SADE NO CINEMA: *SALÒ OU OS 120 DIAS DE SODOMA* DE PIER PAOLO PASOLINI¹

Luiz Roberto Takayama²

Resumo: Pretendeu-se fazer uma breve apresentação do filme de Pasolini *Salò ou os 120 dias de Sodoma* através de alguns comentários realizados por Michel Foucault, Roland Barthes, Alberto Moravia e pelo próprio Pasolini.

Palavras-chave: Sade – Pasolini – Salò – cinema – fascismo – consumismo.

O que eu pretendo fazer aqui é algo que a boa crítica muitas vezes desaconselha, ou seja, vou falar menos do filme em si e de seu impacto, do que tentar apresentar, de modo sucinto, alguns comentários que essa obra e o seu autor provocaram, notadamente aqueles feitos por Michel Foucault, por Roland Barthes, por Alberto Moravia e pelo próprio Pasolini em uma de suas últimas entrevistas.

Portanto, meu objetivo é apenas fazer uma breve apresentação do filme, de caráter mais geral, a partir desses comentários.

Creio que não há nada de mais alérgico ao cinema que a obra de Sade”, diz Foucault numa entrevista publicada no início de 1976 na revista *Cinématographe*. E uma das razões disso, continua ele, é que

[...] a meticulosidade, o ritual, a forma de cerimônia rigorosa que adquirem todas as cenas de Sade, excluem tudo o que poderia ser o jogo suplementar da câmera. A menor adição, a menor supressão, o menor ornamento são insuportáveis. Nada de um fantasma aberto, mas uma regulamentação cuidadosamente programada. Desde que algo falte ou venha em acréscimo, tudo está perdido.

¹ Texto apresentado antes da exibição do filme *Salò ou os 120 dias de Sodoma* de Pier Paolo Pasolini, por ocasião do “Colóquio Internacional Sade e o limite: 274 anos de transgressões”, ocorrido em São Paulo, dezembro de 2014, na Biblioteca Mário de Andrade.

² Professor de Filosofia do Departamento de Ciências Humanas da Universidade Federal de Lavras.

Não há lugar para uma imagem. Os brancos só devem ser preenchidos pelos desejos e pelos corpos.³

Portanto, de acordo com Foucault, o filme de Pasolini fracassa; ou ainda, está fadado, de saída, a fracassar. Pelo menos se a intenção de Pasolini com *Salò* for, como supõe Foucault, a de querer transcrever Sade, “esse anatomista meticuloso”, em imagens precisas. Nesse caso, não restariam senão duas alternativas: ou Sade desaparece ou se faz um cinema obsoleto que definitivamente não funciona.

Mas, não é só isso.

Associar o fascismo ao sadismo, como faz Pasolini em seu filme, é cometer, ainda de acordo com Foucault, “um erro histórico total”:

O nazismo não foi inventado pelos grandes loucos eróticos do século vinte, mas pelos pequeno-burgueses os mais sinistros, fastidiosos e desagradáveis que se possam imaginar. Himmler era um agrônomo mal assumido, casado com uma enfermeira. É preciso compreender que os campos de concentração nasceram da imaginação conjunta de uma enfermeira de hospital e de um criador de galinhas. Hospital-galinheiro: eis o fantasma que havia por trás dos campos de concentração.⁴

Assim, para Foucault, Pasolini se equivoca duplamente com seu último filme: em primeiro lugar ao tentar colocar em imagens o que, pela sua natureza, não pode ser colocado em imagens; em segundo lugar, por buscar associar o fascismo ou o nazismo, invenção pequeno-burguesa, ao erotismo rigoroso dos libertinos de Sade.

Pouco tempo depois, em meados de 1976, em seu artigo sobre *Salò* publicado no *Le monde*, Roland Barthes parece seguir, com algumas variações, essa linha traçada por Foucault. O que nos toca no filme de Pasolini, de acordo com Barthes, é o fato de ele ter filmado as cenas sadianas ao pé da letra, *à la lettre*, ou seja, tal como elas foram descritas – e não escritas – por Sade. De fato, nós vemos tudo, nada nos é poupado: as mutilações, as fezes no prato, os pregos na polenta. Através desse rigor na literalidade, continua Barthes, não é o mundo retratado por Pasolini que é desnudado, mas o nosso olhar; é o nosso próprio olhar que é posto a nu no limite mesmo do que pode ser visto.

³ FOUCAULT, “Sade, sergent du sexe” in: *Dits et écrits II, 1970-1975*, p. 818.

⁴ FOUCAULT, “Sade, sergent du sexe” in: *Dits et écrits II, 1970-1975*, p. 820-821.

Mas, a letra, a literalidade, provoca ainda um outro efeito curioso: pois, ao invés de se constituir como um instrumento de adequação à realidade, à verdade, como seria de se esperar, a letra, ao contrário deforma o objeto a que se relaciona. Assim, diz Barthes, “ao permanecer fiel à letra das cenas sadianas, Pasolini vem, pois, deformatar o objeto-Sade e o objeto-fascismo: é com razão, portanto, que tanto os sadianos quanto os políticos se indignam com ele ou o reprovam.”⁵

Os sadianos, afirma Barthes de maneira categórica, jamais reconhecerão Sade no filme de Pasolini; pois, como Foucault já havia observado, Sade não é figurável, nenhuma imagem é possível do universo sadiano. Isso porque a obra sadiana, para Barthes, pertence única e exclusivamente à literatura, ao universo do discurso; o escritor-Sade é tão somente um homem de letras, ele não é senão “um fato de linguagem”; o fantasma de sua escritura, diz ainda Barthes, só pode “se escrever” e não “se descrever”. Desse ponto de vista, Sade jamais poderá ser passado ao cinema; Pasolini, portanto, não faz senão se enganar com seu filme.

E ele se engana também do ponto de vista político. Pois o fascismo, diz Barthes, é um perigo grande demais para que se possa tratá-lo por simples analogia, como o faz Pasolini, os fascistas vindo simplesmente a ocupar o lugar dos libertinos. A única alternativa dada à arte com relação ao fascismo é “demonstrar como ele aparece” e não “mostrar com o quê ele se assemelha”. Ao tratar o fascismo como uma perversão, corre-se o sério risco de se restringir, na identificação do fascista, apenas àqueles que compactuam com os desvios sexuais dos libertinos de Sade. Resumindo, de forma mais direta como Barthes o faz: Ele não gosta de comer merda, logo ele não é um fascista.

E assim, diz Barthes,

Pasolini fez duas vezes o que não devia fazer. Do ponto de vista do valor, seu filme perde sob os dois planos: pois tudo o que *irrealiza* o fascismo é mau – como o *irrealiza* qualquer analogia; e tudo o que *realiza* Sade é mau, como o *realiza* sua transcrição em imagens.⁶

No entanto, ele ainda se pergunta: e se, no plano dos afetos, houvesse Sade no fascismo – fascismo aqui entendido por Barthes como sistema-fascismo – e, bem mais, e se houvesse fascismo em Sade – fascismo, dessa vez, entendido como uma substância que circula por todos os lugares?

Donde conclui Barthes:

⁵ BARTHES, “Sade-Pasolini”, in *Le Monde*, 16/06/1976.

⁶ BARTHES, “Sade-Pasolini”, in *Le Monde*, 16 jun 1976, p. 25.

Defeituoso como figuração (ou de Sade ou do sistema fascista), o filme de Pasolini vale como reconhecimento obscuro, em cada um de nós mal governado, mas certamente perturbador: ele incomoda todo o mundo, pois, em razão da ingenuidade própria a Pasolini, ele impede quem quer que seja de se eximir. É por isso que eu me pergunto se, ao termo de uma longa cadeia de erros, *Salò* de Pasolini não é, no final das contas, um objeto propriamente sadiano: absolutamente irrecuperável; com efeito, ninguém, me parece, pode recuperá-lo.⁷

Em *A ideologia de Pasolini*⁸ – a meu ver, um dos mais belos textos já escritos sobre o poeta-cineasta –, o escritor Alberto Moravia se propõe a acompanhar o percurso das transformações sofridas pelas posições políticas de seu amigo. Posições políticas ou ideologias, como Moravia mostra, de forma alguma teóricas e abstratas, como, de praxe, aquelas de uma certa esquerda burguesa, mas, ao contrário, enquanto expressões de uma prática vivida concretamente, expressões de um verdadeiro modo de vida.

No princípio, diz Moravia, era o amor e a pobreza. *Eros e Pênia*. Em 1943, Pasolini e sua mãe refugiam-se de Bolonha para Friuli. Em 1950, após se ver envolvido num escândalo, mudam-se para uma das *borgate* de Roma, bairros pobres da periferia ocupados por um subproletariado de origem camponesa. Sua profissão de professor e principalmente, diz Moravia, suas intensas experiências amorosas com jovens dessa periferia, foram elas que serviram para a descoberta de sua ideologia política dessa época: o subproletariado como sociedade alternativa e revolucionária em contraposição àquela hedonista e niilista da burguesia. Passagem de sua poesia privada em friulano para sua poesia civil, como nos lembra ainda Moravia.

Mas eis que, nos anos setenta, ocorre o que os italianos chamam de “boom” e que Pasolini chama de a primeira revolução italiana e que corresponderia à segunda revolução industrial: a explosão do consumismo. Essa revolução ou esse “boom” foi vivido por Pasolini, diz Moravia, não como uma constatação sociológica, mas antes, como um verdadeiro trauma político, cultural e ideológico. Trauma pessoal também, pois advindo igualmente de suas relações amorosas com os “novos” subproletários tornados burgueses sem mesmo ainda sê-los: embora continuando miseráveis, tornavam-se ideologicamente burgueses – os jovens pobres das *borgate* totalmente integrados a uma sociedade consumista. A velha ideologia de Pasolini que via naquele subproletariado de raiz camponesa, a imagem de uma sociedade alternativa e revolucionária, tudo isso havia desmoronado com o consumismo.

⁷ BARTHES, “Sade-Pasolini”, in *Le Monde*, 16 jun 1976, p. 25.

⁸ Texto escrito por ocasião do trigésimo aniversário da morte de Pasolini.

Salò é, para Moravia, a expressão mais alta desse trauma e dessa desilusão vividos por Pasolini. É esse mesmo trauma e essa mesma desilusão que se encontra na raiz da nova ideologia de um Pasolini pessimista e que se manifesta agora enquanto crítica violenta contra o consumismo em geral e o hedonismo de massa.

Salò é a expressão dessa ideologia, como o próprio Pasolini deixa claro ao falar de seu último filme em uma de suas últimas entrevistas:

Baseado em De Sade, este filme gira em torno da representação do sexo. Mas, esse aspecto mudou em relação aos meus últimos três filmes que chamei de “a trilogia da vida”: *Decamerão*, *Contos de Canterbury* e *As mil e uma noites*. Neste novo filme, o sexo nada mais é que uma alegoria da transformação dos corpos em mercadorias nas mãos do poder. Acho que o consumismo manipula e violenta corpos tanto quanto o Nazismo o fez. Meu filme representa a sinistra coincidência entre Nazismo e consumismo.⁹

Em outro lugar, Pasolini insiste mais uma vez nessa caracterização de *Salò*:

[...] em meu filme, todo esse sexo assume um significado particular: é a metáfora do que o poder faz do corpo humano, sua mercantilização, sua redução a uma coisa, que é típica do poder, de qualquer poder. [...] o sentido real do sexo em meu filme é uma metáfora da relação entre o poder e seus subordinados, então vale para todos os tempos. A motivação veio de que detesto, sobretudo, o poder de hoje. Todos odeiam o poder que sofrem. Por isso eu odeio com particular veemência o poder de hoje, 1975. É um poder que manipula os corpos de um modo horrível, não deixa nada a dever à manipulação de Himmler ou Hitler. Manipula-os transformando suas consciências da pior maneira, instituindo novos valores que são alienantes e falsos: os valores do consumo, que culminam com o que Marx chamou de genocídio das culturas viventes, reais, precedentes. [...] Então, é um filme não só sobre o poder, senão sobre o que chamo de “a anarquia do poder”. Nada é mais anárquico que o poder. O poder faz o que quer e o que quer é totalmente arbitrário ou ditado por suas necessidades econômicas que escapam à lógica comum.¹⁰

⁹ Entrevista de 30 de outubro de 1975 concedida por Pasolini três dias antes de sua morte e gravada em Estocolmo. Em 16 de dezembro de 2011, a revista italiana *L'Espresso* publica a transcrição dessa entrevista.

¹⁰ Depoimento de Pasolini no filme de Giuseppe Bertolucci, *Pasolini prossimo nostro*, de 2006.

De tudo isso, para concluir, creio que talvez não seja de todo justo dizer que Pasolini, com *Salò*, procura somente transcrever Sade em imagens através de uma analogia ingênua e, de certo modo, irresponsável entre o sadismo e o fascismo. Mesmo no plano dos afetos, como mostra Moravia, Pasolini parece trazer de um pouco mais longe do que supunha Barthes, suas relações com Sade e com o fascismo. Então, poder-se-ia perguntar, se não haveria, desse ponto de vista, não só um pouco de Sade em Pasolini, como também um pouco de Pasolini em Sade. De todo modo, não seria possível conceber uma outra aproximação entre eles? Pois se podemos mesmo dizer que Sade se confrontou com o limite da escritura e daquilo que podia ou pode ser escrito, da mesma forma, não teria Pasolini, com seu filme, se confrontado com o limite do próprio cinema e daquilo que podia ou pode ser visto?

Vamos, então, afinal ao que realmente interessa, *Salò ou os 120 dias de Sodoma* de Pier Paolo Pasolini.

SADE IN CINEMA: SALÒ, OR THE 120 DAYS OF SODOM BY PIER PAOLO PASOLINI

Abstract: We intend to make a short presentation about Pasolini's film *Salò, or the 120 days of Sodom*, by means of some comments made by Michel Foucault, Roland Barthes, Alberto Moravia and by Pasolini himself.

Keywords: Sade – Pasolini – *Salò* – cinema – fascism – consumerism.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BARTHES, R. Sade-Pasolini. *Le Monde*, Paris, 16 de junho de 1976, p. 25.

FOUCAULT, M. Sade, sergent du sexe in: *Dits et écrits II, 1970-1975*. Paris: Gallimard, 1994, p. 818-822.

MORAVIA, A. A ideologia de Pasolini. Trad. de Stella Rivello. *In-traduições*, vol.3, n.4 (2011), p. 132-141. Disponível em:

<<http://incubadora.periodicos.ufsc.br/index.php/intraducoes/article/view/1795/2019>>

Acesso em: 24 mai 2015.

PASOLINI, P. Così Pasolini prevede l'Italia di B. *L'Espresso*, 16 de dezembro de 2011. Disponível em: <<http://espresso.repubblica.it/visioni/cultura/2011/12/16/news/cosi-pasolini-previde-l-italia-di-b-1.38582>> Acesso em: 24 mai 2015

PASOLINI, P. Entrevista a Pier Paolo Pasolini. *Taringa*. Disponível em: <http://www.taringa.net/posts/arte/2276532/Entrevista-a-Pier-Paolo-Pasolini.html> Acesso em: 24 mai 2015.