (Coleção Cultclassic)

Venus Brasileira Couy é Doutora em Teoria da Literatura (UFRJ), com Pós-Doutorado em Literatura Comparada (UFRJ). Professora e pesquisadora, publicou, entre outros livros, *Mural dos nomes impróprios: ensaio sobre grafite de banheiro* (Rio de Janeiro: 7Letras, 2005) e *Inverno de baunilha* (Rio de Janeiro: 7Letras, 2004)