

MOSTRAR E DIZER A IMAGEM OBSCENA

Yanet Aguilera¹

Resumo: Trata-se de analisar as diversas afinidades e diferenças no diálogo que se estabelece entre o romance, *120 dias de Sodoma*, do Marquês de Sade e *Saló ou os 120 dias de Sodoma*, de Pier Paolo Pasolini. O que o livro e o romance têm a ganhar numa abordagem comparativa? Esta questão, que se coloca em qualquer relação entre cinema e literatura, é fundamental para pensar narrativas em que o mostrar e o dizer se debruçam sobre a imagem proibida. Elas permitem perguntar se é possível pensar numa potencialidade crítica de cunho político nas cenas obscenas que o romance e o filme constroem. Palavras-chave: estética – política – ética – direito – literatura – cinema.

Um dos tópicos mais repetidos sobre o Marquês Donatien Alphonse de Sade é que seus escritos dizem e exibem tudo.² A relação entre cinema e literatura coloca o dizer e o mostrar, embora sempre juntos, como processos diferentes. Obviamente, a literatura também mostra, porém ela é principalmente fala, ao contrário do cinema que é sobretudo imagem. Portanto, há uma correlação diferente de forças. Enquanto na literatura as imagens se subordinam à fala ou ao texto, no cinema o dizer depende do mostrar.

O que o Marquês de Sade mostra para dizer? Dois tipos de encenação: a cena pornográfica e a cena que chamarei de obscena e que está mais estritamente ligada a seu romance mais famoso, *Os 120 dias de Sodoma*. A primeira aqui não nos interessa porque é a segunda que está em jogo na adaptação cinematográfica que Pier Paolo Pasolini fez do livro.

Nesse romance, há pelo menos duas maneiras de colocar a cena obscena. A primeira, por meio da repetição: lemos até a náusea histórias de inúmeros casos em que a coprofagia é o assunto principal – mais de 150 páginas. E a segunda, por meio de uma enumeração – menos sofisticada que a primeira – de vários tipos de tortura e de morte sob tortura.

Em *Saló ou os 120 dias de Sodoma*, Pasolini recria muito bem estas duas variantes. Na primeira, por exemplo, faz-nos observar um jantar em que a abundância do prato principal – a merda – vem traduzir a infinita redundância da narrativa coprófaga sadiana. A cena do jantar não se deu dessa maneira no romance, mas ela é capaz de produzir, no acúmulo das imagens e

¹ Profa. Dra. da faculdade de História da Arte da Universidade Federal de São Paulo - UNIFESP. Curadora dos livros “Entre quadros e esculturas, Wesley Duke Lee e a Escola Brasil” e “Preto no branco: a arte gráfica de Amílcar de Castro”. Diretora e roteirista do filme “Preto no Branco”.

² FOUCAULT, M. *Lire Sade*. Paris: L'Harmattan.

na quantidade de excremento, o enjoo e a vertigem provocados pela interminável sucessão das histórias sobre a coprofagia; aquelas contadas pelas cafetinas ou as que acontecem no castelo. O filme também traduz muito bem, por meio de sua iconografia, a fina lapidação da narrativa sadiana. Um bom exemplo disso é a sopeira de prata na qual se serve o prato principal. Esta peça de valor inestimável da ourivesaria italiana é um requinte extremo que reproduz o apuro da ambientação do livro, já expresso na arquitetura, tapeçarias, pinturas e murais do castelo. Mas, o que esta peça traz à tona é muito mais do que o esmero de apresentar um meio luxuoso, pois acresce ao inacreditável repasto uma ponta de ironia. O filme desenvolve assim, magistralmente, uma das características mais marcante do livro: brincar de *épater les lecteurs*, nessa mistura de choque e requinte literário. Na ligação entre o alto e o baixo, o nobre metal ainda mais dignificado pela sua ourivesaria serve de recipiente às mais baixas das matérias – duro e intenso escárnio com que somos atingidos como espectadores.

Pasolini mostra ainda que esta parte da narrativa literária não se esgota na mera sátira, pois o propósito é tornar uma psicopatologia uma maneira dominante de sentir o mundo, de estabelecer a relação com o outro. Coprofagia não é apenas o assunto destas histórias, assim como o excremento não é mero conteúdo da sopeira. A dimensão que a coprofagia adquire, tanto no sentido quantitativo como na intensidade, é ressaltada nas imagens do jovem que foi obrigado a se vestir de noiva e se casar com um dos libertinos. Nesses planos, o sentido do olfato do espectador é ainda mais solicitado, pois o beijo do libertino no menino faz com que a associação entre boca e excremento fique mais pungente. A náusea provocada nos faz sentir o que não poderíamos sentir no cinema: o odor daquilo que é representado na imagem. Quase completa pela intensidade provocada, a sinestesia faz com que esta parte não possa apenas ser pensada como uma metáfora, criada por Pasolini, com relação ao presente, como em geral se lê o filme: a merda seria o lixo cultural que os jovens estão engolindo na cultura de massa. A sensorialidade provocada atinge o espectador de uma maneira mais contundente para ficar nesta simples metáfora.

Na segunda cena obscena, o livro faz apenas uma enumeração sucinta dos mais diversos tipos de tortura, provavelmente porque o tempo, 20 dias, e a escrita clandestina não permitiram ao Marquês desenvolver melhor esta parte final. O leitor acompanha uma série de pequenas narrativas dos mais diversos modos de infligir dor no corpo humano. Esta forma da escrita cria um distanciamento no leitor, embora a narrativa seja, pelo assunto – a tortura e a morte sob tortura –, ainda mais perturbadora. Como o enumerar dispensa os recursos literários que intensificam o esquema quantitativo da repetição narrativa, estas cenas não perturbam tanto quanto a primeira parte, na qual os recursos literários são bastante potentes.

Pasolini produz também este distanciamento, utilizando um expediente que é intrínseco ao romance e ao filme: os dispositivos do olhar. O espectador vê a tortura por meio do binóculo usado pelos personagens libertinos. Este recurso quebra com a transparência da cena,

impedindo que o espectador tenha acesso direto às imagens da tortura. Além da esquadria de uma janela fraturar o plano, as bordas pretas e o efeito luneta obstrui a clareza da encenação. À subversão do clichê da tela de cinema como uma janela transparente para o mundo acrescenta-se outro, o do buraco da fechadura que esconde a cena proibida produzido pelo efeito luneta.

Apesar do distanciamento que restringe a intensidade, as narrativas e imagens da tortura e da morte sob tortura se impõem porque são a consequência lógica do livro, estruturado como um “contínuo” inexorável no aumento de perversão. Porém, não é apenas a lógica progressiva de uma metafísica do mal que atordoia, pois o que torna ainda mais inquietante esta narrativa é sua constante duplicação: às histórias narradas pelas cafetinas libertinas, segue-se a instauração de práticas que dobram aquilo que foi contado e que são, por sua vez, narradas e encenadas para o leitor ou espectador. A *mise en abîme* é um estratagema muito usado pela literatura, a pintura e a própria filosofia do século XVII e XVIII. *Dom Quixote*, de Miguel Cervantes Saavedra, *O casal Arnolfini*, de Jan Van Eyck, e a *Crítica do Juízo*, de Emanuel Kant, são alguns exemplos contundentes da disseminação dessa prática que se tornou constitutiva da narrativa moderna.

A *mise en abîme* estrutura *Os 120 dias de Sodoma*, pois o Marquês não apenas duplica internamente suas histórias, como faz do romance uma paródia, segundo Giorgio Agamben, da tradição literária que tratava da vida conventual do século IV e V da era cristã. A repetição jocosa da terminologia monástica, especialmente da sequência das regras canônicas³, explicitariam, como toda paródia, aquilo que estava em jogo nestes textos religiosos: a instituição de regras monásticas permitiram o surgimento de um novo ideal de vida comunitária. O retiro monástico, assim como o exílio em Silling dos libertinos e seus jovens prisioneiros, é a fundação de uma “nova comunidade e de uma nova esfera pública”⁴. A novidade destas sociedades de clausura está ligada à sua dissociação do direito, pois a base da convivência se estrutura por meio de regras que não são exatamente prescrições, no sentido jurídico do termo, mas “formas de vidas”. Cria-se uma indiferenciação entre regra e vida, pois não se trata mais de não infringir normas, mas de viver em obediência. Daí a necessidade das regras se tornarem *habitus*. Este conceito, básico na vida monástica, deve ser entendido tanto no sentido da vestimenta como do estabelecimento de um costume.

No romance e no filme, o requinte dos figurinos não é um aspecto a mais que cria, com a suntuosidade dos cenários, uma “estética da perversão”. As roupas ajudam a perceber que a vida dos personagens está absorvida por uma prática ritualística incessante. Além disso, as longas sequências de Saló, em que os libertinos e as cafetinas se vestem, transformam estes trajés

³ “On se lèvera tous les jours a dix heures du matin [...] à onze heures, les amis se rendront dans le appartement des jeunes filles [...] en sortant de souper, on passera dans le salon d’assemblée pour la célébration de ce qu’on appelle les orgies [...] SADE, E. « Les 120 journées de Sodome ». In : AGAMBEN, *Altíssima pobreza*, p. 19.

⁴ AGAMBEN, *Altíssima pobreza*. p. 61.

em paramentos e colocam a noção de um tempo voltado para as práticas cerimoniais como central para a vida destas comunidades. O tempo do romance, segundo Agamben, é dividido numa “ritualidade meticulosa, que lembra a indefectível ordem do ofício monástico”. Embora seja uma “orgia sem limite” é, “mesmo assim, perfeitamente e obsessivamente regulada”.⁵ Tampouco há em Saló momento ou espaço que não seja ritualístico. As regras escritas pelos quatro libertinos não são apenas preceitos que devem ser obedecidos, mas um modo de imprimir rigorosamente uma forma de vida. Assim, “à obediência sem limite até a morte dos monges ao abade” corresponde “a absoluta docilidade das vítimas aos desejos dos patrões até o extremo suplício”.⁶

Ao parodiar estes textos monótonos de leitura árida, o romance de Sade explicita que neles:

efetua-se, em medida provavelmente mais decisiva do que nos textos jurídicos, éticos, eclesiásticos ou históricos da mesma época, uma transformação que atinge tanto o direito quanto a ética e a política e implica uma reformulação radical da própria conceitualidade que articulava até aquele momento a relação entre a ação humana e a norma, a “vida” e a “regra”, sem a qual a racionalidade política e ético-jurídica da modernidade não seria concebível.⁷

A *mise en abîme* também faz partes destes textos – as regras para se tornarem uma “forma de vida” tinham que ser lidas pelos monges e uma delas referia-se justamente à necessidade de ler as regras –, de modo que “há uma realização performativa da regra”.⁸ A sofisticada performance das cafetinas é fundamental para que suas histórias sejam reencenadas pelos personagens. O ato de presentificar a perversão pela narrativa contínua não tem como objetivo a realização desta ou daquela devassidão, mas torná-la um *habitus* ou “forma de vida” dos personagens. Paródia das leituras das regras, que nos conventos iniciavam as refeições e as atividades cotidianas, o romance explicita que estes textos não tinham por objetivo final o cumprimento das regras, mas o produzir um *habitus* na vontade. Assim como o imperativo categórico kantiano, as regras não têm um objeto imediato a não ser a vontade dos monges.⁹

Porém, o romance e o filme não são apenas as paródias que explicitam, na nova forma de vida comum, a transformação do próprio cânone da práxis humana. O seu alcance crítico é ainda mais sombrio. O livro acaba com as ilusões de que por trás da “submissão dos homens à autoridade de um dominus” haja uma espécie de “pactum”. Os libertinos de Silling não são

⁵ AGAMBEN, *Altíssima pobreza*. p. 19.

⁶ AGAMBEN, *Altíssima pobreza* p. 20.

⁷ AGAMBEN, *Altíssima pobreza* p. 16.

⁸ AGAMBEN, *Altíssima pobreza* p. 77.

⁹ AGAMBEN, *Altíssima pobreza* p. 67.

o abade que tem como obrigação governar com justiça, contrapartida à obrigação de sujeição dos monges. O presidente de Curval, o duque de Blangis, seu irmão bispo e o financista Durcet são soberanos ao estilo hobbesiano e rousseauiano, não têm limites. Aos 42 jovens prisioneiros, que estão completamente submetidos a eles, não se lhes atribui nenhuma vontade capaz de forçar uma contrapartida: aliança, pacto social ou justiça. Não há apenas, como supõe Agamben, um “deslocamento da ética e da política da esfera da ação para aquela da forma de vida, que não se deixa situar nem no direito nem na moral”¹⁰. O novo poder que se institui não passa necessariamente pelo conceito de vontade. O *habitus* não é sempre o resultado de uma prática consentida.

E *Saló* acaba reproduzindo esta visão pessimista do romance. Este filme, que foi o último de Pasolini, antes de sua trágica morte, nos obriga a rever as diversas imagens que foram se constituindo por meio de seu cinema. Sabemos que Pasolini se interessava pela pintura renascentista –reproduziu em seus filmes quadros de Giotto, Masaccio, Piero della Francesca, Mantegna – e pelo ícone bizantino. A ornamentação e a pintura dos cenários de *Saló* atestam esta ligação. O designer do filme, Dante Ferretti, é um dos mais famosos cinegrafistas do cinema. Como se pode ver nos cenários, Fernand Léger foi o pintor que serviu de inspiração. A ideia é que o palácio, desapropriado pelos fascista, seja tomado pela arte degenerada, pois o proprietário seria um intelectual de esquerda. De modo que, por meio destas imagens, cria-se uma espécie de resistência implícita às imagens produzidas pelos eventos que se desenrolam no castelo. Outro expediente iconográfico de resistência estaria na insistência de mostrar a fisionomia sofrida dos jovens prisioneiros, coisa que o romance não faz. A iconografia da vítima inocente, em *Saló*, ecoa outros filmes do cineasta e da própria história do cinema, principalmente se pensarmos em *O evangelho segundo São Mateus*, do próprio Pasolini, e no *Joana d'Arc*, de Carl Dreyer.

A relação entre o sagrado e o profano, cara ao cineasta italiano, está expressa na frontalidade com que enquadra os corpos e os rostos dos personagens de seus filmes. A frontalidade das figuras, na pintura, tem uma longa tradição. A dignidade do retrato romano, com o culto aos antepassados, é retomado pelo ícone bizantino, considerado uma imagem sagrada. Assim como os ancestrais olhavam e protegiam os membros da família romana, os fiéis se sentiam amparados pelos ícones, afinal, como diz Hans Belting, eles provocam uma troca fictícia de olhares com o espectador¹¹. Pasolini sabe desta função que o retrato romano e o ícone bizantino cumpriam. Ao enquadrar pessoas comuns, no formato frontal do ícone, o cineasta fazia com que a transcendência se realizasse na pura imanência destas figuras do povo. O sagrado e o profano tornam-se, assim, indiscerníveis.

¹⁰ AGAMBEN, *Altíssima pobreza*. p. 70.

¹¹ BELTING, *A verdadeira imagem*.

Entretanto, em *Saló*, exibem-se insistentemente os imoladores das vítimas no mesmo tipo de enquadramento do ícone. Haveria, então, um ruído que perturbaria a indiscernibilidade entre sagrado e profano pacientemente construída por Pasolini? Ou a equivalência entre vítima e verdugo por meio do enquadramento frontal não traduziria apenas certo maniqueísmo entre o bem e o mal? Por outro lado, se o primeiro plano dos libertinos embaralha a ligação entre quadro cinematográfico e ícone, a frontalidade destas figuras produz um certo desconforto, afinal a troca fictícia de olhares, já mencionada, é feita entre o espectador e personagens não muito recomendáveis. Apesar disso, estas imagens não se configuram como uma expressão da cena obscena proposta pelo Marquês, muito menos como outra maneira de perceber o obsceno que seja específica do filme e não traduza apenas uma sugestão do romance.

Numa das etimologias da palavra obscena, *ob* e *scenus* remetem à ideia de algo que está **fora** da cena. Então, trazer à cena o que está fora, como Sade faz, constitui, de fato, um potente meio de subversão? Por outro lado, ao radicalizar sua visibilidade, o obsceno não perderia de certa forma sua potência?

Pasolini parece considerar estas questões ao criar uma nova forma de exibir o obsceno, quando a imagem do presidente de Curval nos encara com seu olhar vesgo. Esta interpelação sardônica se torna insuportável. As imagens do sarcasmo são apenas duas. Apesar da parcimônia, ou talvez por causa dela, a iconografia da vítima imolada não nos consola da absurda perversão desta narrativa e, o que é pior, nos torna irremediavelmente cúmplices da sordidez destes sacrifícios. Pasolini acaba **mostrando** por meio das duas imagens perturbadoras do libertino que o obsceno é a potente excrescência – por isso sua economia – que não nos permite usufruir nem da iconografia do bem nem daquela do mal. Neste sentido, estas duas imagens são aparentemente mais perturbadoras do que a quantidade de cenas de coprofagia que o romance nos convidou a imaginar. Por outro lado, não há como negar que o efeito Sade pegou Pasolini. Diante da metafísica do mal, as tentativas visuais do cineasta, de tornar indiscernível o sagrado do profano, laboriosamente construídas em seu cinema, tornaram-se inócuas e ingênuas.

SHOW AND SAY THE OBSCENE IMAGE

Abstract: This text is about examining the various affinities and differences between the Marquis de Sade's romance *120 days of Sodom*, and Pier Paolo Pasolini's *Salò or the 120 days of Sodom*. What do the book and the novel gain in a comparative approach? This question, which arises in any relationship between cinema and literature, is essential to think in narratives that show and tell pore over the forbidden image. Do they allow asking if it is possible to think in a politically motivated critical capability starting from the obscene scenes that both the novel and the film build?

Keywords: aesthetics – ethics – politics – law – literature – cinema.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AGAMBEN, Giorgio. *Altíssima pobreza*. São Paulo: Boitempo, 2014.

BELTING, Hans. *A verdadeira imagen*. Porto: KKYM, 2011.

FOUCAULT, Michel. *Lire Sade*. Paris: L'Harmattan, 2004.

KLOSSOVSKI, Pierre. *Sade mon prochain*. Paris: Ed. Seuil, 1947.

SADE, Donatien Alphonse. *120 dias de Sodoma ou a escola da libertinagem*. São Paulo: Iluminuras, 2006.