



## **Salò - Ritos de controle e poder no último filme de Pier Paolo Pasolini<sup>1</sup>**

Flávio Costa Pinto de Brito

Mestrando do Programa de Pós-Graduação em Comunicação Social da PUC-RJ

### **Resumo**

Este artigo pretende analisar o filme *Salò, ou 120 dias de Sodoma* (*Salò, o 120 giornate di Sodoma*) realizado em 1975 pelo diretor italiano Pier Paolo Pasolini (1922-1975), com o intuito de observar os distintos ritos de poder que podemos encontrar no texto original de Sade, na opção de Pasolini em adaptar este universo para a República de Salò, nas referências utilizadas pelo diretor, no período e no contexto em que o filme foi feito e nas conseqüências funestas geradas pela atualização destes ritos que ocasionou o violento assassinato de Pasolini e um longo e profundo silêncio sobre as razões deste homicídio. Ritos de crueldade e luxúria. Ritos de convivência e barbárie. Ritos de convivência e omissão. Ritos de contínua e requintada reatualização que ultrapassam as páginas e películas de ficção para revigorar a anarquia do poder e de sua recorrente impunidade.

### **Palavras-chave**

Salò; Pasolini; Cinema; Controle; Poder.

*Ogni potere ha le sue forme di rito<sup>2</sup>*  
**Pier Paolo Pasolini**

Em 22 de novembro de 1975, no Festival de Paris, é exibido pela primeira vez *Salò, o 120 giornate di Sodoma* (*Salò ou 120 dias de Sodoma*), há um grande desconforto na platéia que irá acompanhar o filme por onde quer que seja exibido. Como se não bastassem as cenas escatológicas de extrema crueldade, seu diretor havia sido covardemente assassinado vinte dias antes desta primeira exibição, na madrugada do dia dos mortos, em um balneário próximo a Roma.

Uma trágica coincidência agravada pela atrocidade de sua morte, pela omissão da justiça, a convivência e condenação silenciosa feita por diversos segmentos da sociedade e a violência que o filme nos mostra, em um completo embaralhamento de vida e arte. Mas será que podemos ler tudo isso numa mesma chave? Obra maldita de um

---

<sup>1</sup> Trabalho apresentado no GP Comunicação Audiovisual, IX Encontro dos Grupos/Núcleos de Pesquisas em Comunicação, evento componente do XXXII Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação

<sup>2</sup> Entrevista de Pasolini feita para a TV Suíça Italiana em 29/04/1975



polêmico artista cuja trajetória sempre foi acompanhada de escândalos, processos e perseguições? Obsessões de um pederasta projetadas na tela feitas apenas para chocar a platéia? Ou filme testamento, síntese de uma significativa obra literária e cinematográfica, crítica radical da vertiginosa ascensão de uma sociedade de consumo?

Qualquer que seja nosso ângulo de visão será muito difícil desvencilharmo-nos daquilo que nos revela o filme e de todas as informações que cercam a vida e a morte de Pasolini. Contudo, podemos tentar discernir contextos de maior ou nenhuma relevância, para analisarmos *Salò* no conjunto de sua obra e considerarmos algumas de suas declarações, contemporâneas ao filme, que possam contribuir para nossa análise. Da mesma forma, podemos apontar possíveis conexões entre o desaparecimento de Pasolini e seu último filme, sobretudo, em um período suficientemente controvertido, não apenas na Itália e nem tampouco restrito ao mundo do cinema. Basta lembrar as diversas teorias filosóficas e históricas que apontam a década de 1970 como um período de profundas transformações sociais, culturais e políticas, gerando aquilo que muitos consideram o fim de uma era moderna, com todas as suas implicações e desdobramentos.

Mas vamos iniciar por uma frase proferida durante uma entrevista realizada enquanto terminava de gravar as últimas cenas. Nesta entrevista Pasolini afirma que “Cada poder possui suas formas de rito”. Esta frase, compreendida isoladamente, pode não ser uma grande novidade nem tenha um grande significado. Mas se observarmos as representações que vemos na tela, associadas a outras declarações do diretor, e até mesmo, ao seu assassinato e ao que ocorreu depois, talvez venha a fazer algum sentido pensar o poder através de seus ritos.

Entretanto, antes de iniciarmos nossa empreitada seria prudente elucidar o conceito de rito com o qual estamos operando. Creio que assim será possível compreender a extensão deste conceito para além das esferas estritamente religiosas. Pois, quase sempre associamos o termo a uma atividade mágica ou sagrada, realizada por indivíduos que compartilham de uma mesma crença. Ritos para marcar a passagem do tempo, delimitar as margens fronteiriças da cotidianidade, lembrar ações, períodos ou entidades do mundo físico ou sobrenatural, além do sentido etimológico da religião, com a função de religar homens e mulheres às suas origens míticas.

Todas essas definições se encontram no mesmo intuito de ordenar e, muitas vezes justificar, o mundo social. Pensar o rito como função ordenadora, significa considerar atividades que se repetem para harmonizar pensamentos e ações de um determinado grupo social, para ressaltar afinidades ideológicas. Este grupo pode ser tanto



uma comunidade religiosa, como uma família, uma classe social, um exército, ou mesmo até um coletivo que compartilhe de interesses afins.

Muitas vezes os ritos servem para delimitar proximidades e diferenças. Podem ser realizados para celebrar algum acontecimento ou mesmo para reverenciar a força e a superioridade de um coletivo sobre outro. Em todos esses casos, podemos perceber que os ritos ajudam a amenizar ou diluir divergências e afinar idéias e atitudes. Cantos, gestos, objetos, vestimentas e demais representações são padronizadas com este propósito de reforçar uma finalidade conjuntiva, bastante diversa dos princípios que regem um jogo, como observou o antropólogo francês Claude Lévi-Strauss.

O jogo aparece, portanto, como *disjuntivo*: ele resulta na criação de uma divisão diferencial entre os jogadores individuais ou das equipes, que nada indicaria, previamente como desiguais. Entretanto, no fim da partida, eles se distinguirão em ganhadores e perdedores. De maneira simétrica e inversa, o ritual é *conjuntivo*, pois institui uma união (pode-se dizer aqui, uma comunhão) ou, de qualquer modo, uma relação orgânica entre dois grupos (que, no limite, confundem-se um com a personagem do oficiante, o outro com a coletividade dos fiéis) dissociados no início. (LÉVI-STRAUSS: 1997,48)

Podemos ir um pouco mais além e pressupor uma proximidade entre os ritos religiosos com rituais laicos, profanos, seculares, e até mesmo políticos. Pois, é possível pensar na apropriação de princípios que propiciem uma homogeneidade de um grupo e que estes princípios sejam aplicados pelos dirigentes de uma instituição social, pedagógica, comercial, ou governamental. Neste sentido, os espetáculos políticos podem também ser entendidos como rituais de ordenação e controle de uma sociedade com seus hinos, desfiles, datas comemorativas, emblemas e ornamentos. Clifford Geertz, antropólogo norte americano, escreveu sobre os efeitos sociais que instituições diversas criam para padronizar o comportamento dos cidadãos de uma mesma comunidade.

As idéias – religiosa, moral, prática, estética – como Max Weber, entre outros, nunca se cansou de insistir, devem ser apresentadas por grupos sociais poderosos para poderem ter efeitos sociais poderosos: alguém deve reverenciá-las, celebrá-las, impô-las. Elas têm que ser institucionalizadas para poderem ter não apenas uma existência intelectual na sociedade, mas também, por assim dizer, uma existência material. (GEERTZ: 1989,209)

E aqui chegamos a uma noção de rito muito próxima daquela que nos disse Pasolini. Onde cada poder tem sua forma ritual, não importando sua época ou lugar. Normas de conduta, códigos de etiqueta, hierarquias de poder, interditos, regras e



ordenações minuciosamente elaboradas para controlar o corpo, sua moral e seu imaginário.

O poder é sempre codificador e ritual, isto é, sem querer, me vi neste filme representando a vida ordenada, pequeno burguesa com os seus salões, os seus chás, os jaquetões, etc..., de uma parte, e da outra me vi representando a cerimônia nazista em toda a sua solenidade macabra, tétrica e pobre.<sup>3</sup>  
(PASOLINI:2001, 3014)

Esta declaração feita para a TV Suíça italiana pode nos dar alguns indícios sobre à opção de transpor a literatura de Sade do século XVIII para a República de Salò, compreendida entre setembro de 1943 e abril de 1945, quando a Itália foi ocupada pelas tropas nazistas. Além disso, pode também revelar algumas razões pelas quais Pasolini elegeu tanto Sade quanto a República de Salò, para falar das questões de seu tempo. Pois, se analisarmos sua obra, mesmo quando optava por ambientar seus filmes na idade média, na antiguidade ou mesmo no oriente, era sobre seu tempo que estava falando, sobre a Itália dos anos 1950, 1960 e 1970. Uma Itália que mudava vertiginosamente do campo para as grandes cidades. Uma Itália que se desenvolveu rapidamente assumindo valores distintos, e até contrários, às suas antigas tradições. Uma Itália que sai da opressão fascista para um período democrático bastante controverso, ao menos para Pasolini, que nasceu e viveu em meio a estas transformações.

Talvez seja por essa razão que alguns intelectuais e amigos, como o escritor Alberto Moravia, considere impossível dissociar Pasolini da Itália, do mundo camponês e das transformações de 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.<sup>4</sup> (CATALOGO PPP: s/n.)

---

<sup>3</sup> Tradução pessoal do original: *“Il potere è sempre codificatore e rituale, cioè senza volerlo mi son trovato in questo film a rappresentare sai la vita perbene, piccolo-borghese com i suoi salotti, i suoi te, i suoi doppiopetti, ecc., da una parte, e dall'altra mi son trovato a rappresentare la cerimonia nazista in tutta la sua solennità macabra, così tetra e povera.”*

<sup>4</sup> Tradução pessoal do original: *“Pier Paolo Pasolini si è trovato a vivere in un período disastroso della storia d'Italia, cioè nel momento di una catástrofe senza pari, dopo una disfatta militare, com due eserciti che si combattevano, sul suo solo. Nello stesso tempo, la rivoluzione industriale attirava nelle città milioni di uomini che provenivano da quella civiltà contadina che Pasolini amava e in cui affondava le radici la*



Estes temas caros para Pasolini são indícios que podem elucidar as críticas que Pasolini fazia contra o poder de sua época. Em uma posterior entrevista concedida em agosto do mesmo ano para Gideon Bachmann e Donata Gallo, Pasolini aproximava aquilo que para muitos seria uma infâmia: pensar que o período supostamente democrático dos anos 1970 fosse tão opressor quanto o período de ocupação fascista e o controle sobre os cidadãos tivesse se agravado.

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 do consumo; remete aquilo que Marx definiu como genocídio das culturas viventes, reais, precedentes.<sup>5</sup> (PASOLINI: 2001, 3027)

Para aqueles que comemoravam um período de tolerância, liberação sexual, liberdade de imprensa, avanço de novas tecnologias e visível desenvolvimento nas indústrias e no comércio, estas declarações soariam como blasfêmias, heresias, e como herege, Pasolini se colocou. Poucos o compreenderam.

Para Pasolini os valores morais da Itália dos anos 1970 estavam tão mais corrompidos do que no período da guerra. Pois, antes este poder era visível, materializado na figura de Hitler ou de Mussolini, em um período de perseguições, censuras e genocídios generalizados. Progressivamente, nas décadas do pós-guerra, através de um acelerado processo de desenvolvimento, este poder se tornou cada vez mais abstrato, a censura cedeu lugar ao controle e se infiltrou na sociedade de consumo, em uma nova fase de um capitalismo de serviços, pós-industrial. Em uma longa entrevista, três meses antes de seu desaparecimento, concedida para Jean Dufлот, Pasolini evidenciou ainda mais a visão sobre este novo poder.

---

*sua poesia. Ho qui alluso a due dei temi principali della poesia di Pasolini: il pianto sulla pátria devastata, prostrata, avvilita e la nostalgia della civiltà contadina”.*

<sup>5</sup> Tradução pessoal sobre original: “Nulla è più anarchico del potere, il potere fa cio che vuole, e in cio è completamente arbitrário spinto da sue necessita economiche che sfuggono alla logica comune. Ognuno odiai il potere che subisce, quindi io ódio com particolare veemenza questo potere che subisco: questo del 1975. È un potere che manipola i corpi in modo orribile e che non ha nulla da invidiare alla manipolazione fatta da Hitler: li manipola trasformando la coscienza, cioè nel modo peggiore; istituendo dei nuovi valori alienanti e falsi, che sono i valori del consumo; avviene quello che Marx definisce il genocídio delle culture viventi, reali, precedenti.”



Este poder não é mais o do Vaticano, nem o da democracia cristã e de seus notáveis; não é nem mesmo o do exército ou da polícia, entretanto onipresentes. É um poder que escapa mesmo à grande indústria, na medida em que a transnacionalidade da indústria ‘nacional’ deslocou os verdadeiros centros de decisão tocantes ao desenvolvimento, à produção, aos investimentos...Este poder está na própria totalização dos modelos industriais: é uma espécie de possessão global das mentalidades pela obsessão de produzir, de consumir, e de viver em função disto. É um poder histórico, que tende a massificar os comportamentos (essencialmente a linguagem do comportamento), a normalizar os espíritos simplificando freneticamente todos os códigos, especialmente ‘tecnizando’ a linguagem verbal. O fascismo histórico era um poder grosseiramente fundado sobre a hipérbole, sobre o misticismo e o moralismo, sobre a exploração de um certo número de valores retóricos: o heroísmo, o patriotismo, o familiarismo...O novo fascismo é propriamente uma poderosa abstração, um pragmatismo que canceriza toda a sociedade, um tumor central, majoritário.  
(PASOLINI: 1983, 160)

A imagem de um tumor, que se esconde, se infiltra, canceriza as células e os órgãos vitais, enquanto o corpo aparenta uma superfície sadia, é o que faz Pasolini perceber uma opressão pior que a anterior. Pois antes a opressão era mais evidente, e assim como um tumor diagnosticado, se tornava mais possível de ser combatida. A nova opressão se diluiu entre os poderes, se difundiu pela mídia, corroeu os ideais e as utopias modernas, transformou o mundo proletariado e camponês, que Pasolini amava desesperadamente, em uma massa de potenciais consumidores. Tudo isso sobreposto por uma atmosfera de conformismo e de tranqüilidade. A corrosão não se dava mais no confronto direto da polícia política, dos exércitos e das torturas. Os ritos de controle se tornaram mais requintados. A corrosão se dava na política econômica, no controle ideológico que padronizava atitudes e comportamentos gerando a conformidade e dissipando as dissidências. E Pasolini se colocava como dissidente em um período de desenvolvimento e de aparente tranqüilidade.

E é esta aparente tranqüilidade epidérmica que irá esconder os tumores malignos que se alojam em seu interior. Essa poderia ser uma das análises sobre o contraste entre as músicas e as imagens de *Salò*. Uma aparente tranqüilidade que já se torna perceptível aos ouvidos através da música tema, *Son Tanto Triste* de Ansaldo Bracchi, que abre e fecha o filme. Uma estranha música que acalenta os ouvidos e contradiz as atrocidades que iremos assistir. A música nos embala, as imagens, não. Uma visível influência das teorias de estranhamento formuladas por Bertolt Brecht. Influência que sempre esteve presente nos filmes de Pasolini, sobretudo, na construção dos personagens e na própria condição da obra de arte como transformação social.



A música também elucida o seu pessimismo quanto ao futuro das novas gerações. Há uma cena bastante emblemática no filme, quando todos entoam uma canção da resistência italiana, *Pietà l' è morta*, bastante conhecida na Itália, principalmente, o trecho entoado que lamenta “la meglio gioventù che va sotto terra” (a melhor juventude que está sendo enterrada). Este trecho havia um certo sentido na luta partegiana contra os invasores alemães. Porém, no filme, a intenção parece ser outra, quando os jovens são obrigados a comer seus próprios excrementos. Uma cena por demais escatológica com um profundo significado para seu autor que criou imagens de grande impacto para falar da “merda” consumida cotidianamente empurrada aos jovens pelos grandes empresários, ávidos por lucros até então inimagináveis. A imagem é de grande impacto quando as vítimas são obrigadas a andar como cães e a comer qualquer coisa, até mesmo pregos.

A escatologia e a crueldade se tornam ainda maiores na cena final de tortura e mutilação dos corpos. Trata-se da descida gradativa aos infernos, numa clara referência à *Divina Comédia* de Dante, que divide o filme em círculos numa espiral que vai do anti-inferno, passa pelo círculo da alienação e da merda, para chegar ao círculo de sangue. A descida aos infernos corresponde à descida às entranhas da terra descrita no original de Sade, assim como o contraste com a alegria e a dança grotesca dos quatro cavaleiros diante dos gritos agonizantes de suas vítimas. É a mesma certeza da impunidade proposta por Sade e a desconfiança pessimista de Pasolini.

Ela assinalava uma escada em caracol, muito estreita e íngreme, cujos trezentos degraus levavam às entranhas da terra, até uma espécie de masmorra abobadada, onde se abriam três portas de ferro, na qual se encontrava tudo o que a arte mais cruel e a barbárie mais refinada podem inventar de mais atroz, tanto para apavorar os sentidos quanto para executar horrores. E quanta tranqüilidade ali! Como havia de se sentir seguro o celerado que o crime para lá conduzia com uma vítima. (SADE: 2006,53)

Esta desconfiança se tornou uma desesperança e descrença absoluta nas transformações que acalentavam as antigas utopias revolucionárias. E, talvez, neste ponto, Pasolini não estava só. Basta analisarmos algumas produções do período pós 1968 que lá encontraremos o mesmo desencanto. Podemos até reconhecer a derrota de uma geração, ou mesmo de uma antiga tradição de utópicos revolucionários que representaram todo um processo de desmobilização através de filmes com *Cenas de Caça na Baixa Baviera* (1969) de Peter Fleischman, *Os Deuses Malditos* (1969) de Luchino Visconti, *O Amor é mais frio do que a morte* (1969), *Lágrimas amargas de Petra Von Kant* (1972), *Martha* (1974) *Fox and his friends* (1975) de Rainer Werner Fassbinder, *Sem Destino* (1969) de



Dennis Hopper, *O Conformista* (1970) e *O Último tango em Paris* (1972) de Bernardo Bertolucci, *A Comilança* (1973) de Marco Ferreri, *Nós que nos amávamos tanto* (1974) de Ettore Scola e até o Brasileiro *Iracema* (1974) de Jorge Bodanski e Orlando Senna para citar alguns.

No entanto, a imagem que guardamos na mente, a mais dilacerante, é a de Pasolini em *Salò*. Principalmente, se considerarmos o impacto deste filme sobre os anteriores. Sobretudo, os filmes anteriores que compõem a *Trilogia da Vida* (*Decameron*, 1971; *As Mil e Uma Noites*, 1972 e *Os Contos de Canterbury*, 1974.) Mas devemos nos recordar que o próprio Pasolini já havia anunciado uma ruptura ao abjurar publicamente estes filmes.

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. (NAZÁRIO:2007, 99)

Esta abjuração pode, talvez, reforçar a tese de um filme testamento, ou um filme síntese. Mas para isso será necessário considerar a possibilidade de um fim ou uma interrupção premeditada. Argumento complexo considerando os planos futuros do diretor realizar uma obra sobre a vida de Paulo. O que podemos fazer é reconhecer a visível mudança de perspectiva adotada a partir de *Salò*. Uma mudança no discurso e na estética.

Pois, se nos filmes anteriores havia um espaço maior para a improvisação e uma evidente disponibilidade para absorver diálogos e comportamentos espontâneos dos atores, em *Salò* isso não seria mais possível.

Neste filme as falas devem ser ditas de modo exato da primeira a última palavra, porque este não é um filme de colheita de materiais, é um filme já montado enquanto eu o filmo, portanto, quero que seja perfeito, exato como um cristal. Por isso, desta vez, peço aos atores profissionais o máximo de profissionalismo e almejo o profissionalismo dos atores não profissionais.<sup>6</sup> (PASOLINI: 2001, 3022)

---

<sup>6</sup> Tradução pessoal do original: “*In questo film le battute devono essere dette in modo esatto dalla prima parola all’ultima, perchè questo non è un film di raccolta di materiali, è un film già montato mentre lo giro, voglio perciò che sai perfetto, esatto come un cristallo. Per cui questa volta, agli attori professionisti chiedo il massimo professsionismo e pretendo il professionismo dagli attori non professionisti.*”





Também a nudez e o sexo adquiriram um novo sentido. Na *Trilogia da Vida* a nudez era associada à alegria espontânea e à ausência de culpa, em *Salò* era o contrário de tudo isso. Os corpos nus estavam ainda lá, corpos perfeitos, sedutores, homens e mulheres muito jovens, falos gigantescos, porém, falsos. Não havia mais alegria, nada era espontâneo. O sexo tornou-se obrigatório e vigiado. Não há prazer. O único que transgride esta regra, buscando o prazer com uma criada negra, morre assassinado com o punho cerrado. Resiste, subverte a baixeza, o sexo como obrigação, mas não triunfa, não há vitória. O tempo de *Salò* não é mais aquele da *Trilogia da Vida*, o prazer aqui não é sinônimo de transgressão, tornou-se obrigatório. O que causou uma profunda estranheza pensar que a liberação sexual, tão propagada como uma verdadeira conquista da época, tinha fracassado. Ou ainda pior, tinha sido usada para melhor exercer o controle sobre os corpos.

Tem uma frase que faço um personagem dizer em meu filme, que é esta: 'Lá onde tudo é proibido, quem de fato quiser, poderá fazer tudo. Há a possibilidade real de fazer tudo; Em outra perspectiva, lá onde se é permitido fazer qualquer coisa, se poderá fazer somente qualquer coisa'. É o caso da Itália de hoje: se pode fazer qualquer coisa...Mas é uma liberdade no modo de dizer, porque deve ser aquela. E depois é obrigatória: portanto, assim como é concedida, se tornou obrigatória.<sup>7</sup> (PASOLINI: 2001, 3019-20)

Podemos ver este pensamento representado na tela através da cena de casamento entre os dois jovens que são obrigados a copular diante de todos, mas são privados de um prazer espontâneo. Tudo permitido desde que satisfaça a lógica do poder. O casamento aqui representado como mais um rito de controle.

Mas o pior ainda estava por vir, e ritualisticamente Pasolini o representou quando associou o trecho *O Fortuna* da música *Carmina Burana* de Carl Orff às cenas de tortura e mutilação dos corpos. Corpos descartados depois de usados. Corpos despedaçados, triturados, queimados a fogo e retalhados. Corpos que gritam sua dor enquanto bailam seus algozes. A música profana de Carl Orff dá a dimensão de uma

---

<sup>7</sup> Tradução pessoal do original: "C'è una frase che faccio dire ad un personaggio del mio film, che è questa: 'Là dove tutto è proibito, chi vuole in fondo può fare tutto, há la possibilita reale di fare tutto; là dove invece è permesso qualcosa si può fare solo qualcosa'. È il caso dell'Italia oggi: si può fare qualcosa....Però è una liberta per modo di dire, perché deve essere quella. E poi è obbligatoria: appunto, siccome è concessa, è diventata obbligatoria."



missa macabra, feita às avessas. Como uma dança as 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 discurso ritual, como o discurso mitológico fazem parte de um contexto social, são elementos, entre outros, do que fundamenta a coesão do grupo. E os mitos, como os ritos, explicam-se essencialmente pela sua função na organização social. O teatro, como a peste, é uma crise que se resolve pela morte ou pela cura. E a peste é um mal superior porque é uma crise completa após cuja passagem resta apenas a morte ou a purificação radical. Também o teatro é um mal porque é o equilíbrio supremo que só se pode conseguir através da destruição. O teatro convida o espírito para um delírio que exalta suas energias; e para terminar é possível observar que do ponto de vista humano a ação do teatro, como a da peste, é benfazeja pois, levando os homens a se verem como são, faz cair a máscara, põe a descoberto a mentira, a tibieza, a baixeza, o engodo; a ação do teatro sacode a inércia asfixiante da matéria que atinge até os dados mais claros dos sentidos; e revelando para as coletividades seu próprio poder obscuro, sua força oculta, ela as convida a assumir diante do destino uma atitude heróica e superior que, sem isso, elas nunca assumiriam...” (ARTAUD: 1984,44-45)

Artaud propunha um teatro ritualístico, renovador, purificador de uma sociedade doentia. Um teatro para os sentidos. A inspiração é clara e também assumida por Pasolini em outras declarações contemporâneas ao filme. Ali onde o espectador se sente mais incomodado com aquilo que vê, seus ouvidos o convidam a uma experiência de uma outra ordem, uma ordem ritualística, sagrada e profana. São os ritos de poder, de morte, sacrifício e purificação. A purificação dos corpos, como nos rituais dionisíacos, nos sacrifícios feitos pelos povos ancestrais, o sacrifício da melhor juventude que estava sendo enterrada.

A mesma juventude que Pasolini procurava nas ruas, vielas e periferias de Roma. Uma aproximação entre vida e obra que ultrapassa a leitura empobrecida e apressada que muitos fizeram sobre seu último filme e as razões de seu assassinato. Uma leitura que uniu conservadores da direita e da esquerda para julgar a opção sexual de Pasolini e sua conduta moral. Até mesmo artistas como Glauber Rocha fizeram declarações equivocadas que serviram mais para demonstrar seus preconceitos do que esclarecer algo de relevante.

Penso que o sadismo, que se tornou um mito da cultura contemporânea, sobretudo para a geração de Pasolini, é o renascimento do espírito fascista nessa geração e é também uma mais-valia sofisticada das sociedades que não tem



verdadeiramente problemas de sofrimento. Sade na sua época, Sade na Bastilha, é uma coisa, mas o neo-Sadismo como fetiche, como mito é o delírio da fascinação fascizante. Pasolini, em *Salò*, aceita a sua verdadeira personalidade. Mesmo se a morte de Pasolini é um atentado fascista, eles aproveitaram a encenação pasoliniana para o matarem segundo os seus próprios ritos.(ROCHA:1981,p.40)

Infelizmente, a opinião de Glauber não era uma exceção à regra. Muito pelo contrário, Pasolini foi condenado explicitamente ou silenciosamente por apresentar aquilo que ninguém queria ver ou ouvir. Não falo no sentido profético de suas palavras, mas na crítica contundente que fazia tanto aos segmentos da direita, quanto da esquerda que se igualavam no mesmo conservadorismo.

O que a morte de Pasolini e sua repercussão pode nos dizer, já estava registrado em seu último filme e em suas últimas entrevistas. Alguma coisa havia mudado seriamente, algo que antes seria inconcebível passou a fazer parte da cotidianidade e as diferenças ou vozes dissonantes seriam naturalmente silenciadas, não mais pela censura, pelo exército ou pela polícia. Mas, naturalmente, perderiam seu valor de crítica. Estabeleceu-se um certo consenso sobre os progressos democráticos da humanidade, sobre o uso e o acesso às novas tecnologias, novas ciências, novas formas de se expressar e interagir com o mundo. Hoje nos interessa mais uma arte interativa do que autoral. O mundo se tornou cada vez mais próximo, ao alcance das mãos e dos desejos, onde todos podem usufruir uma maior liberdade para consumir, escolher seus produtos, seus parceiros e seus pensamentos. Os produtos se adaptaram aos desejos de seus consumidores, e como estes, acabaram se padronizando. Entretanto, algo começou estranhamente a desfalecer. A desaparecer fisicamente, artisticamente e intelectualmente. Ninguém quer mais mudar o mundo. Trata-se apenas de uma questão de se ajustar.

A morte de Pasolini encabeçou uma extensa lista de óbitos de significativos nomes do cinema, incluindo Glauber, Fassbinder, Tarkovski, Cassavetes, Rossellini, Visconti, Kieslowski, Joaquim Pedro, Hirszman. Outros não morreram mas não conseguem mais filmar. Será que já estamos aptos para contabilizar bonus e dividendos?

### **Bibliografia:**

- BAZZOCCHI, M. ANTONIO **Pier Paolo Pasolini**. Milano: Bruno Mondadori,1998
- BERNADET, JEAN-CLAUDE , **O Autor no Cinema**. São Paulo: Brasiliense, 1994
- BOYER, MARTINE; TINEL, MURIEL **Les films de Pier Paolo Pasolini**. Paris: Dark Star, 2002



- CATÁLOGO GLAUBER ROCHA. Venda Nova: Cinemateca Portuguesa, 1981
- CATÁLOGO PIER PAOLO PASOLINI: Uma Vita Futura. Roma:  
Fondo Pier Paolo Pasolini. s/d
- CEVALLOS, FABIAN **Salò: Mistero, crudeltà e follia**, Roma: L'ERMA, 2005
- CHIESI, R.;MANCINI,A. **Pier Paolo Pasolini Poet of Ashes**. Pisa: Titivillus;  
San Francisco: City Light Books, 2007
- DANEY, SERGE, Nota sobre Saló (Pasolini).IN: **A Rampa**, Tradução de Marcelo  
Rezende.São Paulo: Cosac & Naify, 2007. p.141-144.
- DESIATI, MARIO; ROSSI, FEDERICA(org) **Album Pasolini**.  
Milano: Arnoldo Mondadori, 2005
- DONDERO, MARIO **Scatti per Pasolini**. 5 Continentes, Italia, 2005
- GRATAROLLA, FRANCO **Pasolini uma vita violentata**: Pestaggi fisici linciaggi morali:  
cronaca di una Via Crucis laica attraverso la stampa dell'epoca. Roma: Coniglio,2005
- GEERTZ, CLIFFORD A política do significado in **A Interpretação das Culturas**.  
Rio de Janeiro :LTC, 1989. p.206-222
- KEZICH, TULLIO (org.) **Pier Paolo Pasolini: I Film degli altri**. Parma: Ugo Guanda, 1996
- LÉVI-STRAUSS A Ciência do Concreto in **O Pensamento Selvagem**. Trad.Tânia  
Pellegrini. Campinas : Papyrus, 1997. p. 15-49
- LUCANTONIO, G. (Org.) **La Politique des Auteurs** : Testi,documenti, interviste.  
Roma : Dino Audino Editore, 2001
- NAZARIO, LUIZ **Todos os corpos de Pasolini**. São Paulo: Perspectiva, 2007
- PASOLINI, P. P. **As Últimas palavras do herege**: Entrevistas com Jean Dufлот.  
**Empirismo Eretico**.3.ed. Milano: Garzanti, 2000  
**Le Poesie**. Milano: Garzanti ,1975  
**Pasolini Romanzi e Racconti**. Vol. I e II. 5.ed.  
Milano: Arnoldo Mondadori, 1998  
**Pasolini Teatro**. Milano: Arnoldo Mondadori,2001  
**Pasolini Saggi Sulla Política e Sulla Societá**. 3.ed.  
**Pasolini Per il Cinema**. Vol. I e II. Milano: Arnoldo  
Mondadori,2001  
**Últimos Escritos**.2.ed. Coimbra: Fora do Texto, 1995
- REVISTA DIARIO DELLA SETTIMANA. Milano: Seregini S.p.a., ANO X,n.41.28.10.2005
- SADE, MARQUIS DE **Os 120 dias de Sodoma: ou a escola da libertinagem**.  
São Paulo: Iluminuras, 2006
- SICILIANO, ENZO **Vita di Pasolini**. Milano: Arnoldo Mondadori, 2005
- ZIGAINA, G. **Pasolini e l'abiura**: Il segno vivente e il poeta morto.2.ed.  
Venezia: Marsilio, 1993

