

5 Salò e o “Cinema Impopular”

“Devo reagire a questo e fare dei prodotti che siano meno consumabili possibile. So che è utopistico, perché presto finiscono coll’essere consumati. In qualche modo però so nel tempo stesso che c’è nell’arte qualcosa di inconsumabile. E bisogna mettere l’accento sull’inconsumabilità dell’arte e allora con tutte le mie forze cercherò di fare delle opere difficili e quindi non digeribili¹.”

(PASOLINI, 2001: 2980)

5.1 O “Cinema Impopular”

O sucesso obtido com os filmes da *Trilogia della Vita*, rendendo ótimas cifras de bilheteria, como nunca ocorreu no filmes pasolinianos, revela uma estranha recepção de um público que com exceção à *Il Vangelo* sempre se mostrou avesso as suas experiências. O caminho que Pasolini havia optado desde *Uccellacci e Uccellini* precisava ser revisto em suas colocações estruturais. Se antes a estética e os conteúdos de seus filmes desagradavam uma grande massa, a partir da trilogia esta lógica se inverteu, *Il Decameron*, *I Racconti di Canterbury* e *Il Fiore delle Mille e una Notte* se tornaram sinônimos de sucesso. O problema não estava em ser, ou não, aceito. O problema era quem o estava aceitando, a partir de um determinado momento e por quais razões o fazia.

Afinal, o tipo de público destinatário de suas obras sempre foi uma questão de suma importância. “*un regista non può non pensare allo spettatore anche se fa un film di carattere rigorosamente artistico perché il film, come ogni opera, non è un solilóquio, ma un colloquio*².” (PASOLINI, 2001: 2956)

Antes pretendia se dirigir ao povo, ao proletariado, com filmes elaborados de acordo com os ideais de Gramsci, construindo obras num viés nacional-popular, e, neste sentido, próximas ao ideário neorealista. Este sentido havia

¹ Tradução: “Devo reagir a isto e fazer os produtos que sejam consumíveis o menos possível. Eu sei que é utópico, pois logo acabam por serem consumidos. De qualquer modo, embora eu saiba, ao mesmo tempo em que há na arte algo inconsumível. E é preciso colocar o acento na inconsumibilidade da arte, e então, com todas as minhas forças eu procurarei fazer obras difíceis e não digeríveis.”

² Tradução: “Um diretor não pode deixar de pensar no público ainda se fizer um filme de caráter rigorosamente artístico, porque o filme, como qualquer outra obra, não é um solilóquio, mas um colóquio.”

perdido seu valor quando constatou uma alteração, que antes marcava a divisão de classes entre os valores do povo e os da burguesia, esta delimitação havia se diluído ou se transformado. Aqueles que antes eram excluídos e viviam em um mundo à parte, passaram a comprar e a usufruir de uma lógica própria da burguesia. A luta pela igualdade de classes se transformou em igualdade de direitos de consumo. “*É tutta l’umanità che sta diventando piccolo borghese: e allora nascono delle nuove domande a cui il borghese stesso deve rispondere, e non più l’operaio oppure chi è all’opposizione*”³.” (PASOLINI, 2001: 2932).

Os conceitos que passaram a definir cultura e erudição também deveriam ser reformulados. As revoltas estudantis de 1968, segundo Pasolini, teriam acentuado ainda mais a hegemonia de um saber tecnicista, de ordem prática, que deveria substituir um legado cultural clássico e de maior profundidade. Os produtos culturais destinados à cultura de massa passaram a ser formulados em um nível inferior para se atingir um público cada vez maior e mais homogêneo. O conceito de cultura popular passou a não ter o mesmo significado da juventude de Pasolini pelas regiões de Friuli em *Casarsa*, ou nas *borgate* romanas. Até mesmo a noção de “revolução utópica” que mudaria o mundo e conduziria o homem em um novo tipo de sociedade já não fazia o mesmo sentido. Os partidos de esquerda deveriam repensar suas ações e diretrizes. E mesmo a ideologia marxista necessitaria de uma revisão de valores e princípios.

Olho a face sombria da realidade, porque a outra ainda não existe. Há alguns anos, pensava que os valores novos surgiriam da luta de classes, que a classe operária realizaria a revolução, e que esta revolução engendraria valores claros, a justiça, a felicidade, a liberdade...Ora, fui logo reconduzido à realidade pelas revoluções russa e chinesa, depois cubana. Todo otimismo beato, incondicional, estava para mim desde então proibido. De resto, atualmente, o neocapitalismo parece tomar a via que coincide com as aspirações das ‘massas’. (PASOLINI, 1983: 60-61)

Se mudou a realidade, o papel do artista e do intelectual também teria que mudar, assim como suas colocações. “*Per reazione al pericolo che i miei film si rivolgano non più a quel popolo ideale che avevo in testa ma si rivolgano alla massa, e quindi soggiacciono a tutte le regole della cultura di massa, tendo a fare*

³ Tradução: “É toda a humanidade que está se tornando pequeno-burguês, e então nascem novas questões na qual a própria burguesia deve responder, e não mais o operário ou quem está na oposição”.

*film anti-cultura di massa, cioè (e mi intenda com intelligenza) dei film per 'elite'”*⁴(PASOLINI, 2001: 2962-2963)

Se em 1965 Pasolini já declarava um certo desconforto com as teorias de Gramsci, após 1968, onde a contracultura teve um peso decisivo, suas idéias começaram a adquirir uma radicalidade ainda maior sobre o tipo de público que pretendia como destinatário de seus filmes. O propósito de produzir obras populares se tornou impróprio e absurdo. Numa entrevista, realizada em abril de 1969, chegou a declarar: *“Teorema è un film da far circolare in sale da cinema d'autore e non da gettare in pasto a dei pubblici che non l'aspettano, che non vogliono, nei circuiti normali. Questo è un dato di fatto reale. Dovrebbe essere visto quindi in circuiti per 'elite'”*.⁵ (PASOLINI, 2001: 2964-2965)

Acho desnecessário dizer que se antes já era mal-compreendido, esta incompreensão irá escancarar algumas fissuras entre sua obra e aqueles que comemoravam justamente a abolição de antigas fronteiras entre a “alta cultura” e a “cultura popular”. Seu nome será cada vez mais associado ao adjetivo de “reacionário”. Afinal, não precisamos de muita imaginação para pensarmos sobre os efeitos de suas idéias escritas seis anos depois da publicação de *Apocalittici e Integrati* de Umberto Eco, ao qual defendia a cultura de massa numa longa argumentação: “A execrada cultura de massa, de maneira alguma tomou o lugar de uma fantasmática cultura superior; simplesmente se difundiu junto a massas enormes que, tempos atrás, não tinham acesso aos bens de cultura.”(ECO, 44)

Pois, foi seguindo completamente na contracorrente deste e de outros estudos que reconheciam a potencialidade dos novos meios de comunicação e a possibilidade destes abrangerem um público cada vez mais amplo e irrestrito, que Pier Paolo Pasolini escreveu o artigo *“Il Cinema Impopolare”* publicado pela primeira vez no número 20 da revista *Nuovi Argomenti* de outubro-dezembro de 1970, quando foi convidado a desenvolver algo em torno ao tema *“Libertà dell'autore e liberazione degli spettatori”*.⁶

⁴ Tradução: “Em reação ao perigo que os meus filmes sejam dirigidos não mais àquele povo ideal que havia na minha cabeça, mas voltado para as massas, e, portanto, sujeito a todas as regras da cultura de massa, tendo a fazer filmes anti-cultura de massa, isto é, (e me entenda com inteligência) os filmes para 'elite'”

⁵ Tradução: *“Teorema* é um filme para circular em salas de cinema de autor e não jogado para aquele público que não o esperava, que não o quer, nos circuitos normais. Este é dado de fato real. Por conseguinte, deve ser visto nos circuitos para a 'elite'”

⁶ Tradução: “Liberdade do autor e libertação dos espectadores.”

Iniciou o artigo descrevendo o que para ele seria o verdadeiro significado da palavra “liberdade”: “*Dopo averci ben pensato ho capito che questa parola misteriosa non significa altro, infine, nel fondo di ogni fondo, che ... ‘libertà di scegliere la morte’*”.⁷ (PASOLINI, 2000: 269). Esta junção entre morte e liberdade encontra suas afinidades em toda a obra de Pasolini, como já havíamos dito antes, de *Accattone* à *Salò*, em seus aspectos trágicos, épicos e religiosos e não deixa de estar relacionada à sua visão escatológica do mundo.

Dando continuidade ao texto afirmará que esta morte/ liberdade deveria ser alcançada através de um martírio. A matriz religiosa me parece que se torna cada vez mais evidente. “*La libertà non può essere manifestata altrimenti che attraverso un grande o un piccolo martírio*”.⁸ (PASOLINI, 2000: 269) Este martírio assumiria um aspecto heróico e redentor de um mundo decadente, ao qual o artista, em sua condição de autor, deveria assumir seu papel na transgressão dos códigos e das normas impostas, mesmo que isso significasse colocar em risco seu instinto de autopreservação. “*Martirio che l’autore fa a se stesso nel momento in cui trasgredisce l’istinto di conservarsi*”⁹ (PASOLINI, 2000: 270) Ao transgredir um código, realiza um ato escandaloso, ao qual irá se expor ao ridículo, à desaprovação, à suspeita, à solidão e até mesmo a admiração de raros espectadores. “*Se dunque parliamo di opere di autore, dobbiamo di conseguenza parlare del rapporto tra autore e destinatario come di un drammatico rapporto tra singolo e singolo democraticamente pari*”.¹⁰ Cabe também uma aproximação ao texto de Artaud, caminhando na linha tênue que separa a morte da purificação como consequência de uma ação artística em sua verdadeira essência e vocação.

O texto faz uma discriminação radical entre dois distintos tipos de platéia. Diferenciando um grupo que irá se escandalizar e recusar a transgressão, constituindo a enorme maioria, que irá rir, gritar e fazer com que o autor se envergonhe daquilo que criou. E um outro grupo, composto de um número muito menor de espectadores, um grupo seletivo, cúmplice de sua criação, que irá

⁷ Tradução: “Depois de muito pensar, compreendi que essa palavra misteriosa não significa outra coisa, enfim, no fundo do fundo, que ... a liberdade de escolher a morte.”

⁸ Tradução: “A liberdade não pode ser expressa em contrário do que através de um martírio, grande ou pequeno”

⁹ Tradução: “Martírio que o autor faz a si próprio no momento em que transgredir o instinto de conservar-se”.

¹⁰ Tradução: “Portanto, se falamos de obras de autor, devemos por consequência falar sobre a relação entre autor e destinatário como um dramático relacionamento entre indivíduo e indivíduo democraticamente iguais.”

compartilhar do mesmo sentido de liberdade, morte e martírio proposto pelo autor e sua obra.

Ao artista caberá o compromisso de não temer o confronto, não fugir de sua verdadeira vocação e nunca renunciar de sua posição na linha de fogo. Sua função é a de estar à frente, no desconforto, no desapego e no desamparo daqueles que não temem a desaprovação. Muito além de sua terra conhecida. Uma noção muito próxima às origens militares do termo *avant-garde*.

Solo la morte dell'eroe è uno spettacolo; e solo essa è utile. I registi-martiri dunque, per autodecisione, si trovano sempre, stilisticamente, sulla linea del fuoco: ossia sul fronte delle trasgressioni linguistiche. A furia di provocare il código (ossia il mondo che ne è utente), a furia di esporsi, essi finiscono con l'ottenere ciò che aggressivamente vogliono: essere feriti e uccisi con le armi che essi stessi offrono al nemico. È su tale fronte che essi realizzano la loro 'libertà' – quella di contraddire fino all'estrema conseguenza la norma della conservazione, e dove lo spettatore realizza la sua propria libertà¹¹. (PASOLINI, 2000: 275)

Neste texto ainda fará menção à obra de Glauber e de Godard, além de Jean-Marie Straub (1933) como exemplo de mártires que não temeriam o risco e o aplauso de uma minoria, a parcela ínfima daquele tipo de espectador verdadeiramente interessado. Segundo Pasolini, estes três diretores teriam a coragem de superar a linha de fogo e se colocar em território inimigo. Considerando que “*un autore non può che essere un estraneo in una terra ostile*¹².” (PASOLINI, 2000:270) O verdadeiro autor seria aquele que vive sob a sombra de Tântalos, ciente de que não deve temer a própria morte.

O texto reafirma, com evidente radicalidade, os mesmos princípios e ideais que Pasolini já havia manifestado em sua juventude em *Casarsa*, quando foi solicitado a pensar sobre o papel da cultura e a função luterana de um intelectual. Isto só comprova o quanto seu cinema sempre esteve afinado com sua condição de autor. O interessante é pensar que esta almejada “transgressão dos códigos” nunca se limitou às regras sociais ou morais, mas também aos códigos estilísticos.

¹¹ Tradução: “Só a morte do herói é um espetáculo, e só essa é útil. Os diretores-mártires, por conseguinte, por auto-decisão, se encontram sempre, estilisticamente, na linha de fogo: ou seja, à frente das transgressões lingüísticas. À fúria de provocar o código (ou seja, o mundo que você pertence), à fúria de se expor, acabam obtendo aquilo que desejam com agressividade: ser feridos e mortos com as mesmas armas que se oferecem ao inimigo. É nesta frente que eles realizam a sua 'liberdade' – aquela de contradizer até a última consequência a norma de conservação, e onde o espectador realiza a sua própria liberdade.”

¹² Tradução: “Um autor não pode ser outra coisa senão um estranho em uma terra hostil.”

Portanto, seu estilo cinematográfico deve ser considerado tanto quanto o conteúdo de seus filmes. E muitas vezes nos esquecemos de averiguar a extensão de suas transgressões.

Neste sentido *Salò* pode ser considerado seu filme testamento. Pois, nele podemos observar o refinamento deste estilo somado à fúria contida em seu conteúdo. Nada é gratuito, tampouco fácil e aparentemente perceptível. Há muitas e muitas armadilhas que fizeram tropeçar críticos, intelectuais e a massa afoita de espectadores que buscava encontrar um sentido para tantas perversões. Afinal, este filme não foi concebido para aquele grande público. Pasolini buscava aqueles poucos cúmplices entre uma minoria de espectadores.

A elite com a qual pretendia dialogar era, obviamente, uma elite intelectual que poderia compreender a natureza de seu discurso e reconhecer suas alegorias. Isto já se mostra evidente nos créditos iniciais do filme, quando incluiu uma “bibliografia essencial” como se fosse um trabalho de tese, com o título das obras e seus autores: “*Sade, Fourier, Loyola*” de Roland Barthes, “*Lautréamont et Sade*” de Maurice Blanchot, “*Faut-il brûler Sade?*” de Simone de Beauvoir, “*Sade, mon prochain Le Philosophe scélerat*” de Pierre Klossowski e “*L’écriture et l’expérience des limites*” de Philippe Sollers.

Um fato inédito, estranho e desnecessário a um filme, até porque sempre se pressupõe uma pesquisa anterior. A questão é: por que Pasolini decidiu mostrá-la? A mesma probabilidade se apresenta também razoável para Gary Indiana “*the tittle card identifies this as a film for an elite audience, for people who will bring to it something more than ‘prurient’ interest*”¹³. (INDIANA, 2008: 35)

Seja como for, Pasolini não queria agradar as massas. O entretenimento não poderia mais ser confundido com suas obras. Em um depoimento dado à Gideon Bachman durante o processo de filmagens, Pasolini admitiu que *Salò* provocaria reações ainda mais adversas do que todos os filmes anteriores, obrigando seus inimigos a encontrar novos termos para atacá-lo. Alguns, depois de seu assassinato, ainda comentaram que ele não teria mais para onde ir depois de ter feito *Salò*.

Até mesmo Roland Barthes, cuja análise da obra de Sade serviu-lhe de inspiração, não compreendeu o filme, criticando a junção com o fascismo: “*Il film*

¹³ Tradução: “os créditos identificam este como um filme para um público de elite, para pessoas que vai trazer-lhe algo mais do que ‘lascivo’ interesse”

*di Pasolini non può quindi catturare proprio alcuna adesione. [...] Pasolini giunge a deformare l'oggetto-Sade e l'oggetto-fascismo: è dunque a buon diritto che i sadiani e i politici si indignano e riprovano.*¹⁴” (BARTHES, 1997: 159) Para Barthes a obra de Sade é impossível de ser representada ou figurada, “*nessuna immagine è possibile dell’universo sadiano*¹⁵” (BARTHES, 1997:159) considerando que sua força está em suas palavras. Além disso, Barthes critica em Pasolini uma confusão entre o “sistema-fascismo” e a “substância-fascismo”, exigindo uma discriminação mais racional sobre as formas distintas de opressão, e termina por concluir que o cineasta não poderia ter feito esta mistura ainda mais utilizando a obra de Sade como metáfora.

Mas Pasolini, infelizmente, não viveu para responder também a esta crítica, assim como a de Glauber Rocha citada nos capítulos iniciais deste estudo. Portanto, vamos à *Salò*.

5.2 **Salò de Pasolini**

Primeiramente temos que pensar que *Salò, o le 120 giornate di Sodoma* é a obra de Pier Paolo Pasolini, escritor e cineasta. Um cidadão italiano que viveu as marcas deixadas pela República de Salò e todas as contradições das lutas *partigiane*. Um intelectual que nunca abriu mão de seu papel, nem tampouco da coerência de suas obras. Portanto, sabia o que estava fazendo ao unir os universos de Sade e do fascismo porque pretendia falar sobre seu tempo.

Por conseguinte, não podemos ler *Salò* procurando encontrar apenas a obra original de Sade, que estará no filme, pois, não será a única referência. “*Il sadomasochismo è una categoria eterna dell’uomo. C’era al tempo di De Sade, c’è oggi, eccetera, eccetera...Ma non è questo quello che importa. [...] Il reale*

¹⁴ Tradução: “O filme de Pasolini não pode capturar nenhuma adesão. [...] Pasolini chega a deformar o objeto-Sade e o objeto-fascismo: portanto é de direito que sadianos e políticos se indignem e reprovem.”

¹⁵ Tradução: “Nenhuma imagem é possível do universo sadiano”

*sensu del sesso nel mio film è quello che dicevo, cioè una metafora del rapporto del potere con chi gli è sottoposto*¹⁶.”

Por estas e outras razões, também não caberia assistir *Salò* como uma releitura histórica sobre o passado italiano. Pois, como Pier Paolo diversas vezes declarou, o fascismo nunca alcançou a totalidade almejada de sua penetração e controle sobre o povo italiano, apesar de toda sua truculência. “*Io penso che il fascismo, il regime fascista in fondo non è stato l’altro, in conclusione, che un gruppo di criminali al potere. E questo gruppo di criminali al potere non há potuto in realtà fare niente. Non è riuscito ad incidere sulla realtà dell’Italia.*”¹⁷

Pasolini não queria falar do passado como em todos seus outros filmes. Havia uma urgência para se colocar frente às questões que estavam ocorrendo a sua volta. A diferença primordial desta obra para as anteriores, é que em *Salò* falaria do presente através de uma determinada situação histórica, aliada a um contexto ficcional. Ao contrário do que antes fizera, mesmo quando falava da vida nas *borgate*, sua referência sempre fora um passado bem remoto, como já foi afirmado antes. “*Per me fare Accattone era come tornare indietro di un secolo, anche se quel secolo era contemporaneo*”¹⁸.” (PASOLINI, 2001: 3022)

Salò também está diretamente relacionado ao sucesso, plena aceitação e conseqüente abjuração da *Trilogia della Vita*, ao caminho que passou a trilhar a partir de *Uccellacci e Uccellini* e, sobretudo, após *Teorema*. O fenômeno crescente de massificação que ocorreu na Itália estará no cerne de sua estrutura. “*L’Italia di oggi è distrutta esattamente come l’Italia del 1945. Anzi, certamente la distruzione è ancora più grave, perchè non ci troviamo tra macerie, sia pur strazianti, di case e monumenti, ma tra ‘macerie di valori’: ‘valori’ umanistici.*”¹⁹ (PASOLINI, 1999: 610).

¹⁶ Tradução: “O sadomasoquismo é uma categoria eterna do homem. Havia no tempo de Sade, há agora, etc, etc ... Mas não é isso que importa. [...] O verdadeiro significado do sexo, no meu filme é aquele que estava dizendo, que é uma metáfora da relação do poder com quem a ele se submete.”

¹⁷ Depoimento Extraído do Documentário *Via Pasolini* de Igor Skofiv. Tradução: Eu penso que o fascismo, o regime fascista no fundo não foi outra coisa, senão um grupo de criminosos no poder. E este grupo de criminosos no poder não puderam, em realidade, fazer nada. Não conseguiram interferir sobre a realidade da Itália

¹⁸ Tradução: “Para mim fazer *Accattone* era como retornar um século atrás, mesmo se aquele século fosse contemporâneo.”

¹⁹ Tradução: A Itália de hoje está destruída assim como a Itália de 1945. De fato, certamente a destruição é ainda mais grave porque não encontramos entre os escombros, o que ainda é mais doloroso, casas e monumentos, mas entre "as ruínas de valores": "valores" humanistas.

Esta analogia pareceu chocante em sua época, mas algumas décadas depois, mesmo os italianos, obviamente não em sua maioria, compreenderam que a destruição gradativa de valores culturais que ocorreram após 1945 não estaria tão distante da destruição física produzida pelos fascistas. Em meio a uma euforia desenvolvimentista, era mesmo difícil se aceitar uma idéia de decadência tendo como referência o horror da guerra. Mas é sobre este conceito de desenvolvimento que Pasolini irá constatar uma corrosão de valores humanistas. Valores que o fascismo não conseguiu corroer. Em 08 de outubro, menos de um mês antes de sua morte, irá escrever:

Tra i 1961 e il 1975 qualcosa di essenziale è cambiato: si è avuto un genocidio. Si è distrutta culturalmente una popolazione. E si tratta precisamente di uno di quei genocidi culturali che avevano preceduto i genocidi fisici di Hitler. Se io avessi fatto un lungo viaggio, e fossi tornato dopo alcuni anni, andando in giro per la 'grandiosa metropoli plebea', avrei avuto l'impressione che tutti i suoi abitanti fossero stati deportati e sterminati, sostituiti, per le strade e nei lotti, da slavati, feroci, infelici fantasmi. Le SS di Hitler, appunto. I giovani – svuotati dei loro valori e dei loro modelli – come del loro sangue – e divenuti larvali calchi di un altro modo di essere e di conspire l'essere: quello piccolo-borghese²⁰.
(PASOLINI,1999: 676)

Se antes havia ocorrido um genocídio, um massacre físico dos corpos e das edificações, tempos depois se percebeu que um poder não necessariamente precisa se apresentar pela força bruta, como demonstravam os estudos de Foucault. Há várias formas de controle e manipulação que age muito mais profundamente em igual proporção a sua delicadeza e requinte. “Poder que é em aparência ainda menos ‘corporal’ por ser mais sabiamente ‘físico.’” (FOUCAULT, 1997: 148) Um poder que deixa marcas irreversíveis no imaginário e no comportamento dos indivíduos. Pois, se instala dentro dele, quanto menos aparente for sua forma de persuasão. Como um vírus, imperceptível a olho nú que se instaura internamente. “É uma doença que contamina todo o tecido social em todos os níveis, uma

²⁰ Tradução: “Entre 1961 e 1975, algo de essencial mudou: houve um genocídio. Uma população foi destruída culturalmente. E se trata precisamente de um desses genocídios culturais que precederam o genocídio físico de Hitler. Se eu tivesse feito uma longa viagem, e tivesse tornado depois de alguns anos, andando por entre a ‘grandiosa metrópole plebéia’, eu teria tido a impressão de que todos os seus habitantes foram deportados e exterminados, substituídos, nas ruas e nos terrenos, por pálidos, ferozes, infelizes fantasmas. A SS de Hitler, na verdade, os jovens – despidos de seus valores e de seus modelos - como do próprio sangue - se tornaram turbas larvares de um outro modo de vida e de concepção de ser : aquele pequeno-burguês.”

doença ideológica que ataca a alma e não poupa ninguém.” (PASOLINI, 1983: 160)

Creio que assim podemos pensar que a opressão que o poder faz sobre os indivíduos, não está restrita a um Estado Totalitário, pode também se fazer presente em um sistema aparentemente democrático. A análise de Ermínia Passannanti me parece esclarecedora.

Il soggetto del libertinaggio, così inteso, offre a Pasolini l'occasione per un'estremizzazione non solo dei processi degenerativi della morale, o di quelli che, sul piano ideologico, politico ed ético, attengono alla formazione dei regimi totalitari, ma anche di altre forme di destituzione della libertà, quali possono avere luogo subdolamente all'interno di forme di governo di tendenza liberale. Salò rappresenta un attacco sia alle dittature di partito sia alle forme di capitalismo avanzato, quelli modelli che subordinano il singolo e la collettività²¹. (PASSANNANTI, 2004: 15)

Seguindo a esta lógica, podemos observar logo em seu início a emblemática conjunção de forças pactuadas entre os quatro libertinos no início da narrativa. Trata-se de um acordo tácito entre cordiais cavalheiros que, comemoram conjuntamente a assinatura de um certo tipo de contrato, ao qual o espectador ainda não sabe, nem supõe saber, embalado que ainda está pela música *Son Tanto Triste* de Ansaldo Brachi nos créditos de abertura. Tudo indica ser um filme de uma época situada entre os anos 1930 e 1940, pela proposição estética de cenários e figurinos.

O pacto poderia ser lido como uma referência aos acordos de Hitler e Mussolini, já que na cena inicial reconhecemos a aparente tranquilidade do *Lago di Garda* que abrigava em suas margens a sede da República de Salò. Ou mesmo quando, em uma cena seguinte, uma placa nos indica a pequena cidade de *Marzabotto*, província de Bolonha, onde ocorreu um dos maiores massacres da história da Segunda Guerra. Foi em *Marzabotto* que em 1944, soldados alemães assassinaram cerca de 770 civis, dos quais 45 tinham menos de 02 anos de idade,

²¹ Tradução: “O tema da libertinagem, assim entendido, oferece a Pasolini a ocasião para extremar não só os processos degenerativos da moral, ou daqueles que, no nível ideológico, político e ético, atendem à formação dos regimes totalitários. Mas também de outras formas de destruição da liberdade, que pode ocorrer sutilmente no interno das formas de governo de tendências liberais. Salò representa um ataque tanto à ditadura do partido quanto às formas de capitalismo avançado, como modelos que subordinam o indivíduo e a coletividade.”

110 com menos de 10 anos, 95 com menos de 16 anos, incluindo neste grupo 316 mulheres e 05 padres católicos.

Caberia nesta cena uma leitura histórica, mas não seria completa, pois, ali estão os personagens tal como são descritos no universo de Sade. São os quatro libertinos: Blangis, Curval, Durcet e o Bispo de... “unidos por uma conformidade de riquezas e gostos, nossos quatro libertinos planejavam estreitar mais ainda seus laços por meio de alianças em que a devassidão desempenharia um papel muito maior do que qualquer outro dos motivos que costumam fundamentar tais vínculos.” (SADE, 2006: 15).

Curiosamente, talvez seja provável que tenha sido Barthes a fornecer uma das primeiras chaves que faria Pasolini pensar numa aproximação com o que estava ocorrendo no início dos anos 1970. “O sustentáculo social desse mundo é brutalmente sublinhado por Sade; os libertinos pertencem à aristocracia ou, mais exatamente (ou mais freqüentemente), à classe dos financeiros, tratantes e prevaricadores, numa palavra: exploradores.” (BARTHES, 1979: 129-130) Se relacionarmos estes termos com aqueles que Pasolini usou para pedir ao PCI que abrisse um processo contra os representantes do partido Democrata Cristão, por todos os crimes cometidos contra o povo italiano, apresentado em nossa introdução, veremos que a aproximação também seria razoável.

Mas este pacto também pode ser interpretado como um processo de internacionalização que atingia tanto a Itália quanto outros países. Processo que, anos depois, foi visto como os primeiros indícios de uma desigual globalização, uma negociata entre empresas multinacionais interessadas em ocupar um número cada vez maior de mercados em países cada vez mais distantes de suas sedes. Neste caso estaríamos falando de um poder mais abstrato, nem um pouco repressor, uma interpretação, igualmente aceitável segundo as palavras do próprio diretor:

Este poder não é mais o do Vaticano, nem o da democracia cristã e de seus notáveis; não é nem mesmo o do exército ou da polícia, entretanto onipresentes. É um poder que escapa mesmo à grande indústria, na medida em que a transnacionalidade da indústria ‘nacional’ deslocou os verdadeiros centros de decisão tocantes ao desenvolvimento, à produção, aos investimentos...Este poder está na própria totalização dos modelos industriais: é uma espécie de possessão global das mentalidades pela obsessão de produzir, de consumir, e de viver em função disto. É um poder histórico, que tende a massificar os comportamentos (essencialmente a linguagem do comportamento), a normalizar os espíritos

simplificando freneticamente todos os códigos, especialmente ‘tecnizando’ a linguagem verbal. O fascismo histórico era um poder grosseiramente fundado sobre a hipérbole, sobre o misticismo e o moralismo, sobre a exploração de um certo número de valores retóricos: o heroísmo, o patriotismo, o familiarismo...O novo fascismo é propriamente uma poderosa abstração, um pragmatismo que canceriza toda a sociedade, um tumor central, majoritário.(PASOLINI, 1983; 160).

Logo em seguida às primeiras imagens somos surpreendidos por mais uma sobreposição de universos contextuais. Pois, Pasolini irá dividir o filme em três círculos infernais e um anti-inferno, a inspiração virá de Dante Aligheri (1265-1321) em “*La Divina Commedia*” e também não será por acaso que perceberemos algumas coincidências.

Virgílio é o poeta guia de Dante na longa jornada entre o Inferno, o Purgatório e o Céu. O inferno é dividido em nove círculos e um vestíbulo, que poderia ser entendido como um anti-inferno, lá os dois são recebidos por Caronte que em sua barca irá introduzi-los nos baixios infernais. Os diferentes círculos representam uma espiral gradativa de uma hierarquia de pecados. O primeiro círculo é destinado às almas boas que não possuíam a fé necessária para sua salvação, os outros são reservados às penas mais graves como a gula, a luxúria, a avareza, até alcançar àqueles que cometeram o pecado maior da violência contra Deus, estes estarão no oitavo círculo sofrendo as torturas e as atroz penitências. O nono é reservado aos traidores, lá estão Judas, Brutus e Cassius sendo devorados por Lúcifer.

Pasolini irá dividir a obra em “Anti-Inferno”, “Círculo das Paixões”, “Círculo da Merda” e “Círculo de Sangue”. Há um sentido escatológico, mais uma vez, evidente. Onde os círculos, seguindo o modelo dantesco, irão conduzir os personagens, e junto com eles, o espectador a um estado cada vez mais baixo e degradante de horror e crueldade. O filme termina com um incomodo louvor à traição e à corrupção com a dança dos dois jovens soldados.

O “Anti-Inferno” começaria com o mundo externo, ou se quisermos fazer uma menção ao confinamento proposto, ao mundo que estaria fora do Palácio, quando os jovens seriam selecionados. O “Círculo das Paixões” corresponderia ao sexo, às delícias dos prazeres libidinosos ensinados pelas maestrinas da Escola de Libertinagem. O segundo, “Círculo da Merda”, numa referência explícita às imposições de subprodutos industriais que todos se resignam a comer, numa clara

alusão à Sociedade de Consumo. O último revelaria o círculo final dos horrores, o sacrifício das vítimas, o derramamento de sangue inocente, o Holocausto, a “Solução Final”, o extermínio, a destruição da humanidade em seus últimos graus de baixa e decadência. Uma representação por demais distante daquela pictórica inspirada no universo de Bosch em *I Racconti di Canterbury* e sem comicidade alguma.

Outra possível leitura nos é sugerida por Naomi Greene que percebe nestes círculos as tradicionais divisões dos atos de uma peça. “*A film that thus becomes a kind of diabolical meta-theater. It's three 'circles', for example, clearly correspond to the acts of a play*”²². (GREENE, 1990: 213)

A interpretação dúbia pode ser de ótima serventia. Sobretudo, quando formos observar o início de cada círculo, marcadamente teatral e a própria configuração estilística deste filme numa meta-linguagem.

Mas há ainda outros pontos comuns com Dante, que ainda devemos ressaltar, quando este criticava a degeneração da cidade de Florença, provocada pelos excessos e desvios morais de seus governantes. Na entrada do inferno há uma frase bastante conhecida: “*Lasciate ogni speranza voi ch'entrate*”²³. (ALIGHIERI, 1991:20) A sentença é categórica e reafirma a escatologia. Não há mais soluções para quem lá entrar, não haverá perdão, saída ou salvação possível.

No anti-inferno pasoliniano estarão todos os jovens reunidos, com soldados e criados para ouvir a sentença de morte anunciada por Blangis, que irá ler o regulamento de castigos e punições antes da entrada no Palácio.

*BLANGIS : Deboli creature incatenate, destinate al nostro piacere. Spero non vi siate illuse di trovare qui la ridicola libertà concessa dal mondo esterno. Siete fuori dai confini di ogni legalità, nessuno, sulla terra sa che voi siete qui. Per tutto quanto riguarda il mondo, voi siete già morti...*²⁴. (PASOLINI, 2001: 2036)

Nas cenas anteriores assistimos à captura do grupo. Ainda neste início poderemos acreditar que este será um filme como os antecedentes, mas as

²² Tradução: “Um filme que se torna uma espécie de meta-teatro diabólica. Os três "círculos", por exemplo, correspondem claramente aos atos de uma peça de teatro.”

²³ Tradução: “Abandonem qualquer esperança vós que aqui entrais.”

²⁴ Tradução: “BLANGIS: Débeis criaturas acorrentadas, destinadas ao nosso prazer. Eu espero que vocês não tenham a ilusão de encontrar aqui a ridícula liberdade concedida pelo mundo exterior. Vocês estão fora dos limites de qualquer legalidade, ninguém na terra sabe que vocês estão aqui. Por tudo quanto concerne ao mundo, vocês já estão mortos..”

diferenças também serão verificáveis. Voltaremos a ver a nudez e os corpos exibidos sob as lentes de Pasolini. Todavia, são outros corpos, trata-se de uma outra corporalidade. Os jovens intérpretes das vítimas da Escola de Libertinagem, não foram escolhidos pelas ruas da periferia, ou países do terceiro mundo. Eram modelos, tinham os corpos perfeitos e atraentes para serem vistos, para encantarem seus voyeurs espectadores, ao contrário dos outros que aparecem nos filmes da *Trilogia della Vita*, lá os corpos não seguiam os cânones da beleza. Eram morenos, negros, desdentados, franzinos, meio desengonçados e, sobretudo, alegres. Os jovens atores de *Salò* foram previamente avisados que deveriam ficar nus quase todo tempo do filme e foram selecionados conscientemente para este fim.

O equívoco da maioria dos espectadores foi pensar que a intenção da nudez era a mesma dos filmes anteriores e não se deram conta de outra proposição, que também deve ter sido inspirada no texto de Barthes sobre o universo sadiano: “Quanto mais insípidos são os corpos dos súditos sadianos, pelo fato de serem totalmente belos (a beleza é apenas uma classe), mais as nádegas, o pau, o hálito, o esperma, encontram uma imediata individualidade de linguagem.” (BARTHES, 1979: 127)

Assim podemos compreender as razões de uma seleção tão minuciosa em busca de pequenos detalhes que poderiam evidenciar alguma atraente particularidade em corpos tão normais. Ou até encontrar defeitos que os fizessem rejeitar alguns dos escolhidos, como o caso da personagem Albertina, de dente quebrado, que aparece nas primeiras cenas de captura das vítimas. Um detalhe que comprometia a perfeição desejada, não correspondia aos padrões dos quatro libertinos. Albertina era humana e imperfeita por demais e por isso foi excluída.

Veremos também neste início três soldados que entram para levar as filhas dos quatro cavalheiros que com elas irão se esposar. Um dos soldados cospe na cara de uma e é esbofeteado. Serão levadas aos seus pais e oferecidas para o matrimônio. Trabalharão nuas como serviçais e uma delas será sodomizada por outro soldado. Durante todas as sessões serão desonradas e usadas como objetos de apoio e descanso para os pés. O corpo será didaticamente apresentado como coisa nenhuma, como objeto.

Também o fato de serem familiares diz respeito a um elemento desdenhoso para o sadismo. Afinal, os libertinos desprezam o conteúdo e as

formas familiares de “laços afetivos, sociais, reconhecimento, respeito” (BARTHES, 1979: 136) Mas também podemos ler através da crítica de Pasolini uma nova moral que configurava seus outros valores.

*I valori delle diverse culture particolaristiche sono stati distrutti dalla violenta omologazione dell'industrializzazione: con la conseguente formazione di quelle enormi masse, non più antiche (contadine, artigiane) e non ancora moderne (borghesi), che hanno costituito il selvaggio, aberrante, imponderabile corpo delle trupe naziste. In Itália sta succedendo qualcosa di simile: e con ancora maggiore violenza, poiché l' industrializzazione degli anni settanta costituisce una 'mutazione' decisiva anche rispetto a quella tedesca di cinquant'anni fa. Non siamo più di fronte, come tutti ormai sanno, a 'tempi nuovi', ma a una nuova época della storia umana: di quella storia umana le cui scadenze sono millenaristiche.*²⁵. (PASOLINI,1999: 407-408)

A decadência milenar de valores humanistas que o fascismo não conseguiu subverter e que até então se perpetuavam com continuidade, de uma geração a outra, tanto nas pequenas aldeias italianas quanto na vida das *borgate*, passou a não mais fazer sentido. O ser humano perdeu sua importância. Os consumidores passaram a ser agrupados por suas preferências, os governos aprenderam a lidar com seus números e estatísticas, o sistema passou a não mais admitir o indivíduo que não esteja classificado em algum grupo. “*La nozione di 'singolo' è per sua natura contraddittoria e inconciliabile con le esigenze del consumo. Bisogna distruggere il singolo. Esso deve essere sostituito (com'è noto) con l'uomo-massa.*”²⁶ (PASOLINI,1999: 304). Em todo filme as vítimas aparecem quase sempre enfileiradas, ordenadas, inseridas e classificadas por grupos.

Assim podemos entender como também a matemática sadiana de números é transposta para o filme. O grupo pretendido deveria ser formado por 8 moças e 8 rapazes, mas um morrerá numa tentativa frustrada e outra irá se matar. Suas mortes não terão a menor importância, será apenas a subtração de um número. A

²⁵ Tradução: “Os valores particularíssimos das diversas culturas foram destruídos pela violenta homologação da industrialização: com a consequente formação daquela enorme massa, não mais antigas (camponeses, artesãos) e não ainda modernos (burgueses) que constituíram o selvagem, aberrante, imponderável corpo das tropas nazistas. Na Itália está acontecendo qualquer coisa semelhante: e ainda com maior violência, porque a industrialização dos anos setenta constitui uma ‘mutação’ decisiva também comparada àquela alemã de cinquenta anos atrás. Não estamos mais diante, como todos já sabem, aos ‘novos tempos’, mas a uma nova época da história humana: daquela história humana na qual as decadências são milenares.”

²⁶ Tradução: “A noção de ‘indivíduo’ é por sua natureza contraditória e inconciliável com as exigências do consumo. É preciso destruir o indivíduo. Esse deve ser substituído (como se sabe) pelo homem-massa.”

este grupo serão incorporadas as 4 filhas, os 4 soldados, 4 colaboradores, 4 mulheres além dos 4 senhores do poder.

A matemática estará na geometria das formas que acompanham o cenário interno do palácio, do chão ao teto, passando pelos lustres e portais, observaremos uma geometria racionalista composta por quadrados, retângulos, círculos e uma infinidade de linhas retas. A geometria do número três que ora se torna quatro e ora retorna ao três.

O confinamento e a assepsia do espaço será um elemento diferenciador de *Salò*. Nos outros filmes os espaços são solares, confusos, desordenados e abertos. Neste a luz será quase sempre artificial reforçando uma beleza gélida e um refinado sentido de composição. A geometrização do espaço será ainda mais valorizada pelos enquadramentos num apuro cuidadoso de seu diretor em seus mínimos detalhes. “*è un film già montato mentre lo giro, voglio perciò che sai perfetto, esatto come un cristallo.*”²⁷ De fato, podemos constatar um perfeccionismo muito mais visível, como o brilho de um cristal, iluminado, rígido e frio. Um requinte estético extremamente objetivo e racional. Suas formas traduzem uma aguda asfixia. Como se tudo dentro do Palácio fosse translúcido, limpo, envolvente e encantador, sem a mínima possibilidade de saída.

Este poderá tanto lembrar a suntuosidade da arquitetura fascista construída nas décadas de 1920 e 1930, quanto também contribuir para uma idéia proposital de enclausuramento, porém, muito requintado.

A clausura sadiana é, portanto, rigorosa; tem uma dupla função; em primeiro lugar, como é evidente, isolar, proteger a luxúria das usurpações punitivas do mundo.[...] Depois de fechados, os libertinos, os seus ajudantes e súditos formam uma sociedade completa, com economia, moral e palavra próprias, e com um tempo articulado em horários, em trabalhos e festas. Aqui, como noutros lugares, é a clausura que permite o sistema, quer dizer, a imaginação. (BARTHES, 1979: 22-23)

Um racionalismo de formas, reproduzindo a retidão das regras. A arquitetura irá ser exemplar na hierarquia dos espaços, no controle dos movimentos, na ordenação de seus integrantes. Todos deverão ser controlados, vigiados e disciplinados. Todos deverão saber das infrações, das penalidades e da contínua vigilância a todo instante em todos os lugares. A ameaça sempre será

²⁷ Tradução: “è um filme já montado enquanto eu o filmo, quero que seja perfeito, exato como um cristal.”

mais eficaz do que os próprios castigos. Estes deverão ser exemplares para garantir a boa economia dos corpos.

A ordem é necessária, à luxúria, isto é à transgressão; a ordem é, precisamente, aquilo que distingue a transgressão da contestação. Isto deve-se ao fato de a luxúria ser um espaço de troca: uma prática a troco de um prazer; os ‘excessos’ devem ser rentáveis; por isso, é preciso submetê-los a uma economia, e esta economia deve ser planificada.” (BARTHES, 1979: 156-157)

A depravação do bispo deverá ter seu oposto correspondente, isto é, a impunidade de seus atos só poderá prevalecer se este desempenhar minuciosamente um papel castrador e moralizante para aquela comunidade. Só ele poderá transgredir as ordens impostas. Por isso sai da cama de seu amante para vigiar e punir os infratores da ordem. O beijo do amante será acompanhado do ajuste da pistola à sua cintura, pois, a libido dos outros deverá ser severamente punida. A vigilância deverá ocorrer em todas as instâncias, violando espaços e intimidades. Descobrimo suas falhas e contando com a colaboração de suas vítimas. A delação será recompensada. “Até mesmo pior que um inimigo, é um traidor, pois ele desfere seus golpes dentro da sociedade.” (FOUCAULT, 1997: 76) Sua perseguição irá conseguir a adesão das moças e rapazes delatores. Aquele que se recusar a colaborar será morto.

O controle do sistema não poderá permitir que qualquer organismo funcione com autonomia e liberdade. Assim como inspecionará os quartos, também deverá examinar o interior dos corpos. “*L’obbedienza, misurata attraverso continue verifiche, è vagliata da assillanti ispezioni delle parti più intime del corpo dei giovani prigionieri – di ogni loro orifizio, dalla bocca fino ai genitali e all’ano, como sede ultima della mania di controllo del corpo-sistema*”²⁸.”(PASSANNANTI, 2004: 28) As vítimas são obrigadas a mostrar pela manhã suas fezes. Enfileiradas, se submetem à inspeção matutina. Vigiar as fezes e observar por dentro do ânus é se apoderar inteiramente do corpo, controlar os órgãos mais internos, alterar os ciclos naturais do sistema digestivo. O corpo é reduzido a uma engrenagem que necessita ser regulada em todo seu metabolismo, em seus ciclos vitais.

²⁸ Tradução : “A obediência medida através de contínua verificação, é vasculhada com insistentes inspeções das partes mais íntimas do corpo dos jovens prisioneiros – de cada um de seus orifícios, da boca até os órgãos genitais e ao ânus, como último lugar da alienação do controle do corpo-sistema.”

Não há saída, não há lugar em que não esteja presente o sistema, tudo deve ser racionalmente planejado, averiguado. A matemática de *Salò* se traduz em um “teorema morto” como destaca Deleuze.

Em *Salò* não há mais problema, porque não há mais fora: Pasolini encena, nem mesmo o fascismo in vivo, mas o fascismo encurralado, fechado na cidadezinha, reduzido a uma interioridade pura, coincidindo com as condições de fechamento em que se desenvolviam as demonstrações de Sade. *Salò, os 120 dias de Sodoma* é um puro teorema morto, um teorema da morte, como o queria Pasolini, enquanto *Teorema* é um problema vivo. (DELEUZE, 2005: 211)

O confinamento é camuflado pelo excesso de luzes, brilhos e espelhos, refletindo a opulência e o narcisismo, numa referência direta à imagem multiplicada de decadentes governantes, como também a vulgaridade e a exposição excessiva das celebridades de uma mídia que a todos pretende seduzir. “O Ocidente fez do espelho, de que fala sempre no singular, o próprio símbolo do narcisismo. [...] O libertino gosta de dirigir a sua orgia no meio dos reflexos, em nichos revestidos de espelhos ou em grupos encarregados de multiplicar uma mesma imagem.” (BARTHES, 1979: 137) Também podemos observar os espelhos como um signo acentuado de um filme reflexivo para quem faz e para quem o assiste.

Há também nesta preparação das “historiadoras” um outro aspecto de grande significância para Pasolini. O subtítulo original nos remete a uma escola: a “Escola da Libertinagem”. Uma metáfora que não poderia ser desconsiderada, uma escola poderia reunir tudo aquilo que fosse exemplar para novas gerações. Para Pasolini nada poderia ser mais exemplar do que a televisão nos anos 1960 e 1970.

*La responsabilità della televisione, in tutto questo, è enorme. Non certo in quanto ‘mezzo tecnico’, ma in quanto strumento del potere e potere essa stessa. Essa non è soltanto un luogo attraverso cui passano i messaggi, ma è un centro elaboratore di messaggi. È il luogo dove si fa concreta una mentalità che altrimenti non si saprebbe dove collocare. È attraverso lo spirito della televisione che si manifesta in concreto lo spirito del nuovo potere*²⁹. (PASOLINI, 1999: 292-293)

²⁹ Tradução : “A responsabilidade da televisão em tudo isso é enorme. Não enquanto ‘meio técnico’, mas enquanto um instrumento do poder e do poder dela em si mesma. Não é apenas um lugar através do qual se passam mensagens, mas é um centro elaborador de mensagens. É o lugar onde se concretiza uma mentalidade que de outra forma não se saberia onde colocar. É através do espírito da televisão, que se manifesta concretamente o espírito do novo poder.”

Quando nos últimos meses de vida propôs a extinção das escolas obrigatórias e da televisão, na realidade propunha uma revisão de todas essas mensagens e exemplos que estariam fazendo a cabeça dessas novas gerações. Nunca quis extinguir nem um nem outro, mas reformulá-los completamente em suas estruturas. Achava que faltava leitura, senso crítico e uma maior interação dos espectadores e dos alunos com a própria realidade, que passou a ser por demais fantasiosa. A idéia do Palácio também pode ser compreendida por um imaginário enclausurado em uma bolha sem qualquer relação com o mundo de fora, a realidade. Em primeiro de agosto de 1975 escreveria um artigo com o título “*Fuori dell Palazzo*” numa crítica direta ao poder da mídia, responsável por selecionar fatos irrelevantes com o intuito de informar seus leitores ou espectadores.

Solo ciò che avviene ‘dentro il Palazzo’ pare degno di attenzione e interesse [...]E naturalmente, di quanto accade ‘dentro il Palazzo’, ciò che veramente importa è la vita dei più potenti, di coloro che stanno ai vertici. Essere ‘seri’ significa, pare, occuparsi di loro. Dei loro intrighi, delle loro alleanze, delle loro congiure, delle loro fortune; e, infine, anche, del loro modo di interpretar la realtà che sta ‘fuori dal Palazzo’³⁰. (PASOLINI,1999: 619)

A multiplicidade de leituras ainda continuaria se sobrepondo em universos contextuais durante todas as cenas de narrativa das “historiadoras” da Escola da Libertinagem. Tudo é reflexo e brilho como num programa de televisão ou de uma diva decadente do cinema ou do teatro. Tanto poderiam ser as estrelas que aceitavam participar das cerimônias nazi-fascistas quanto às próprias “historiadoras” descritas por Sade.

Primeiro assistimos suas preparações diante dos múltiplos espelhos, aos quais já nos referimos. Depois, como num show, o piano inicia a música enquanto a Sra.Vacari desce as escadas como uma grande diva do entretenimento. Tudo remete ao artificialismo, ao exagero e a decadência. Tudo é excessivo, a maquiagem, o cabelo, o vestido, as jóias e o casaco. Parece uma caricatura feita por Georg Grosz (1893-1959) em seus desenhos satirizando a elite nazista.

³⁰ Tradução: “Só o que acontece 'dentro do Palácio' parece digno de atenção e interesse [...] E, naturalmente, o que acontece 'dentro do palácio', o que realmente importa é a vida dos mais poderosos, daqueles que estão no vértice . Ser 'sério' significa, aparentemente, ocupar-se deles. De suas intrigas, de suas alianças, de suas conspirações, de suas fortunas, e, finalmente, também, de sua maneira de interpretar a realidade que está 'fora do Palácio'”.

Percebe-se que o casaco era apenas um adereço para engrandecer ainda mais sua figura e deixá-la ainda mais grotesca. Aparenta uma simpatia desgastada, uma juventude coquete que parece querer a nós seduzir. Tudo é estudado, seus gestos, seu andar. Parece uma estrela decadente, alguém que nunca foi bela, mas sempre se valeu de seus dotes e artifícios. Poderíamos vê-la como uma amiga dos poderosos. Poderosos da política ou da mídia. Uma autêntica personagem da “vida dentro dos Palácios” descritos por Pasolini.

Inicia seu discurso no centro da audiência. “O que é elevado sobre um trono é a Palavra, órgão prestigioso da *mimesis*. Os Senhores, cada um sobre a sua otomana, no seu nicho, tendo a seus pés o seu quarteto de súditos que faz um corpo com ele.” (BARTHES, 1979: 144) A ordenação das formas e da arquitetura se irmana com a disposição dos corpos extáticos. Repousados sobre os tapetes e as mobílias como objetos e adornos de seus senhores. São quase como manequins, bonecos, marionetes, ou até mesmo um quadro vivo de mortos espectadores atônitos, diante do brilho que emana das roupas, adereços das sedutoras professoras da Escola de Libertinagem. Um quadro que pode ter sido também sugerido pela leitura de Barthes.

Um grande quadro erótico, pensado, composto, enquadrado, iluminado, em que as figuras mais libidinosas seriam representadas através da própria materialidade dos corpos e, em vez de um dos atores saltar para a sala para provocar, de forma ordinária, o espectador, fosse esse espectador que passasse para a cena e se associasse à postura. (BARTHES, 1979: 152)

Diante deste quadro, Pasolini instaura sua câmera fixa que reforça ainda mais a teatralidade e a geometria do espaço. De repente, percebemos que estamos nós ali sentados, também inertes e passivos assistindo ao relato das minuciosas astúcias eróticas. Nos tornamos testemunhas oculares e não será a única vez neste filme. É como se estivéssemos assistindo as frivolidades de um programa de televisão. A vida privada das celebridades contadas nos mínimos detalhes e com a máxima empatia.

Do “Círculo das Paixões” descemos ao “Círculo da Merda”, onde a referência aos produtores, empresários e indústria de alimentos, ficará latente, como o próprio Pasolini revelou em algumas entrevistas contemporâneas ao filme. “*C’è soprattutto il pensiero che in realtà i produttori costringono i consumatori a*

*mangiare merda*³¹.” (PASOLINI, 2001: 3021). A merda que consumimos nos supermercados e aquela servida pela indústria do entretenimento. Ou até se preferirmos, a indústria do cinema. A merda será servida às vítimas em bandejas e louças finas. É como se nos chamasse a atenção para a embalagem desses produtos que esconde seu conteúdo.

Também será durante o “Círculo da Merda” que se tornará ainda mais óbvio uma determinada situação que, ao meu ver, é central tanto no filme quanto no pensamento de Pasolini. Trata-se do contraste entre aquilo que é imposto e a reação dos jovens. Os adolescentes sabem que estão comendo merda, não há dúvida sobre o constrangimento e a contrariedade em obedecer a essas e a outras imposições. A dificuldade em engolir os excrementos fica nítida, quando uma das vítimas chega a confessar a impossibilidade de seguir adiante e outra a aconselha para que continuar em nome “*della Madonna*”.

Em diversas outras cenas veremos corpos constrangidos e ao mesmo tempo “dóceis”. O constrangimento não resulta em reação. Há só um desabafo, um choro, uma lamentação. Estão disciplinados e aceitam esta condição. “A disciplina fabrica assim corpos submissos e exercitados, corpos ‘dóceis’” (FOUCAULT, 1997: 119)

Há um embotamento dos sentidos, como se estivessem mortos. A morte em *Salò* assume o significado da estagnação, nada flui, nada se renova. Não se trata de uma morte renovadora, um sacrifício em prol de uma maior fertilidade como tantas vezes assistimos em seus filmes.

Será ainda Blangis quem entoará um famoso canto *partigiano* cuja letra terá um outro significado, ainda mais forte de desistência, falência e desmobilização de uma juventude. O canto será entoado por todos durante um banquete enquanto uma das filhas estará sendo sodomizada por um dos soldados: “*sul ponte di Bassano bandiera nera. La meglio gioventù la va soto terra.*”³² Conhecendo a história familiar de Pasolini, a execução de seu irmão Guido nas lutas pela liberdade de seu país, e todos os italianos que participaram das lutas *partigiane*, esta inserção se torna por demais cruel e agressiva, tal como pretendia seu autor. “*Un giovane romano è il cadavere di se stesso, che vive*

³¹ Tradução: “Há, sobretudo, o pensamento que na realidade os produtores constroem os consumidores a comer merda.”

³² Tradução: “Sobre a ponte de Basano, Bandeira negra. A melhor Juventude que lá está sendo enterrada.”

*ancora biologicamente ed è in uno stato di imponderabilità tra gli antichi valori della sua cultura popolare romana e i nuovi valori piccolo-borghesi che gli sono stati imposti.*³³ (PASOLINI,2001: 3027)

A passividade das vítimas se estenderá à violação de seus corpos, de suas intimidades, de seus espaços interiores. O Sistema criado pelos libertinos irá regular seus hábitos privados, seus prazeres, seus gozos, proibir qualquer afetividade entre seus pares, impor acasalamentos, normatizar aquilo que deveria subverter, regradar tudo que deveria ser espontâneo.

Temos que estar muito distraídos para não ver que a conotação sexual deste filme é radicalmente outra, racional e imposta, tudo que nunca houve no Cinema Pasoliniano. Não há dignidade nos corpos nem na sexualidade. O travestimento grotesco é um dos sinais mais evidentes desta inversão. Sérgio vestido de noiva recebe um beijo de merda na testa. O banquete mórbido de casamento pode ser contrastado com uma das cenas mais alegres e espontâneas produzidas por Pasolini com Anna Magnani e Sergio Citti no início de *Mamma Roma*. Lá havia barulho, risadas, improvisos, músicas. Aqui reina o escárnio e o mal estar. *“I matrimoni: un tempo essi erano feste, e la stessa loro istituzionalità – così stupida e sinistra – era meno forte del fatto che li istituiva, un fatto, appunto, felice, festoso. Ora invece i matrimoni sembrano tutti dei grigi e affrettati riti funebri.*³⁴ (PASOLINI,1999: 376)

Em *Salò*, o casamento é uma farsa solene e mórbida. Os jovens nús portando o lírio branco reforçando um caráter virginal, reproduzindo uma cerimônia vazia e institucionalizada como ressalta Hervè Joubert-Laurencin.

*“L’obligation de l’acte sexuel dans la société libérale répressive des années soixante-dix, qui impose d’en-haut le modèle du couple normal et implique une répression violente de toutes les formes marginales de jouissance.*³⁵”(JOUBERT-LAURENCIN, 1995: 284)

³³ Tradução: “Um jovem romano é o cadáver de si próprio, que ainda vive biologicamente e está em estado de imponderabilidade entre os antigos valores da sua cultura popular romana e os novos valores pequeno-burgueses, que lhe foram impostos.”

³⁴ Tradução: “Os casamentos: uma vez esses eram festas. E mesmo a sua institucionalidade - tão estúpida e hostil – era menos forte do que os fatos que o instituíam. Um fato, realmente, feliz, festivo. Agora, ao contrário, os casamentos parecem cinzas e apressados ritos funerários.”

³⁵ Tradução: “A obrigação do ato sexual dentro da sociedade liberal repressiva dos anos setenta, que impõe de cima para baixo um modelo de casal normal e implica uma violenta repressão à todas as formas de gozo marginal”

O travestimento de Sergio, assim como de Durcet, Blangis e Curval acentuam o sexo enquanto caricatura, revela a obsessão pelo fetiche maior do que pelo próprio prazer. Não interessa possuir o corpo por aquilo que ele é, com suas imperfeições, suas faltas, suas particularidades. O corpo é idealizado ao seu limite extremo de inversão. Os falos falsos e desproporcionais dos soldados na cena final também colaboram para esta leitura. Ninguém é guiado por uma pulsão de desejo, apenas idealização, frustração e impotência. Pulsão de morte.

Em determinada cena os jovens são ordenados com o rosto escondido e os traseiros expostos. A bunda mais bonita ganharia a morte como prêmio. A bunda como mérito de reconhecimento. O indivíduo sem qualquer identidade perde aquilo que o diferencia, é apenas objeto de um desejo particular, não tem vínculo com nada, um cidadão normal como tantos, cujo maior atributo é ter a bunda mais perfeita.

O momento em que passamos de mecanismos histórico-rituais de formação da individualidade a mecanismos científico-disciplinares, em que o normal tomou o lugar do ancestral, e a medida o lugar do status, substituindo assim a individualidade do homem memorável pela do homem calculável, esse momento em que as ciências do homem se tornaram possíveis, é aquele em que foram postas em funcionamento uma nova tecnologia do poder e uma outra anatomia política do corpo.” (FOUCAULT, 1997: 161)

No fim do concurso, a morte não será concretizada, o jovem apavorado vê que o disparo era falso. Só assim o rito poderia ser repetido inúmeras vezes. O homem-massa vira número, perde sua singularidade, descarta suas diferenças em prol de uma pretensa igualdade. Não de direitos, mas de consumo. São distinguidos por seus atributos físicos, o tamanho do pau, da bunda, dos seios, isso será o elemento definidor das qualidades.

O inferno ficará ainda mais quente e cruel quando assistirmos ao grupo levado pela coleira, como cães esfomeados, dispostos a abanar o rabo por qualquer alimento ou reconhecimento de seus dominadores. Cães dispostos a fazer qualquer coisa, menos reagir, atacar. Comem pregos com polenta, sangram, se fazem mal, mas não atacam seus donos. São obedientes como o personagem devorado pelos porcos em *Porcile*. Há um pacto entre dominadores e dominados, aqueles que se submetem à dor, numa relação claramente sadomasoquista como lembra Deleuze.

O sádico encontra prazer na dor do outro, o masoquista encontra prazer na própria dor, está desempenhando o papel de condição sem a qual não se obteria prazer. Nietzsche colocava a questão, eminentemente espiritualista, do sentido do sofrimento. E dava a única resposta digna: se o sofrimento, se até mesmo a dor, tiver um sentido, isso deve estar dando prazer a alguém. (DELEUZE, 2009: 116-117)

A aceitação da dor, a inércia diante de uma situação, pode significar a concordância necessária para que ela se mantenha como está. Um silencioso conformismo que poderá ser entendido como a “homologação de um consenso”, como se todos estivessem de acordo, não há resistência porque não há discordância. Quando no fundo se sabe que isso não seria verdadeiro. A discordância fica explícita em todo o filme, só não há atitude de resistência.

A “Homologação do Consenso” tantas vezes repetida por Pasolini em artigos e entrevistas aparece em alguns pequenos detalhes, como na cena em que os quatro libertinos bebem e se divertem citando trechos do dadaísmo. Pasolini chegou inclusive a pensar em chamar o filme de “Dadá”. Ao fundo quadros que lembram pintores vanguardistas. Os significados são muitos, desde a adesão futurista ao fascismo, como de algumas vanguardas que poderiam estar situadas em um contexto de negação, quando na verdade estariam sendo utilizadas, consumidas e apropriadas pelo próprio sistema. Relações ambíguas que envolvem uma crítica a alguns movimentos vanguardistas das primeiras décadas, quanto à outras que desenvolveram seus trabalhos em meio ao clima de contestação contracultural dos anos 1960.

Podemos também pensar em uma auto-crítica como sugere Naomi Greene, contra os próprios valores racionalistas que Pasolini, como muitos intelectuais de sua geração enaltecera e com isso se distanciaram do sagrado, dos princípios religiosos, acreditaram na supremacia da razão. Poderia Pasolini se ver também entre estes cordiais senhores, tal como fez com seu auto-retrato crítico interpretado por Welles em *La Ricotta*? Será que podemos concordar com Greene e pensar que a crueldade crítica seria ainda maior com seu próprio papel de cineasta e intelectual?

“In this ferocious meta-cinema, Pasolini indicts himself on several counts: a user of adolescent bodies in both life and film, he – like the libertines – manipulates bodies, tells stories, arranges ‘numbers’. He, too, is a master of spectacle, na

*organizer of rites, an expert at turning violence into theater*³⁶”. (GREENE, 1990: 214)

Se seguirmos por este pensamento, encontraremos uma evidente crítica ao ofício de cineasta, ao cinema e a nós, espectadores no “Círculo de Sangue”, quando nos conduzirá aos infernos mais baixos, oferecendo a poltrona dos sádicos com seus binóculos distanciados para a tudo assistir como num espetáculo dos circos dos horrores. Lá somos forçados a descer, guiados por Pasolini, como Virgílio, o poeta, guiou Dante aos abismos infernais. A alusão ao Holocausto se torna cada vez mais explícita quando os jovens serão identificados pela cor de uma fita, significando seus delitos, suas faltas ou até sua passiva cumplicidade. A fita poderia ser tanto uma estrela de David quanto um triângulo rosa, estarão marcados, reconhecidos e aptos para serem executados.

A merda irá atingir maiores proporções quando todos estiverem amarrados numa grande tina e uma jovem irá clamar pela presença de Deus, como se uma justiça divina pudesse realizar aquilo que nenhum fora capaz de fazer. Irá reproduzir a frase de Cristo na cruz, enquanto jovens ao lado jogam baralho.

O grito é a marca da vítima: é por preferir gritar que ela se constitui como vítima; se, sob o mesmo vexame, ela conseguisse gozar, deixaria de ser vítima e transformarse-ia em libertino. [...] Todavia, o grito é a marca da vítima, contraditoriamente é apenas o seu atributo, o acessório, o suplemento amoroso, uma ênfase.” (BARTHES, 1979: 141)

Pasolini também nos fará recordar os efeitos causados por tamanha omissão e passividade, que não fizeram ver um caminho vertiginoso em direção ao genocídio. Quando muitos perceberam era tarde demais. O suicídio de Sônia, a pianista, pode bem ilustrar esta idéia, quando se encontra sozinha, tocando para ninguém. Caminha pelo espaço, sobe as escadas, abre a janela, percebe algo, se assusta, e se atira. Seu corpo estendido sobre o chão nos faz recordar a solidão daqueles que não suportaram saber a verdadeira intenção de todos os atos, consentidos pela coletividade, e se suicidaram. Ou até aqueles que sonhavam acordados e ainda continuam sonhando. “*Le geste final de Sonia (c’est le nom*

³⁶ Tradução: “Neste feroz meta-cinema, Pasolini acusa-se em vários aspectos: um usuário de corpos adolescentes tanto na vida como no cinema, ele- como os libertinos - manipula corpos, conta histórias, organiza números. Ele também é um mestre do espetáculo, organizador de ritos, um expert em transformar a violência em teatro.”

donné à la pianiste par le scénario, correspondant au prénom de l'actrice Sonia Savange, mais pouvant aussi être entendu, en italien 'sogna' : 'elle rêve'.³⁷..)(JOUBERT-LAURENCIN, 1995: 276)

Na carnificina final preparada com uma maquinaria que poderia ter sido criada por Sade, os jovens berram, mas já não se ouvem mais seus gritos. Ali, somos forçados definitivamente ao papel de testemunhas oculares da pior baixeza humana. Os olhos dos libertinos se confundem propositadamente com os olhos da câmara. *“Pasolini impiega, dunque, un allegorismo pedagogico, che pone lo spettatore in una scomoda posizione voyeuristica, di attrazione e repulsione per l'orrore testimoniato³⁸.”*(PASSANNANTI, 2004: 16) Somos nós espectadores que viramos os passivos observadores de um evidente campo de concentração. A tela se torna o binóculo que nós portamos para ver a dança macabra dos quatro depravados, como se Pasolini nos fizesse sentir o peso de uma responsabilidade. *“Ciascuno ha la sua parte di responsabilità nell'istituzione dei regimi dittatoriali antiumanistici³⁹.”* (PASSANNANTI, 2004: 75) Não estaríamos isentos, o recurso é claro, entramos novamente no filme e somos nós que nos sentamos na confortável poltrona destinada aos libertinos. A crítica ao próprio cinema me parece explícita, sobretudo, com a envolvente trilha sonora que irá embalar a carnificina.

A entrada repentina de *Carmina Brurana* de Carl Orff irá acentuar o tom épico-religioso do massacre, como numa missa negra, com velas, carrascos e o sangue de inocentes, porém, um sacrifício feito para nada, em benefício daqueles que estão no poder. Não será como em *Medea*, quando um jovem é sacrificado em prol de toda uma comunidade, tal como nos ritos Dionisíacos. Em *Salò* a gratuidade do sacrifício adquire outro significado. “Não pode haver transgressão no ato carnal se ele não for vivido como um acontecimento espiritual.” (KLOSSOWSKI apud DELEUZE, 2009: 117)

³⁷ Tradução : “O gesto final de Sônia (nome dado à pianista no roteiro correspondente ao primeiro nome da atriz Sonia Savange, mas que também pode ser entendido como ‘sogna’ em italiano: ‘ela sonha’)”

³⁸ Tradução : “Pasolini emprega, portanto, um alegorismo pedagógico, que põe o espectador em uma incômoda posição voyeurística de atração e repulsão pelo horror testemunhado”.

³⁹ Tradução: “Cada um tem a sua parte de responsabilidade na instituição dos regimes ditatoriais anti-humanistas.”

Em todo o filme só há um jovem que contesta o poder. Sua morte é emblemática. É o único que não preferiu escapar do castigo através da delação. Traiu os libertinos, foi em busca do próprio prazer, saiu do Palácio e foi fazer amor com uma criada negra. A única negra que aparece em todo o filme, não sem motivos. O espectador atento ainda a reconhece como a atriz que viveu uma rainha no filme anterior. Uma rainha do Terceiro Mundo que se submete a trabalhar como criada do Palácio.

Os Libertinos apontam suas armas para Enzo, hesitam antes de matá-lo como se esperassem um sinal de clemência, uma fraqueza de caráter ou o próprio medo da morte. Mas o jovem ergue o braço, fecha o punho e prefere morrer resistindo. É o único dentre todos os outros. O gesto comunista era um sinal claro que Pasolini sabia que estava dando. Pode ser lido como o único que não traiu a si próprio, as próprias convicções e o próprio prazer, preferindo a morte. Trata-se de uma pequena minoria que ainda consegue *“mantiene viva in essi la possibilità di una protesta. Ma si tratta degli ultimi, veramente degli ultimi umanisti”*⁴⁰ (PASOLINI,1999: 289) Podemos associá-lo ao personagem canibal vivido por Pierre Clementi em *Porcile*. Mas aqui será ainda mais significativo porque será o único diante de uma maioria.

A dança final dos dois rapazes conclama a adesão dos corruptos, a impunidade e preponderância dos mais fracos de caráter. Aqueles que se venderam por medo, pela vontade de preservar a própria pele. Aqueles que temeram a morte e decidiram continuar vivos a despeito de todo o resto.

⁴⁰ Tradução : “Manter neles viva a possibilidade de um protesto. Mas se trata dos últimos, verdadeiramente os últimos humanistas.”