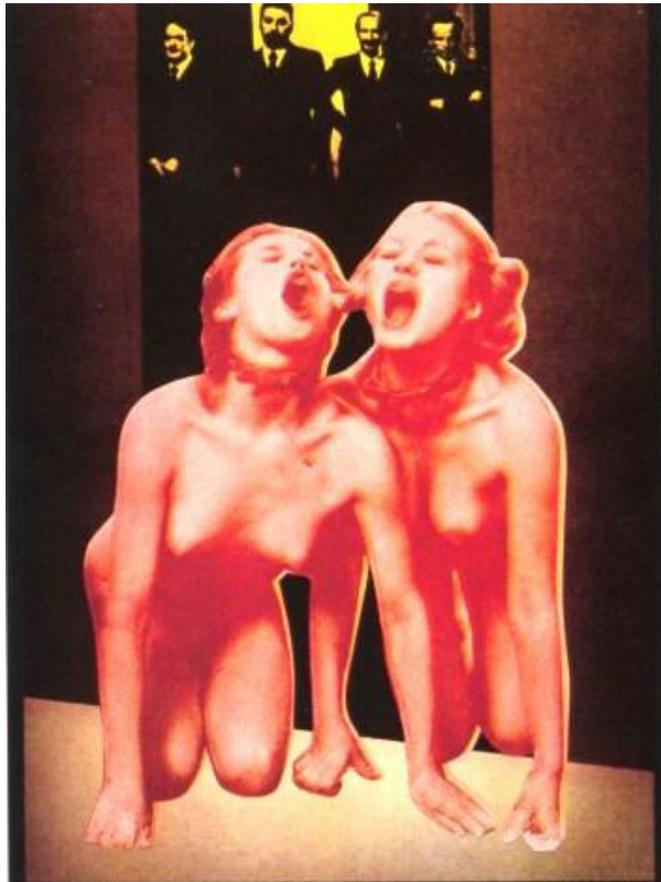


UNIVERSIDADE FEDERAL DO MARANHÃO
CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS
CURSO DE FILOSOFIA

DYÊGO MARINHO MARTINS



A ESTÉTICA DA NÁUSEA:

O belo e o grotesco no filme *Salò o le 120 Giornate di Sodoma*, de Pier Paolo Pasolini

São Luís
2014

DYÊGO MARINHO MARTINS

A ESTÉTICA DA NÁUSEA:

O belo e o grotesco no filme *Salò o le 120 Giornate di Sodoma*, de Pier Paolo Pasolini.

Monografia apresentada ao Curso de Filosofia da
Universidade Federal do Maranhão, para obtenção
do grau de Licenciatura em Filosofia.

Orientadora: Prof. Ms. Ivan Jorge Sousa Pessoa

São Luís
2014

DYÊGO MARINHO MARTINS

A ESTÉTICA DA NÁUSEA:

O belo e o grotesco no filme *Salò o le 120 Giornate di Sodoma*, de Pier Paolo Pasolini.

Monografia apresentada ao Curso de Filosofia da Universidade Federal do Maranhão para obtenção do grau de Licenciatura em Filosofia.

Aprovada em: ____/____/____

BANCA EXAMINADORA

Prof^a Ms. Ivan Jorge Sousa Pessoa (Orientador)
Universidade Federal do Maranhão

2º MEMBRO DA BANCA EXAMINADORA

3º MEMBRO DA BANCA EXAMINADORA

À minha família

AGRADECIMENTOS

Agradeço a Deus e à minha família, especialmente à minha irmã Dayse Martins, pelo incentivo e apoio incondicional para a conclusão desta etapa da minha vida.

A meu grande amor, Flávia Pessoa, pela compreensão e apoio em todos os momentos; sem a sua presença, nada faria sentido ou alcançaria êxito.

Ao professor Ivan Jorge Pessoa, orientador e amigo, pela gentileza de não hesitar nem por um instante quando do convite para esta orientação. Agradeço imensamente a atenção dispensada e contribuições inestimáveis.

Aos professores Plínio Fontenelle e Luciano Façanha, pela presença na banca examinadora, o que somente enriquece este trabalho.

Ao Curso de Filosofia da UFMA, pela paciência e por ter aberto as portas da minha vida acadêmica.

“E allora, mangia la merda!”

Il Presidente Curval

RESUMO

Análise estética do belo e do grotesco no filme *Salò ou os 120 dias de Sodoma* (*Salò o le 120 giornate di Sodoma*, 1975), dirigido por Pier Paolo Pasolini. Tendo por base as contribuições de Wolfgang Kayser, na temática do grotesco e de Adolfo Sánchez Vázquez, na análise do belo, a abordagem transcorre através da análise do efeito estético que o filme pode causar no espectador. O texto busca caracterizar o sentido do filme como realizável apenas na recepção (no sentido proposto por Wolfgang Iser), a partir da interlocução entre os elementos do belo e do grotesco, associados às idéias de catarse (Hans Robert Jauss) e desconforto (Frederic Jameson). Nesse sentido, também são abordados aspectos do pensamento de Pasolini e a crítica do cineasta às formas de poder e consumismo, bem como sua tentativa de propor, através de uma obra sensorialmente perturbadora e tematicamente complexa, um cinema “impopular” como reação ao cinema comercial, de pouca qualidade técnica e criatividade.

Palavras-chave: Belo. Grotesco. Efeito estético. Catarse. Desconforto.

ABSTRACT

Aesthetic analysis of the beauty and the grotesque in the film *Salò or the 120 days of Sodom* (*Salò o le 120 giornate di Sodoma, 1975*), directed by Pier Paolo Pasolini. Based on the contributions of Wolfgang Kayser for the grotesque theme and Adolfo Sánchez Vázquez, in analysis of the beautiful, the approach takes place through the analysis of the aesthetic effect that the film can cause in the public. The text aims to describe the meaning of the film to be achievable only at the reception (in the sense proposed by Wolfgang Iser), from the dialogue between the elements of the beautiful and grotesque, associated with ideas of catharsis (Hans Robert Jauss) and discomfort (Frederic Jameson). In this sense, are also covered aspects of thought and criticism of the filmmaker Pasolini forms of power and consumerism as well as his attempt to propose, through a sensory work thematically disturbing and complex, a cinema "unpopular" in response to a commercial, low technical quality and creativity cinema.

Keywords: Beauty. Grotesque. Aesthetic effect. Catharsis. Discomfort.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1	- Capa do Tomo 3º da obra <i>Gargantua e Pantagruel</i> de 1913..	18
Figura 2	- <i>Close-up</i> na famosa cena do abate do gado no filme <i>Encouraçado Potemkin</i> , de Sergei Eisenstein	21
Figura 3	- Capa da edição de 1904 da obra <i>Os 120 dias de Sodoma ou a Escola de Libertinagem</i>	23
Figura 4	- Cartaz original do filme <i>Salò ou os 120 dias de Sodoma</i> , 1975.	24
Figura 5	- Cartazes dos filmes que compõe a <i>Trilogia da Vida: Decamerão, Contos de Canterbury e As Mil e Uma Noites</i> .	27
Figura 6	- Durante uma das narrações, o beijo do Duque em uma das vítimas, que aceita passivamente	29
Figura 7	- Créditos iniciais do filme.	30
Figura 8	- Registro da bibliografia essencial, feita por Pasolini, nos créditos iniciais do filme	30
Figura 9	- O Duque (Paolo Bonacelli)	33
Figura 10	- O Presidente (Marco Bellocchio)	34
Figura 11	- O Bispo de... (Giorgio Caproni)	34
Figura 12	- O Magistrado (Umberto Paolo Quintavalle)	35
Figura 13	- As narradoras e a pianista (Elsa De Giorgi, Sonia Saviange, Hélène Surgère e Caterina Boratto)	35
Figura 14	- Plano geral do Castelo e da Villa de Marzabotto	37
Figura 15	- Plano de conjunto da sala, do salão das orgias e do salão comunal do Castelo	38 - 39
Figura 16	- Reunião para selar o acordo entre os libertinos e definir as normas durante a estadia no castelo	40
Figura 17	- Dante e Virgílio no Purgatório. Ornamento de Luca Signorelli para a Catedral de Ovierto (1499).	41
Figura 18	- Duas das vítimas (Sergio Fascetti e Franco Merli) sendo obrigadas a se despirem para vistoria de seus atributos físicos.	43
Figura 19	- Vítima (Renata Moar) se desespera pela morte da mãe e chora.	43
Figura 20	- Os libertinos expressam excitação com o choro da vítima..	
Figura 21	- Plano aberto do Castelo: as vítimas ouvem o regulamento dos 120 dias. ...	
Figura 22	- Contraponto entre imagens em <i>plongée</i> e <i>contra-plongée</i> : demonstração de superioridade dos libertinos sobre as vítimas..	45

Figura 23 - Vítima (Dorit Henke) é despida para ter sua beleza aprovada pelos “amigos”.	47
Figura 24 - Uma das vítimas inspecionadas (Antiniska Nemour) é rejeitada, após ter sido constatado que não possuía um dente.	48
Figura 25 - Encenação matrimonial entre um casal de virgens (Sergio Fascetti e Renata Moar)..	49
Figura 26 - Após o casamento, os jovens são impedidos de consumarem o ato sexual e violentados pelos libertinos..	50
Figura 27 - Serva negra (Ines Pellegrini) e guarda (Ezio Manni) são mortos após transgredirem a norma estabelecida. Na iminência da morte, o jovem cerra o punho levantado, símbolo da resistência ao fascismo	51
Figura 28 - As vítimas são obrigadas a se comportarem como cães famintos.	52
Figura 29 - Pela manhã, as vítimas são obrigadas a apresentarem seus urinóis para o Presidente.	53
Figura 30 - Um grotesco jantar de excrementos é servido. No detalhe, uma das vítimas ingere as fezes sem contestação.	53
Figura 31 - O Presidente defeca e dá a ordem a uma das vítimas: “ <i>Coma, coma!</i> ”.	54
Figura 32 - O Magistrado obriga uma das vítimas travestida de noiva (Sergio Fascetti) a comer as fezes servidas no jantar: o jovem não oferece resistência alguma.	55
Figura 33 - Imersa em uma imensa banheira de fezes, uma das vítimas (Faridah Malik), punida por desobedecer ao regulamento, reproduz as palavras do Cristo crucificado..	57
Figura 34 - Vítima tem seus seios queimados pelo Presidente, enquanto é violentada pelos garanhões..	58
Figura 35 - Os libertinos se revezam para contemplar à distância as atrocidades que são cometidas contra as vítimas. Ao fundo, os jovens guardas assistem a tudo sem esboçar reação alguma.	58
Figura 36 - No plano lateral, a pianista Sônia observa algo através da janela..	59
Figura 37 - Momentos depois, Sônia comete suicídio. No plano aberto, a pianista estendida, tal como “o corpo que cai” em <i>Vertigo</i> , se entrega ao inevitável..	59
Figura 38 - Célebre cena da queda no filme <i>Um Corpo que Cai</i> , de Alfred Hitchcock.	60
Figura 39 - Cartaz original do filme <i>Um Corpo que Cai</i> , de Alfred Hitchcock..	61
Figura 40 - No plano médio, a cena final onde os jovens guardas dançam alheios ao massacre que ocorre... ..	62

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO	11
2	BELO E CATARSE X GROTESCO E DESCONFORTO : elementos para a análise da recepção do filme SALÒ	15
2.1	O belo como categoria estética na análise do filme <i>Salò</i>	15
2.1.1	A noção de catarse de Jausse	16
2.2	O grotesco como categoria estética na análise do filme <i>Salò</i>	17
2.2.1	A noção de desconforto para Frederic Jameson	20
3	SALÒ E O “CINEMA IMPOPOLARE” PASOLINIANO	23
3.1	Poder e o consumismo: Pasolini como crítico de seu tempo	25
3.2	Poder e submissão: a clausura sadiana como elemento ordenador em <i>Salò</i>	28
3.3	Uma obra mais que maldita: as múltiplas faces de <i>Salò</i>	29
4	SALÒ: a descida ao inferno	33
4.1	Breve descrição das personagens principais	33
4.2	Prelúdio do absurdo: o belo e o grotesco no anti-inferno de <i>Salò</i>	36
4.3	A jornada de <i>Salò</i>: os cento e vinte dias no inferno	39
4.3.1	Círculo das manias	46
4.3.2	Círculo da merda	52
4.3.3	Círculo do sangue	57
5	CONCLUSÃO	64
	REFERÊNCIAS	65

1 INTRODUÇÃO

Este trabalho monográfico propõe a análise estética do belo e do grotesco no filme *Salò ou os 120 dias de Sodoma* (*Salò o le 120 giornate di Sodoma*, 1975), dirigido por Pier Paolo Pasolini. Tendo por base as contribuições de Wolfgang Kayser, na temática do grotesco e de Adolfo Sánchez Vázquez, na análise do belo, a abordagem transcorre através da análise do efeito estético que o filme pode causar no espectador. O texto busca caracterizar o sentido do filme como realizável apenas na recepção (no sentido proposto por Wolfgang Iser), a partir da interlocução entre os elementos do belo e do grotesco, associados às ideias de catarse (Hans Robert Jauss) e desconforto (Frederic Jameson)

Como sugestão de tema para a pesquisa a ser desenvolvida, foi proposta a análise de um produto cultural. Para tanto, optamos por utilizar neste trabalho a perspectiva etnometodológica de Clifford Geertz. De acordo com Marques (2004, p. 5), ela “propõe um deslocamento na análise dos produtos culturais para uma epistemologia prática ou do senso comum”, a partir da qual os sistemas culturais são construídos segundo padrões de juízo historicamente validados.

Para Marques (2004, p. 3 – 4), tais produtos não seriam mais considerados apenas do ponto de vista da disposição de suas leis formativas, e sim, como parte da organização das estruturas de pensamento. Seria possível estabelecer, portanto, uma espécie de etnografia do pensamento que pudesse compreender a multiplicidade dos produtos culturais:

(...) como as estruturas do pensamento mudam como as províncias do pensamento são demarcadas; como as normas de pensamento são mantidas; como os modelos de pensamento são adquiridos e como o trabalho do pensamento é dividido para compor o que ele denomina do processo da intersubjetividade dos sujeitos da ação.

Desse modo, considerando o cinema como gênero artístico inserido noção de produto cultural acima estabelecida, este trabalho monográfico tem como proposta efetuar uma análise estética do belo e do grotesco no filme *Salò ou os 120 dias de Sodoma* (*Salò o le 120 giornate di Sodoma*), longa-metragem franco-italiano produzido e dirigido por Pier Paolo Pasolini, cineasta italiano morto em 1975.

O filme é baseado no livro *Os 120 dias de Sodoma, ou a escola de libertinagem* (*Les 120 journées de Sodome ou l'école du libertinage*), de autoria do Marquês de Sade¹. A obra é

¹ Donatien Alphonse François de Sade, o Marquês de Sade, (02/06/1740 - 02/12/1814) foi um aristocrata francês e escritor libertino. Algumas de suas principais obras foram escritas na *Prisão da Bastilha*. De seu nome é oriundo o termo médico “sadismo”, que define a perversão sexual de ter prazer na dor física ou moral do parceiro ou parceiros. Foi perseguido tanto pela monarquia como pelos revolucionários vitoriosos de 1789 e

considerada uma das mais polêmicas da história da literatura. O filme não ficou atrás: provocou a ira dos espectadores e críticas contundentes à época de seu lançamento e até hoje é questionado como obra de arte; foi proibido em vários países e teve a sua versão integral disponível (sem cortes e censuras) apenas décadas após a sua primeira exibição, em novembro de 1975, no Festival de Paris, gerando grande desconforto na platéia.

O objetivo desta pesquisa é discutir de que forma pode ocorrer a produção de efeito estético no espectador a partir da articulação entre o belo e o grotesco em determinadas sequências do último filme de Pasolini. Esses dois elementos serão tomados aqui como categorias estéticas, na definição de Souriau (1999, p. 342), para quem o termo “designa os conceitos mais gerais e fundamentais que servem ao entendimento para formar os julgamentos”.

O belo como categoria estética será discutido a partir da visão de Adolfo Sánchez Vázquez, na obra *Convite à Estética*. Por sua vez, o grotesco será explorado a partir da obra *O Grotesco* de Wolfgang Kayser. Também serão consideradas as idéias de Hans Robert Jauss sobre catarse e de Frederic Jameson sobre desconforto, compreendidas aqui como idéias complementares às duas categorias estéticas já citadas.

A discussão acerca da recepção do filme também permitirá compreender por quais motivos *Salò* ainda é visto como um filme “maldito”, “apelativo” ou até mesmo “bizarro”; sendo inclusive (e equivocadamente) por vezes considerado um filme do gênero *Exploitation*². Para tanto, será necessário abordar aspectos relacionados à época de seu lançamento e suas exibições na Europa e Brasil, para tentar investigar as informações que possam ter interferido na recepção do público espectador.

O cinema proporciona experiências de natureza estética, no âmbito individual e coletivo. Cada espectador transforma sua experiência estética (quando tal experiência ocorre), de acordo com uma ótica estritamente particular, que poderá fazer parte ou não do imaginário coletivo. Assim, partiremos da premissa de que o sentido do filme só se realiza no ato da

depois por Napoleão Bonaparte. Entre os trabalhos mais representativos de Sade, aqui citados os títulos em francês e as respectivas datas de publicação, estão *Les Cinq Vingt Journées de Sodome* (1782), *Dialogue entre un prêtre et un moribond* (1782), *Justine, ou Les Infortunes de la Vertu* (1787), *Philosophie dans le Boudoir* (1795), *Aline et Valcour* (1795), *Juliette, ou Les Prospérités du Vice* (1797), *Les Crimes de l'amour* (1800). “Apesar de ter escritos outros textos e peças teatrais, a reputação de Sade se encontraria nos livros acima, os quais fizeram sua (in) glória no século XVIII.” (SERRA VALLE DE SÁ, 2008)

² Muitas vezes associado aos *cult movies*, filmes B ou filmes *snuff*, o gênero *Exploitation* compreende um conjunto de filmes que frequentemente aborda de modo mórbido e sensacionalista a temática que trata. Um filme *exploitation* depende profundamente da propaganda sensacionalista e de um grande e mórbido exagero acerca dos temas descritos. “Frequentemente são filmes de baixa qualidade em todos os sentidos.” (SCHAEFER, 1999).

recepção, através do uso das funções psicossensoriais e do esforço intelectual que se traduz em processo mental de atenção, memória, imaginação e emoção.

Wolfgang Iser nos adverte sobre o fato de que a teoria da recepção pressupõe uma interlocução fundamental entre a recepção propriamente dita e a análise do chamado efeito estético. Segundo Iser *apud* Rocha (1996, p. 20), a estética da recepção consiste “no modo como os textos tem sido lidos e assimilados nos vários contextos históricos”. Assim, é necessário compreender de que modo as condições históricas de produção da obra podem moldar a atitude do espectador num dado período.

Por outro lado, (Iser *apud* Rocha, p. 21), “tem sido utilizado o termo efeito estético porque, ainda que se trate de um fenômeno desencadeado pelo texto, a imaginação do leitor é acionada, para dar vida ao que o texto apresenta, reagir aos estímulos recebidos”. Desse modo, pode-se afirmar que o efeito estético depende da ativação de juízos críticos do receptor, que só podem emergir da atividade interativa com a obra.

Neste trabalho, serão associados à análise do cinema alguns conceitos que compõem o *corpus* teórico da estética da recepção. Os estudos da estética da recepção também podem ser utilizados como suporte para análise da recepção de filmes, uma vez que a historicidade do cinema não pode ser esgotada por meio de análises estruturais. A obra de arte cinematográfica só exerce a plenitude de seu papel histórico quando entra em contato com o público.

A abordagem tradicional dos estudos de cinema não costuma se debruçar sobre o espectador, suas vontades, expectativas e seus "modos de ver". No entanto, o filme não completa seu ciclo de comunicação enquanto não é assistido e desfrutado pelo espectador. Sem ele, e seu esforço mínimo de decodificação e ajuste, os signos da tela não adquirem um efeito pleno de emoção.

É necessário ressaltar que, tendo em vista este trabalho ser uma investigação de caráter preliminar, não é nossa intenção aqui elaborar uma complexa discussão sobre conceitos como “indústria cultural” ou “sociedade de massa”, embora não deixemos de mencioná-los. O trabalho se aterá à análise estética da linguagem cinematográfica pasoliniana, para identificação do uso das categorias estéticas do belo e do grotesco no filme *Salò*, como formas de produção de efeito estético.

A opção por esse tipo de análise decorre da necessidade de reduzir o escopo de pesquisa e especificar o campo de abordagem temática. Desse modo, através da análise de categorias estéticas será possível discutir mais detidamente sobre os procedimentos estéticos utilizados pelo cineasta na composição do filme; como tais procedimentos podem interferir na recepção da obra.

Os estudos de Luis Nazário nas obras *Todos os Corpos de Pasolini* e *Orfeu na Sociedade Industrial* constituirão os parâmetros para a análise da obra de Pasolini. Sobre o filme *Salò*, o suporte teórico selecionado será a dissertação de mestrado de Flávio Costa Pinto de Brito, intitulada *Salò e o Cinema Impopular Segundo Pier Paolo Pasolini*, apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação Social da Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro – PUC/RJ.

No primeiro capítulo, intitulado BELO E CATARSE X GROTESCO E DESCONFORTO: ELEMENTOS PARA A ANÁLISE DA RECEPÇÃO DO FILME SALÒ serão apresentadas as duas categorias estéticas para análise do filme, o belo e o grotesco. Da mesma forma, serão abordadas as noções de catarse e desconforto, complementares às duas categorias.

No segundo capítulo, SALÒ E O “CINEMA IMPOPOLARE” PASOLINIANO, será feita a apresentação do filme *Salò* e sua relação no contexto da obra de Pier Paolo Pasolini. Os temas tratados abordarão aspectos recorrentes no trabalho do cineasta como a crítica às formas de poder e consumismo, a influência da “clausura sadiana” na composição do filme, além da repercussão que o filme teve na época do seu lançamento.

Por fim, no último capítulo, SALÓ: UMA DESCIDA AO INFERNO, faremos a descrição das personagens principais e a análise de alguns fotogramas extraídos de cenas que compõe as quatro partes do filme. Nessa perspectiva, será possível discutir a influência da interlocução entre o belo o grotesco na produção de efeito estético pelo espectador, fator fundamental para a compreensão das múltiplas interpretações que o filme de Pasolini teve desde o seu lançamento.

2. BELO E CATARSE X GROTESCO E DESCONFORTO: ELEMENTOS PARA A ANÁLISE DA RECEPÇÃO DO FILME SALÒ.

A seguir, discutiremos as categorias estéticas do belo e do grotesco que serão utilizadas na análise do filme *Salò*. Também faremos considerações acerca das noções da catarse e do desconforto, que irão complementar o sentido proposto pelas categorias para auxiliar na compreensão da obra.

2.1 O belo como categoria estética na análise do filme *Salò*

Na investigação dos fenômenos estéticos, ao longo da história, o belo recebeu diversas significações. O belo e a beleza têm sido associados ao longo de toda a história da filosofia. A estética enquanto atitude filosófica foi, durante muito tempo, compreendida como sendo a reflexão sobre as manifestações do belo natural e o belo artístico.

Platão foi dos primeiros filósofos a tentar responder a questão “O que é o Belo?”. O belo era, até então, identificado com o bem, com a verdade e a perfeição. A beleza existiria em si, separada do mundo sensível. Uma coisa poderia mais ou menos bela conforme sua participação na idéia suprema de beleza. Nesse sentido, Platão criticou a arte que se limitava a "copiar" a natureza, o mundo sensível, afastando assim o homem da beleza que residiria no mundo das idéias.

Os estudos da estética, entretanto, não se limitaram a dar conta da oposição entre idéias e representações e buscaram se associar com a prática cotidiana. Assim, Kant defenderá que a estética é um estado próprio, uma possibilidade de fruição relacionada às capacidades cognitivas do ser humano, sem necessariamente estar vinculada a um conhecimento prévio.

Desse modo, Kant apud Seel (2004, p. 74) considera que a experiência do belo desinteressado é a realização das capacidades mais elevadas do ser humano. “A riqueza do real admitida na contemplação estética é experimentada como afirmação prazerosa de sua ampla determinabilidade por nós”.

Kant se propõe a observar, sob escolhas próprias, o sentimento do belo e do sublime e, em especial, analisar as implicações que o âmbito social pode infligir nestes sentidos. Segundo Borges (2004, p. 1), o filósofo articula uma espécie de “jogo” com as duas categorias estéticas:

“A noite é sublime, o dia é belo”; “o sublime comove, o belo encanta”; “o sublime há de ser sempre grande; o belo pode ser também pequeno”. “O sublime há de ser simples; o belo pode ser enfeitado”; “as qualidades sublimes infundem respeito; as belas, amor”; “a amizade apresenta principalmente o caráter do sublime; o amor sensual, o do belo”; até mesmo os vícios e os defeitos morais contêm às vezes em si alguns traços do sublime e do belo. (...) a cólera de um homem terrível é sublime.

Desse modo, na percepção de Kant sobre o belo e o sublime, existiria de maneira implícita uma motivação moral e uma intenção normativa.

O sentido de belo como categoria estética neste trabalho difere da interpretação kantiana expressa em obras como *Crítica da Faculdade do Juízo e Observações sobre o Belo e o Sublime*. Adotaremos aquela utilizada pelo filósofo espanhol, naturalizado mexicano, Adolfo Sánchez Vásquez, na obra *Um Convite à Estética*. Silva (2010, p. 96) caracteriza a concepção de belo na obra do filósofo:

Com o propósito de afastar-se das concepções do belo ideal – como essência imutável que se corporifica nos objetos artísticos –, vinculadas aos ideais herdados da Antiguidade Clássica, Vásquez propõe que se denomine belo a um objeto que, por sua estrutura formal, produz um prazer equilibrado ou um gozo harmonioso, graças ao qual se inscreve nela certo significado. A estrutura formal de um objeto harmônico, equilibrado, proporcionando contemplação serena.

Segundo Vásquez (1999, p. 39), “é válido afirmar que todo belo é estético, mas nem todo estético é belo”. Significa dizer que as demais categorias estéticas como grotesco, trágico, cômico, monstruoso e gracioso possuem a mesma importância quanto o belo na análise do objeto estético, pois, tal como a beleza, as demais categorias também correspondem a representações históricas da estética. Na visão do autor:

O belo não pode constituir o conceito central na definição de Estética, já que esta ficaria limitada ao excluir do seu objeto de estudo o estético *não-belo*; ou insuficiente ao considerar o belo em uma única forma histórica, determinada, de arte como o clássico ou o classicista.

Desse modo, tomar o belo como categoria estética segundo Vázquez será de grande utilidade na análise das sequências do filme *Salò* nas quais o belo e o grotesco dialogam entre si para provocar efeito estético no espectador. O belo como elemento estético que não exclui o não-belo será fundamental para auxiliar na compreensão do simbolismo presente no pensamento pasoliniano.

2.1.1 A noção de catarse de Jauss

Na visão de Hans Robert Jauss, o prazer de uma criação artística é suscitado por três atividades simultâneas que compõem a experiência estética: a produção ou *poiesis* (ou o prazer ante a obra que realizamos, a satisfação do autor pela coisa bem feita), a *aisthesis* (a percepção prazerosa, sensorial, pelo conhecimento de algo novo, a fruição do reconhecimento perceptivo) e a *katharsis* (a experiência estética resultante do ato de ler um livro, contemplar uma tela ou ver um filme, como se fosse a sensação após apreciar um vinho).

Ao se remeter especificamente à experiência estética literária, Jauss (2002, 101) considera que a catarse (*katharsis*) representa o "prazer dos afetos provocados pelo discurso ou poesia.". Ao se aplicar tal idéia na experiência estética relacionada aos produtos do audiovisual, em especial o cinema, é possível afirmar que o espectador, ao exercitar a catarse por meio do prazer que o filme lhe proporciona, completa o processo de comunicação.

Embora seja no plano da catarse que ocorra o processo de identificação que leva o espectador de cinema não apenas a sentir prazer, mas ser motivado pelo prazer a agir, a rever suas idéias e tomar novas posturas a partir do que foi visto na tela, nem todos os filmes são produzidos para proporcionar tal efeito. Filmes que utilizam violência extrema, sexo explícito e escatologia como elementos de composição, podem provocar no espectador a repulsa, o desconforto, a náusea.

2.2 O grotesco como categoria estética na análise do filme *Salò*

A significação do que se entende por grotesco hoje é deriva de uma classificação que durante muito tempo situou o termo como uma subclasse do “cômico”, do “burlesco”, do “baixo” ou até mesmo do mau gosto. Em concepções mais genéricas, o grotesco está associado ao que se entende por “aberrante”, “macabro”, “estranho”, “caricatural”.

Segundo Buarque de Hollanda (1999, p.203) o termo grotesco pode significar “o que suscita riso ou escárnio; ridículo (...) qualidade ou caráter daquilo que é ridículo”. Alonso (ano, p. 1), por sua vez, considera que as multiplicidades do termo “foram abordadas de muitas maneiras, buscando-se o entendimento e o lugar dessa expressão estética tão rica de possibilidades de significação, mas também de difícil conceituação”.

A seguir, discorreremos brevemente sobre a origem do termo e alguns de seus usos ao longo da história para, em seguida, definirmos o sentido de grotesco que será utilizado para análise das cenas do filme *Salò* neste trabalho.

Em busca da definição da origem do termo, Alonso (2001 p. 67) destaca que o vocábulo foi tomado de empréstimo do italiano *la grottesca* e *grottesco*, ambos derivados de *grotta* (gruta). Assim, para o autor:

Estes termos foram cunhados para designar determinado tipo de ornamentação encontrado nos fins do século XV em escavações feitas em Roma nos subterrâneos das Termas de Tito e em outras regiões próximas na Itália. O que se descobriu foi uma espécie de ornamentação antiga até então desconhecida e por isso mesmo sem designação específica. Nela podia-se notar o jogo livre, insólito e fantástico de formas que se confundiam, que se mesclavam e estavam em constante processo de transformação. As fronteiras entre as formas são ultrapassadas e não se percebe a imobilidade comum na chamada pintura da realidade. As formas não são acabadas e tudo está em movimento e metamorfose.

Ao logo deste trabalho, defenderemos a idéia de que o grotesco não deve ser somente tomado como algo que se dá num sentido exatamente negativo, tendo em vista que, ao longo do tempo, o termo passou por diversas modificações e usos. Nos estudos sobre o grotesco, dois grandes teóricos se destacam: Mikhail Bakhtin e Wolfgang Kayser.

Para Bakhtin, desde a Idade Média, a essência do sentido do grotesco já estava presente no cotidiano dos indivíduos. Assim, o que era compreendido por grotesco remetia geralmente ao riso popular, quando então ocorria uma degradação do corpo em seu estudo sobre o grotesco no ensaio

Na obra *A Cultura Popular na Idade Média e no Renascimento: o Contexto de François Rabelais*, Bakhtin aponta para o fato de que a originalidade da cultura cômica popular não foi ainda completamente revelada. No entanto, é inegável sua importância ao longo da Idade Média e também no Renascimento.

Desse modo, o princípio material e corporal é compreendido de modo universal no trabalho de Bakhtin sobre o realismo grotesco, como forma manifesta de festividade. No realismo grotesco o elemento material é um princípio positivo, cujo traço mais característico é o rebaixamento do corpo, vetor do riso popular como forma de degradação.

Segundo Bakhtin (1993, p. 385), François Rabelais foi o principal representante do riso carnavalesco na literatura: “Por trás das mais fantásticas imagens desenham-se acontecimentos reais, figuram pessoas vivas, residem a grande experiência pessoal do autor e suas observações precisas”.

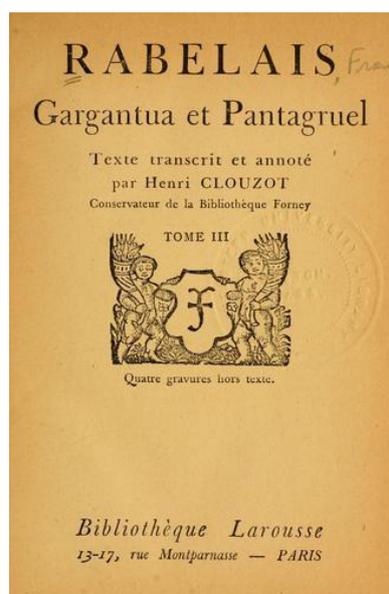


Figura 1: Capa do Tomo 3º da obra *Gargantua e Pantagruel* de 1913.

Fonte: RABELAIS, François. *Gargantua et Pantagruel*. Paris: Bibliothèque Larousse, 1913

O grotesco na literatura da Idade Média apresentava, portanto, uma cosmovisão carnavalesca do mundo, transportando para o nível terrestre aquilo que era considerado elevado e transcendente. O simbolismo estava presente em cada imagem, tais como o rosto simbolizando o céu ou os órgãos genitais o nascimento, etc. Para Esquivel (2009, p. 26):

Essa visão do grotesco é uma de suas características essenciais no período, visão essa em que o mundo material (a terra, o corpo) mais baixo tem um sentido universal, que exclui o subjetivo e a identidade. Nesse sentido, o grotesco tem um caráter fenomenológico de entendimento do ciclo vital, onde a morte não tem um sentido negativo, relacionando-se com a ressurreição e o nascimento. O grotesco une coisas que se excluem, e nesse ponto é interessante comparar com a metáfora. O que é a metáfora, senão a indicação de semelhança entre coisas dessemelhantes? O grotesco viola os padrões (e toda violação da norma produz monstros, que são coisas que vão contra uma ordem pré-estabelecida) e, sua liberdade fantasiosa e fantástica, com a arte ornamental encontrada nas grutas ligando-se simbolicamente às relações humanas.

Na obra *O Grotesco*, através de exemplos retirados da literatura e das artes plásticas³, Wolfgang Kayser faz um histórico do vocábulo, das suas diversas significações na análise de criações artísticas que foram identificadas como manifestações estéticas desse processo. O autor também analisa as aplicações semânticas e estéticas que o conceito sofreu, inclusive a proposta por Victor Hugo, no prefácio intitulado *O sublime e o Grotesco* da obra *Cromwell*⁴.

Kayser considera três grandes épocas nas quais o grotesco recebeu sua significação: o Romantismo, o século XIX e o Modernismo (que, na visão do autor, inclui a produção surrealista). Durante o século XVIII, o termo não é muito usado, e quando o é, remete sentido de “ridículo”, “cômico”, “não natural”.

A partir do século XVIII ocorre uma retomada do termo que fortalece seu conceito. Segundo Alonso (2001, p.5), no século XX, o uso do grotesco se amplia substantivamente e “passou a denominar a arte ornamental grotesca, a arte chinesa onde ocorria a mistura de domínios (do humano, animal e vegetal) e a alteração de ordens e proporções.”

Na visão de Kayser (1986, p. 141), o grotesco é compreendido como estrutura, “o grotesco é o mundo alheado (tornado estranho)”. A escrita do livro foi motivada por uma visita que Kayser fizera ao Museu do Prado e que o importunaria durante alguns anos. Borges (2004, p. 6) faz uma breve consideração sobre o desconforto causado no escritor pelas obras do museu:

³ No livro, Kayser considera que o *grotesco* está presente em produções artísticas das mais diversas áreas, tais como o *Dom Quixote*, de Cervantes, os contos de Hoffman, o quadro *As Meninas*, de Velázquez, e outras tantas da antiguidade clássica ao modernismo do século XX.

⁴ Nesse texto, Hugo analisa e contrapõe aspectos da estética clássica e da romântica, e até hoje um dos textos fundamentais sobre o tema.

Seu desconforto não era, todavia aquele de um turista que estranhasse nossa cultura ibérica, da qual era, aliás, grande conhecedor e apreciador. Assim, Kayser alega que não partiu de um mero pendor para o assunto; ele mesmo sentia alguma rejeição por certos capítulos de seu livro e pelo suplemento das ilustrações; foi antes impelido pelo “atrativo metodológico”, inclusive por poder tratar da visão conjunta da literatura e da pintura. Não quis, porém, fazer uma história do grotesco, que é tão impossível quanto uma história do cômico ou do trágico, pois tais fenômenos extrapolam a literatura e as artes plásticas.

Desse modo, para que ocorra a manifestação do grotesco, é preciso que algo que nos seja familiar e conhecido se revele repentinamente, a partir de um uso estranho ou sinistro. É o mundo em súbita transformação. São também componentes essenciais do grotesco o que é repentino e a surpreendente.

Faz parte de sua estrutura que as categorias de nossa orientação no mundo falhem e que os processos persistentes de dissolução se manifestem: a perda de identidade, as distorções da realidade, a suspensão da categoria de coisa, o aniquilamento da ordem histórica, tudo aquilo que de alguma forma produz uma desorientação.

Contudo, Kayser faz uma tentativa de teorizar a natureza do grotesco, a partir de três domínios: O primeiro seria o processo criativo; o segundo a obra em si mesma e o último e mais importante, sua recepção. Semelhante à abordagem efetuada por Wolfgang Iser e outros teóricos da Teoria da Recepção, Kayser considera que é na recepção que se torna possível assimilar os efeitos do uso do grotesco na obra de arte. Assim, segundo Alonso (2001, p.82):

Essa é a dimensão ao mesmo tempo interessante e problemática da articulação de Kayser. Para ele o grotesco só é experimentado na recepção, mesmo que as formas que organizam a obra não sejam reconhecidos como tal. No conjunto do tipicamente grotesco fica arrolado tudo que é da ordem da monstruosidade, da estranheza, do sinistro, sejam animais, plantas ou objetos. Pertence a esse campo, por exemplo, o elemento mecânico, quando ganha vida ou o elemento humano, quando sem vida.

Desse modo, Kayser (1986, p. 161) afirma que é particularmente grotesca a loucura, entendida por ele “como se um id, um espírito estranho, inumano, se houvesse introduzido na alma”. Assim, neste trabalho optamos pela visão elaborada por Wolfgang Kayser para análise do grotesco no filme *Salò o le 120 giornate di Sodoma*, por entendermos se tratar da perspectiva de análise do tema que melhor se aplica ao entendimento da recepção do filme.

2.2.1 A noção de desconforto para Frederic Jameson

A noção de desconforto a ser utilizada neste trabalho partirá da dinâmica do conforto de Frederic Jameson, utilizada para analisar um efeito social nítido no comportamento da sociedade americana da segunda metade do Século XX. Tendo por base a visão de uma sociedade do capitalismo tardio, Jameson (1996, p. 292) considera que a sociedade pós-

moderna, privilegiada e protegida tem a ânsia pelo conforto configurado na proteção espacial da “privacidade, as salas vazias, o silêncio, deixar as outras pessoas do lado de fora, ter proteção contra as multidões e contra o corpo de outras pessoas.”

O desconforto é pensado em oposição à noção de conforto. Representa uma saída (ainda que momentânea) da situação de proteção espacial que o conforto oferece, para vivenciar uma situação de desagradado, incômodo. Nesta pesquisa, especificamente, a noção será utilizada como reação provocada pelo impacto sensorial das imagens a partir da interlocução entre as categorias do belo e do grotesco instrumentalizadas por Pasolini na produção do filme *Salò*. A análise estética permitirá, portanto, efetuar um contraponto entre a idéia de catarse na experiência estética e a noção de desconforto. Tal noção, na visão de Sergei Eisenstein é interpretada como a capacidade do cinema em produzir tensão, violência sensorial; estimula por vezes o processo de reflexão.

No filme *Encouraçado Potemkin* (*Bronenosets Potiomkin*, 1925) a cena final do ataque policial sobre os manifestantes, cortado com imagens exteriores à cena de abate de gado, cria uma relação semântica estreita entre ambas as situações, dando a crer ao espectador que os proletários estavam a ser tratados como gado. Segundo Borges (2008, p. 37):

Analizando os filmes de Eisenstein, a percepção do conflito entre o espectador e o espetáculo (filme) é bem nítida, o seu cinema de caráter histórico social e psicológico, o primeiro pela apresentação direta das lutas de classe, proletariado e burguesia junto com a força institucional do Estado como forma de reprimir qualquer objetivo de transformação social e o segundo pela dinâmica em que o filme é apresentado para o espectador, num objetivo em que canaliza de várias formas os acontecimentos, não só através do enredo, mas das posições das câmeras, da utilização da luz e da montagem, em que introduz no espectador um certo sentimento de angustia e desconforto com a imagem apresentada, como exemplo as cenas da escada de Odessa no filme *Encouraçado Potemkin* e a cena final do filme a *Greve*.



Figura 2: *Close-up* na famosa cena do abate do gado no filme *Encouraçado Potemkin*, de Sergei Eisenstein. Fonte: DE SADE, Marquis. *Les 120 Jours de Sodome ou L'Ecole Du Libertinage*. Paris: Club des Bibliophiles, 1904.

Contudo, o desconforto também pode provocar a “estereotipização” dos sentidos, através dos processos de codificação dos esquemas de impacto sensorial, provenientes da violência nas imagens. Segundo Capistrano (2003, p. 19), na indústria cinematográfica, gêneros considerados “transgressores” como o horror e o erótico conduzem a impactos sensoriais codificados. Assim, para o autor:

Os processos de singularização engendrados pelo cinema, portanto, afloram quando se eliminam as estereotipizações das percepções enquadradas em gêneros cinematográficos, pois estas estancam, fixam e conferem uma identidade às sensações. Ou seja, o público consumidor identifica-se com certos tipos de cinema – seja com gêneros como ação, drama, terror, ou com determinado ator, diretor e outros modelos classificatórios de acordo com as leis do gênero.

Desse modo, a análise do filme *Salò* a partir de alguns elementos teóricos estética da recepção permitirá auxiliar no entendimento dos motivos pelos quais o longa-metragem foi classificado segundo os critérios de “estereotipização” impetrados pela codificação de gêneros cinematográficos. Poderá permitir a compreensão do rótulo de filme “maldito”, classificado numa posição subalterna na filmografia pasoliniana, considerado “inferior”, em comparação com outras produções anteriores de sucesso, tais como *Édipo Rei* (*Edipo Re*, 1967), *Medéia* (*Medea*, 1969) e *Teorema* (*Teorema*, 1969).

3. SALÒ E O “CINEMA IMPOPOLARE” PASOLINIANO

Salò ou os 120 dias de Sodoma (*Salò o le 120 giornate di Sodoma*) foi o último filme dirigido por Pier Paolo Pasolini. A obra é baseada no romance *Os 120 dias de Sodoma, ou a Escola da Libertinagem*⁵, do Marquês de Sade. A estória é dividida em quatro círculos: círculo das paixões simples, das paixões complexas, das paixões criminosas e das paixões assassinas.

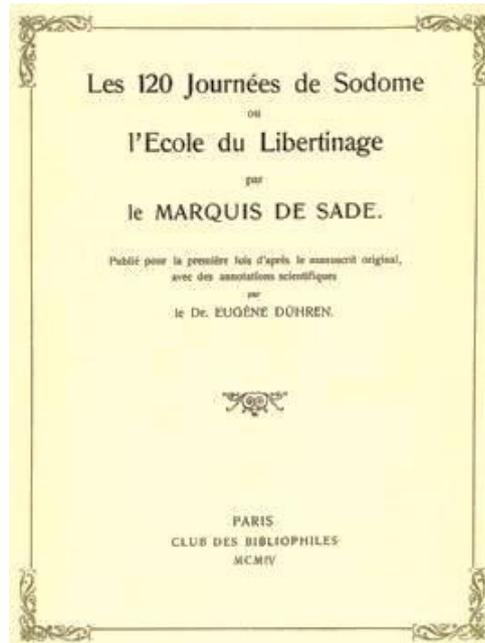


Figura 3: Capa da edição de 1904 da obra *Os 120 dias de Sodoma ou a Escola de Libertinagem*
 Fonte: DE SADE, Marquis. *Les 120 Journées de Sodome ou L'Ecole Du Libertinage*. Paris: Club des Bibliophiles, 1904.

Trata-se de uma obra fantasticamente escrita, com uma sequência de eventos bem definida. Contudo, devido às precárias condições de produção, o livro não foi concluído segundo o desejo original do Marquês: somente o primeiro círculo foi completo; os restantes receberam apenas apontamentos.

⁵ O Marquês de Sade foi preso várias vezes durante sua conturbada vida por crimes, tais como, tortura, homossexualismo e sodomia. Preso numa cela da famosa prisão da Bastilha, tendo em mãos um enorme rolo de papel e um lápis, que ele se pôs a escrever num período de 37 dias as mais de trezentas páginas de “*Os 120 dias...*”. O livro estava incompleto quando a Bastilha foi tomada na Revolução e Sade se viu obrigado a abandonar o manuscrito, escondendo-o nas frinchas de sua cela. Até a sua morte, o escritor acreditou ter perdido para sempre o rolo, o que, segundo suas próprias palavras o fez “verter lágrimas de sangue”. Entretanto, após sua morte o manuscrito foi encontrado, mas devido a seu conteúdo explosivo, não foi publicado até 1904, numa tiragem limitada. Apenas 50 anos depois, o livro foi disponibilizado para o grande público. (MORAES, 2006, p. 14)

Pasolini adaptou a trama de Sade, que no livro tem lugar na França após Revolução de 1789, para a República de Salò⁶, entre setembro de 1943 e abril de 1945, quando a Itália foi ocupada por tropas nazistas. Inspirado no livro, o filme é dividido em três círculos: círculos das manias, círculo da merda (ou círculo das fezes) e círculo do sangue.



Figura 4: Cartaz original do filme *Salò* ou os 120 dias de Sodoma, 1975.
Fonte: <http://petersmovieposters.com/index-trade-60s-4.html>

Seria errôneo considerar o filme *Salò* como uma obra interessada apenas em efetuar uma releitura histórica da Itália fascista. A diferença fundamental entre o filme e as demais produções anteriores do cineasta é o interesse de Pasolini em discutir questões de seu tempo. Para atingir tal objetivo, no entanto, o artista optou por falar dos problemas do presente, através de uma referência ao passado recente associado a um contexto ficcional.

Nazário (1986, p. 72) tenta elaborar uma síntese dos principais temas abordados no filme *Salò*:

⁶ A República Social Italiana, também conhecida como “República de Salò” foi o nome assumido pelo governo fascista instaurado em território italiano em 23 de setembro de 1943 na parte do território do país não ocupada pelos Aliados. Governada por Benito Mussolini durante sua curta existência, seu território correspondia à Itália setentrional, com exceção das províncias de Trento, Bolzano, Belluno e a região de Friuli-Venezia Giulia. A sede do governo era a comuna de Salò, situada na região da Lombardia, província de Brescia, às margens do Lago de Garda, próximo a Milão. Como Estado independente, era reconhecida apenas pela Alemanha nazista (que havia garantido sua independência), pelo Japão e pela Hungria. Foi dissolvida em 29 de abril de 1945.

(...) são várias as mensagens do filme: a anarquia do poder (que transforma o homem numa mercadoria, que se pode submeter a todo tipo de tratamento); a inexistência da história (a segunda revolução industrial – o consumismo – à diferença daquela examinada por Marx, ameaça criar relações sociais imodificáveis); a circularidade entre carrascos e vítimas (corrompidos pelo poder, dois jovens tornam-se soldados e dançam, como inocentes, ao som de uma música tranqüilizante, enquanto seus ex-companheiros, perto dali, acabam de ser torturados); a prevalência sobre tudo da realidade econômica (o erotismo, solitário, só se realiza através do poder e do dinheiro que detém os libertinos).

A seguir, discutiremos os temas centrais apresentados no filme *Salò*, a partir da afirmação de Nazário, para em seguida, no intuito de tentar compreender aspectos da recepção da obra, teceremos considerações sobre a repercussão do filme à época de seu lançamento.

3.1 Poder e o consumismo: Pasolini como crítico de seu tempo

A opção de Pasolini por *Salò* como cenário para o filme traduz a necessidade do artista de falar sobre os valores de sua época, a Itália das décadas de 50 a 70, que vivenciava o crescimento urbano vertiginoso, na transição do fascismo para um regime aparentemente democrático. Para Morávia apud Brito (2010, p. 04) é impossível separar o pensamento do cineasta das transformações ocorridas em seu tempo:

Pier Paolo Pasolini viveu em um período desastroso da história da Itália, isto é, no momento de uma catástrofe sem precedentes, depois de uma derrota militar, com dois exércitos se combatendo sobre o mesmo solo. Ao mesmo tempo, a revolução industrial jogava nas cidades milhões de homens que vinham daquela cultura camponesa que Pasolini amava e na qual fincava as raízes de sua poesia. Eu aqui fiz menção a dois temas principais da poesia de Pasolini: o choro da pátria devastada, prostrada, aviltada e a nostalgia da cultura camponesa.

Desse modo, na visão de Morávia, Pasolini criticava os valores da Itália de sua época, especialmente o poder exercido pelas classes dominantes. Tal poder, outrora representado pelas perseguições, torturas e crimes cometidos pelo governo fascista, nas décadas do pós-guerra se tornou cada vez mais abstrato, com o a interferência de um vertiginoso processo de desenvolvimento.

Uma das facetas do novo poder seria a influência do consumo na sociedade massificada, em uma nova fase de um capitalismo de serviços, pós-industrial. Em entrevista, concedida cerca três meses antes de seu assassinato, Pasolini (1983, p. 160) enfatizou sua visão sobre essa nova forma de poder:

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 posse 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.

Desse modo, Pasolini não se limita no filme apenas a narrar as estranhas obsessões e o sadismo dos quatro libertinos conhecidos como “os amigos”. O diretor italiano vai além: adapta a narrativa do texto de Sade ao contexto sócio-político da Itália, durante um dos momentos mais críticos da história do Século XX, a Segunda Guerra Mundial.

Pasolini *apud* Brito (2010, p. 90) propõe uma discussão sobre o fenômeno de massificação que começou a ocorrer na Itália, a partir dos anos 60 e 70:

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 é ainda mais doloroso, casas e monumentos, mas entre ‘as ruínas de valores’: ‘valores humanistas’.

O pessimismo na afirmação do cineasta refletia sua crença de que o término da Segunda Guerra Mundial provocou a retomada do crescimento comercial nas principais regiões italianas e a queda do regime fascista reduziu o poder do Estado. Sendo assim, o fenômeno denominado “cultura de massa” teve facilidade para alcançar a Itália, durante a tentativa do país de reerguer suas economias.

Pasolini acreditava que a retomada da circulação de capital teve como uma das conseqüências a “febre pelo consumo” de novos produtos, como a televisão, por exemplo. Também foi responsável pela especulação imobiliária que substituiu aos poucos as *borgate*⁷ romanas por novos conjuntos habitacionais. O processo de modernização ajustou a Itália às novas condições de cultura e de mercado. Curiosamente, apesar de o cineasta criticar duramente a crescente Sociedade de Consumo, tal desenvolvimento teve reflexos na recepção de suas obras. Inicialmente, a idéia de efetivar uma espécie de “cinema impopular”⁸ foi contradita pelo imenso sucesso dos filmes da *Trilogia da Vida*.

⁷ Mussolini demoliu as favelas e bairros pobres do centro de Roma e transferiu a população para fora das muralhas. As *borgate rapidissime* são subúrbios construídos rapidamente para alojar essa população. (OLIVEIRA, 2011)

⁸ O artigo “*Il Cinema Impopolare*” escrito por Pier Paolo Pasolini (1922-1975), publicado pela primeira vez no número 20 da revista *Nuovi Argomenti* de outubro-dezembro de 1970, com o intuito de evidenciar uma determinada mudança em sua trajetória artística, ocorrida desde Gaviões e Passarinhos (*Uccellacci e Uccellini*,



Figura 5: Cartazes dos filmes que compõe a *Trilogia da Vida*: *Decamerão*, *Contos de Canterbury* e *As Mil e Uma Noites*.

Fonte: <http://petersmovieposters.com/index-trade-60s-4.html>

Decameron foi premiado com o Urso de Prata no Festival de Berlim, em 1971. Por sua vez, no ano seguinte o Urso de Ouro no mesmo festival foi concedido a *Contos de Canterbury*. Em 1974, *As Mil e Uma Noites* foi laureado no Festival de Cannes, com o grande prêmio do Juri. O sucesso comercial de seus filmes foi um dos responsáveis por Pasolini “abjurar” sua *Trilogia da Vida* e repensar a busca por novos temas para novas produções como *Salò*, conforme é verificado em Pasolini apud Brito (2010, p. 79):

1966), acentuada em *Teorema* (1968) e *Pocilga* (*Porcile*, 1969) e levada aos seus extremos em *Salò*, ou 120 dias de Sodoma (*Salò, o 120 giornate di Sodoma*, 1975). (BRITO, 2010)

Eu abjuro a Trilogia da Vida, embora eu não me arrependa de ter feito. Mesmo se quisesse continuar a fazer filmes como os da Trilogia da Vida, eu não poderia (...) agora tudo está invertido (...) a luta pela democratização expressiva e pela liberdade sexual foi brutalmente superada e inutilizada pela decisão do poder consumista (...) mesmo a “realidade” de corpos inocentes foi violada, manipulada, arruinada pelo poder consumista (...) eu estou me adaptando à degradação e estou aceitando o inaceitável. Manobro para reorganizar a minha vida. Estou esquecendo como eram antes as coisas.

Desse modo, um dos elementos fundamentais para compreender a construção da estética do último filme de Pasolini é o paralelo efetuado pelo cineasta entre as formas de poder instituídas pelos regimes totalitários (que têm como característica marcante a força bruta) e a influência dos produtos culturais na sociedade “massificada”. Veremos como essa relação influenciou na mudança de perspectiva do cineasta que resultou na decisão de criar um filme novo, impactante e polêmico.

3.2 Poder e submissão: a clausura sadiana como elemento ordenador em *Salò*

Em sua análise sobre *Salò*, Nazário (1986, p. 72) destaca uma espécie de “circularidade entre carrascos e vítimas”, como eixo temático para a compreensão do filme. É possível considerar que, inspirado na organização espacial da narrativa do livro de Sade, Pasolini optou por idealizar um microcosmo, pautado na idéia de enclausuramento, no qual as relações entre vítimas e “amigos” são instrumentalizadas. Barthes (1979, p. 22-23) afirma o rigor da clausura sadiana, atribuindo-a 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 palavras próprias, e com tempo articulado em horários, em trabalhos, em festas. Aqui, como noutros lugares, é a clausura que permite o sistema, quer dizer, a imaginação.

Adiante, veremos que, no filme *Salò*, a clausura é elemento de controle e poder. Há um racionalismo que fundamenta a aparente rigidez das regras, impõe formas de comunicação, disciplina e organização. Todos devem ter ciência das regras estabelecidas, caso contrário, estarão sujeitos a punições terrivelmente dolorosas e desumanas. Barthes (1979, p. 156-157) aponta ainda a clausura como elemento ordenador:

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.

Embora seja elemento de castração, a ordem estabelecida permite em determinados momentos a troca do prazer. No entanto, tal troca é forçada, visto que apenas uma das partes

(os libertinos) se satisfaz plenamente. Em uma das cenas, um dos “amigos” sai à noite de sua cama para visitar uma das vítimas. O beijo entre os amantes é sucedido pelo ajuste da arma de fogo pelo libertino, em uma demonstração clara de poder.



Figura 6: Durante uma das narrações, o beijo do Duque em uma das vítimas, que aceita passivamente.
Fonte: Salò... (1975)

Em outra cena, o libertino ouve uma estória contada por uma das narradoras enquanto toca carícias com uma das vítimas que aceita passivamente, com uma expressão resignada, entregue. Vítima e carrasco aparentemente estão conectados pelo mesmo sentimento; contudo tal conclusão é precipitada, pois apenas uma das partes se satisfaz na relação; a outra é submissa, quase anestesiada perante os desejos do seu senhor.

3.3 Uma obra mais que maldita: as múltiplas faces de *Salò*

Na tentativa de analisar a recepção do filme *Salò*, faremos uso de comentários e críticas sobre a obra. Inicialmente, é necessário destacar que o filme foi produzido por Pasolini com a intenção de propor um refinamento de estilo, uma ruptura temática e conceitual com os filmes da *Trilogia da Vida*.

A reação negativa de Pasolini à popularização de seus filmes, tal como já foi discutido anteriormente, foi um fator crucial para a realização de *Salò*. Para Brito (2010, p. 88), a teoria expressada no artigo *Cinema Impopolare* foi retomada com a intenção de criar uma obra que não fosse concebida para o grande público:

Pasolini não queria agradar as massas. O entretenimento não poderia mais ser confundido com suas obras (...) 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*.

A difícil tarefa de conceber um filme para poucos foi interpretada como a tentativa de Pasolini em dialogar com uma elite intelectual, que pudesse reconhecer as teorias implícitas nas representações do audiovisual. Um dos possíveis indícios para essa afirmação seria a inserção de uma bibliografia essencial nos créditos iniciais da película⁹, perfazendo a idéia de que o filme seria uma espécie de tese acadêmica.

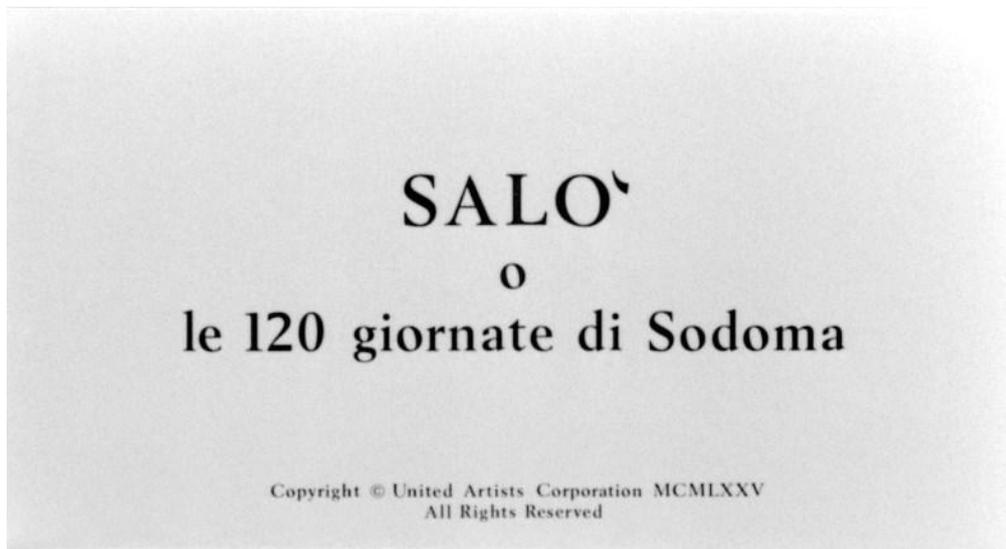


Figura 7: Créditos iniciais do filme.
Fonte: Salò... (1975)

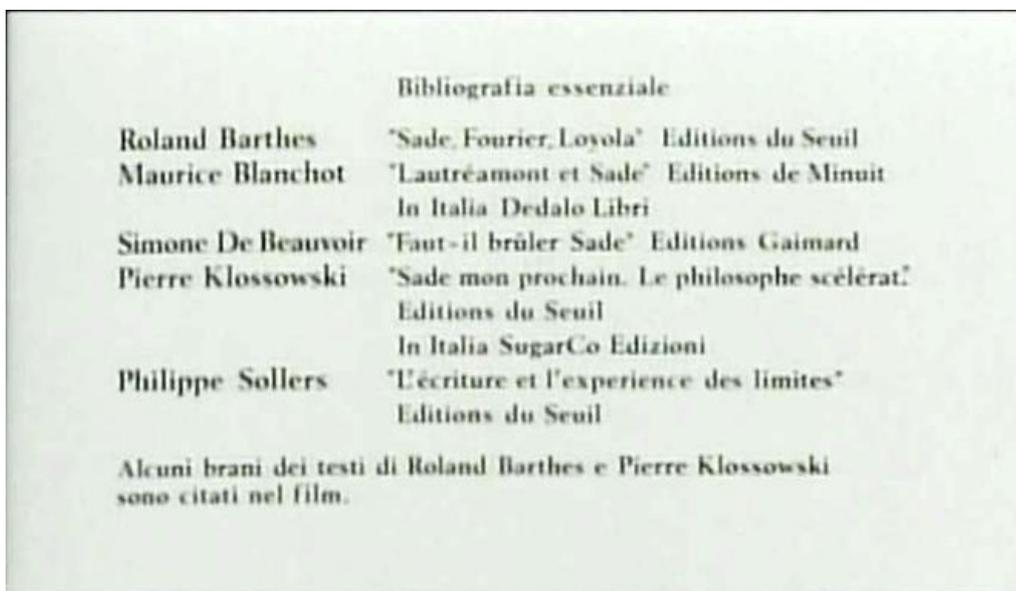


Figura 8: Registro da bibliografia essencial, feita por Pasolini, nos créditos iniciais do filme.
Fonte: Salò... (1975)

⁹ A "bibliografia essencial" é composta pelas obras *Sade, Fourier, Loyola*, de Roland Barthes; *Lautréamont e Sade*, de Maurice Blanchot; *Faut-il brûler Sade?*, de Simone de Beauvoir, *Sade, mon prochain Le Philosophe Scélérat*, de Pierre Klossowski e *L'écriture et l'expérience des limites*, de Phillippe Sollers.

Como veremos adiante, a idéia de produzir um filme que não fosse concebido para o grande público, através da experimentação de temas e formas, teve conseqüências negativas para a recepção de *Salò*. É necessário considerar, portanto, quais os fatores responsáveis pela construção da imagem negativa do filme junto ao público.

Na lógica industrial do entretenimento há uma série de elementos que podem interferir no imaginário do espectador de cinema. Dentre os fatores que normalmente influenciam o julgamento do público destacam-se o material de divulgação, o espaço na mídia até a crítica especializada e a quantidade de prêmios ou indicações em festivais de renome nacional ou internacional.

O próprio ato de assistir um filme na sala de cinema ou no conforto da residência está ligado a uma necessidade do espectador de satisfazer suas necessidades, de se distrair durante a sessão. Assim, para Bourdieu (1997, p. 111) os produtos são concebidos de modo a proporcionar entretenimento de fácil assimilação, de modo que o consumidor não perceba que o mercado orientador efetua “escolhas para produtos menos requintados e mais vendáveis”.

Desse modo, ao tentar produzir *Salò* como um filme que fugisse da lógica de produção cinematográfica, Pasolini teve que lidar com a crítica feroz do público e dos especialistas, que rotularam sua criação de “incompreensível”, “ruim”, “absurda” e “indecente”. Nazário (2007, p. 115) nos fornece um quadro geral da recepção de *Salò* à época de seu lançamento:

Detestado e incompreendido, *Salò* teve os negativos seqüestrados, e foi censurado em toda Itália, só podendo estrear em 1976, em Milão; seus produtores foram acusados de obscenidade e corrupção de menores, em processos que ocorreram até 1978. Na França, propôs-se a interdição total, mas as autoridades decidiram liberá-lo para um único cinema, em Paris, distante dos principais centros de atividade; proibiram-se cartazes, com fotos de cenas e os interessados deveriam reservar seus ingressos por telefone. No resto do mundo, *Salò* sofreu censura sistemática, sendo exibido apenas em museus, cineclubes, cinemas de arte e cinematecas.

Na Inglaterra, o primeiro cinema que ousou exibir o filme com versão sem cortes em 1977, foi invadido pela polícia e fechado. Dentre os teóricos e intelectuais que viram a película, a crítica negativa a ser destacada é a de Roland Barthes, especialista na interpretação da obra do Marquês de Sade e autor do livro *Sade, Fourier, Loyola* que consta nos créditos iniciais do filme.

Barthes (1997, p. 159) critica a adaptação feita por Pasolini no contexto do fascismo: *Il film de Pasolini non può quindi catturare proprio alcuna adesione (...) Pasolini giunge a*

*deformare l'oggetto-Sade e l'oggetto-fascismo: è dunque a bom diritto Che i sadiani e i politici si indignano e riprovano*¹⁰.

No Brasil, antes de ser censurado, o filme foi exibido pela primeira vez em 1981 na 5ª *Mostra Internacional de Cinema de São Paulo*. Juntamente com outros filmes censurados¹¹, *Salò* foi exibido com tarjas pretas sobrepostas às cenas de nudez frontal dos atores. Na crítica de cinema nacional da época, apenas Rocha (2004, p. 234) faz a defesa pública do filme:

O último filme de Pasô é o processo sobre o intelectual burguês revolucionário que passou a vida explorando o cú do subproletário, e acabou vítima de sua própria culpa (...) *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.

A imagem da recepção negativa do filme junto ao público geral ainda hoje é ainda bastante freqüente. Em uma pesquisa rápida em alguns sítios de crítica não-especializada de filmes, fóruns de discussão e resenhas, é possível encontrar opiniões tais como:

Boçal, grotesco, repugnante, asqueroso, nojento! Confesso que este filme –me fez vomitar. Não pude assisti-lo de uma só vez, tive de repousar um pouco da perturbação. Este, não é propriamente um bom filme, mas um filme boçal, grotesco, repugnante, asqueroso e nojento, pois assim deveria sê-lo. Se a intenção do filme era retratar o prazer erótico no qual os detentores do poder exercem sobre os submissos, o fez com maestria. Não sou grande admiradora da obra do Marquês de Sade, tampouco vanglorio a produção cinematográfica de Pier Paolo Pasolini, contudo se for quesito de qualificação de uma boa obra, um filme lhe atormentar a ponto de embrulhar-lhe o estômago, então trata-se aqui de uma obra prima! Se for instrumento de questionamento dos desumanos abusos de quem governa arbitrariamente acima do bem e do mal, então este é um filme magnificamente político! Se for ferramenta para a conscientização acerca da natureza humana perante suas circunstâncias, então melhor o espectador não se permitir sucumbir pelo próprio estômago!¹²

Desse modo, é possível observar que a tentativa de Pasolini em produzir um cinema que não fosse voltado para o grande público gerou opiniões diferentes tanto na crítica especializada como junto ao público em geral. No próximo capítulo, tentaremos discutir como o belo e o grotesco foram utilizados no filme *Salò* como elementos compositivos que influenciam na diretamente na recepção do filme.

¹⁰ 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.”

¹¹ *Salò* estava no mesmo bloco de filmes censurados como *A Clockwork Orange* (1971) de Stanley Kubrick, *Sacco e Vazetti* (1971) de Giuliano Montaldo, *Ultimo Tango a Parigi* (1972) de Bernardo Bertolucci, *La Grande Abuffatta* (1973) de Marco Ferreri, *Il Portieri di Notte* (1974) de Liliana Cavani ou *Ai no Corrida* (1976) de Nagisa Oshima, todos aguardando sua liberação no Brasil. (BRITO, 2010).

¹² Postado por Danielle Ribeiro In: <http://bloguisteria.blogspot.com/2009/01/sal-ou-os-120-dias-de-sodoma-pier-paolo.html>. Acesso em 18 dez.2011.

4 SALÒ: A DESCIDA AO INFERNO.

Neste capítulo, faremos uma apresentação do filme *Salò o le 120 giornate di Sodoma*, de Pier Paolo Pasolini. Tal apresentação é pertinente, tendo em vista a necessidade de considerar a narrativa fílmica como elemento ordenador, a partir do qual será possível extrair elementos para uma organização do pensamento de Pasolini, bem como articular as categorias estéticas que serão utilizadas par análise do filme: o belo e o grotesco.

4.1 Breve descrição das personagens principais

A seguir, como auxílio do texto original de Sade, tentaremos fazer uma breve descrição das principais personagens do filme, com a intenção de resumir suas principais características, que serão também exploradas por Pasolini ao longo de *Salò*.



Figura 9: O Duque (Paolo Bonacelli)
Fonte: *Salò...* (1975)

O Duque de Blangis (*Il Duca Blangis*), representante da nobreza: matou a mãe, a irmã e a esposa. Sade o define como uma personagem capaz de reunir os piores defeitos e vícios que um ser humano pode ostentar. Assim, o Duque é descrito por Sade (2006, p.45). como “falso, implacável, imperioso, bárbaro, egoísta, tão pródigo para seus prazeres quanto avarento para o que havia de ser útil, mentiroso, guloso, bebedor, covarde, sodomita, incestuoso, assassino, incendiário, ladrão, sem que virtude alguma lhe compensasse o vício.” No filme *Salò*, a personagem “O Duque” é interpretada por Paolo Bonacelli.



Figura 10: O Presidente (Marco Bellocchio)
Fonte: Salò... (1975)

O Presidente Curval (*Il Presidente Curval*), representante do Estado laico: é o protótipo do político corrupto. Sade (2006, p.58) o caracteriza como “igualmente sórdido em toda a sua pessoa (...) acrescia gostos no mínimo tão porcos quanto sua pessoa, tornava-se um personagem cuja presença tão fedorenta podia não agradar a todos (...)”. Em *Salò*, o Presidente Curval é chamado com frequência apenas de “O Presidente”. É interpretado por Aldo Valletti, dublado por Marco Bellocchio.



Figura 11: O Bispo de... (Giorgio Caproni)
Fonte: Salò... (1975)

O Bispo de... (*Il Vescovo*), representante da Igreja Católica: no livro, Sade (2006, p. 67) o caracteriza como uma das personagens mais perversas e libidinosas. Para ele, “a negrura de sua alma era a mesma de seu irmão, o Duque, assim como o pendor para o crime, o desprezo pela religião, o ateísmo, a velhacaria (...)”. Na película, o papel do “Bispo” fica cargo de Giorgio Cataldi, dublado por Giorgio Caproni.



Figura 12: O Magistrado (Umberto Paolo Quintavalle)
Fonte: Salò... (1975)

O Magistrado Durcet (*Il Presidente della Corte d'Appello*), representante da justiça parcial e corrupta: Sade (2006, p. 83) caracteriza tal personagem como um ser totalmente desprezível, é “(...) implicante, falso, traiçoeiro e pérfido”. No filme de Pasolini, o “Magistrado” é interpretado por Umberto Paolo Quintavalle.

Existem ainda personagens secundárias, porém, não menos importantes. As três “senhoras” são as narradoras (*narratrici*) das histórias de cada círculo. São elas: Senhora Maggi (Signora Maggi), Senhora Vaccari (Signora Vaccari), e Senhora Castelli (Signora Castelli). Existe também a pianista (La Pianista), que ano final comete suicídio. É ela quem executa as peças clássicas durante as orgias e narrações.



Figura 13: As narradoras e a pianista (Elsa De Giorgi, Sonia Saviange, Hélène Surgère e Caterina Boratto)
Fonte: Salò... (1975)

No filme, as narradoras são interpretadas respectivamente por Elsa De Giorgi (*Senhora Maggi*), H el ene Surg ere (*Senhora Vaccari, dublada por Laura Betti*) e Caterina Boratto (*Senhora Castelli*). A pianista, por sua vez, é interpretada pela atriz Sonia Saviange.

Existem outras personagens¹³ secundárias que compõem a narrativa. São eles: oito vítimas masculinas, oito vítimas femininas, as filhas dos quatro libertinos, quatro prostitutas velhas/ amantes dos libertinos, quatro soldados/garanhões, tr s guardas auxiliares e uma criada negra.

As quatro personagens principais do filme *Sal * (o Duque, o Presidente, o Bispo e o Magistrado) são caracterizadas de forma semelhante às do livro. Uma das adapta es consiste apenas em alterar algumas personagens secundárias. Desse modo, as prostitutas velhas excluídas das cenas principais e uma das quatro narradoras é substituída pela personagem de uma pianista.

4.2 Prelúdio do absurdo: o belo e o grotesco no *Anti-inferno de Sal *

No livro, os quatro libertinos, figuras destacadas da sociedade francesa, decidem patrocinar a maior orgia já concebida pela mente humana. Para tanto, não poupam suas fortunas para levar até o *Chateau de Silling*, um imenso castelo de propriedade dos libertinos, um grupo composto por dezesseis virgens (oito meninos e oito meninas), quatro narradoras, quatro prostitutas, oito garanhões, quatro criadas, seis cozinheiras, além de suas quatro filhas, desposadas numa troca entre os libertinos.

Pasolini optou por filmar as cenas iniciais de seu filme na verdadeira cidade de Sal . Nas filmagens, *O Chateau de Silling* foi substituído por um luxuoso e imponente castelo na vila de Marzabotto¹⁴, local onde hoje está situado um hotel. A vila de Marzabotto foi palco de

¹³ São eles: Marco Lucantoni: I  Vittima (Maschio), Sergio Fascetti: Vittima (Maschio), Bruno Musso: Vittima (Maschio), Antonio Orlando: Vittima (Maschio), Claudio Cicchetti: Vittima (Maschio), Franco Merli: Vittima (Maschio), Umberto Chessari: Vittima (Maschio), Lamberto Book: Vittima (Maschio), Gaspare Di Jenno: Vittima (Maschio), Giuliana Melis: Vittima (Femmina), Faridah Malik: Vittima (Femmina), Graziella Aniceto: Vittima (Femmina), Renata Moar: Vittima (Femmina), Dorit Henke: Vittima (Femmina), Antiniska Nemour: Vittima (Femmina), Benedetta Gaetani: Vittima (Femmina), Olga Andreis: Vittima (Femmina), Tatiana Mogilansky: Figlia, Susanna Radaelli: Figlia, Giuliana Orlandi: Figlia, Liana Acquaviva: Figlia, Rinaldo Missaglia: Collaborazionista (Soldato), Giuseppe Patruno: Collaborazionista (Soldato), Guido Galletti: Collaborazionista (Soldato), Efsio Etzi: Collaborazionista (Soldato), Claudio Troccoli: Collaborazionista (Repubblicino di leva), Fabrizio Menichini: Collaborazionista (Repubblicino di leva), Maurizio Valaguzza: Collaborazionista (Repubblicino di leva), Ezio Manni: Collaborazionista (Repubblicino di leva), Paola Pieracci: Ruffiana, Carla Terlizzi: Ruffiana, Anna Maria Dossena: Ruffiana, Anna Recchimuzzi: Ruffiana, Ines Pellegrini (La serva nera)

¹⁴ Marzabotto   uma comuna italiana da região da Emília-Romanha, província de Bolonha. Com cerca de 6.257 habitantes, estende-se por uma área de 74 km . Faz fronteira com Grizzana Morandi, Monte San Pietro, Monzuno, Sasso Marconi, Savigno e Vergato. (<http://dictionary.sensagent.com/marzabotto/pt-pt/>)

um massacre de 1830 vítimas (a maioria mulheres, jovens e crianças), entre 29 de setembro e 5 de outubro de 1944, poucos meses antes da época em que a estória do filme se passa.



Figura 14: Plano geral do Castelo e da Villa de Marzabotto.
Fonte: Salò... (1975)

As seqüências iniciais filmadas em Marzabotto remetem a um cenário aparente de paz, representado pela beleza natural do lugar, associada à tranqüilidade da paisagem do Lago di Garda, que abrigava em suas margens a sede da República de Salò. Aqui, é possível afirmar que Pasolini utiliza o belo como elemento estético através da geometrização das formas, de modo que possa ser transmitida ao espectador a sensação de plenitude e harmonia. Para Vázquez (1999, p.45):

A beleza é uma espécie de harmonia e de acordo entre todas as partes, que constituem um todo construído segundo um número fixo, certa relação, certa ordem, tais como o exige o princípio de simetria que é a lei mais elevada e mais perfeita da natureza. O belo a partir de então será concebido, em sua dupla vertente objetiva ou subjetiva, como um objeto que, por sua forma, como objeto harmônico, produz prazer ao ser percebido.

Desse modo, no plano geral¹⁵ do castelo, o equilíbrio harmônico e a racionalidade na forma dos elementos compositivos da arquitetura luxuosa fornecem aos planos filmados um sentido de ordem pré-estabelecida. Por sua vez, a vila de Marzabotto é uma localidade rural, de beleza natural e singela. É possível identificar em tais imagens o sentido de belo proposto por Vásquez, tendo em vista que os planos sugerem um objeto harmonioso, equilibrado que produz prazer equilibrado. Contudo, a geometrização do espaço também é um elemento de clausura, visto que também representa o micro-universo escolhido para o isolamento no qual ocorrem as perversões dos libertinos e as torturas às jovens vítimas. Para Brito (2010, p. 98):

O confinamento e a assepsia do espaço será um elemento diferenciador de Salò. Nos outros filmes os espaços são solares, confusos, desordenados e abertos. Nesse a luz será quase sempre artificial reforçando uma beleza gélida e um refinado sentido de composição (...) um requinte estético extremamente objetivo e racional. Suas formas traduzem uma aguda asfixia. Como se tudo (...) fosse translúcido, limpo, envolvente e encantador, sem a mínima possibilidade de saída.

A estrutura formal do belo nas imagens, portanto, não exclui o não-belo, ao contrário; este faz parte da composição. Gradativamente, a paisagem serena que denota liberdade vai se transformando em clausura, sinônimo de aprisionamento. A geometria do cenário interno do palácio é rígida, reforça uma beleza artificial e programada e as imagem das personagens no plano de conjunto¹⁶ reforça a idéia do confinamento a que serão submetidas.



¹⁵ Plano geral: mostra uma paisagem ou um cenário completo. (AUMONT, 2003)

¹⁶ Plano de conjunto: mostra um grupo de personagens. (AUMONT E MARIE, 2003)



Figura 15: Plano de conjunto da sala, do salão das orgias e do salão comunal do Castelo.
Fonte: Salò... (1975)

O confinamento das vítimas, aos poucos, se revela. As jovens são despidas e forçosamente servem o jantar para os demais presentes. A nudez das vítimas tornadas servas se torna um elemento que causa estranhamento: as jovens estão nuas, mas não é uma nudez natural e sim forçada. Veremos adiante como a nudez em *Salò* adquire outro sentido, diferente daquele expressado em outros filmes de Pasolini.

Desse modo, o espectador é inicialmente levado a desfrutar de uma condição de conforto diante da tela, proporcionada pela sensação de equilíbrio e harmonia das imagens da cidade de Salò. No entanto, há uma mudança na perspectiva do observador, proporcionada pela noção de clausura gerada pelo micro-universo de torturas e perversões que é criado no cenário escolhido para a narrativa. Assim, na visão de Rubinato (2010, p. 2):

A desconstrução narrativa impede que o espectador aceite passivamente o que está sendo apresentado, forçando-o a refletir sobre o que vê e ouve. A idéia é justamente provocar desconforto no público, perturbando-o em suas convicções mais firmes, instalando o conflito e dismantando o consenso. (RUBINATO, 2012, p. 2)

Desse modo, a mensagem cinematográfica somente pode gerar o efeito estético desejado pelo autor ao despertar reações adversas e contraditórias no processo de interação.

4.3 A jornada de Salò: os cento e vinte dias no Inferno

A estadia no castelo dura cento e vinte dias, nos quais os libertinos se deliciam com uma mistura de prazer doentio e violência, cometendo todo tipo de violência contra as crianças. Enquanto exercitam suas taras, ouvem as histórias das narradoras, prostitutas experientes que narram todas as perversões que já testemunharam na vida. As orgias eram executadas de acordo com um código elaborado pelos próprios libertinos.



Figura 16: Reunião para selar o acordo entre os libertinos e definir as normas durante a estadia no castelo.
Fonte: Salò... (1975)

Pasolini divide a trama em um “anti-inferno” e três “círculos” infernais, numa clara analogia à estrutura narrativa de *La Divina Commedia* de Dante Alighieri. Há um sentido escatológico a partir da escolha do modelo do poeta florentino, a partir do qual, as personagens são gradativamente conduzidas a estados de maior degradação. Para Brito (2010, p. 94-95), há uma intenção de Pasolini em ressignificar tal estrutura na narrativa fílmica, para fazer uma crítica à sociedade de consumo e aos regimes totalitários:

O “Anti-Inferno” começaria começaria com o mundo externo (...) ao mundo que estaria fora do Palácio, quando os jovens foram selecionados. O “Círculo das Paixões” corresponderia ao sexo, às delícias dos prazeres libidinosos ensinados pelas maestras 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 baixez e decadência.

Greene (1990, p. 213) oferece outra possível interpretação para a divisão do filme em círculos. Para a autora, há uma semelhança com a divisão tradicional de uma peça em atos. Desse modo, segundo a autora, “*a film that this becomes a kind of diabolical meta-theater. It’s three ‘circles’, for example, clearly correspondent to the acts of a play*¹⁷”

¹⁷ 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.” (BRITO, 2010)

Ambas as interpretações merecem atenção, tendo em vista que, ao longo da sua vida, Pasolini foi um crítico mordaz dos autoritarismos e da alienação no interior das sociedades de consumo. Frequentemente, o cineasta destacava a semelhança entre as formas de opressão provenientes do poder gerado por ambos, conforme pode ser visto em Pasolini apud Brito (2009, p. 05):

Nada é mais anárquico do que o poder, o poder faz o que quer, e nisso é completamente arbitrário motivado por suas necessidades econômicas que escapam da lógica comum. Cada um odeia o poder que o oprime, então eu odeio com particular veemência este poder que me oprime: este de 1975. É um poder que manipula os corpos de um modo horrível e que não faz inveja a manipulação feita por Hitler: lhes manipula a consciência no pior modo; instituindo os novos valores alienantes e falsos que são os valores de consumo; remete aquilo que Marx definiu como genocídio das culturas viventes, reais, precedentes.

Não é nosso interesse nesta pesquisa discutir a validade ou as possibilidades de validação de tais argumentos do diretor de *Salò*. No entanto, tais assertivas podem auxiliar no entendimento da estruturação do filme, fundamental para a compreensão de seus elementos estéticos e narrativos.

A analogia a Dante Alighieri denota, no entanto, a possibilidade de Pasolini de incorporar o tema do grotesco, já previsto por Sade no livro que inspira o filme *Salò*. Para Costa (2011, p. 2430): “por meio do Inferno de Dante conseguimos analisar a descrição de um ambiente punitivo e grotesco, onde eram punidas as almas dos que haviam praticado o mal e se colocado contra os ensinamentos cristãos”.

Ressalte-se que um dos primeiros exemplos conhecidos do ornamento grotesco são as pinturas de Luca Signorelli¹⁸ para a Catedral de Orvieto, executadas entre 1499 e 1504. Nas obras, emaranhados de objetos e criaturas estranhas estão dispostas no fundo onde se destacam cinco medalhões representando cenas da *Divina Comédia*, de Dante Alighieri (1265 - 1321).



Figura 17: Dante e Virgílio no Purgatório. Ornamento de Luca Signorelli para a Catedral de Ovierto (1499).
Fonte: <http://www.lst-art-gallery.com>

¹⁸ Luca Signorelli (1445 - 1523) foi um pintor renascentista italiano, um dos grandes mestres da Escola de Úmbria.

Tanto a descida ao Inferno na *Divina Commedia* de Dante quanto à descida aos infernos em *Salò* de Pasolini remetem ao ingresso em um ambiente estranho, punitivo. Na *Commedia*, o poeta florentino faz uma peregrinação nos lugares do pós-morte, evocando o sofrimento como meio de alcançar o perdão no Paraíso.

Em *Salò*, por seu turno, as vítimas são forçadas à peregrinação: sofrem contidamente, mas não têm o direito de questionar o sofrimento; devem aceitar a dor e ignorar o prazer. No filme, ao contrário da grandiosa obra de Dante, não há Paraíso para as vítimas, somente o Inferno: no final, os jovens são brutalmente executados após saciarem as vontades dos libertinos.

Desse modo, um dos elementos do grotesco no filme está na sua estrutura como lugar tornado estranho, “alheado”, tal como o concebe Kayser (1986, p. 159): “para pertencer a ele, é preciso que aquilo que nos era conhecido e familiar se revele, de repente, estranho e sinistro. Foi, pois, o nosso mundo que se transformou. O repentino e a surpresa são partes essenciais do grotesco.”.

Pasolini, ao contrapor o belo e o grotesco no “Anti-Inferno”, proporciona ao espectador a possibilidade de efetuar a passagem da idéia de prazer como elemento de catarse, (motivada pela sensação de paz transmitida pela paisagem natural nas cenas iniciais de *Salò*) para a sensação de desconforto. O desconforto representa a saída da situação de conforto espacial, inicialmente para a sensação de incômodo (representado na clausura das vítimas) e após, para o desagrado e a náusea, como veremos adiante.

Na conclusão do “Anti-Inferno” os quatro libertinos são vistos organizando os detalhes da orgia. Em tom solene, os cavalheiros assinam um documento para oficializar o ato. Os “amigos” selam o acordo às gargalhadas, após o Duque recitar versos em francês de Marcel Proust, extraídos da obra *Le Degré zero de l’écriture* (1957), de Roland Barthes:

À l’ombre des jeunes filles en fleur / elles ne vont pas croire leur malheur / Elles écoutent la radio, elles boivent du thé / Au degré zéro de la liberté, elles ne savent pas que la bourgeoisie n’a jamais hésité même à tuer ses fils¹⁹. (PROUST, apud BARTHES, 1957, p.122)

Os versos de Proust anunciam que é chegada a hora de retirar dos jovens sua liberdade, para que se tornem apenas marionetes de uma burguesia que não hesita em “matar” seus filhos. Prova disso é encenação do matrimônio dos libertinos com suas próprias filhas.

¹⁹ Tradução: “À sombra das raparigas em flor / eles não acreditam na sua desgraça / Eles escutam o rádio, bebem chá. A zero grau de liberdade/ eles não sabem que a burguesia nunca hesitou até mesmo para matar seus filhos”

Em seguida, os libertinos selecionam o grupo de vítimas que serão levadas para a orgia no castelo. Existem critérios definidos de seleção: procuram garotos e garotas com atributos físicos o mais próximo possível da perfeição. Pedem que os jovens se dispam, para confirmar seus dotes físicos:



Figura 18: Duas das vítimas (Sergio Fascetti e Franco Merli) sendo obrigadas a se despirem para vistoria de seus atributos físicos.
Fonte: Salò... (1975)

O Duque: Como te chamas?

Vítima: Claudio.

O Magistrado: Não seria o caso inspecioná-los melhor?

O Duque: Calças para baixo e camisas para cima! (*SALÒ...*,1975).

Em outra sequência, uma garota é forçosamente despida para a inspeção. Os amigos demonstram ficar excitados com o choro desesperado da vítima, após ouvirem que a jovem, ao ser capturada para ser levada ao castelo, teve sua mãe assassinada pelos soldados (*militi*).



Figura 19: Vítima (Renata Moar) se desespera pela morte da mãe e chora.
Fonte: Salò... (1975)



Figura 20: Os libertinos expressam excitação como o choro da vítima.
Fonte: Salò... (1975)

Uma vez feita a seleção, eles são levados forçosamente ao castelo, sob custódia dos soldados. Na entrada do castelo, os escolhidos são recepcionados pelo “Duque”, com um discurso ameaçador:

Duque: “Suas criaturas fracas! Ralé, destinada ao nosso prazer. Não esperem aqui a ridícula liberdade que é garantida lá fora. Vocês aqui estão além de qualquer lei. Ninguém sabe que estão aqui. Pelo que importa ao mundo, já estão mortos (...)” (SALÒ..., 1957)

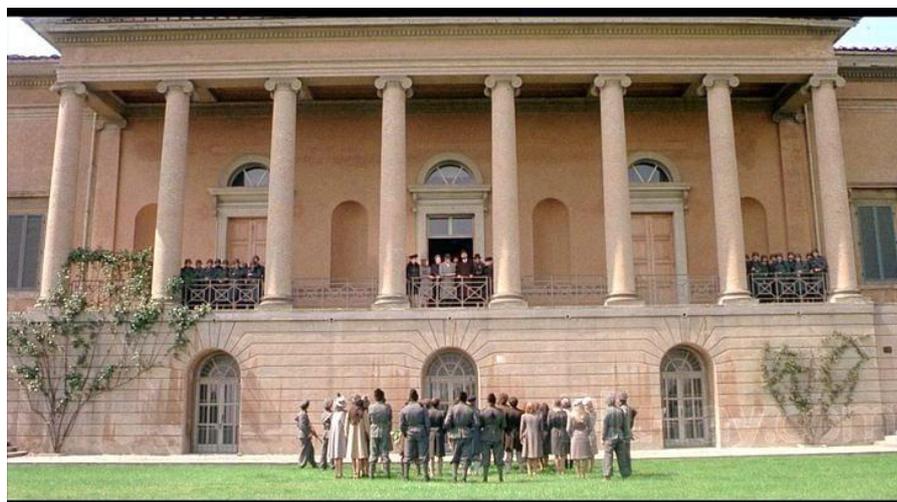


Figura 21: Plano aberto do Castelo: as vítimas ouvem o regulamento dos 120 dias.
Fonte: Salò... (1975)



Figura 22: Contraponto entre imagens em *plongée* e *contra-plongée*: demonstração de superioridade dos libertinos sobre as vítimas.

Fonte: Salò... (1975)

No plano de conjunto, as vítimas são filmadas em *plongée*²⁰ e os carrascos em *contra-plongée*²¹, transmitindo a sensação de inferioridade dos jovens perante os “amigos”. O recurso também é utilizado para quantificação das vítimas, sugerindo um rebanho pronto para o abate.

Após a recepção, o Duque faz a apresentação das rígidas regras a serem seguidas por todos:

²⁰ Plongê (do francês *plongée*, "mergulhado") ou Picado: a câmara está posicionada acima do seu objecto, que é visto, portanto, em ângulo superior. No exemplo mais simples, filma-se um personagem. (AUMONT E MARIE, 2003)

²¹ *Contra-plongée* ou Contra-picado: a câmara colocada abaixo do objeto faz com que o espectador veja a cena de baixo para cima (por exemplo, abaixo do nível do olhar do personagem). (AUMONT E MARIE, 2003)

Duque: Pontualmente, às 18:00, todos irão se juntar na “Sala das Orgias”, onde nossas narradoras irão nos contar histórias, cada um com um tema particular. Nossos amigos têm o direito de interromper a qualquer momento. O propósito das narrações é inflamar o pecado. Tudo será permitido (...) os participantes, adequadamente vestidos, deitarão no chão como animais, se misturarão, entrelaçarão e copularão incestuosamente e sodomicamente (...) qualquer homem que for encontrado fazendo sexo não-autorizado com uma mulher será punido com a perda de um membro. O desrespeito aos atos religiosos será punido com a morte! (SALÒ..., 1975)

Aqueles que transgredirem o “código de conduta” deverão ter seus nomes anotados em um caderninho para serem, ao final, punidos com a morte, precedida amputações e torturas inimagináveis. A partir da apresentação, a narrativa divide-se em três círculos: círculo das manias, círculo da “merda” e círculo do sangue.

4.3.1 Círculo das Manias

Neste círculo, a Senhora Vaccari conta casos relacionados às estranhas manias sexuais que testemunhou em sua trajetória de prostituta. Todos ouvem no salão, no entanto, quando assim o desejam, os “amigos” podem escolher qualquer vítima, para se satisfazer nas alcovas. Em uma das estórias, a narradora relata uma das manias de um professor que conheceu na sua infância:

Senhora Vaccari: Ele disse: “Venha, vou te mostrar uma coisa que você nunca viu”.

Senhora Vaccari: Eu o segui até uma sala, e ele fechou a porta. Ele tirou o pênis duro da calça e começou a se masturbar. Ele disse: “Diga-me, já viu algo parecido? Já mostrei à sua irmã e às garotas da sua idade. Dá-me tua mão: ajude-me a gozar o sêmen, do qual todos somos criados. Vou jorrar na sua cara. Está é minha única mania, minha criança, não tenho outras.” (SALÒ..., 1975)

Quanto à opção do cineasta pela exploração de tematizar o sexo, levado ao extremo no filme *Salò*, em relação às produções anteriores de sua filmografia, o cineasta justificou anunciando uma ruptura, ao “abjurar” publicamente de filmes que compõem a “Trilogia da vida” (*Trilogia della vita*) como *Decameron* (*Il Decameron*, 1971); *As Mil e Uma Noites* (*Il Fiore delle Mille e una Notte*, 1972) e *Os Contos de Canteburry* (*I Racconti di Canteburry*, 1974). Segundo Pasolini apud Nazário (2007, p. 99):

Abjuro a *Trilogia da Vida*, se bem que não me arrependo de tê-la feito. De fato, não posso negar a sinceridade e a necessidade que me impeliram para a representação dos corpos e do seu símbolo culminante, o sexo. Tal sinceridade e necessidade tem diversas justificações históricas e ideológicas. Antes de tudo, inserem-se na luta pela democratização do ‘direito de exprimir-se’ e pela liberação sexual que eram dois momentos fundamentais da tensão progressista dos anos de 1950 e 1960.

No filme *Salò*, a nudez e o sexo estão estritamente relacionados de maneira distinta daquela apresentada na “Trilogia da vida”. Nos filmes que compõem a trilogia, a nudez aparece sempre associada ao sentido de inocência, pureza e espontaneidade. Segundo Brito (2010, p. 96), representam corpos imperfeitos: “eram morenos, negros, desdentados, franzinos, meio desengonçados e, sobretudo, alegres”.



Figura 23: Vítima (Dorit Henke) é despida para ter sua beleza aprovada pelos “amigos”.
Fonte: *Salò...* (1975)

Ao contrário, a nudez em *Salò* sugere a busca por corpos perfeitos, sedutores; corpos aptos a serem objetos de *voyeurismo*, causadores dos desejos mais perversos e libidinosos dos “amigos”. Os atores que interpretariam as “vítimas” foram previamente selecionados para atender tal necessidade, assim como foram prevenidos do fato de que deveriam ficar a maior parte do tempo nus.

Como uma das referências bibliográficas utilizadas no filme, Pasolini elegeu o texto de Roland Barthes sobre o universo sadiano. A referência essa pode ser um dos elementos para a compreensão do sentido da nudez vista no filme. Para Barthes (1979, p. 127): “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”.



Figura 24: Uma das vítimas inspecionadas (Antiniska Nemour) é rejeitada, após ter sido constatado que não possuía um dente.
Fonte: *Salò...* (1975)

No filme, os “amigos” buscam evitar qualquer imperfeição nos corpos das “vítimas”: a jovem Albertina é rejeitada após ter sido constatado durante a inspeção que não possuía um dente. Os corpos nus devem ser jovens, sedutores e perfeitos, as vítimas masculinas e os “garanhões” possuem genitálias desproporcionais (falos falsos que Pasolini providenciou para as filmagens) para acentuar suas potencialidades sexuais.

Segundo Schilder (1999, p. 4), “o comportamento, a personalidade, a maneira como o corpo se movimenta, suas atitudes, percepções são parte de um todo unitário”. A imagem corporal pode ser compreendida como a figuração de um corpo unitário formada na mente, ou seja, o modo pelo qual o corpo é apresentado aos outros.

O esquema corporal é, portanto, a imagem tridimensional que todos têm de si mesmos. Desse modo, o corpo torna-se objeto de julgamento a partir de suas formas, enquanto a imagem corporal deve ser compreendida como um fenômeno singular, estruturado no sentido da experiência existencial e individual do ser humano em um universo de inter-relações entre imagens corporais.

No filme *Salò* é possível compreender a nudez associada à tentativa de evidenciar a beleza física dos corpos. O belo a partir da nudez é compreendido como a busca pela estrutura harmoniosa dos corpos, proporcionalidade e simetria que sugerem uma espécie de prazer sensual, catártico.

É possível compreender o sentido do belo, a partir do conceito de relação estética de Vázquez, isto é, de relação sensível do ser humano com a realidade, sendo esta relação sempre mediada por processos de significação. Para Vázquez (1978, p.87):

Não há, portanto, o belo natural em si, mas em relação com o homem. Os fenômenos naturais só se tornam estéticos quando adquirem uma significação social, humana, mas, por outro lado, o belo natural não é algo arbitrário ou caprichoso; exige um substrato material, certa estruturação das propriedades sensíveis, naturais, sem cujo suporte não poderia se dar a significação humana, social, estética.

Tal sentido é corroborado pelo conceito de *katharsis*, no sentido proposto por Jauss, já afirmado neste trabalho, correspondente à experiência comunicativa fundamental da arte, que liberta o espectador de sua rotina cotidiana, permitindo-lhe enxergar mais amplamente os eventos e, assim, estimulá-lo a posicionar-se. Tais reações não dependem do arbítrio pessoal, mas das sugestões emitidas pela obra. A função basicamente mobilizadora da catarse, ocorre na experiência estética, ao contato com a obra de arte.

No entanto, a nudez associada ao sexo em *Salò* também alcança a dimensão do grotesco. Para as vítimas, não deve haver prazer no sexo, somente obrigação. No início do filme, os quatro “cavalheiros” desposam com suas filhas entre si. As jovens passam a trabalhar como serviçais e uma delas é sodomizada pelo “Presidente” e por um soldado durante um jantar, antes de ser utilizada como descanso para os pés.

O corpo é transformado em mero objeto. O sexo é objeto de teatralização, divertimento. Também é objeto de controle: há uma sequência em que se dá o casamento entre dois jovens, escolhidos dentre as vítimas pelos “amigos” por sua beleza.



Figura 25: Encenação matrimonial entre um casal de virgens (Sergio Fascetti e Renata Moar).
Fonte: Salò... (1975)

O casal de virgens é obrigado a manter relações sexuais diante de todos, porém é interrompido pelo Duque antes mesmo da consumação do ato, sob o argumento de que suas genitálias pertenciam somente aos “cavalheiros”: “Não! Não! Não! Esta flor está reservada para nós! (SALÒ...,1975)”. Em seguida, os jovens são abusados sexualmente.



Figura 26: Após o casamento, os jovens são impedidos de consumarem o ato sexual e violentados pelos libertinos.

Fonte: Salò... (1975)

Aqui, é possível considerar que a crítica ao estatuto do casamento é feita por Pasolini de modo a enfatizar a decadência dos valores humanistas tanto nos fascismos como nas sociedades de consumo. Segundo o cineasta, em tais momentos o ser humano perde sua dignidade e sua singularidade e passam a fazer parte de estatísticas, classificações, agrupamentos.

Desse modo, para Pasolini apud Brito (2000, p. 99): “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 pelo homem-massa”. É digno de nota que na maior parte das sequências do filme, as jovens vítimas são agrupadas ordenadamente, como em um pelotão.

O sexo nas cenas de *Salò* adquire o caráter de grotesco afirmado por Kayser, quando passa a significar algo sinistro e estranho. A ação deliberada dos libertinos que culmina com a transformação do corpo das vítimas em meros fantoches pode causar estranheza ao espectador, uma vez que contrasta com a seleção prévia de corpos perfeitos, belos, que sugerem equilíbrio e harmonia. Somente em um momento do filme a regra do sexo programado é quebrada, quando um dos jovens guardas busca prazer no sexo com a criada negra. Seu ato, porém, não será tolerado e sua punição será a morte por fuzilamento. A cena é uma das mais marcantes do filme. Na iminência da morte, o jovem levanta o braço e com o punho cerrado em uma referência à resistência anti-fascista.



Figura 27: Serva negra (Ines Pellegrini) e guarda (Ezio Manni) são mortos após transgredirem a norma estabelecida. Na iminência da morte, o jovem cerra o punho levantado, símbolo da resistência ao fascismo.
Fonte: *Salò...* (1975)

Ao contrário do que foi tematizado nos filmes da “Trilogia da vida”, em que sexo era sinônimo de liberdade e expressão da alegria de viver, em *Salò*, o sexo transforma-se em angústia e aniquilamento através do grotesco. A câmera, que antes se demorava sobre os órgãos genitais, agora se afasta quase com pudor, como se o olhar se negasse a potencializar o acontecimento. Na submissão sexual da vítima ao algoz, não há prazer, não há gozo, só há abuso.

4.3.2 Círculo da Merda

No segundo círculo, a Senhora Maggi conta histórias relativas a sexo envolvendo fezes, estimulando os libertinos a realizar o sonho do Presidente: um banquete de excrementos, onde as fezes coletada das vítimas são preparadas e servidas no jantar. É um dos momentos mais marcantes e polêmicos do filme.



Figura 28: As vítimas são obrigadas a se comportarem como cães famintos.
Fonte: Salò... (1975)

O sistema organizado pelos “amigos” detém o controle de todos os aspectos corporais, enquanto corpo das vítimas passa a ser de propriedade dos libertinos e é regulado conforme a vontade dos seus senhores. Em uma das cenas, os jovens são forçados a se comportarem como cães famintos, para serem alimentados por fezes e alimentos recheados com pregos. O Duque resume a motivação dos atos perversos:

Duque: Sua Excelência está convencido? Só quando eu vejo a degradação dos outros é que me alegro sabendo que é melhor ser eu do que a escória do povo. Enquanto os homens forem iguais, sem esta diferença, a felicidade não pode existir. (SALÒ..., 1975)

Também não é permitido sequer que tenha liberdade e autonomia para garantir seu pleno funcionamento orgânico. No “Círculo das Fezes”, esse controle chega a um dos momentos mais inquietantes e polêmicos do filme *Salò*. Em uma sequência, as vítimas são inspecionadas nos quartos pela manhã, quando são obrigadas a mostrar seus urinóis para “O Presidente”, para que este veja se há fezes, o que quando ocorre, é motivo para censura e punição ao “transgressor”, que as produziu.



Figura 29: Pela manhã, as vítimas são obrigadas a apresentarem seus urinóis para o Presidente.
Fonte: Salò... (1975)

Segundo Brito (2010, p. 99), a vigília das fezes é o modo de obter controle total sobre as funções corporais: “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”.

Outro momento onde a escatologia é explorada ao extremo decorre a partir da narração da Senhora Maggi. Vestida elegantemente, a narradora tem verdadeira obsessão por sexo anal. No entanto, vai mais além: conta histórias que envolvem prazer sexual a partir da manipulação de fezes durante o ato. A narração estimula os libertinos a realizar um sórdido desejo do Presidente: organizar um banquete de excrementos. Para alcançar o objetivo, os “amigos” fazem uma espécie de “coleta” do material das vítimas, para ser preparado e servido no jantar, em prataria requintada.



Figura 30: Um grotesco jantar de excrementos é servido. No detalhe, uma das vítimas ingere as fezes sem contestação.
Fonte: Salò... (1975)

Uma das interpretações acerca da descida ao “Círculo da Merda” é feita a partir da crítica de Pasolini (2001, p. 3021) aos produtores culturais, com destaque para o cinema, quando este diz que “*C’è soprattutto il pensiero che in realtà i produttori costringono i consumatori a mangiare merda*”²². Na visão de Brito (2010, p. 103), tal assertiva está relacionada à grandiosa capacidade que os produtores culturais têm para oferecer produtos de baixa qualidade, sob o rótulo de serem “vendáveis” ou de fácil atração ao público. Para o autor, tais produtos são:

A merda que consumimos nos supermercados e aquela servida pela indústria do entretenimento. Ou até se preferirmos, a indústria do cinema. A merda está servida às vítimas em bandejas e louças finas. É como se nos chamasse a atenção para a embalagem desses produtos que escondem seu conteúdo.

A crítica de Pasolini aos produtores culturais teve seu auge nos últimos meses antes de seu assassinato, quando propôs a extinção das escolas obrigatórias e da televisão. Para o cineasta, enquanto nas escolas faltava senso crítico aos alunos para tratar dos temas relacionados à realidade política e cultural italiana, a televisão era responsável por deformar a realidade, através de fatos enganosos e uma programação de baixa qualidade.

Por outro lado, podemos pensar a participação das vítimas no “Círculo da Merda” a partir da noção de “corpos dóceis” de Michel Foucault. Na obra *Vigiar e Punir*, o filósofo francês nos fala da disciplina que modela os corpos, que acabam por se submeter a tal condição. Assim, para Foucault (2007, p. 119) “a disciplina fabrica assim corpos submissos e exercitados, corpos dóceis”. Desse modo, em diversas cenas de *Salò* os jovens são submetidos ao constrangimento de comer fezes para o deleite de seus senhores. A dificuldade em executar tal ato repugnante é visível.



Figura 31: O Presidente defeca e dá a ordem a uma das vítimas: “*Coma, coma!*”
Fonte: *Salò...* (1975)

²² Tradução: “Há, sobretudo, o pensamento de que na realidade os produtores constroem os consumidores a comer merda.” (BRITO, 2010)

Em uma das cenas mais perturbadoras, quando uma das vítimas hesita em comer, O Duque, aos gritos alucinados, ordena: “*Mangia! Mangia!*”²³. Contudo, em nenhum momento as vítimas se rebelam contra os desejos libidinosos envolvendo excrementos. Ao contrário, não há reação, apenas uma lamentação contida. Os jovens já estão disciplinados, atordoados, inertes.



Figura 32: O Magistrado obriga uma das vítimas travestida de noiva (Sergio Fascetti) a comer as fezes servidas no jantar: o jovem não oferece resistência alguma
Fonte: Salò... (1975)

No *Círculo da Merda*, através da escatologia, o grotesco é levado ao extremo como elemento estético, capaz de influenciar na recepção do espectador. O grotesco leva ao desconforto, proveniente do impacto sensorial que Pasolini intenciona provocar. Nesse sentido, é possível fazer uma referência à influência de teorias do cinema russo e neorealismo italiano na formação de Pasolini como cineasta.

Comentando a teoria de Eisenstein sobre os aspectos sensoriais como inerentes ao processo de reflexão, Capistrano (2003, p. 251) considera a existência de uma afronta à dualidade razão-sensação, no sentido de que é a sensação que enseja o pensamento – de vez que o corpo é o próprio local de união entre o espírito (pensamento) e o Cinema.

As imagens cinematográficas propagam sensações através de curtos circuitos de atuais/virtuais. Portanto, entre a imagem e o espectador ocorre uma retroalimentação estabelecida por um dever de sensações, que, por sua vez, constrói o “território-cinema”. As portas para a percepção são abertas, assim, através de cinestésias que escapam a uma lógica do olhar e de sua interioridade, pois são trabalhadas com a potência dos sentidos. Em vez do modelo do uno, da identidade e da representação, respondem à multiplicidade de perceptos e afectos do espectador.

²³ Tradução: “Coma! Coma!”

A “lógica do olhar e sua interioridade” mencionada pelo autor remetem à concepção de dualismo corpo-espírito, onde o sentido (no cinema, o olhar e a audição) funciona como uma “porta de entrada” para o sinal captado de fora.

Assim, nas sequências principais do *Círculo da Merda*, o grotesco interfere na recepção do filme por lidar diretamente os sentidos (olfato, paladar, visão e audição) que são utilizados com o trato das fezes. O espectador pode ser levado a confundir a intenção do autor e afirmar a necessidade de fixação de um estereótipo para melhor compreensão do conteúdo fílmico.

Em um post intitulado “Os 11 filmes mais insanos da história do cinema”, o autor afirma:

Como filme, eu achei "Salò" uma merda (desculpem o trocadilho). A idéia de usar não-atores definitivamente deu errado. As atuações ficaram tão ruins que não se sente nenhuma empatia pelas "vítimas", e as torturas acabam ficando "bobas". O espectador sente mais agonia e nojo do que necessariamente pena ou ultraje ao assistir as sequências mais pesadas do filme. Na verdade é necessário um pouco de imaginação para sentir alguma coisa. Por exemplo, na sequência em que vemos uma jovem sendo obrigada a comer merda, a garota começa e fazer cara de nojo e chorar quando, na verdade, a reação lógica seria vomitar (todo mundo aqui já assistiu *Jackass*, correto?). Pode parecer um detalhe insignificante, mas quando temos um roteiro sem profundidade, personagens rasos e atuações tão ruins, o mínimo que podemos esperar é um pouco de veracidade que dê um tom de documentário ao filme²⁴.

É possível perceber que o julgamento proferido pelo espectador acima citado é fundado na comparação com outro filme contemporâneo, de gênero diferente (*Jackass*), que prima pelas imagens que geram impactos sensoriais codificados e esquemáticos, distintos do pretendido por Pasolini em *Salò*. Tal comparação leva o espectador a condenar a interpretação da atriz na cena em que digere fezes, tendo em vista que a reação lógica esperada não se concretiza, ao contrário, é diversa. O choro e a expressão de repulsa remetem à submissão forçada à qual as vítimas são submetidas, traduzindo o sofrimento no âmbito da opressão dos libertinos.

A seguir, veremos como no *Círculo do Sangue* o grotesco é finalmente levado às últimas circunstâncias e como o belo é novamente inserido na trama como contraponto necessário para a compreensão do sentido do filme.

²⁴ Postado por Flávio Gonçalves In <http://www.osetimocontinente.com/2010/06/salo-ou-os-120-dias-de-sodoma.html>. Acesso em 18 dez.2011.

4.3.3 Círculo do Sangue

No último círculo, a Senhora Castelli conta as histórias envolvendo morte e mutilação durante o sexo. A orgia termina em carnificina, em meio a jantares de excrementos, estupros, mutilações e desmembramentos. Os libertinos assassinam todas as suas vítimas das formas mais impiedosas ao final dos 120 dias.

É no último dos três círculos, o “Círculo do Sangue”, que Pasolini irá elevar o grau de violência e sadismo até as últimas conseqüências. Nesta fase ocorre a mutilação e morte dos corpos dos jovens após a realização dos atos libidinosos das fases anteriores; aqui, eles serão submetidos a uma espécie de “Solução Final”: são descartados, após o uso, retalhados para o deleite de seus donos.

Fazendo uma alusão a Dante Alighieri, é no último círculo que o teatro dos horrores chega até o seu limite, onde é experimentado o sofrimento e dor dos abismos infernais. A referência ao Holocausto fica mais evidente quando as vítimas são identificadas com uma fita azul, em alusão aos delitos e desobediências às normas estabelecidas pelos “amigos” no “anti-inferno”.

Em outra sequência, as vítimas selecionadas para o abate estão nuas, amarradas umas às outras e imersas em um grande tanque de excrementos, enquanto aguardam a próxima ação dos libertinos. É na expectativa das atrocidades que estão por vir que uma das jovens reproduz o grito de Jesus de Nazaré na cruz: “*Dio mio perché mi hai abbandonato?*”²⁵, enquanto os guardas jogam cartas tranquilamente.



Figura 33: Imersa em uma imensa banheira de fezes, uma das vítimas (Faridah Malik), punida por desobedecer ao regulamento, reproduz as palavras do Cristo crucificado.
Fonte: Salò... (1975)

²⁵Tradução: “Meu Deus por que me abandonastes?”

Ironicamente, a execução das vítimas se dá ao som do trecho *Fortuna* do *Carmina Burana*²⁶. Para Brito (2010, p. 9-10), há um sentido implícito na escolha da trilha sonora:

A música profana de Carl Orff dá a dimensão de uma missa macabra, feita às avessas. Como uma dança às avessas de um corpo sem órgãos em uma inspirada citação às teorias de Antonin Artaud. A crueldade deveria ser apresentada como tal. Ao artista caberia a missão de furar os abscessos escondidos sobre a epiderme. Expor a doença para poder exterminá-la. Revelar a baixeza, arrancar a máscara das convenções.

O teatro de Antonin Artaud propunha uma nova ritualística para os sentidos, através de temas levassem o espectador a sair de sua zona de conforto, com a intenção de estimular uma espécie de “purificação” da sociedade doentia. Do mesmo modo, Pasolini adota tal perspectiva ao levar o espectador a se sentir incômodo na poltrona do cinema, diante de imagens tão brutais.



Figura 34: Vítima tem seus seios queimados pelo Presidente, enquanto é violentada pelos garanhões.
Fonte: Salò... (1975)

Nas cenas finais, a carnificina é total. Os jovens são torturados, mutilados e, por fim, executados das mais perversas formas. No entanto, já não é possível ouvir seus gritos. A idéia de Pasolini é transformar o espectador em testemunha ocular da baixeza dos libertinos. Os “amigos” se revezam para ver à distância, por uma janela, a brutalidade.



Figura 35: Os libertinos se revezam para contemplar à distância as atrocidades que são cometidas contra as vítimas. Ao fundo, os jovens guardas assistem a tudo sem esboçar reação alguma.
Fonte: Salò... (1975)

²⁶ Em 1230, poemas e canções dos goliardos foram reunidas e copiadas na abadia beneditina de Beuern, na Baviera, mas o manuscrito permaneceu oculto, devido a seu caráter licencioso e contestatário, só vindo a público no século XIX, com o nome de *Carmina Burana* (Canções de Beuern), o registro mais expressivo da poesia goliárdica. (KANGUSSU, 2005)

O sentido do sacrifício é diferente daquele visto em filmes como *Medéia* (*Medea*, 1969), quando um jovem é sacrificado em benefício de uma comunidade, numa referência dionisíaca. No filme *Salò*, o sacrifício possui tom de barbárie gratuita, outro significado.

Há aqueles que não suportam quando descobrem a verdadeira intenção dos atos consentidos. Em uma das cenas, a pianista Sônia (que executa as peças musicais durante as narrações), ao perceber que está sozinha no salão, tocando para ninguém, caminha em direção à janela, percebe algo sinistro e se atira.



Figura 36: No plano lateral, a pianista Sônia observa algo através da janela.
Fonte: *Salò...* (1975)

Para (BRITO, 2010, p. 108), “*Sônia* (nome dado à pianista no roteiro) correspondente ao primeiro nome da atriz Sonia Saviane, mas que também pode ser entendido como *sogna* em italiano: ‘ela sonha’”. Sônia não participa ativamente da devassidão; em uma das cenas, enquanto as vítimas são ameaçadas pelos libertinos, a pianista tenta animá-las com um teatrinho.



Figura 37: Momentos depois, Sônia comete suicídio. No plano aberto, a pianista estendida, tal como “o corpo que cai” em *Vertigo*, se entrega ao inevitável.
Fonte: *Salò...* (1975)

É possível que Pasolini tenha visto no suicídio da personagem a tentativa de representar a falência do sonho do artista independente nos regimes autoritários, face à estética totalitária²⁷. A imagem do corpo de Sônia estendido no chão em plano aberto nos remete à cena da queda da personagem de James Stewart no filme *Um Corpo que Cai* (*Vertigo*, 1958), de Alfred Hitchcock.



Figura 38: Célebre cena da queda no filme *Um Corpo que Cai*, de Alfred Hitchcock.
Fonte: *Vertigo...* (1958)

Na famosa cena, que também é reproduzida no cartaz do filme, a queda do detetive John “Scottie” Ferguson (que sofre de acrofobia) é retratada através de uma arte gráfica que conduz o espectador ao completo abismo de uma realidade vertiginosa, vivenciada pela personagem.

O cartaz, assinado por Saul Bass, apresenta notável harmonia estética, representada na união entre a silhueta de um homem em queda, o contorno de uma mulher também em queda e uma espiral estilizada que têm a representa a "vertigem" do título original. A espiral funciona como elemento causador da queda – como um "buraco negro" - reforçando a duplicidade conotativa da imagem.

²⁷ Manifestação estética típica dos regimes totalitários e seus fenômenos do século XX, como o Nazismo, o Fascismo.

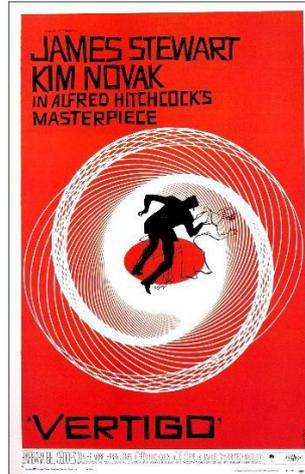


Figura 39: Cartaz original do filme *Um Corpo que Cai*, de Alfred Hitchcock.
 Fonte: <http://petersmovieposters.com/index-trade-60s-4.html>

Desse modo, é possível, através da comparação com a cena do filme de Hitchcock, compreender o sentido do suicídio de Sônia como a queda no abismo sinistro da realidade inevitável: a morte, que no final do filme assume um sentido não de libertação através do sacrifício, mas de execução premeditada, a “Solução Final” para as jovens vítimas dos “libertinos”.

Por fim, chama atenção a cena final quando, durante a execução dos jovens sob o olhar dos quatro “amigos”, dois jovens guardas, alheios aos acontecimentos, dançam ao som de *Son tanto triste*, de Ansaldo Bracchi. A sequência representa um incômodo louvor à traição, à cegueira e a impunidade das testemunhas. Também é sinal da total corrupção a que aderem. O diálogo entre os jovens é insólito:

Guarda 1: Você sabe dançar?
 Guarda 2: Não
 Guarda 1: Vamos tentar?
 Guarda 2: Um pouco.
 Guarda 1: Qual o nome da sua namorada?
 Guarda 2: Margherita. (SALO..., 1975)



Figura 40: No plano médio, a cena final onde os jovens guardas dançam alheios ao massacre que ocorre.
Fonte: *Salò... (1975)*

Na última parte, o “Círculo do Sangue”, é possível verificar a sutil interlocução entre as categorias estéticas do belo e do grotesco, permeadas pelas noções de “catarse” e “desconforto”, sugerida neste trabalho, como forma de gerar efeito estético no receptor da obra.

O desfecho abrupto da narrativa oferece ao espectador múltiplas possibilidades de interpretação do conteúdo apresentado no filme *Salò*. A sensação de obra inacabada nos remete ao às palavras de Kayser (1978, p. 160), sobre o estranhamento que advém do grotesco: “o mundo estranhado não nos permite uma orientação, aparece como absurdo”.

É na lógica do absurdo que o silêncio das torturas somente é interrompido por uma piada anticomunista feita pelo Presidente, que termina em uma gargalhada macabra. Em seguida, surge na tela um trecho do Canto 99 de Ezra Pound:

Toda a tribo provém de um só homem. De que outra maneira você pode pensar isto? (...) a palavra do pai é compaixão, a do filho devoção, a do irmão reciprocidade e a do mais jovem deferência. Pequenos pássaros cantam em coro. A harmonia está na proporção dos galhos. (SALÒ..., 1975)

O corte repentino na cena final amplia a sensação do absurdo, da falta de uma mensagem final que pudesse indicar a punição aos libertinos. Ao contrário, o final súbito é trágico, contradiz a lógica racional que costuma guiar a percepção do espectador.

O suicídio repentino da pianista Sônia e a dança inocente dos jovens guardas, que ignoram as atrocidades que ocorrem sob seu olhar podem provocar sensações contraditórias. A música é um componente essencial nesse processo: o *Carmina Burana* acentua o caráter grotesco dos assassinatos; o jazz que toca quando os guardas dançam, proporciona uma

sensação harmoniosa, de catarse, que só é experimentada na acepção do belo. Entretanto, ao passo que a música é predominante nas cenas finais, os diálogos são escassos. Mesmo os gritos desesperados das vítimas quando estão sendo torturadas não podem ser ouvidos na cena, é como se o que caracterizasse as vítimas é o fato de não possuírem direito à palavra sequer na iminência da morte.

A associação do belo e do grotesco caracterizada nas sequências pode ser compreendida a partir da reconsideração feita por Vázquez no sentido de ampliar o escopo de elementos que suscitam nas pessoas o prazer estético, a fim de não confundí-los com o resultado do contato sensível com o objeto. Assim, para Vázquez (1999, p. 138):

Temos, pois, a Estética como ciência do belo. As dificuldades desta definição derivam exatamente do lugar central que nela ocupa o belo. Fora dela, resta o que não se encontra nas coisas belas: não só sua antítese - o feio - mas também o trágico, o cômico, o grotesco, o monstruoso, o gracioso, etc.; ou seja, tudo que, mesmo não sendo belo, não deixa de ser estético.

Portanto, é possível compreender que as múltiplas reações do público ao filme *Salò*, que o classificam desde um filme “doentio”, “asqueroso” e “incompreensível” até as críticas que o reconhecem como uma obra-prima do cinema mundial sejam motivadas pelas possibilidades de interpretação que a película oferece, a partir da constante relação efetuada entre elementos contrários, a partir da interlocução entre belo e o grotesco.

5 CONCLUSÃO

Este trabalho teve como proposta uma análise estética do belo e do grotesco no filme *Salò ou os 120 dias de Sodoma*, de Pier Paolo Pasolini. Nossa intenção foi verificar a articulação do belo e do grotesco (compreendidos como categorias estéticas) no filme de modo a produzir efeito estético no espectador.

No decorrer do texto, o belo e o grotesco foram associados a duas idéias complementares, a catarse e o desconforto, na intenção de verificar quais as formas de recepção que o filme *Salò* pode alcançar junto ao espectador. Desse modo, foi necessário recorrer a algumas chaves de leitura do texto pasoliniano, para ser possível compreender o modo como o cineasta articulou diversos elementos técnicos e teóricos para realizar uma obra de inestimável valor na cultura cinematográfica mundial.

A jornada ao inferno nos cento e vinte dias de *Salò* pode levar o espectador (sobretudo aquele habituado a uma narrativa tradicional, estereotipada e melodramática, típica dos *blockbusters* que dominam a produção do cinema atual) a crer que se trata de um filme sem sentido, mal produzido ou simplesmente apelativo. Contudo, uma observação mais cuidadosa da estrutura da película nos leva a compreender o último filme de Pasolini como uma das maiores realizações da história do cinema moderno.

A sensação de uma obra violenta e absurda pode sugerir que o filme reflete uma espécie de morbidez que domina o pensamento de Pasolini, que lidou de formas diferentes com o tema da morte em quase todos os seus filmes. Contudo, o próprio cineasta italiano escrevera em uma ficha autobiográfica que amava a vida ferozmente.

Em Pasolini *apud* Nazário (1986, p. 87) encontraremos a seguinte definição do cineasta sobre o significado da vida: “É um vício mais tremendo que o da cocaína, pois não me custa nada e existe como uma abundância desmedida, sem limites: e eu devoro... devoro... Como irá acabar não faço idéia”.

Desse modo, as temáticas do anti-inferno e do três círculos que compõem filme proporcionam uma experiência sensorial intensa, provocativa e incômoda sobre a vida. O filme explora e potencializa alguns dos aspectos mais baixos do ser humano, dentre elas a imensa capacidade de destruição dos outros e de si mesmo.

Impossível não notar que o microcosmo de *Salò* nos leva a pensar outro sentido para a relação entre o cinema e seus espectadores: ao invés do conforto nas poltronas, o desconforto do grotesco, sem, contudo, excluir o belo que provoca a catarse; que pode levar um simples espectador de cinema a se tornar um amante da sétima arte.

REFERÊNCIAS

FONTES:

SALÒ OU OS 120 DIAS DE SODOMA (SALÒ O LE 120 GIORNARTE DI SODOMA). Direção: Pier Paolo Pasolini. Itália: Produzioni Europee Associati (PEA)/ Les Productions Artistes Associés, 1975.

BIBLIOGRAFIA:

ALONSO, Aristides. O Grotesco: Transformação e Estranhamento. **Comum**, Rio de Janeiro, v.6, n.16, p. 64-80, jan/jun. 2001. Disponível em: <<http://www.novamente.org.br>>. Acesso em 18 dez. 2011.

BARTHES, Roland. **A morte do autor**. Trad. Antonio Gonçalves. Lisboa: Edições 70, 1984

_____. **Sade, Fourier, Loyola**. Lisboa: Edições 70, 1979.

_____. **Le Degré zéro de l'écriture suivi de Nouveaux essais critiques**, Éditions du Seuil, Paris, 1957

BORGES, Adriano José Faria . Cinema Russo e a Revolução Bolchevique. 2008. (Apresentação de Trabalho/Comunicação). In: I ENCONTRO REGIONAL DE ESTUDANTES DE HISTÓRIA DO CENTRO-OESTE. **Anais**. UFG, Goiânia, 2008.

BORGES, Bento Itamar. **O (mau) gosto e o grotesco**. Veritas, Porto Alegre: PUCRS, v. 50, n. 2, p. 169-194, Papel. jun. 2004.

BOURDIEU, Pierre. **Sobre A Televisão**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1997

BRITO, Flávio Costa Pinto de. **Salò e o cinema impopular segundo Pier Paolo Pasolini**. Dissertação (Mestrado em Comunicação Social). PUC/RJ.2010.

CAPISTRANO, Tadeu. **À pele da película**: vias e veias do sensorialismo cinematográfico. In: Intercom – XVII Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação – 2003. Disponível em: <<http://www.intercom.org.br/papers/nacionais/2003>>. Acesso em: 15 set 2008.

COSTA, Daniel Lula. **Considerações sobre a ideia de inferno medieval**. V CONGRESSO INTERNACIONAL DE HISTÓRIA. <http://www.cih.uem.br/anais/2011/trabalhos/63.pdf>. Acesso em 18 dez. 2011.

ESQUIVEL, Talita Gabriela Robles. **Corpo grotesco**. Dissertação (mestrado) - Universidade do Estado de Santa Catarina, Centro de Artes, Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais, Florianópolis, 2009;

FERREIRA, Aurélio Buarque Holanda. **Aurélio século XXI**: o dicionário da língua portuguesa. 3. ed. rev. e ampl. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1999.

FOUCAULT, Michel. **Vigiar e Punir**: Nascimento da prisão. Rio de Janeiro: Vozes, 2007.

GREENE, Naomi. **Pier Paolo Pasolini: Cinema as Heresy**. New Jersey: Princeton University Press, 1990

JAMESON, Frederic. **Pós-Modernismo**. A lógica cultural do capitalismo tardio. São Paulo: Editora Ática, 1996.

KAYSER, Wolfgang. **O grotesco**. São Paulo: Perspectiva, 1986.

MARQUES, Francisca Ester Sá. **Interpretação de produtos culturais**: contributos de uma abordagem etnometodológica aos estudos da comunicação. Disponível em: <<http://ubista.ubi.pt>>, Acesso em 11 jul. 2004.

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

_____. **Pasolini**: Orfeu na sociedade industrial. 3a. edição.. 3. ed. São Paulo: Brasiliense, 1986.

PASOLINI, Pier Paolo. **Per il Cinema**. 5ª ed. Milano: Mondadori, 2001.

_____. **As últimas palavras do herege**: entrevista com Jean Dufлот. São Paulo: Brasiliense, 1983.

ROCHA, Glauber. **Revolução do Cinema Novo**. 2.ed.ampl. São Paulo, Cosac & Naify, 2004

RUBINATO, Alfredo. **Notas para uma definição de cinema revolucionário**. Disponível em: <http://www.geocities.com/contratempo/notasparaumadefinicao.html>. Acesso em: 15 mai. 2007.

SADE, Marquês de. **Os 120 dias de Sodoma, ou a Escola de Libertinagem**. São Paulo: Iluminuras, 2006.

SÁNCHEZ VÁZQUEZ, Adolfo. **Convite à Estética**. Trad. Gilson. Batista Soares. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1999

SEEL, Martin. **"A libertação da estética filosófica por Kant"** [Tradução de Alfred Keller] Goethe Institut, 2004 (artigo inédito).

_____. - A Libertação da Estética Filosófica por Kant Ralph Walker - Kant e a Lei Moral **Revista Kriterion** - Gosto e conhecimento na estética de Kant <<http://www.viciadosemlivros.com.br>>. Acesso em 18 dez.2011.SCHILDER, Paul. **A imagem do corpo** – as energias construtivas da psique. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

SILVA, Silvano Alves Bezerra da. **Estética utilitária**: interação através da experiência sensível com a publicidade. João Pessoa: União Editora/Editora da UFPB, 2010.

VÁZQUEZ, Adolfo Sanchez. **As idéias estéticas de Marx**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1978.

Martins, Dyêgo Marinho

A estética da náusea: o belo e o grotesco no filme *Saló o Le 120 Giornate di Sodoma*, de Pier Paolo Pasolini/ Dyêgo Marinho Martins. - São Luís, 2014.

65 f.

Impresso por computador (Fotocópia)

Orientador: Prof. Ms. Ivan Jorge Sousa Pessoa

Monografia (Graduação) – Universidade Federal do Maranhão, Curso de Filosofia, 2014.

1. Efeito estético – Filosofia 2. Belo 3. Grotesco 4. Catarse 5. Desconforto I. Título

CDU: 111. 852