



UNIVERSIDADE FEDERAL DA PARAÍBA
PRÓ-REITORIA DE PÓS-GRADUAÇÃO E PESQUISA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO
MESTRADO EM COMUNICAÇÃO E CULTURAS MIDIÁTICAS
LINHA DE PESQUISA: CULTURAS MIDIÁTICAS AUDIOVISUAIS

GABRIELA BARBOSA ROCHA

O FIM DA SEDUÇÃO E A VIOLÊNCIA DAS RELAÇÕES SEXUAIS, OBSERVADAS
NA OBRA DE PIER PAOLO PASOLINI

JOÃO PESSOA

2019

GABRIELA BARBOSA ROCHA

**O FIM DA SEDUÇÃO E A VIOLÊNCIA DAS RELAÇÕES SEXUAIS, OBSERVADAS
NA OBRA DE PIER PAOLO PASOLINI**

Dissertação desenvolvida na linha de pesquisa Culturas Midiáticas Audiovisuais e apresentada ao Programa de Pós-graduação em Comunicação da Universidade Federal da Paraíba como requisito para obtenção do grau de Mestre.

Orientador: Prof. Dr. Bertrand de Souza Lira

João Pessoa

2019



UNIVERSIDADE FEDERAL DA PARAÍBA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO

ATA DE DEFESA DA DISSERTAÇÃO DE MESTRADO

Aos 29 dias do mês de agosto do ano de 2019,
às 15 horas, realizou-se no (a) DELMID, a sessão
pública de defesa da Dissertação intitulada:
O FIM DA SEDUÇÃO E A VIOÊNCIA DAS RELAÇÕES SEXUAIS
apresentada pelo (a) aluno (a) GABRIELA BARBOSA ROCHA,
formado (a) em COMUNICAÇÃO SOCIAL, que concluiu
os créditos exigidos para obtenção do título de MESTRE (A) EM
COMUNICAÇÃO, área de Concentração em Comunicação e Culturas Midiáticas,
segundo encaminhamento do Prof. Dr. Thiago Pereira Falcão, Coordenador do
Programa de Pós-Graduação em Comunicação da UFPB e segundo os registros
constantes nos arquivos da Secretaria da Coordenação da Pós-Graduação. O
professor (a) BERTRAND DE SOUZA LIMA (PPGC/UFPB), na
qualidade de orientador (a), presidiu a Banca Examinadora da qual fizeram
parte os Professores Doutores LEYLA THAYS BRITO (PPGP/UF)
e CLAUDIO CARLOS DE PAIVA (____/UFPB). Dando início aos
trabalhos, o (a) Presidente convidou os membros da Banca Examinadora para
comporem a mesa. Em seguida foi concedida a palavra ao (a) mestrando (a)
para apresentar uma síntese de sua Dissertação, após o que foi argüido
(a) pelos membros da Banca Examinadora. Encerrando os trabalhos de
argüição, os examinadores deram o parecer final sobre a Dissertação, à
qual foi atribuído o seguinte conceito: APPROVADO.
Proclamados os resultados pelo Presidente da Banca Examinadora, foram
encerrados os trabalhos, e para constar eu,
BERTRAND DE SOUZA LIMA (Secretário ad hoc) lavrei a presente
ata que assino juntamente com os demais membros da Banca Examinadora.
João Pessoa, 29 de agosto de 2019.

BANCA EXAMINADORA	ASSINATURA
Orientador (a): <u>BERTRAND DE S. LIMA</u>	
Examinador (a): <u>LEYLA THAYS B. DA SILVA</u>	
Examinador (a): <u>CLAUDIO CARLOS DE PAIVA</u>	

“Talvez considerem nossas ideias um pouco fortes: e daí?

Não conquistamos o direito de dizer tudo?”

SADE, *A filosofia na alcova*

RESUMO

Esta pesquisa parte da visualização dos três filmes integrantes da Trilogia da Vida e *Saló* (1975), do diretor italiano Pier Paolo Pasolini. Os filmes foram analisados a partir das escolhas estéticas para representar o erotismo e os impulsos sexuais do ser humano. A bibliografia básica foi composta pelas obras de autoria do próprio diretor, outras que abordam temas que consideramos relevantes para compreender a sua filmografia como a obscenidade, o erotismo, a pornografia e a sociedade de consumo. Por fim, a contribuição da literatura sobre cinema e seus estudos para realizar as análises finais. Entende-se que transformar o sexo em um personagem principal foi a forma encontrada por Pasolini para decifrar o ser humano e ao mesmo tempo desafiá-lo à transgressão. A representação da sexualidade espelha a nostalgia de uma juventude arcaica, e depois a visão degradante de Pasolini sobre a juventude moderna. A violência e o sexo sem os subterfúgios mais comuns do cinema de entretenimento para emoldurá-los de forma falsa.

Palavras-chaves: Cinema; Erotismo; Corpos; Pasolini.

ABSTRACT

This research comes from the view of the Trilogy of Life's three films and *Saló*, from the Italian director Pier Paolo Pasolini. The films were analyzed from the aesthetic choices to represent the eroticism and human's sexual impulses. The basic bibliography was composed of works of the director himself, other works that approach issues we consider relevant to comprehend his filmography, such as obscenity, eroticism, pornography and consumer society. Finally, the contribution of literature about cinema and its studies were used to do the final analyses. It is understood that transforming the sex into a main character was the way Pasolini found to decipher the human being and, concurrently, challenge it to transgression. The sexuality's representation mirrors the nostalgia of a archaic youth, and then, Pasolini's degrading vision about the modern youth. Violence and sex without any of the entertainment cinema more common subterfuge used to frame them in a false way.

Keywords: Cinema; Eroticism; Body; Pasolini.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

IMAGEM 01 - Casal de jovens se casam no terraço.

IMAGEM 02 - Elizabetta e acompanhante banham a cabeça de Lorenzo.

IMAGEM 03 - Pasolini observa pessoas na feira.

IMAGEM 04 - Sequência de planos ligados por um corte seco.

IMAGEM 05 - Sequência de planos ligados por um corte seco.

IMAGEM 06 - Segundo exemplo de sequência de planos ligados por corte seco.

IMAGEM 07 - Segundo exemplo de sequência de planos ligados por corte seco.

IMAGEM 08 - Terceiro exemplo de sequência de planos ligados por corte seco.

IMAGEM 09 - Terceiro exemplo de sequência de planos ligados por corte seco.

IMAGEM 10 - Relação homoerótica observada em segredo.

IMAGEM 11 - Jovem canta despreocupadamente antes da decapitação.

IMAGEM 12 - Estudantes exaltam a liberdade dos seus corpos.

IMAGEM 13 - Jovens nuas dançam e festejam

IMAGEM 14 - Criminoso é canonizado após mentir no leito de morte.

IMAGEM 15 - Diabo expulsa monges pelo ânus no inferno.

IMAGEM 16 - Panorâmica para representar o fim da relação carnal dos personagens.

IMAGEM 17 - Panorâmica para representar o fim da relação carnal dos personagens.

IMAGEM 18 - Casal experiencia relação sexual de forma simbólica.

IMAGEM 19 - Freiras cobiçam jardineiro.

IMAGEM 20 - Freiras cobiçam jardineiro.

IMAGEM 21 - No dia do seu casamento, May troca olhares com rapaz desconhecido.

IMAGEM 22 - No dia do seu casamento, May troca olhares com rapaz desconhecido.

IMAGEM 23 - Reencontro de Zumurrud e Nur Eddin.

IMAGEM 24 - Autoridades assinam o termo de confidencialidade e acertam os detalhes do seu plano perverso.

IMAGEM 25 - Autoridades chegando para realizar a inspeção nos jovens rapazes.

IMAGEM 26 - Nu frontal dos rapazes durante a inspeção.

IMAGEM 27 - *Plongée* dos garotos durante a inspeção.

IMAGEM 28 - Hotel onde o Presidente, o duque, o juiz e o Bispo se encontram para assinar o tratado das futuras orgias que serão praticadas.

IMAGEM 29 - Soldados procuram jovens em zonas rurais da Itália.

IMAGEM 30 - Garota é descartada por lhe faltar um dente.

IMAGEM 31 - Jovens sendo expostas às autoridades como mercadorias.

IMAGEM 32 - Governantes levantam-se excitados com o pranto de uma das personagens.

IMAGEM 33 - *Contra-plongée* dos homens e das mulheres que conduzirão as maldades e as orgias praticadas na casa nos próximos dias.

IMAGEM 34 - *Plongée* dos jovens que serão subjugados ao longo do filme.

IMAGEM 35 - Senhora Vaccari dança enquanto narra suas histórias obscenas.

IMAGEM 36 - A sombra de um pênis projetada na parede.

IMAGEM 37 - Garota morta é exposta ao abrir as portas do oratório.

IMAGEM 38 - Senhora Vaccari segue indiferente com sua narrativa ao lado do cadáver.

IMAGEM 39 - Duque assedia todas as pessoas presentes na cerimônia de casamento.

IMAGEM 40 - Jovens recém-casados à força são obrigados a consumir seu casamento.

IMAGEM 41 - Jovens imitam cachorros e são alimentados como tal.

IMAGEM 42 - Garota se fere com os pregos dentro da comida.

IMAGEM 43 - Bunda da Senhora Maggi, em *close*.

IMAGEM 44 - Garota é obrigada a comer fezes.

IMAGEM 45 - Presidente se masturba diante de um espelho, ao lado de uma imagem santa.

IMAGEM 46 - Juiz obriga uma garota a urinar ao seu lado enquanto faz o mesmo.

IMAGEM 47 - Presidente com a boca e os dentes sujos de fezes.

IMAGEM 48 - Bispo e Senhora Maggi dançam ao som do piano.

IMAGEM 49 - Casamento coletivo das autoridades.

IMAGEM 50 - Vestimenta excêntrica do Bispo para celebrar o casamento.

IMAGEM 51 - Soldado nu saúda o governo totalitário.

IMAGEM 52 - Duque observa as torturas.

IMAGEM 53 - Cena de tortura observada através dos binóculos.

IMAGEM 54 - Senhora Vaccari.

IMAGEM 55 - Senhora Maggi.

IMAGEM 56 - Senhora Castelli.

SUMÁRIO

Agradecimentos

Resumo

Lista de ilustrações

Sumário

Introdução

CAPÍTULO I

1. Pasolini: uma aproximação

1.1 Breve biografia e contexto histórico

1.2 Neorrealismo e a tragédia

1.3 Cinema corsário de poesia

CAPÍTULO II

2. Erotismo e sociedade de consumo

2.1 A sedução, o erótico, obsceno, pornográfico: conceitos

2.2 Liberalismo econômico e pornografia

2.3 A pornografia no cinema

CAPÍTULO III

3. Análise dos filmes

3.1 A Trilogia da Vida e a sedução

3.2 Saló e a violência

Considerações finais

Bibliografia

Filmografia

INTRODUÇÃO

Conhecer a obra cinematográfica de Pier Paolo Pasolini é perceber o rompimento com a tradição dos seus contemporâneos neorrealistas e a produção de um cinema poético que dialoga coerentemente com sua ideologia. Como diretor, Pasolini buscava resgatar a natureza onírica das imagens e transformar seus filmes em poesia. Sua subjetividade foi canalizada para a escolha das imagens e dos temas e para seu *estilo* pessoal de representá-las.

A exuberância do erotismo em seus filmes significa uma transgressão do moralismo vigente e provocou nas pessoas a sensação de obscenidade. São filmes polêmicos e foram censurados em diversos países. Para Pasolini, a exibição da sexualidade explícita seria uma forma de provocação à moral burguesa vigente e também um resgate aos valores simbólicos, ritualizados, que acabaram se perdendo devido ao avanço da aculturação imposta pela sociedade de consumo, que ele considerava o novo (e verdadeiro) fascismo.

Sua explícita valorização do irracional, do simbólico e do poético, sua escandalosa sinceridade, confronto, desafia e decifra pulsões que assustam o “homem de bem”. Mais de quatro décadas depois de seu brutal assassinato, consideramos pertinente dar continuidade a sua investigação da pulsão erótica e sua representação cinematográfica como forma de protesto contra a sociedade de consumo. Através de diferentes abordagens, a mesma temática que aliena e reforça preconceitos pode ser a mesma que irá chocar e esclarecer questões obscuras que partem de grosserias eróticas para uma reflexão existencialista.

Esta pesquisa pretende interpretar as escolhas estéticas e estilísticas da representação erótica nos últimos filmes do diretor italiano. Os filmes que compõem a Trilogia da Vida (*Decameron*, *Contos de Canterbury* e *As Mil e Uma Noites*) e por último, *Saló* (1975). São filmes que compartilham semelhanças, pode-se dizer que em todas essas obras o personagem principal é o sexo como ferramenta ideológica, mas as diferenças destacam-se e serão discutidas no desenvolvimento do texto.

Os filmes da Trilogia são marcados por um tom descontraído, as ações têm desfecho cômico ou leve. Pasolini exaltou um passado idílico em que as relações eram “arcaicas”, ou, pré-capitalistas, uma juventude não contaminada pela massificação moderna, norteadas por seus próprios valores culturais. Ainda não influenciados pela mercantilização do amor e do sexo.

Porém, Pasolini assistia à rápida e tardia industrialização da Itália, e percebeu que os jovens que considerava alegres e ingênuos estavam tornando-se “erotomaniacos neuróticos”, e desiludiu-se com o presente, que foi, segundo o cineasta, engolido pela ferocidade do capitalismo, e também com o passado. Percebeu que a sociedade, e, principalmente, os jovens, estava perdendo a posse de seus próprios corpos. Publicou um ensaio no livro *Jovens Infelizes* no qual negava suas obras pertencentes à Trilogia da Vida e realizou outra que podemos considerar fruto de toda a sua insatisfação: *Saló* (1975).

Uma das questões principais a ser observada é a mudança de abordagem estilística da sedução ainda ritualizada e descontraída, presente na Trilogia da Vida, em contraposição ao ato sexual deliberadamente associado à violência de *Saló* (1975), que serão melhor discutidas e exemplificadas nos capítulos destinados a análise dos filmes. Privilegiando a própria reflexão de Pasolini sobre o assunto em seus ensaios, é possível traçar uma linha do tempo, desde sua contribuição neorrealista até a invenção e a exploração do que chamou de cinema de poesia. Sua crescente indignação contra a sociedade de consumo pode ser acompanhada na progressão dos seus textos e comparada ao resultado dos filmes realizados.

Trata-se de compreender a relação feita pelo diretor entre meios de comunicação como culpados pela perda da realidade dos corpos e infelicidade dos jovens modernos. Com uma economia cada vez mais ligada à satisfação dos desejos individuais, a sociedade pôde conhecer novas formas de alienação. Enquanto a sociedade consome cada vez mais padrões do erótico e pornográfico, as representações do corpo são embaladas em um senso que reforça os preconceitos de uma normatização de valores morais, a partir de uma visão mercadológica.

Propomos articular a obra crítica de Pasolini com a discussão filosófica sobre erotismo e entender como ele interage com os hábitos da sociedade de consumo. Munidos de um arcabouço teórico, buscamos realizar uma análise da *mise-en-scène* dos quatro filmes já citados, identificar identificando traços de estilo presentes nas obras e também apontar apontando as diferentes técnicas estilísticas usadas na representação do erotismo e como essa estética serviu como reflexo do seu pensamento.

A escolha dos autores e dos temas foi realizada tendo em vista os conceitos mais recorrentes para a análise das obras aqui citadas. Foram examinadas questões estéticas dos filmes, como escolhas de direção e, por fim, o conjunto de decisões de Pasolini ao representar o erotismo entre seus personagens. Privilegiamos os aspectos da sua própria reflexão sobre o

assunto, fortemente discutidos em seus ensaios reunidos no livro *Jovens Infelizes* (1990) e *Empirismo Hereje* (1971) e da sua produção filmica geral.

O desafio proposto é compreender como o tema foi manipulado para, ao mesmo tempo, provocar o espectador, mas também representar algo intimamente recalcado em Pasolini. Ele assume ser obcecado pelo amor, e manifestou extremo interesse em entender as pulsões emocionais do ser humano. Para Pasolini, o “homem de ideias”, ou, o “bom burguês”, determinou que tantas coisas seriam obscenas, ou seja, que deveriam permanecer *fora de cena*, ao mesmo tempo que impulsionou a economia erotizando a publicidade e transformando o consumo em gozo. O proletariado comum viu-se em um paradoxo. É preciso trabalhar mais para ganhar mais. Ganhar mais para gozar mais. Pasolini tinha verdadeiro horror à sociedade de consumo.

A pesquisa será dividida em três partes principais, primeiro conhecer a trajetória do diretor, suas contribuições artísticas, sobretudo cinematográficas e, através dos seus ensaios entender um pouco sua crítica sobre a sociedade de consumo e analisar como a representação do erotismo foi utilizada como forma de protesto nos seus filmes. O objetivo é explorar questões sobre o diretor e seu pensamento para fundamentar nosso objeto de estudo.

Em um primeiro momento, Pasolini é apresentado não só como cineasta, mas também como importante ensaísta, pintor, poeta e romancista. Este breve contexto histórico é importante para esclarecer algumas questões recorrentes em seus trabalhos, como a valorização da vida camponesa, com sua cultura simbólica, ainda não codificada. A obra de Pasolini tem suas raízes na literatura. Ele publicou primeiro obras poéticas, romances e peças dramáticas, e só depois partiu para a realização cinematográfica. Dito isto, fica mais claro entender a sua tentativa de criar uma “gramática” para o cinema. Pasolini é o precursor do que ele chamaria de *cinema de poesia*, e explica, em ensaio homônimo, quais são as características essenciais desse gênero e como era possível realizá-lo.

Pasolini elaborou um discurso centralizando o sexo como ferramenta ideológica, e esse é o ponto de partida para o terceiro capítulo do trabalho. A fundamentação teórica parte de conceitos de erotismo, obscenidade, pornografia, apresenta uma visão geral da evolução da representação do erotismo na história do cinema e faz uma relação desses conceitos com outro bastante explorado por Pasolini: erotismo e sociedade de consumo. Essa discussão filosófica será ferramenta indispensável para a última parte da análise filmica.

Propomos uma análise estética e de estilo diretamente relacionada à intenção ideológica do diretor, considerando como ele manipula os recursos estéticos para expressar sua crítica e visão de mundo, apontando suas contribuições inovadoras para a cinematografia e investigando a verdadeira razão de tanta rejeição em relação à sua obra.

Buscando as imagens no surdo caos das coisas, Pasolini, conseqüentemente, aproximou-se dos signos mais irracionais e pré-humanos. Ele culpou a cultura de massa pela recente produção cinematográfica estritamente informativa e objetiva. Ele fez seus filmes como forma de protesto e importou-se mais com o conteúdo inquietante do roteiro. Ele parte de uma estratégia ofensiva, muitas vezes chocante, para aguçar o senso crítico e despertar desconforto em relação à sua realidade. Sendo assim, em uma sociedade falsamente puritana, escolheu o sexo como ferramenta ideológica para falar dos interditos, da repressão que viveu e também do estado geral de neurose do mundo.

CAPÍTULO I

1. Pasolini: uma aproximação

1.1 BREVE BIOGRAFIA E CONTEXTO HISTÓRICO

Cineasta, ator, poeta, semiólogo, jornalista, tradutor, poeta, dramaturgo e romancista. A produção de Pier Paolo Pasolini é um legado de um intelectual versátil e seus ideais sempre acompanharam coerentemente sua produção artística. Deu nome a um novo estilo de fazer filmes, chamado por ele de cinema de poesia, o que o levou a ser reconhecido no mundo inteiro como o primeiro cineasta autoral, o pioneiro do gênero que chamamos hoje de *cinema de autor* (KISKI, 2016, p. 17)

Nasceu a 5 de março de 1922, em Bolonha, Itália. Durante a infância e adolescência morou em diversas cidades do Norte da Itália, graças à carreira militar de seu pai, que exigiu deslocamentos e mudanças. Sua mãe, professora primária, foi a responsável pela educação dos filhos. Voltou em 1936 para ingressar na Universidade de Bolonha e iniciou seus estudos de literatura italiana, filologia românica e história da arte. Em 1945 graduou-se em Letras com uma tese sobre a linguagem poética e pessimista de Giovanni Pascoli, poeta com fortes inclinações socialistas, que influenciou depois a obra e a formação pessoal de Pasolini.

Terminado seus estudos, retornou à Friuli, cidade natal da sua mãe. Além de desenhar e pintar, ele iniciou sua carreira literária publicando seus primeiros poemas em dialeto friulano, o que gerou grande repercussão. Sob o regime nacionalista de Mussolini, a Itália pregava a unificação da língua em toda a extensão do território. Como linguista, Pasolini considerava a massificação da linguagem e do comportamento um "genocídio", que iria destruir uma cultura camponesa, vital, rica, diversificada, pela qual ele se interessava imensamente. Em 1954 publicou o livro de poesia *A Melhor Juventude*, evocando a vivência em Friuli e sua importância para a formação de suas bases estéticas, escreveu:

Dedicatória

Fonte d'água de minha vila.

Não há água mais fresca que em minha vila.

Ele manteve-se atento às mudanças históricas de seu país, sempre observando as transformações que sucederam na língua. Pasolini sentia a urgência de preservar o que ele considerava uma cultura arcaica ao mesmo tempo rica e cheia de simbologia. Criou uma espécie de afeto pela cultura camponesa, temia que ela estivesse em vias de desaparecimento, devido ao rápido desenvolvimento industrial pelo qual a Itália passava. Manteve um pensamento crítico sobre a sociedade e, ao longo da vida, buscou romper os padrões sociais vigentes. Maria Betânia Amoroso, importante pesquisadora brasileira nos assuntos “pasolinianos” reafirma que “à medida que se impõe o modelo único de vida, baseado no consumo de mercadorias e na sociedade do bem-estar, amplamente veiculado pelos meios de comunicação de massa, as críticas de Pasolini se acirram” (AMOROSO, 2002, p. 18). Seu livro de poesias era, além de uma forma de expressão sensível, um manifesto de revolta.

Seu irmão, Guido Pasolini, foi morto tragicamente em 1945. Ele era filiado à Resistência, ao lado do Partido Comunista, mas foi morto por comunistas, ligados à tropa de Tito, governante socialista da Iugoslávia, que queriam se apropriar de parte de Friuli. Era uma guerra entre nacionalistas. Guido, seu irmão, não poderia permitir que um território italiano como o Friuli fosse visado pelo nacionalismo iugoslavo, mesmo que estivesse inscrito no Partido de Ação e fosse socialista.

Pasolini ficou profundamente abalado com a morte do irmão e frequentemente encontramos traços dessa dor, o luto da morte, em seus versos e romances. Escreveu:

Agora o único pensamento que me consola não é a ideia de que precisamos ser sensatos, superar a dor e resignar-nos; essa resignação é egoísmo; ela é cruel, desumana. Não é isso que se deve oferecer a esse pobre menino debruçado ali, nesse silêncio terrível. Precisáramos chorá-lo sempre, sem parar, porque só assim poderíamos chegar perto da imensidão da injustiça que se abateu sobre ele. (citado por LAHUD, 1993. p. 60-1)

Em 1949, Pasolini é expulso do Partido Comunista, acusado de “desvio ideológico”, depois que um padre rompeu o segredo de confissão e o denunciou por atentado ao pudor e corrupção de jovens. Surge o primeiro escândalo envolvendo sua sexualidade: na noite de 30 de setembro de 1949, foi acusado de ter mantido relações sexuais com três jovens menores de

¹ PASOLINI, Pier Paolo. *Poemas*. Org. de Alfonso Berardinelli e Mauricio Santana Dias. Tradução de Mauricio Santana Dias. São Paulo: Cosac Naify, 2015, p.24.

idade durante uma festa na região de Ramuscello. Foi absolvido por insuficiência de provas, mas, pelo escândalo, é obrigado a abandonar a sala de aula.

Mudou-se para Roma com a mãe, onde viveu de aulas particulares e do magistério em escola privada. Depois iniciou seus trabalhos cinematográficos, primeiramente como roteirista. Estabelecido em um bairro popular, a descoberta do mundo subproletariado inspirou muitos dos seus livros de poesia, romances e primeiros filmes (KINSKI, 2016, p. 27). Já possuía uma reputação consolidada como poeta e romancista e nunca parou de escrever os seus ensaios.

Desde o início, literatura e cinema estão estreitamente ligados na obra de Pasolini. Sua filmografia começou com a elaboração de roteiros cinematográficos. Com dezoito anos escreveu um roteiro para um concurso organizado por jovens fascistas, intitulado *Il Giovane della primavera* (1940), em que o personagem, mítico e decadente vive um retorno no qual a sensualidade e o erotismo tentavam encontrar livre curso (KINSKI, 2016, p. 28).

Em 1957 ganhou um notório prêmio em Viareggio com o livro de poesia *As cinzas de Gramsci*, ganhando reconhecimento de grande poeta. Nesse mesmo ano seu pai faleceu. Ganha outro prêmio em 1959, “Prêmio Literário da Città de Crotone”, com a publicação de um romance intitulado *Una Vita Violenta*, que deixou as organizações católicas e o Partido Comunista indignados. Contudo, ficou internacionalmente conhecido e o livro contou com onze traduções e muitas reedições na Itália, considerado um dos principais romances europeus do pós-guerra, retratando de maneira lúdica a impiedade dos atos de jovens marginais no ambiente de total fatalidade dos subúrbios romanos.

Pasolini foi precursor de uma nova escola cinematográfica, que veio a influenciar cineastas contemporâneos como Lars Von Trier e Michael Haneke. Na Itália pós-Segunda Guerra Mundial, Pasolini “virava as costas para o cinema de entretenimento, cinema este que utiliza subterfúgios de enquadramentos, roteiro, fotografia e atuação para emoldurar de forma falsa o sexo e a violência” (KINSKI, 2016, p. 11).

Pasolini declarou, em 1960, que iria se dedicar mais à linguagem cinematográfica. Sobre o motivo dessa “mudança”, declarou:

Creio que há várias razões para esta translação. Mas primeiro, queria precisar que não abandonei a poesia escrita e a expressão literária. Agora, as razões desta modificação de linguagem ou, antes, de expressão. Creio poder dizer, presentemente, que escrever poesias, ou romances, foi para mim o meio de exprimir

minha recusa de uma realidade italiana, ou pessoal, num dado momento da minha existência (PASOLINI, citado por FERNANDES DA SILVA, 2007, p.26).

Apesar dessa transição para a linguagem do cinema, em vários dos seus filmes o centro reflexivo parte de uma origem literária. Quando não é uma adaptação de um clássico da literatura mundial, o filme explora, através dos diálogos, situações crônicas de cada personagem, comumente retratado no drama. Pasolini associou o conceito de cinema e língua e se debruçou sobre debates de semiologia. Considerou o cinema como momento escrito da realidade que o cerca. No livro *Empirismo Herege* (1972) estão registradas importantes palestras sobre a natureza da linguagem cinematográfica: *Cinema de poesia* (1967), *A língua escrita da ação* (1966) e *Discurso sobre o plano sequência ou o cinema como semiologia da realidade* (1967).

1.2 NEORREALISMO E A TRAGÉDIA

Os diretores Roberto Rossellini e Federico Fellini foram os principais responsáveis pelo estabelecimento do movimento Neorealismo Italiano, denunciando a desigualdade social do pós-guerra e pondo fim à dicotomia Bem versus Mal, tão comum no cinema de Hollywood. Otto Maria Carpeaux observa que

O neorealismo não foi apenas uma erupção de vitalidade estética, mas produto de uma crise dramática. Especialmente na Itália, porque esta vivia um momento de resistência moral e intelectual, já que a verdade institucional estava bastante dissociada da realidade. [...] Tanto que o novo realismo expandiu-se e influenciou outras esferas de produção cinematográfica, como a América Latina. Glauber Rocha, o “provocador onírico”, com seus textos mais conhecidos, “Estética da Fome” e “Estética do Sonho”, debateu profundamente questões como o desprezo pela linguagem burguesa, a arte e o subdesenvolvimento. Em seguida, a crítica norte-americana cunhou o termo “Italian Vogue”, que logo ficou conhecido como neorealismo (CARPEAUX, citado por BRAYNER GUERRA, 2008, p. 18).

Em 1955, ocorreu a primeira participação de Pasolini em um roteiro, *A mulher do rio* (La donna del fiume), de Mario Soldati. Em 1956, ajudou a revisar o dialeto falado em Roma, o romanesco, no filme *Noites de Cabíria*, de Fellini. Ajudou na elaboração de *A noite do massacre* (La lunga notte del’ 43, 1960), de Florestano Vancini, e *A morte de um amigo* (Morte di um amico, 1960), de Franco Rossi. Mas foi Mauro Bolognini seu parceiro mais importante. Pasolini marcou sua colaboração em diversos filmes: *A longa noite de loucuras*

(*La notte brava*, 1959), *Um dia de enlouquecer* (*Giornata balorda*, 1960), *O belo Antônio* (*Il bell'Antonio*, 1960). E ainda em 1960, estreou como ator no filme *O cordunda de Roma* (*Il gobbo*), de Carlo Lizzani.

Seu primeiro filme, *Accatone, desajuste social* (1961), trata de um grupo de amigos residentes da periferia de Roma, onde levam uma vida marginal, sem propósito e praticando pequenos delitos. Na época de sua estreia, por causa das gírias suburbanas de baixo calão, Pasolini foi processado por obscenidade. Mais um dos seus muitos episódios jurídicos - um total de trinta - em que também foi absolvido.

Seus primeiros filmes, *Accatone* (1961), *Mamma Roma* (1962), *A Ricota* (1962), críticos e historiadores tentaram classificar como neorrealista, algo compreensível, devido à escolha das locações, filmagens externas, orçamento reduzido e captação direta. Também o trabalho com os não-atores ou o caráter de "exclusão" dos personagens principais podem legitimar tal discurso. No entanto, ao contrário da tradição neorrealista, seus personagens, que representavam a classe subproletária, não eram os heróis esperados de um filme de protesto social. Seus personagens era marginalizado, não alcançava uma redenção, não adquiria consciência crítica.

Pasolini vê a periferia como um lugar que vive outro tempo, outros valores, não a trata como caso de polícia, desta forma, opõe o mundo da burguesia ao mundo “pré-histórico” (de acordo com o cineasta) do subproletariado. Sobre o período que viveu na periferia de Roma, Pasolini escreveu:

No mundo setentrional, onde vivi, havia sempre, ou ao menos assim me parecia, na relação entre os indivíduos, uma sombra de piedade que se traduzia na timidez, no respeito, na angústia, na transferência afetiva, etc. Para se vincular numa relação amorosa, bastava um gesto, uma palavra. Prevalecia o interesse pela interioridade, pela bondade ou maldade que há dentro de nós [...]. Aqui, entre essa gente muito mais tomada pela irracionalidade, pela paixão, a relação é, por sua vez, muito bem definida e se baseia em fatos concretos: desde a força muscular até a posição social (PASOLINI, citado por AMOROSO, 2002, p.25).

Foi além, Pasolini queria causar incômodo no que ele considerava o “homem de bem” e nos seus últimos filmes escolheu evidenciar a real violência, física e simbólica. “o sexo sem luzes, música ou enquadramentos” (KINSKI, 2016, p. 12). E um assunto ainda proibido: a homossexualidade, uma das razões de sua perseguição.

A importância da imagem como narradora de histórias foi mantida como herança de seus contemporâneos neorrealistas, mas parte para outro caminho em termos de escolha dos temas e foco narrativo. Seus filmes já recorriam a certa dose alegórica e poética, são mais sugestivos do que presos a significações.

Com seus filmes *Édipo Rei* (1967), *Medeia* (1970) e *Appunti per una Orestia de Africana* (1970), iniciou uma nova fase de sua produção que pode ser definida como “fase do mito” (KINSKI, 2016, p. 38). Propondo uma leitura humanizada dos heróis trágicos gregos. Pasolini encontra nas tragédias o tema da incapacidade do homem de domesticar as forças irracionais, que tanto lhe interessava neste período. Nas suas adaptações continua desenvolvendo seu cinema autoral aliando questões políticas com questões oníricas:

Este período quando é citado por alguns estudiosos de Pasolini é quase sempre considerado como um abandono e recusa da realidade e do presente histórico por parte do cineasta: um elogio trágico da barbárie, palavra esta que o cineasta afirmava ser “a que mais amava no mundo” [...]. Com a realização desses filmes sobre os mitos trágicos, o cineasta procura expressar os contrastes entre a cultura arcaica baseada no mundo mágico e possuidor do sentido do sagrado, violento e sua inevitável destruição nas mãos do mundo racional, moderno e materialista (FERNANDES DA SILVA, 2007, p. 115).

Pasolini acreditava que o ideal burguês ainda não tinha contaminado o Terceiro Mundo, onde a sociedade ainda preservava muito da sua cultura mítica. Na sua fase mítica, o cineasta traz à luz discussões sobre barbárie, o primitivo, os rituais e critica o homem contemporâneo como um ser sem identidade cultural, política e social:

[...] nessa altura, conheceu-se na Itália o que seria denominado cultura de massa, e seus instrumentos, os *mass media*; foi nesse momento que fiquei assustado e incomodado e não quis mais continuar fazendo filmes simples, populares, porque, caso contrário, seriam de certo modo manipulados, mercantilizados e desfrutados pela civilização de massa. E então fiz filmes difíceis, começando com *Gaviões e Passarinhos*, *Édipo Rei*, *Pocilga*, *Medeia*, filmes mais aristocráticos e difíceis, que seriam portanto dificilmente desfrutáveis (PASOLINI, citado por AMOROSO, 2002, p. 68).

1.3 CINEMA CORSÁRIO DE POESIA

Pasolini frequentemente confessava a solidão que sentia no mundo. O cinema seria uma ferramenta de provocação, mas também uma forma de confissão e evasão. Graças a sua orientação sexual, viu-se obrigado a reprimir muitos dos seus impulsos afetivos e esse

ressentimento reverberou em todo seu pensamento e obra. Se, segundo Georges Bataille (1987) o sexo é a busca de continuidade, que conforta o íntimo do ser, pode-se ter uma ideia de como pode ser desolante a vida de uma pessoa que se viu sempre obrigada a reprimir seus impulsos sexuais em uma sociedade falsamente liberal. Para ele, viver significava a falta do sentido e da linguagem. Em suas palavras, a vida era “um caos de possibilidades, uma busca de relações e de significados sem solução de *continuidade*” (PASOLINI, 1982, p. 198). Podemos observar em toda a sua obra um viés passional, altamente íntimo e vital como reflexo desse ressentimento:

Aqueles que como eu, têm o destino de não amar segundo uma norma, acabam por supervalorizar a questão do amor. Um ser normal pode se resignar - a palavra terrível - à castidade, nas ocasiões perdidas; mas, em mim, a dificuldade de amar tornou obsessiva a necessidade de amar: a função hipertrofiou o órgão quando, adolescente, o amor me parecia uma quimera inacessível; em seguida, quando com a experiência, a função retomou as suas justas proporções e a quimera foi reduzida à cotidianidade mais miserável, o mal já estava inoculado, crônico, incurável. Eu me encontrava com um órgão mental enorme para a função desde então negligenciável (PASOLINI, 1986, p. 14).

Para Pasolini, a sociedade moderna pregava uma falsa tolerância que apenas transformava os homossexuais em potenciais consumidores. Era preciso aturar as diversas “existências” para que os indivíduos se tornassem bons consumidores. Os homossexuais continuavam sendo excluídos da sociedade, sem exercício de sua liberdade, enquanto uma parcela da população tirava proveito da tolerância ilusória instaurada. O amor heterossexual era consentido de tal forma que se tornava coerção e uma espécie de “erotomania social”, enquanto a homossexualidade foi recalcada e transferida para um lugar onde se tornava “monstruosa, demoníaca e degradante”. O sexo, mesmo com toda a permissividade do mundo, continua sendo tabu. E tudo que era sexualmente diverso é ignorado e repellido.

Pasolini acreditava que essa liberdade sexual “oferecida”, ou melhor, imposta, tinha causado uma neurose geral, ao passo que as pessoas ficaram obcecadas em obedecer a essa exigência. A liberdade foi falsamente cedida, e não conquistada. O principal inimigo de Pasolini era o atual “homem de ideias”, irreversivelmente contaminado pela ideologia de consumo:

Hoje, a liberdade sexual da maioria tornou-se uma convenção, uma obrigação, um dever social, uma ansiedade social, uma característica inevitável da qualidade de vida do consumidor. O resultado de uma tal liberdade sexual “ofertada” pelo poder é uma verdadeira neurose geral. A facilidade criou a obsessão “induzida” e imposta,

que deriva do fato de que a tolerância do poder concerne unicamente a exigência sexual expressa pelo conformismo da maioria. Ele protege unicamente o casal e o casal acabou se tornando uma condição paroxística, em vez de ser um sinal de liberdade e de felicidade (como o era nas esperanças democráticas) (PASOLINI, citado por NAZÁRIO, 1982, p. 55).

Pasolini afirmou em diversos ensaios que o verdadeiro fascismo era a sociedade de consumo. Ela aos poucos afetou toda a percepção dos indivíduos, unificou e totalizou as codificações de suas ideias:

O que há de original na análise de Pasolini é que, vindo o novo fascismo sob a roupagem da “democracia”, ele ousa afirmar que o “antigo” fascismo seria um mal menor. A “sociedade de consumo” é um “novo” fascismo, que transformou radicalmente os jovens, que os tocou no que eles tinham de mais íntimo, dando-lhes outros sentimentos, outras maneiras de pensar, de viver, outros modelos culturais. Não se trata mais, como na época mussoliniana, de uma arregimentação real, física e total (NAZÁRIO, 1982, p. 44).

Sob o regime do novo fascismo, o indivíduo passa a pertencer a uma massa despojada de cultura, totalmente manipulada e reificada. O poder está na totalização dos modelos industriais, é uma espécie de possessão global das mentalidades pela obsessão de produzir e consumir. Esse poder tende a massificar a linguagem e o comportamento, a normalizar os espíritos através da simplificação frenética de todos os códigos. Seu sintoma mais perceptível é a febre do consumo, uma febre de obediência a uma ordem não enunciada (NAZÁRIO, 1982).

Pelas palavras de Pasolini, o consumismo consistiu em um “cataclismo antropológico”. Era para ele desilusão, ira e revolta idealista. O homem passou a acreditar que um bem manufaturado ou serviço oferecido era capaz de satisfazer todos os seus desejos pulsionais, quaisquer que fossem. Enquanto o velho “fascismo fascista” não afetava obrigatoriamente a consciência e o comportamento das pessoas. Esse “novo” regime, falsamente democrático, seria a forma de poder (mais fascista) que a história jamais conhecera, a ruína das ruínas (PASOLINI, 1990). Ele começou a se preocupar em sair completamente do padrão desenvolvido na época pela indústria cinematográfica e produziu filmes herméticos e de difícil consumo.

O cinema como os demais meios tornara-se um meio da cultura de massa, e como consequência um instrumento de alienação. A única forma de oposição seria a realização de um cinema impopular e inconsumível, como a poesia friulana no seu projeto juvenil e hermético. Pretende assim criar obras em que o nível cultural do

público que assistisse a elas fosse igual ao seu, limitando-se a se expressar sem querer facilitar a linguagem (FERNANDES DA SILVA, 2007, p. 133-4).

Pasolini via a burguesia como inimiga da memória, do passado e das contradições, como defensora da “padronização repressiva” e do pragmatismo a qualquer custo. O projeto neocapitalista, segundo ele, visava o aniquilamento de toda a lembrança e de todos os mitos. A sociedade de consumo fez os indivíduos desconhecem a si próprios e acreditarem tomar consciência do mundo. Através do trabalho foi concedida a consciência clara e distinta dos objetos e a ciência seguiu como companheira das técnicas. A sexualidade afastava o homem da consciência e atenuava suas faculdades de discernimento. O sujeito passou a moderar, ignorar e até maldizer a exuberância sexual.

Pasolini não deixou que esses problemas dolorosos e delicados fossem abafados ou silenciados.

Suas obras ficcionais molduram o mundo por ele observado, espelham a cultura, a história e o seu grau de engajamento, mesmo não possuindo uma estética estritamente realista. A concretude realista foi revelada através de uma expressão poética, o que garantiu maior complexidade à sua obra, e o diferenciou do movimento neorrealista. Esta foi a forma encontrada por ele de aproximar sua obra literária poética do que viria a ser seu cinema de poesia.

Para Pasolini (1982), o cinema era fundamentalmente poético devido à comunicação visual, essencialmente onírica e composta por arquétipos. Apesar de não possuir um precedente instrumental efetivo, o cinema tinha a capacidade de comunicar. Isso acontecia graças ao repertório de comunicações naturais que as pessoas colecionavam à medida que “liam” visualmente o que acontecia ao seu redor. Estes signos, ligados à mímica da fala e da realidade vista pelos olhos, eram estritamente sinaléticos, brutalmente funcionais e informativos, caracterizando uma linguagem cinematográfica tendencialmente objetiva e naturalista (PASOLINI, 1982). Este cinema continuava a ser narrativo e a sua língua era a da prosa.

Segundo Kinski (2016), Pasolini é o primeiro a tentar fazer uma distinção entre a prosa e a poesia no cinema. A língua da poesia é aquela em que se sente a câmera, como na poesia são sentidos os elementos gramaticais da função poética; na língua de prosa, não se pode sentir a câmera, pois o autor e seu estilo não são aparentes. “O cinema de poesia tem

como objetivo último escrever histórias em que, mais do que as coisas ou os fatos, o protagonista é o estilo” (KINSKI, 2016, p. 36).

No cinema, acreditava Pasolini, a escolha das imagens dependia da visão ideológica e poética do autor, mas seria expressivamente limitada pelo grande número de destinatários do filme, assegurando um caráter objetivo e convencional. O cinema logo tornava-se espetáculo de evasão e sofria uma previsível e inevitável violação. Seus elementos bárbaros, irracionais e oníricos foram contidos abaixo do nível de consciência. O filme tornou-se “monstro hipnótico”, instrumento de choque e persuasão. Para Pasolini, o cinema deixou de ser “língua de poesia” e tornou-se “língua de prosa”; convenção narrativa sem pontas expressivas.

Para se aproximar de uma língua poética, o cinema deveria servir-se de outro universo imagético. O mundo da memória e dos sonhos, que se exprime através de imagens significantes, pelo qual Pasolini sentia maior afinidade. Esse mundo ainda não foi catalogado, é extremamente rude, quase animal. Isso explica a sua qualidade onírica, já que seu instrumento linguístico é do tipo irracional. O autor de cinema que busca seus signos nesse “surdo caos das coisas”, pode acrescentar a ela uma qualidade expressiva individual, e através do exercício do estilo, exprimir-se através de uma “língua de poesia”, o que Pasolini chamaria de cinema de poesia (PASOLINI, 1990).

A linguagem cinematográfica possui uma natureza dupla. É ao mesmo tempo objetiva e subjetiva. De acordo com Pasolini, a subjetividade seria garantida por uma imersão do autor na alma da sua personagem, da adoção de sua psicologia e língua, determinada pela sua condição social. Logo, o autor deveria ter certa consciência sociológica do meio, mesmo realizando uma obra poética.

O cineasta revive o discurso da sua personagem, mergulha na sua psicologia e na sua língua. O realizador que se propõe a contar uma história ou representar o mundo através dela, estará realizando uma operação estilística, e esta é a característica fundamental da Subjetiva Indireta Livre. Para Pasolini, ela instaura uma tradição possível de “língua técnica de poesia” no cinema.

O discurso indireto livre é usado como pretexto pelo autor de cinema para representar o mundo visto pelos seus olhos, sutilmente através da visão da personagem. Por baixo do filme, corre outro filme: aquele que o autor teria feito mesmo sem o pretexto da “mimeses visual” do seu protagonista. A tradição técnico-estilística se forma quase que naturalmente em função dos excessos psicológicos das personagens, usadas como pretexto. São escolhidas

do meio cultural do autor, são análogas a ele na cultura, na língua e na psicologia. Posteriormente notar-se-á como Pasolini falou indiretamente através delas em seus filmes.

A língua de poesia nasceu no âmbito de investigações e experiências e sinalizou uma vigorosa renovação geral do formalismo. Ela retribuiu aos poetas a função humanística do mito e da consciência técnica da forma. Pasolini entendeu como criar pseudonarrativas na língua poética, ou uma prosa de arte. O verdadeiro protagonista seria o estilo. O cinema de poesia serve-se do estado de alma psiquicamente dominante do filme (PASOLINI, 1990), o que lhe permite uma grande liberdade provocativa.

Pasolini vislumbrou a obra de arte como forma de inquietação cultural, social e existencial, que rompia com o discurso hegemônico presente nas formas modernas de representação. Para ele, a recente produção cultural se esqueceu do drama existencial, e transformou-se em mero produto de consumo de massa, longe de ser obra esteticamente apreciável. Denunciou o desconhecimento das novas gerações sobre o mítico e o sagrado. Era total a sua impaciência com a atual instrumentalização da arte, que provocava o deleite só no plano da utilidade. A subcultura do poder se apropriou de todos os discursos, e os moldou de acordo com seu interesse. O cinema de Pasolini resgatou as raízes oníricas das imagens, foi articulado para fomentar um olhar crítico e subjetivo em relação à realidade. Ele buscou intervir na ordem social, mesmo que isso fosse despertar o desprezo de boa parte da população. Ele se preocupou pelo que socialmente considerou preocupante e se permitiu passar por cima da moral vigente.

Nos seus últimos anos de vida, publicou uma série de artigos no jornal diário *Corriere della Sera*, postumamente reunidos no volume *Jovens Infelizes*. Os ensaios abordam temas delicados como aborto, escola obrigatória, televisão, formação da nova sociedade de consumo ou liberdade sexual. Para Pasolini, ser polêmico era uma consequência direta de seu trabalho como intelectual. As rápidas transformações sociais e econômicas pelas quais a Itália fora submetida, para o autor ou cineasta, exigiram uma nova forma de pensar a realidade. Sua sinceridade viva e cortante era a matriz do seu pensamento crítico e, por isso, pessimista e negativo, pois vislumbrava um futuro aculturado, com total desinteresse pelas antigas tradições. Pasolini definiu a sua obra como:

(...) luta contra os 'monstros', ou seja, contra a ignorância, as aberrações da razão, em um campo ao qual as ciências morais ou biológicas já trouxeram tantas luzes etc. Ajuda terapêutica - ou preparo dessa ajuda - a quem sofre, direta ou

indiretamente, dos preconceitos que regem as relações sexuais (PASOLINI, citado por AMOROSO, 2002, p. 60).

Pasolini realizou um esforço pessoal para alargar o espaço que o contexto repressivo lhe concedia. Ainda havia muitos preconceitos acerca da sexualidade. O cineasta assumiu uma enorme responsabilidade ao fazer suas escolhas estéticas sobre o que colocar e não colocar em seus filmes. O espectador comporta-se como um “receptor da realidade”. Sabendo que uma escolha estética é sempre uma escolha social, o diretor sabia associar as formas audiovisuais às formas não audiovisuais da realidade, a fim de alcançar uma identificação absoluta da parte do espectador. Assumindo seu compromisso expressivo, e por razões estilísticas, podemos observar a força temática que o ato sexual assumiu em suas obras.

O aflorar do sexo e a aceitação dos seus impulsos teve uma forte função existencialista e de autorreflexão na vida do cineasta. Simbolicamente, enfatizar a importância do desejo irracional, em detrimento da razão funcionou como um protesto contra os interditos civilizatórios. A repulsa de Pasolini pela modernidade despertou nele um intenso interesse pela transgressão de seus valores e estatutos sociais. As relações sexuais foram para ele fonte de inspiração e fascínio, dedicou a elas mais de um filme devido à importância conferida. Sua ideologia estava aí presente, afrontando o moralismo. O sexo representa a possibilidade de transgressão contra as normas que regulam os processos físicos, bem como abala a moral burguesa, sendo o agente de uma violação metafórica de seus códigos e práticas (BRAYNER, 2008).

A sociedade supostamente “libertária”, realizou uma incitação pornográfica de massa, porém, ainda permeada de preconceitos e barreiras, que aceita a relação sexual desde que seja heterossexual e em ambiente privado. Há uma contradição: o modo de pensar da sociedade ainda era extremamente arcaico e conservador, apesar dos esforços coletivos em direção ao “progresso”. Pasolini, em seu texto *Análise linguística de um slogan*² (1973) referiu-se às lamúrias dos críticos à crescente imoralidade da literatura e do cinema. Recusou-se a se recolher ao silêncio forçado ao qual o literato ou o cineasta blasfemo era reduzido. Substituída agora pela cultura de consumo e do bem-estar, a censura viu-se obrigada rever a sagrada noção de sentimento comum de pudor (PASOLINI, 1973).

² Contido na obra *Os jovens infelizes - antologia de ensaios corsários*. Trad. M. Lahud e M. B. Amoroso, org. M. Lahud. São Paulo: Brasiliense, 1990.

O cristianismo também exerceu um poder indireto (mas poderoso) de censura, elaborando um mundo sagrado, de onde foram excluídos os aspectos horrendos e impuros. O erotismo, transformado em pecado, sobreviveu com dificuldade à liberdade de um mundo que rejeita o pecado. Pasolini buscou a superação do horror.

O ato sexual tem sempre um valor de perversidade (BATAILLE, 1987). Existe no êxtase da volúpia, no entender do autor, uma função de irregularidade moral. Grosserias eróticas sempre tiveram forte impacto numa sociedade reprimida. Sua exuberância não significa a destruição, mas a superação e o abatimento, a transgressão. Estes canais provocam nas pessoas civilizadas, e sexualmente reprimidas, a sensação de *obscenidade*, que é a ordem que perturba um estado dos corpos que estavam conformes à posse de si, a posse da individualidade durável e afirmada. O erotismo por si só põe em jogo a dissolução das formas que acreditam ser solidamente constituídas.

Seria então importante reconhecer, aproximar-se das forças irracionais que habitam o homem, para potencializar as chances de conseguir interpretá-las e combatê-las, segundo Bataille (1987). É impossível ignorar a vontade de Pasolini de tentar codificar e formatar essa pulsão erótica, tendo em vista a sua exploração em larga escala, ao mesmo tempo em que permanecia sendo um tabu entre as pessoas. Ele queria sempre ampliar as possibilidades do representável.

CAPÍTULO II

2. Erotismo e sociedade de consumo

2.1. A SEDUÇÃO, O ERÓTICO, OBSCENO, PORNOGRÁFICO: CONCEITOS

Um dos propósitos deste trabalho é fazer uma reflexão sobre o erotismo e, para tanto, consideramos de suma importância a tentativa de definir cada um dos conceitos que aparecerão com frequência no corpo do texto. Digo tentativa, pois o erótico, o obsceno, o pornográfico e a sedução partem de um conjunto de contradições, tornando impossível traçar limites precisos entre eles. Esses conceitos foram construídos através de efeitos ideológicos e históricos e refletem modos de pensar, fazer e representar o sexo.

Baudrillard se debruça sobre a sedução e escreve mais de uma obra sobre o assunto. Para ele, a sedução é um jogo de símbolos, um ritual: “(...) a sedução representa o domínio do

universo simbólico” (1991, p. 13). A sedução, de acordo com o autor, constitui-se como um jogo de aparências.

Ela sabe - é seu segredo - que não há *anatomia*, que não há psicologia, que todos os signos são reversíveis. Nada lhe pertence, exceto as aparências - todos os poderes lhe escapam, mas ela reverte todos os seus signos. Quem se pode lhe opor? O único verdadeiro desafio está aí, no domínio e na estratégia das aparências, contra o poder do ser e do real (BAUDRILLARD, 1991, p. 15).

Comparando a sedução com o gozo, ou, a satisfação do desejo pulsional, o autor considera a sedução soberana, por fazer parte da ordem dos signos. Sendo ela que prevalece a longo prazo, pois é uma ordem reversível e indeterminada.

A lei da sedução é primeiro a de uma troca ritual ininterrupta, de um lance maior onde os jogos nunca são feitos, de quem seduz e de quem é seduzido e, em virtude disso, a linha divisória que definiria a vitória de um e a derrota de outro é ilegível (...). Ao passo que o sexual tem um fim próximo e banal: o gozo, forma imediata da finalização do desejo (BAUDRILLARD, 1991, p. 28-29).

Pornografia nos dicionários “indica a expressão ou sugestão de assuntos obscenos na arte, capazes de motivar ou explorar o lado sexual do indivíduo” (ABREU, 2012, p. 21). A pornografia, fortemente vinculada ao obsceno, está quase sempre associada às forças maléficas, pois provém do lado obscuro da mente (2012, p. 31). A pornografia opera uma sexualização da realidade, e erotiza, com o fantasiar exacerbado, qualquer representação do mundo.

O termo “pornografia” vem do grego *pornographos*, que significa literalmente “escrito sobre prostitutas”, referência à vida, aos costumes e aos hábitos das prostitutas (GERACE, 2015). Os dicionários de língua portuguesa *Michaelis* e *Aurélio* conceituam, respectivamente, o termo como “arte ou literatura obscena, tratado acerca da prostituição, coleção de pinturas ou gravuras obscenas, caráter obsceno de uma publicação, devassidão”; como “figura, fotografia, filme, espetáculo, obra literária ou de arte que tratam de coisas ou assuntos obscenos ou licenciosos, capazes de explorar o lado sexual do indivíduo” No *Oxford English Dictionary*, a pornografia é conceituada como o descrever ou mostrar pessoas nuas ou atos sexuais com o objetivo de causar excitação. E no *Diccionario Básico de la Lengua Española*, a pornografia é vista como obscenidade, narrações ou imagens de tipo erótico com finalidade comercial e sem qualquer pretensão científica ou artística.

Para Baudrillard (1991), o pornô acrescenta uma dimensão ao espaço do sexo, fazendo-o mais real que o real, causando a ausência de sedução. Por outro lado, Abreu (2012, p.31) acredita que quando a ficção materializa a fantasia pornográfica, ambos sendo simulação, tem a potência de representar a interminável e desesperada busca do desejo e a possibilidade de sua realização através do imaginário.

Para Bataille, o ato sexual contém um valor muito mais existencial que a simples satisfação de um desejo instintivo. Em seu livro intitulado *O Erotismo* (1987), definiu dois conceitos importantes para entender a abordagem do tema na obra do Pasolini. São os conceitos de *continuidade* e *descontinuidade*. Segundo o autor, somos todos seres descontínuos. Entre duas pessoas há um abismo existencial que nunca poderá ser preenchido, o ato sexual seria o único momento que representa a continuidade dos seres.

Estamos sempre em busca desta continuidade, que seria um conforto para a nossa mais íntima solidão. Toda a concretização do erotismo, o sexo, tem, por fim, atingir o mais íntimo do ser, no ponto em que o coração se abala. A atividade sexual é um momento de crise de isolamento. A passagem do estado normal para a do desejo erótico supõe uma vontade de dissolução da ordem descontínua do ser humano, mesmo que inconsciente. O ser humano sempre sofrerá pelo isolamento da sua individualidade descontínua. O erotismo leva à solidão, pois é definido no âmbito do secreto. “Recusamos ver que a vida é a armadilha feita ao equilíbrio, que toda ela significa uma situação instável, desequilibrada, para onde nos conduz. É um movimento tumultuoso que se encaminha para a explosão” (BATAILLE, 1987, p. 56).

A passagem do descontínuo ao contínuo se dá através de uma forma de violação. Sendo assim, o domínio do erotismo é também um domínio sobre a violência “...uma violência elementar que anima o erotismo” (BATAILLE, 1987, p. 16). Está ligada à violência uma desordem necessária para a transformação de um estado em outro. Se numa relação sexual deseja-se intimamente a passagem da descontinuidade para a continuidade, significa então que há uma violação do ser parceiro. “Toda a concretização erótica tem por princípio uma destruição da estrutura do ser fechado que é, no estado normal, um parceiro no jogo” (1987, p. 17). Como o ato sexual foi apenas uma tentativa, e não uma concretização do estado de continuidade, ao final, os dois seres chegam juntos ao mesmo ponto de isolamento.

O que está em jogo no erotismo é sempre uma dissolução das formas constituídas. Digo: a dissolução dessas formas de vida social, regular, que fundam a ordem descontínua das individualidades definidas que nós somos. Mas no erotismo, menos ainda que na reprodução, a vida descontínua não está condenada, apesar de Sade, a desaparecer: ela está somente posta em questão. Ela deve ser incomodada, perturbada ao máximo. (BATAILLE, 1987, p. 18)

Até mesmo a paixão, de acordo com o autor, obedece às regras impostas pela descontinuidade dos seres, pois ela acarreta uma desordem tão violenta que é comparável ao sofrimento. Sendo a continuidade inacessível, o ser está sensível à angústia, pois a busca está ancorada na impotência e na agitação. “As chances de sofrer são tão grandes que só o sofrimento revela a inteira significação do ser amado” (BATAILLE, 1987, p. 19). A ilusão de encontrar no ser amado a plena fusão de dois seres, a continuidade de dois seres descontínuos. O esforço da humanidade gira em torno de alcançar, através do envolvimento erótico, a continuidade que as libertará.

O erotismo, no sentido etimológico, surgiu no século XIX, a partir do adjetivo erótico, que provém do latim *eroticus*, termo que, por sua vez, deriva do grego *erotikós*, uma referência a Eros, deus grego do amor. Relaciona-se, portanto, com aquilo que é próprio do amor, da paixão insistente, do universo sensorial e da sensualidade. Pela própria derivação etimológica - advindo dos deuses, do sensual, amoroso -, o erotismo cinematográfico no imaginário coletivo é considerado como algo sublime, contextualizado e sugestivo; “confunde-se com a sensualidade e a sedução, enquanto a pornografia é entendida como depravação, perversão e obscenidade. Ao erótico caberia a sugestão e a idealização, enquanto o pornográfico é claramente explícito, escancarado, despudorado (GERACE, 2015, p.41).

A fronteira entre estes dois conceitos (erótico e sexual) é imprecisa, ambos se referem à sexualidade, mas a recepção e a noção do admissível e do inadmissível flutua sobre as pressões dos discursos moralistas, libertários e libertinos, como destaca Abreu:.

A distinção entre obras eróticas e obras pornográficas, hoje, pode também atravessar a problemática questão de distinguir cultura de massa e cultura erudita. Sob o rótulo de erótico estão abrigadas aquelas obras que abordam assuntos relativos à sexualidade com teor “nobre”, “humano”, “artístico”, problematizando-os com “dignidade” estética; e de pornográfico, as de caráter “grosseiro e vulgar” que tratam do sexo pelo sexo, produzidas em série com o objetivo evidente de comercialização e de falar somente aos instintos. (ABREU, 2012, p. 50)

Partindo do princípio que “o erótico e o pornográfico são percebidos como uma espécie de revelação de alguma coisa que não deve ser exposta” (ABREU, 2012, p.22), puxamos o gancho do conceito de obsceno para iluminar a questão. Seu significado literal é “fora de cena”, aquilo que é deixado fora de cena, não se apresenta na vida cotidiana. De acordo com os dicionários *Priberam*, *Aurélio* e *Michaelis*, o termo obsceno pode ser encontrado como um adjetivo interpretado como “torpe; contrário à decência, ao pudor; impuro; impudico, desonesto / diz-se de quem profere ou escreve obscenidades”; como algo “impuro, luxurioso, sensual, torpe, de atentatório do pudor (GERACE, 2015, p. 33). Logo, além de mostrar-se como um conceito cultural, a obscenidade não se refere apenas às representações sexuais, ações humanas podem ser consideradas obscenas, mas todos os significados trazem a conotação de impureza, imoralidade, ilegalidade e coisas contrárias à ordem estabelecida.

Segundo Susan Sontag:

(...) o obsceno é uma convenção, a ficção imposta sobre a natureza por uma sociedade convicta de que há algo de vil nas funções sexuais e, por extensão, no prazer sexual (...). O obsceno é uma noção primal do conhecimento humano, algo de muito mais profundo que a repercussão de uma aversão doentia da sociedade ao corpo. (...) Por mais domesticada que possa ser, a sexualidade permanece como uma das formas demoníacas na consciência do homem (SOTANG, 1987, p. 61).

Para Ramon Freixas e Joan Bassa “é o olhar que torna uma obra obscena, e não a obra em si mesma. Dito de outra maneira, tudo gira ao redor daquilo que se vê (ou se quer ver) e não daquilo que se mostra” (citado por GERACE, 2015, p. 31). Sendo assim, erotismo e pornografia relacionam-se com a representação do obsceno. Mas o “efeito obsceno” só tem sentido quando colocado em cena, quando expostos como revelação ou transgressão.

Não nos é possível tratar destes temas sem levar em conta a questão moral. A formulação de regras de comportamento é inerente à organização histórica dos seres humanos e o processo civilizatório tem sido assentado na repressão (ABREU, 2012). Embora com todas as diferenças culturais, existem regras que orientam as práticas sociais, e estes códigos que instituem a normalidade e o proibido nos permite enxergar na obra de Pasolini o que dentro dela se constitui como perversão. Para Baudrillard (1991), sedução e perversão mantém relações sutis, sendo a sedução uma forma de desvio da ordem do mundo. Porém, também considera, dentre todas as paixões, dentre todos os movimentos de alma, a perversão

talvez seja a que mais de perto se opõe à sedução, na visão de Baudrillard. Vamos retomar essa oposição como um dos pontos de discussão e comparação entre os últimos filmes de Pasolini.

Baudrillard (1991) trouxe um conceito de “economia do sexo”, uma alucinada pulsão sexual que foi ao mesmo tempo estimulada para logo depois ser recalçada e reprimida, resultando em uma forma sexual autonomizada. O homem de ideias, a favor do desenvolvimento social, idealizou a natureza e o desejo e forçou-os a se encaixar no seu modo progressivo de liberação.

Em nossa cultura, a sexualidade está massivamente presente, mas quase sempre sujeita a limitações (ABREU, 2012). O humor, as representações das mulheres, roupas da moda, a publicidade e outras práticas presentes nas mídias de comunicação de massa sempre evocam a sexualidade. Não definem ou expõem práticas sexuais explicitamente, mas apontam obsessivamente em direção a elas. Ainda no entender de Abreu (2012), a sexualidade, naturalizada e fortemente vinculada nos meios de comunicação acaba ganhando formatos e padrões, tornando-se mercadoria, cuja circulação se faz influente na estruturação da sexualidade nas chamadas sociedades de consumo. Para Baudrillard (1991), assim como para o Pasolini (1990), essa busca mercantil e obsessiva pelo gozo é responsável por tornar homens e mulheres loucos, ou, os jovens em criaturas infelizes.

Essa obrigação de liquidez, de fluxo, de circulação acelerada do psíquico, do sexual e dos corpos é a réplica exata da que rege o valor mercantil: é preciso que o capital circule, que não haja ponto fixo, que a cadeia dos investimentos e reinvestimentos seja incessante, que o valor se propague sem trégua – é essa a forma da realização atual do valor e da sexualidade, o modelo *sexual* é o seu modo de aparecimento no nível dos corpos (BAUDRILLARD, 1991, p. 47).

Sobre seu último filmes, *Salò* (1975), Pasolini faz uma comparação parecida, entre o consumo e a obrigação sexual.

Salò enfatizou a recente padronização da sociedade, o novo hedonismo, o prazer a todo custo, a ansiedade neurótica refletida no consumo e na relação sexual, transformada em obrigação sexual. A sociedade permissiva permitiu a proliferação do casal heterossexual, e o resto foi jogado no limbo do não permitido, no tabu que provoca riso e choro. Foi a tradução audiovisual do que ele diz ser “visão infernal, que por infelicidade, vivo existencialmente” (PASOLINI, 1990, p. 112).

2.2 LIBERALISMO ECONÔMICO E PORNOGRAFIA

Na sociedade de consumo o gozo tornou-se o fim industrial dos corpos, oposto a qualquer tipo de sedução: “o gozo assumiu a investidura de uma exigência e de um direito fundamental. Último nascido dos direitos do homem, ascendeu à dignidade de um imperativo categórico. É imoral infringi-lo.” (BAUDRILLARD, 1991, p. 23). O gozo como simples produto de extração, vindo de uma maquinaria dos corpos, uma logística de prazeres, em que todos os desejos são insensatos. A cultura do *corpo*, na expressão do seu desejo, está sendo veiculada todos os dias nos meios de comunicação de massa. O processo de sedução, antes *ritualizado*, foi reduzido ao imperativo sexual *naturalizado*, devido à necessidade da realização imediata e imperativa dos desejos (BAUDRILLARD, 1991, p. 47). Este modo de circulação dos corpos se esqueceu de qualquer forma de sedução. O sexual triunfou sobre a sedução.

Podemos relacionar a visão de Baudrillard e Pasolini com o que Dufour (2013) considerou ser o novo “contrato social”, em que opera a ditadura do gozo excessivo e, portanto, obsceno do consumidor proletariado, o “hiperburguês”, a quem é pedido que consuma até onde puder. Marquês de Sade teria sido o primeiro a levar às últimas consequências os perigos do princípio liberal baseado no egoísmo do gozo próprio, e desvendar suas implicações. Citando o próprio Dufour (2013, p. 50), “quanto mais o mundo se torna liberal, mais se torna - e só poderia mesmo tornar-se, logicamente - *sadeano*”.

A incitação pornográfica é múltipla nos veículos de massa. O *eros* foi permitido e tornou-se fonte e objeto de consumo. Nasceu uma publicidade inspirada, deliberadamente, na pornografia, instaurando na sociedade, o que Dufour chamou de *pornocracia*, uma fusão da falsa democracia com a pornografia, resultando em uma sociedade que dá verdadeiras lições de perversão. Para acrescentar sentido a esta ideia, pode-se parafrasear Pasolini e dizer que o novo poder consumista é “completamente irreligioso, totalitário, violento, falsamente tolerante, aliás, mais repressivo que nunca, corruptor e degradante” (PASOLINI, 1990, p. 107). Consumo agora é rito e a mercadoria é fetiche.

Evidentemente, viver mergulhado numa cultura perversa³, garante consequências aos indivíduos envolvidos. De acordo com Dufour (2013), vivemos num mundo cada vez mais *sadeano* onde o mandamento supremo é: Goze! O que não se relaciona apenas aos sentidos da paixão carnal, mas também com a paixão de possuir e dominar e à paixão de ver e saber. Esse

³ Perverso, adotando a definição de Dufour, sendo aquilo que perverte a ordem dos termos.

imperativo que rege a vida do homem moderno explica os recorrentes fenômenos obscenos e extremos que acontecem no mundo, pois de um lado, favorece aqueles mais aptos a sustentar o ideal de perversão, e por outro lado, convida os outros a adotar comportamentos perversos.

Os homens que vivem nesse regime liberal fizeram-se insensíveis e gozam de sua insensibilidade. A sensibilidade é negada, aniquilada, e os homens tornaram-se ferozes. Ao negar-se a si mesma a crueldade é levada tão longe que se torna explosão destruidora. Para Moraes e Lapiez, o erotismo “se inscreve no domínio da fantasia e só no reino da ficção é que ele pode realizar-se plenamente”.

O ato sexual também poderia ser explicado, através da ótica de Bataille (1987), como dois seres dominados pela violência. Ordenados pelos reflexos da união sexual, que partilham um momento de crise das suas existências descontínuas e ambos estão fora de si. Os dois buscam a continuidade, mas depois de concretizado o seu desejo, observam que sua descontinuidade ainda está intacta, trata-se então da mais intensa e insignificante crise.

Tendo em vista a necessidade irracional de satisfazer seus impulsos sexuais, Bataille (1987) afirmou que a violência é elementar para animar o erotismo. Entender o erotismo, é entender a violência e o sentido de violação. A passagem de dois estados distintos só poderia dar-se de forma violenta. O erotismo dos corpos significa uma violação do ser parceiro. Tem o poder de fazer tudo vir à tona: a violência e a inominável desordem a qual está ligada. Aquele que no começo do jogo sexual era seu parceiro, ao fim da concretização erótica, é destruído. Sendo assim, o domínio do erotismo não deixa de ser um domínio sobre a violência.

Os homens passaram a viver em um estado de imponderabilidade, o consumo e a satisfação de suas exigências hedonistas representavam seu único ato existencial possível. Pasolini fez uma tentativa de ajustar contas com a realidade, tentando adaptar-se a ela. Ele enxergou apenas escombros de valores onde as pessoas viam progresso.

Podemos perceber isso no filme *Saló* (1975) que assumiu abertamente esse aspecto nefasto da atividade erótica, a ausência da sedução. Ele transcendeu o desejo devido ao seu caráter espiritual. A emoção do desejo nunca poderá ser comparada à alegria secreta de jogar com o próprio desejo. O desejo é apenas um referente. Segundo Baudrillard (1991), a sedução é o que precipita os termos um em direção ao outro, o que os reúne no seu máximo de energia e encanto. Na sua grotesca obscenidade, o filme busca intensificar ainda mais a ausência de sedução.

O erotismo é capaz de ordenar o espírito de um indivíduo que deseja ultrapassar os limites do interdito. Assim como a crueldade. Na verdade, para Bataille (1987), erotismo e crueldade são campos vizinhos, fundados na vontade de transgressão. A violência não se detém no respeito e na lei que ordenam socialmente a vida humana. O erotismo e a violência derrubam violentamente a ordem legal. Resistir ao interdito, significa recorrer à violência, seja ela verbal ou imagética.

Seus filmes foram censurados ao longo dos anos e classificados como pornográficos. Ora, a obscenidade não é o pornô. A obscenidade preserva um conteúdo sexual de transgressão, de provocação e de perversão. Age sobre o recalque com uma violência simbólica própria (BAUDRILLARD, 1991, p. 37). No pornô reina a alucinação do detalhe, a proximidade do ato sexual exagera o tom pitoresco dos detalhes anatômicos (p. 36). A pornografia consegue ser mais real que o real, pois acrescenta uma dimensão à representação do sexo que os seres humanos não enxergam naturalmente. Através do sexo, ainda segundo Baudrillard acaba-se toda a sedução, e põe-se fim ao sexo através da acumulação de signos do sexo, aí reside a sua ambiguidade.

Aparências puras têm a ironia do excesso de realidade (BAUDRILLARD, 1991, p. 73). A realidade torna-se apreensível apenas quando nossa identidade nela se perde, é essa perda que traduz a familiaridade surreal dos objetos. “O pornô representa o real através do próprio excesso das aparências do real” (p.73). “A estratégia da sedução é o engano” (p. 80). E o engano representa o reconhecimento do poder infinito da sedução. Ela reside nos segredos do reino dos artifícios, e nunca na economia natural do sentido, da beleza ou desejo.

Acabou o universo onde deuses e homens procuravam agradar-se. Acabou a inteligência dos signos, o poder da magia e a sensibilidade da sedução. Hoje o universo é ordenado por relações de força, materializou-se como objeto de dominação e não de sedução. Mas não é o fim. Uma sedução pode tornar-se obscena. Em algumas formas de pornografia, a obscenidade volta a ser sedutora (BAUDRILLARD, 1991, p. 145). Ao representar o grotesco, o lado podre do sexo, Pasolini fez-nos lembrar que ainda existe o *bom sexo* em algum lugar. Por trás da sua caricatura, pretendeu devolver alguma credibilidade ao modelo sexual enfraquecido. É possível redescobrir o segredo libidinal que foi “desligada” dos corpos, para dar lugar à energia ligada aos corpos produtivos. A própria violência pode seduzir.

2.3 A PORNOGRAFIA NO CINEMA

Tal como a sexualidade, a pornografia tem seu nascimento histórico, contradições e complexidades. Abreu, na obra *O olhar pornô* (2012), observa a produção e o consumo da pornografia desde o advento do cinema até o vídeo e sua pesquisa nos será útil para destacar a obra de Pasolini dentro deste apanhado histórico e apontar suas especificidades.

Desde as primeiras audiências nos *cinematographos* de Paris ou Nova York, o erotismo já se insinuava, podia-se ver por apenas um níquel filmes de bailarinas ou mulheres de roupão de banho dançando em câmera lenta. Evidentemente esse primeiro público era masculino e ainda não havia censura (ABREU, 2012).

No início do século XX começou uma nova modalidade, conhecida como *stag films* (literalmente, filme para homens), nos EUA e na Europa. Com produção independente, eram exibidos em ambientes fechados, fora dos circuitos comerciais, para grupos selecionados de espectadores, são os legítimos ancestrais dos filmes de sexo explícito (ABREU, 2012, p. 57). Eram filmes curtos, de cerca de sete minutos ou menos, mudos e em preto-e-branco, filmados em um *master-shot* - plano frontal de conjunto, contendo quase toda a ação, às vezes contendo um corte para o interior do quadro para destacar algum personagem, ação ou objeto.

Apesar dos avanços cinematográficos os *stags* permaneceram “primitivos” na estruturação da sua linguagem. As sequências explícitas de sexo são marcadas por um alto grau de descontinuidade temporal, bruscas mudanças de enquadramento, cortes desconexos e finais quase sempre abruptos (ABREU, 2012, p. 58). A pornografia presente nos *stags* tinha um caráter pedagógico sublinhado por Di Lauro e Rabkin (1976), para quem

o *stag film* foi, e é, o cinema *vérité* do proibido, um incalculável registro de imagens que abertamente assumiram sentimentos desconhecidos sobre sexo. (...) Eles documentaram aquelas experiências privadas, isoladas e não mencionadas, que todavia eram de alguma forma universais. Compartilhando os mistérios da informação sexual através de rituais coletivos de iniciação masculina (...) recebia-se um curso de iniciação sexual não creditado. Os filmes provavam que um mundo de sexualidade existia fora das limitadas experiências individuais. Neles, havia gente e atividade sexual reais. A personificação estética era tão frágil e simplória, vivida por “*performers*” e não por “atores”, que tornava tudo mais verdadeiro (citado por ABREU, 2012, p. 61-62).

Os *stag films* continuaram sendo exibidos pelas décadas seguintes mantendo as formas primitivas originais, mesmo com o desenvolvimento da narrativa cinematográfica, já com longas-metragens e a presença de som e cor no circuito comercial. Vale ressaltar que

“não há nada nos filmes que denote que a sedução ou iniciativa sexual deva partir do personagem masculino” (ABREU, 2012, p. 66), as mulheres tomam iniciativas e demonstram anseios e curiosidades. Todavia, numa falta de narrativa lógica e organizada, tanto os personagens masculinos como os femininos eram desprovidos de personalidade.

Na produção norte-americana dos anos 30, o Código Hays foi a primeira regulamentação sobre censura, e a produção erótica foi marcada pelo pudor e fantasia romântica, ainda segundo Abreu. Durante os anos 50, a câmera conseguiu filmar a nudez numa época mais liberal, ainda com restrições à exibição dos órgãos genitais masculinos e femininos frontais.

Os filmes produzidos durante as décadas de 1960 e 1970 estavam mergulhados no processo de contracultura e grande parte do cinema industrial, fundamentalmente europeu apropriou-se dos ideais libertários para questionar nos filmes o modo de vida, comportamentos, posições políticas e relações sexuais (GERACE, 2015). Os filmes desta época debruçaram-se sobre questões da opressão socioeconômica e política, também sobre sexualidades, racismo, emancipação da mulher, direitos humanos igualitários, liberdade de expressão, “ou seja, tudo o que o cinema vigiado pelos códigos de censura reprimira anteriormente” (GERACE, 2015, p.135).

Sobre as imagens cinematográficas do desejo sexual e do desejo da revolução, expressando o sexo como uma forma de discursos político, Gerace (2015) comenta a obra de Pasolini:

Muitos filmes, ao colocarem o princípio do prazer em detrimento do princípio da realidade, questionaram a tradição do amor romântico e burguês, aliado à monogamia, ao casamento e às relações de poder entre os sexos. Alguns cineastas, como Pasolini, subverteram a raiz dos valores, dando noções mais diversificadas sobre a política dos corpos na nova sociedade libidinal que adorna o sexo como ideologia libertária, mas também repressora e perigosa (GERACE, 2015, p. 138).

De acordo com Abreu (2012), o pornô europeu apresenta uma atmosfera diferente da norte-americana:

Numa abordagem superficial, pode-se dizer que os filmes contém mais “histórias e diálogos”, seus temas e personagens, em geral mais bem construídos, carregam ambigualmente tanto um certo romantismo quanto uma carga maior de perversidade ou culpa (ABREU, 2012, p. 109).

Na Europa, algumas cinematografias utilizaram o prazer do sexo como catarse social, cada cineasta à sua maneira, faziam do sexo metáfora para aludir ao fetichismo, capitalismo, marxismo, alienação social e anarquia total (GERACE, 2015). Especificamente na Itália, contemporâneos de Pasolini tratavam deste tema de formas variadas. Como observa Gerace (2015), após a recuperação econômica, pós Segunda Guerra, alguns cineastas estilizaram o desejo como metáfora da própria Itália, influenciados pelos movimentos da contracultura sexual e pela legalização pornográfica na Europa.

Federico Fellini propõe um cinema de celebração à vida, personagens imersos no universo da alta burguesia italiana, marcado pelo jogo de aparências e pela alienação existencial, descobrem na Itália modernizada novos sentidos para suas vidas. Em contraposição, Michelangelo Antonioni representava as crises psicológicas de seus personagens, de acordo com Gerace (2015), seu cinema passou a projetar discretamente ideais da contracultura. Marco Ferreri questiona a sociedade de consumo capitalista e a ostentação da riqueza por meio de imagens metafóricas escatológicas e sexuais. Em alguns dos seus filmes sublima o vazio existencial das personagens, imersas na melancolia e alienação diante dos valores burgueses. Por fim, podemos citar também o cineasta Bertolucci, que configurou a liberdade sexual com contexto social efêmero em sua obra mais conhecida *Último Tango em Paris* (1972).

Ainda nesse mesmo período encontra-se Pasolini. Seus filmes abarcaram discussões sobre o homoerotismo, projetando a sexualidade como discurso político, destacando Pasolini dos seus contemporâneos italianos, Gerace comenta:

Pasolini, por exemplo, via na permissividade da época uma forma de *reificação* das relações, pois lá existia sim uma liberdade sexual, mas uma liberdade limitada, concedida àquilo que era concebido como possibilidade dentro dos critérios morais: o sexo aparecia então como metáfora do poder (GERACE, 2015, p.160).

A pornografia conquistou seu lugar tornando-se um gênero entre os gêneros, assentado sobre a estrutura da narrativa clássica de longa-metragem. Como tal, a pornografia desenvolveu um “sistema de convenções” próprio que permite uma pronta leitura do público. Jim Kitses, citado por Abreu (2012), define gênero como uma convenção estética, uma área de concordância entre plateia e artista.

Abreu ainda afirma que “o erótico e o pornográfico são percebidos como uma espécie de revelação de alguma coisa que não deve ser exposta”, o que podemos entender como o obsceno. Outro pesquisador do gênero pornográfico, Rodrigo Gerace (2015), retoma nossas ideias de embate simbólico entre imagens eróticas e pornográficas e ressalta “pois a imagem do obsceno em um filme condiz mais com seu momento histórico, ao *Zeitgeist*⁴, do que necessariamente com a visualização diegética”. Ambos são, à seu modo, expressões do desejo que triunfam sobre proibições (ABREU, 2012, p. 16).

A história da sexualidade no cinema une discursos visuais e narrativos às convenções e subversões estéticas e ideológicas. Hoje em dia até mesmo os *stag films*, considerados pornográficos, na atualidade são vistos como fantasmagóricos, por conta do distanciamento. O obsceno atinge o *status* de erótico ou pornográfico dependendo de seu efeito moral em cada contexto social, de sua exploração discursiva e, fundamentalmente, da violação de algum segredo, de alguma intimidade (GERACE, 2015, p. 32)

O conceito de gênero aplicado à pornografia permitirá aprofundar nossa discussão dentro das obras de Pasolini uma vez que será possível especificar sua singularidade dentro dos códigos e convenções genéricas que caracterizam a produção pornográfica erótica, “repetição nunca é simplesmente o retorno do idêntico e diferença nunca é simplesmente a erupção do absolutamente novo” (ABREU, 2012, p. 116). Ainda sobre o pornográfico

[...] o gênero, tal como o conhecemos só pode ser pensado na segunda metade do século XIX, quando efetivamente se percebe, o processo de sua institucionalização na modernidade, por meio de regulação, censura e proibições, e, conseqüentemente, com a instauração de lugares/espços para o consumo de bens obscenos, o que acarretou uma espécie de privatização da experiência obscena (citado por GERACE, 2015, p. 34).

Diversos filmes de Pasolini são baseados em obras literárias clássicas, os quatro filmes, pilares desta pesquisa constituem adaptações. Suas obras são polêmicas e classificadas como pornográficas, graças ao conteúdo de sexo explícito, mas gostaríamos de ressaltar que as próprias obras literárias que inspiraram o filme trazem em si um teor obsceno. Gerace comenta em seu livro

A cultura do material impresso e, conseqüentemente, no século XVII, o desenvolvimento do romance, que era o mais importante gênero dessa cultura, permitiram que a pornografia adentrasse em todos os meandros sociais,

⁴ É uma palavra alemã, significa espírito de época, espírito do tempo ou sinal dos tempos.

massificando a obscenidade e explorando-a do âmbito privado para todo o público (GERACE, 2015, p. 40).

Consideramos importante essa observação para esclarecer que não só as obras cinematográficas causaram impacto moral, mas as obras literárias também, no seu contexto histórico compartilharam este impacto. Para Sontag, a transgressão na pornografia se dá no visual, pois as experiências por si só não são pornográficas, mas as imagens e as representações podem ser (1987, p.54). Para ela, não existe natureza pornográfica em ações, coisas ou comportamentos, a pornografia só se sustenta pela reprodutibilidade de imagens visuais, auditivas, tácteis ou verbais. Então, somente na representação visual, no universo das imagens, o mundo torna-se obsceno ou pornográfico.

O debate entre o erótico e o pornográfico é uma luta simbólica pela legitimidade das representações e práticas sexuais. O senso comum considera a pornografia suja, negativa, explícita; enquanto o erotismo é visto sem preconceito, é sublime, reflexivo, simulado, “limpo”, organizado. “Sendo erotismo e pornografia os dois lados de uma mesma moeda de prazeres, desejos e comportamentos, a pornografia é sempre o lado maldito” (citado por GERACE, 2015, p.46-47).

CAPÍTULO 3

3. Análise dos filmes

3.1 A TRILOGIA DA VIDA E A SEDUÇÃO

Os autores Jacques Aumont e Michel Marie em seu livro *A análise do filme* (2004) nos proporciona um guia bastante completo sobre tipos de análise, a qual vamos nos ancorar para guiar a discussão sobre as obras escolhidas.

[...] vamos considerar o filme como obra artística autónoma, suscetível de engendrar um *texto* (análise textual) que fundamente os seus significados em estruturas narrativas (análise narratológica) e em dados visuais e sonoros (análise icônica), produzindo um efeito particular no espectador (análise psicanalítica). Esta obra deve também ser encarada na história das formas, dos estilos e da sua evolução (AUMONT; MARIE, 2004, p. 10).

Focamos na análise textual, encarando a narrativa filmica como texto, visto que nosso objetivo é traçar um paralelo com a ideologia pasoliniana. Algumas análises icônicas caberão no texto, mas sempre fazendo essa relação estética *versus* ideologia. De acordo com os autores, o olhar sobre o filme torna-se analítico quando se decide dissociar certos elementos para nos interessarmos mais especialmente por tal momento, tal imagem ou parte da imagem (AUMONT; MARIE, 2004).

Ao analisar um filme, produz-se conhecimento. A proposta é descrever meteticulosamente o objeto de estudo, para decompor os elementos pertinentes da obra e depois integrar no nosso comentário o maior número possível de aspectos deste, de modo a oferecer uma interpretação (2004). “Cada elemento de um filme particular é descodificado em função de uma visão do mundo definida pelo analista” (2004, p. 37).

Pasolini foi um dos cineastas que mais explorou a sexualidade como discurso político (GERACE, 2015), então a análise sempre voltará às suas intenções de engajamento. Abaixo, um trecho do livro *Cinema Explícito* (2015) traz um pouco dessa intenção do autor no conjunto de filmes que compõem a Trilogia da Vida.

A Trilogia liberava a expressão dissimulada da sensibilidade homossexual: sua câmera demorava-se no enquadramento dos falos e as personagens femininas representavam o desejo próprio do diretor, ao escolher para amantes jovens sem barba. Se os poetas e santos da *Trilogia* eram autocaricaturas, Pasolini recorria aos casais de amantes de Boccaccio, Chaucer e dos contos árabes para exprimir mais livremente sua *homossexualidade* através da *heterossexualidade* (FOUCAULT citado por GERACE, 2015, p. 168).

Existe uma unidade estética na obra cinematográfica de Pasolini, mesmo assim, dentro da sua proposta de cinema de poesia, cada obra respeita as próprias particularidades de estética e narrativa. Os filmes constituem-se autônomos, e é possível compará-los com outros filmes já vistos, mas a proposta deste trabalho é compará-los à crítica radical da sociedade que Pasolini empreendeu em seu tempo.

As relações interpessoais nos filmes da Trilogia foram marcados pelo desprendimento e pela descontração. Têm origem literária, e as três obras são um encadeamento de contos menores que compõem a unidade do livro, por isso os filmes dirigidos por Pasolini também tem essa característica, de várias histórias dentro de uma narrativa maior. Na primeira cena do filme *Os contos de Canterbury*, um personagem fala “entre um gracejo e outro, muita verdade é dita”, em um leiteiro que aparece no início de *As mil e umas noites* (1973-4), a

frase: “a verdade não está em um sonho apenas, mas em muitos sonhos”, depois reiterada na fala de um personagem “às vezes os sonhos ensinam mal, Dunya, porque a verdade inteira nunca é mostrada em um sonho apenas. A verdade inteira está em muitos sonhos”. O que nos leva a compreender a escolha destas obras literárias, que além de já possuírem um conteúdo sexual e provocativo, reúnem em um mesmo volume vários contos e vários temas. Dito isso, enfatizamos que nem todos os contos presentes nos livros são cômicos e descontraídos, há também narrativas sombrias e melancólicas, mas acreditamos que o diretor fez um recorte próprio, para ilustrar sua ideia de uma juventude simples e alegre. A partir de agora trataremos exclusivamente das obras audiovisuais.

As ações são quase sempre desencadeadas pelo desejo ou pela cobiça, normalmente com desfecho cômico ou leve. Estas relações foram para ele uma potência para representar, apreender e discutir a Itália Moderna. Ele justificou a escolha das obras quando disse que

(...) são filmes bem fáceis, e eu os fiz para opor ao presente consumista um passado recentíssimo em que o corpo humano e as relações humanas eram ainda reais - arcaicas, pré-históricas, rústicas, mas reais - e opunham essa realidade à irrealidade da civilização consumista (PASOLINI, citado por AMOROSO, 2002, p.99).

Desejamos neste trabalho fazer uma comparação entre a sedução ainda presente na Trilogia da Vida e a violência de *Saló*, mas neste capítulo vale ressaltar algumas diferenças estéticas entre os três filmes que compõem a Trilogia: *Decameron* (1970-1), *Os Contos de Canterbury* (1971-2) e *As mil e uma noites* (1973-4).

Decameron (1970-1), o primeiro filme da Trilogia, inspirado em um romance homônimo italiano, apresenta em sua primeiríssima cena uma ação violenta, assassinato e desova de um corpo. Todavia, é uma cena curta (aproximadamente um minuto e meio), e logo o espectador é convidado a acompanhar um personagem cômico, Andreuccio. Os contos que se seguem têm como tema principal o sexo, primeiro o conto do convento, depois um conto sobre traição, ambos lidam com a questão moral da proibição. Ela existe, porém suas ações não apresentam remorso e não há redenção. Os personagens buscam apenas a satisfação de seus desejos primordiais e o fazem com alegria. Mesmo o marido traído e enganado, no desfecho da história está rindo pois acredita ter fechado uma venda.

O personagem misterioso da primeira cena do filme aparece novamente, e, agora, podemos conhecer sua história, é um ladrão, estuprador, assassino, agiota, mas obtém seu

perdão através de uma última trapaça, melhor ilustrada na imagem 8 e no parágrafo que a precede. Esta “redenção”, se é que podemos assim chamar, tem origem nobre, ele quer proteger a reputação dos seus amigos agiotas que lhe proporcionaram hospedagem. Porém, às custas de várias mentiras contadas ao padre em seu leito de morte. Registramos aqui esta questão, porém na narrativa sua conduta não é posta à prova, ele é canonizado e adorado como santo (imagem 8). Esse é o desfecho, sem maiores divagações se o que aconteceu foi certo ou errado.

Os próximos contos de *Decameron* (1970-1) ambientam-se em um contexto de amor romântico. No primeiro, um casal de jovens apaixonados conseguem concretizar seu desejo secretamente através de artimanhas. São descobertos pelos pais da garota, e, ao contrário do que a narrativa nos faz acreditar, seus pais não ficam furiosos, se sentem extremamente satisfeitos, pois o rapaz tem família abastada. Motivados pelo desejo ou pela cobiça, o desfecho é alegre e termina em casamento, no terraço da casa da menina, apenas com os pais como testemunha.



Imagem 01: Casal de jovens se casam no terraço.

Fonte: *Decameron*

O próximo conto do filme é também uma história de amor, mas com desfecho sombrio. Podemos dizer que dos contos escolhidos pelo diretor para compor este filme, esse tem o desfecho mais melancólico. Elizabetta se apaixona por um dos seus empregados. Quando seus irmãos descobrem planejam uma armadilha para o empregado, Lorenzo, e na floresta o matam. Elizabetta recebe uma visita do fantasma de Lorenzo que lhe confirma o assassinato e revela onde seu corpo está enterrado. A garota sai com uma acompanhante e desenterra o corpo do seu amado, em uma cena fúnebre, separa-lhe a cabeça do corpo e leva consigo para casa. A cabeça de Lorenzo é lavada com cuidado e, com a ajuda de sua acompanhante, Elizabetta enterra a cabeça decepada em um vaso de plantas, para manter seu amante sempre por perto.

Este conto, como dissemos anteriormente, é talvez o mais sombrio do filme. Porém o desencadeamento das ações e mesmo a decapitação é feita com ternura pela personagem. O fato dela conhecer o caminho para encontrar o corpo, desenterrá-lo, cortá-lo a cabeça, banhá-la e enterrá-la novamente é feita como um ritual. Sua acompanhante é cúmplice em nenhum momento questiona as ações de Elizabetta. É quase como se elas já soubessem como agir. Pasolini deixou registrado sua crença na permanência do sagrado e misterioso pelos camponeses e povos “arcaicos”, como ele chamava. Acreditamos que a escolha deste conto, tão destoante dos outros, foi escolhido para ilustrar essa aceitação do destino, uma certa resignação, a comunhão com a natureza e preservação de rituais que na modernidade se perderam.



Imagem 02: Elizabetta e acompanhante banham a cabeça de Lorenzo.

Fonte: *Decameron*

Os últimos contos presentes em *Decameron* (1970-1) mantém o tom cômico e sexual. O conto do asno, protagonizado por um padre ganancioso e trapaceiro. Se aproveita da ingenuidade e pobreza do casal para passar-lhes a perna. E, por fim, um conto sobre dois amigos, um casto e temente à deus e o outro entregue ao pecado, ou, pelo menos, ao que eles achavam que era pecado, o sexo. Eles mantinham uma promessa, o primeiro que morresse voltaria para contar ao outro como é “do outro lado”. O primeiro a morrer foi aquele que não tinha medo de se entregar aos desejos da carne. Ele aparece para seu amigo para cumprir a promessa e garante “seu tolo, isso [sexo] não é pecado” e desaparece em seguida. Ao ouvir essa notícia, o rapaz pula da cama e sai correndo e gritando “não é pecado! Não é pecado!” e vai ao encontro da garota que sempre cobiçou, mas tinha medo da punição. É a celebração do sexo, como algo natural e desprovido de pecado.

Pasolini se insere no filme como personagem nos dois primeiros filmes da Trilogia, em *Decameron* (1970-1) como Giotto, pintor e arquiteto italiano. E, em *Os Contos de Canterbury* (1971-2), como o próprio autor do romance, Chaucer. Nesses dois filmes, pasolini interpreta personagens que são autores, de suportes diferentes, mas autores. E dentro da história suas ações, ditam o ritmo da montagem e o encadeamento dos contos.

Como Giotto, Pasolini é convidado a pintar um painel dentro de uma capela. O personagem mostra-se interessado pela vida exterior e entende-se que fonte de sua inspiração são as pessoas que vivem suas vidas nas ruas, como comerciantes ou andarilhos. Essa interpretação dá-se pela sua atuação e pela escolha de montagem do diretor. Na Imagem 1, logo abaixo, como ator, Pasolini usa suas mãos para simular um possível enquadramento, enquanto observa a vida ao seu redor. De volta à capela, dá uma primeira pincelada no painel, e em seguida corta para o próximo conto da narrativa, protagonizados pelos personagens presentes em sua observação anterior, na feira da cidade.



Imagem 3: Pasolini observa pessoas na feira.

Fonte: *Decameron*



Imagens 4 e 5: Sequência de planos ligados por um corte seco.

Fonte: *Decameron*

Nos dois filmes que Pasolini se insere como personagem, há essa lógica de transição de planos. No filme *Os Contos de Canterbury* (1971-2), interpretando o escritor Chaucer, cada vez que seu personagem pega a pena para escrever corta para a próxima cena, que é sempre o começo de um novo conto. Nesses dois filmes em que Pasolini atua, ele interpreta personagens que estão sempre atentos à vida ao redor, são observadores, autores e condutores da narrativa.

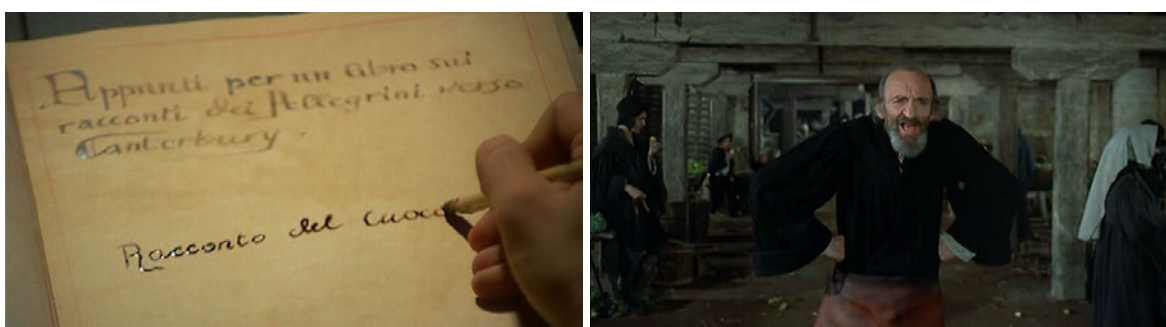


Imagem 6 e 7: Segundo exemplo de sequência de planos ligados por corte seco.

Fonte: *Os Contos de Canterbury*



Imagens 8 e 9: Terceiro exemplo de sequência de planos ligados por corte seco.

Fonte: *As mil e uma noites*

O primeiro conto adaptado em *Os contos de Canterbury* (1971-2) é o da personagem May e seu marido. É uma história de traição, com direito a intervenção de personagens míticos que vivem no jardim. Eles brincam de interferir na história do casal e, simultaneamente, ajudar e atrapalhar a traição de May. O desfecho é leve e alegre. O conto seguinte funciona como uma denúncia à má conduta eclesiástica. Em uma casa de

prostituição, homens são flagrados em relações homoeróticas e apenas aqueles que têm dinheiro para o suborno são absolvidos. Quem não pode pagar vai à julgamento e condenado à queimar na fogueira. A escolha de enquadramento das cenas de sexo nessa sequência é interessante. Em todos os filmes analisados neste trabalho há cenas de nudez e sexo. Porém, neste conto, Pasolini constrói um enquadramento *voyeurista*, como dá para perceber na Imagem 10, abaixo. com a presença dessa moldura em volta do quadro, em formato de fechadura, mais do que em outras cenas de sexo, essa traz consigo o tom da intimidade, da proximidade de algo que talvez não seja permitido. E de fato não é, como é apresentado na história, é um prazer secreto e reservado apenas para aqueles com condições financeiras para manter o segredo. Pasolini insere abertamente sua crítica ao tabu da homossexualidade nesse momento.



Imagem 10: Relação homoerótica observada em segredo.

Fonte: *Os contos de Canterbury*

Pasolini afirmou que os italianos tinham perdido quase que completamente a realidade de seus corpos, mas que seguiam sobrevivendo, ainda que de modo primitivo, nas classes pobres. Nos filmes, a sociedade vivia em comunhão com a pobreza e a injustiça, mantendo uma relação feliz com o mundo que a cercava. Havia um orgulho pelo que sua própria “cultura pobre” era capaz de lhe ensinar. O conto do cozinheiro, em *Os contos de*

Canterbury (1971-2), são várias aventuras cômicas que um rapaz pobre vive ao tentar procurar um emprego. Sua natureza é farrista e atrapalhada e até quando consegue alguma coisa, dá seu próprio jeito de voltar a não fazer nada. Ele entra de penetra em um casamento, perde um emprego para vadiar com outros rapazes, se envolve em uma orgia com um rapaz e sua namorada prostituta, o fim deste conto é esse jovem cantando despreocupadamente na sua sentença de morte, a decapitação.



Imagem 11: Jovem canta despreocupadamente antes da decapitação.

Fonte: *Os contos de Canterbury*

No último filme da Trilogia, *As mil e uma noites* (1973-4), Pasolini não atua, porém mantém a estrutura de transição de cenas, com os próprios personagens do filme conduzindo as histórias (Imagens 8 e 9). Diferente da obra original, em que a trama principal é protagonizada pela personagem Sherazade, que para adiar a punição da morte, começa toda noite a narrar uma história e só termina na noite seguinte. O suspense da narrativa é seu artifício para manter-se viva. Pasolini escolhe outra história para guiar o filme, que é então protagonizado pelo personagem Nur Eddin e sua escrava Zumurrud. Porém, como no livro, o entrelaçamento de contos se dá que forma mais profunda, dado que muitos personagens contam sua história, criando uma rede de narrativas dentro de narrativas. *As mil e uma noites*

(1973-4), comparado aos outros filmes da Trilogia da Vida possui essa característica de ter uma trama narrativa mais complexa.

Não querendo aprofundar nas diferenças entre os filmes da Trilogia, e sim tratá-los como unidade, graças ao engajamento presente na representação dos corpos e relações entre as pessoas, Abreu (2012) trata essa ideia.

A diferença entre os filmes pode ser modulada pela forma como cada um deles elabora o conjunto de seus “eventos pró-filmicos” e realiza o balanceamento entre a enunciação - as performances, os enquadramentos, a trilha sonora, a edição etc. - e o enunciado - apresenta sexo como problema e propõe sexo como solução (ABREU, 2012, p. 136).

Observa-se nos três filmes uma exaltação da juventude ainda não contaminada pela massificação moderna, dotada de seus próprios valores culturais. Pasolini se preocupava em entender a essência do homem que ele considerava arcaico para depois relacionar aos novos valores históricos da civilização burguesa do pós-guerra. Em *Os contos de Canterbury* (1971-2), no conto do moleiro, uma cena em particular diz muito sobre o espírito jovem e desprendido, o qual Pasolini tem intenção de exaltar. Eles montam o mesmo cavalo e saem em viagem para a casa do moleiro, cantando e se divertindo, e em dado momento um deles afirma: “Corpo firme e pênis duro! Liberdade, liberdade!”, celebrando a liberdade dos seus corpos e a satisfação de sua juventude.



Imagem 12: Estudantes exaltam a liberdade dos seus corpos.

Fonte: *Os contos de Canterbury*

Buscou não atores para interpretar a maioria dos seus personagens, gostava da ideia das pessoas representarem a elas próprias. Os corpos eram representados em sua realidade. No capítulo destinado à análise de *Saló* (1975) será melhor ilustrado a diferença dessa realidade. Mas cabe aqui ressaltar que nas imagens do povo, Pasolini não busca uma perfeição estética em seus personagens, mostrava-os sem máscaras. Alguns são velhos, outros sem dentes, mas possuem um sorriso no rosto e em nenhum momento parecem se envergonhar com suas aparências.



Imagem 13: Jovens nuas dançam e festejam.

Fonte: *Os contos de Canterbury*

Em relação ao que poderiam chamar de desvios de caráter, Pasolini os via como humanos, perdoáveis e perfeitamente justificáveis socialmente. Ele entendia esses “defeitos”, como um “bem”, uma realidade cultural. Há traições, roubos, assassinatos, não necessariamente seguidos de uma redenção, arrependimento. No filme *Decameron* (1970-1), há um personagem que, de acordo com seu amigo, fez tudo que pôde, falsificou documentos, matou, estuprou mulher, blasfemou Deus e todos os santos. Na história ele parte em viagem

como agiota, para fazer uma cobrança, mas alguma doença lhe acomete e sua sentença de morte é decretada, em um gesto nobre, para proteger a reputação dos seus amigos agiotas, mente descaradamente para o padre no leito de morte. Suas mentiras foram tão convincentes que apesar de todos os atos criminosos em vida, é canonizado após a morte e o conto termina com uma cena de culto ao seu corpo.



Imagem 14: Criminoso é canonizado após mentir no leito de morte.

Fonte: *Decameron*

Nas cenas de adultério, por exemplo, não há remorso. As personagens encaram os fatos como um jogo. No segundo filme da trilogia, *Os contos de Canterbury* (1971-2), muitas histórias abarcam a questão religiosa, alguns personagens são monges, outros padres. Mesmo assim seu desfecho é mais cômico que trágico. O último conto, sobre um monge cheio de cobiça possui uma das cenas mais icônicas da obra cinematográfica de Pasolini. O monge é visitado por um anjo e convidado a visitar o inferno, lá ele tem a visão do que acontece como monges ao morrer. A visão é o próprio diabo de quatro, expelindo monges pelo ânus. Toda a cena é construída mais no tom cômico que trágico.



Imagem 15: Diabo expele monges pelo ânus no inferno.

Fonte: *Os contos de Canterbury*

O mundo era imperfeito e as pessoas viviam em harmonia com ele. Pasolini acreditava que o mundo estava se tornando um lugar inexpressivo, estava perdendo seus particularismos, diversidades culturais, ficando perfeitamente padronizado e aculturado. Pelo receio de as imagens também estarem perdendo sua essência e seu sentido, compreende-se o encanto de Pasolini pelas figuras populares, a tradição oral presente nos contos e sua necessidade de colocá-los no plano do representável. Os planos foram compostos com extremo rigor, mas sem grandes variações de enquadramentos. A força de sua estilização está na escolha dos atores e na criação dos personagens.

Em *As mil e uma noites* (1973-4), acreditamos ser o mais poético dos três, há algumas variações de narrativa visual, tornando o filme mais simbólico que explícito. No conto do Aziz, o personagem se apaixona por uma mulher que viu apenas uma vez pela janela, que se comunica apenas através de versos e sinais gestuais, sua prima Aziza que interpreta todas as mensagens para ele. Esse conto, dentro da narrativa fílmica apresenta planos com muitos simbolismos, graças à própria natureza da personagem, Budur, a louca. Vamos ilustrar com duas imagens dessa aventura sexual.



Imagens 16 e 17: Panorâmica para representar o fim da relação carnal dos personagens.

Fonte: *As mil e uma noites*

Nas Imagens 16 e 17 vê-se o início e o fim de uma panorâmica vertical, de baixo para cima. O plano começa representando o fim da relação carnal dos personagens, a câmera sobe e a lâmpada apaga gradativamente. Na Imagem 18, o mesmo casal de personagens, que na narrativa estão vivendo uma aventura sexual, o diretor escolhe uma representação simbólica do sexo, em que Aziz seguro um arco e uma flecha, que na verdade tem um pênis dourado como ponta, Budur abre as pernas convidando o objeto a penetrá-la.



Imagem 18: Casal experiencia relação sexual de forma simbólica.

Fonte: *As mil e uma noites*

Esse jogo simbólico nos leva a retomar as definições de Baudrillard (1991) sobre a sedução, ideia chave na análise destes filmes “Como a sedução nunca se detém na verdade dos signos mas sim no engano e no segredo, inaugura um modo de circulação secreto e ritual, uma espécie de iniciação imediata que só obedece à regra de seu próprio jogo.” (p. 92). Apesar da obviedade dessa afirmação nos exemplos acima citados (Imagens 9, 10 e 11). O engano e o segredo estão presentes em todos os contos escolhidos por Pasolini para compor seus filmes. Os contos são anedotas, a maioria de cunho sexual, mas todas colocam o engano ou mesmo a trapaça como espécie de conflito principal.

A sedução jamais é o resultado de uma força de atração dos corpos, de uma conjunção de afetos, de uma economia de desejo; é preciso que intervenha um engano e misture as imagens, é preciso que uma *tirada* de repente junte coisas desunidas (...). Jogo sem fim ao qual os signos se prestam espontaneamente por uma ironia sempre disponível (BAUDRILLARD, 1991, p. 118).

O jogo de sedução está presente em vários dos contos abordados pelo diretor nos filmes da trilogia. Entre troca de olhares, ou dinheiro por sexo, as relações em sua maioria são consensuais, a nudez é celebrada e mesmo o adultério é cômico ou leve. Em *As mil e uma noites* (1973-4), Nur Eddin parte em uma jornada em busca da sua amada escrava Zumurrud, e nessa viagem tem relações com muitas outras mulheres que cruzam seu caminho, mas para o espectador nunca é posto em dúvida sua devoção por Zumurrud. Estes encontros casuais, são tratados apenas como parte da travessia, sem grande peso emocional para Nur Eddin, que em nenhum momento apresenta remorso por manter essas relações sexuais. O encontro do casal ao final do filme é romântico e festivo e precede uma brincadeira de Zumurrud.



Imagens 19 e 20: Freiras cobiçam jardineiro.

Fonte: *Decameron*



Imagens 21 e 22: No dia do seu casamento, May troca olhares com rapaz desconhecido.

Fonte: *Os contos de Canterbury*



Imagem 23: Reencontro de Zumurrud e Nur Eddin.

Fonte: *As mil e uma noites*

É notável o rico conhecimento místico de alguns personagens dos filmes, muitos deles secundários, com papéis sem muita notoriedade. Nas pessoas ainda existia o antigo modo de sorrir, uma antiga dignidade humana, onde havia respeito e, principalmente, o respeito a si próprio. Pasolini buscou na literatura popular do passado valores não contaminados pela civilização:

Pasolini afirma que são filmes políticos na medida em que mostram a realidade autêntica, contraposta à irreabilidade que o cinema consumístico e a televisão assujeitaram o público. Nascem em reação a um cinema facilmente político, que

vulgariza e simplifica os problemas, servindo sobretudo para apaziguar a má consciência da burguesia (NAZÁRIO, 1982, p.30).

Depois de refletir sobre as culturas antigas, Pasolini constatou que a única realidade preservada, era a realidade do corpo (PASOLINI, 1990, p.151). A realidade física já foi protagonista em uma cultura passada, na medida em que ainda pertencia totalmente ao homem. Para o diretor, a identificação da realidade física com o mundo popular, bastava para que ele quisesse retratá-la em sua obra. Mas a nova sociedade burguesa queria *desrealizar* o corpo, fazer dele uma máscara.

Nos três filmes que compõem a Trilogia da Vida, é possível perceber uma sociedade que ainda detinha a posse da sua realidade física, e por consequência, do seu modelo cultural pelo qual se configurava. Pasolini acreditava que a Trilogia era um hino à vida, o documentário de um mundo alegre em vias de dissolução e que assim que a humanidade realizasse a industrialização total, um moralismo feroz obrigaria todos a fazer o amor dentro das normas produtivas, através da distribuição de papéis (NAZÁRIO, 1982, p.65). Ao estrear, os filmes da trilogia foram logo rotulados como pornográficos e obscenos.

O *Decameron*, sua maior bilheteria, teve oitenta denúncias por pornografia, sem falar nas cidades onde a cópia foi sequestrada pela justiça; *Os contos de Canterbury*, na Itália, foi acusado de obscenidade e as autoridades tentariam por três vezes sequestrar as cópias. Como a indústria [da pornografia] estava começando a se espalhar, para em seguida explodir no mercado com o surgimento do videocassete, era muito conveniente que seu conteúdo fosse neutralizado pela sociedade que fazia da repressão seu modo de vida (BERTELLI citado por GERACE, 2015, 169-70).

Leite Jr. (2006) notou, ao analisar a pornografia bizarra como entretenimento, que essas representações sexuais causam espanto e desejo:

Maravilhas estas que, se por um lado atraem e revelam um riso próprio, convidando o espectador a apreciar tais jogos e brincadeiras, ao mesmo tempo ridicularizando as proibições sociais, naturais ou estéticas e as revalorizando por contraste, também causam medo ao escancarar os limites entre o possível, o desejado e o permitido, tanto nos corpos como nas relações sociais. Enfim, a pornografia dita “bizarra” apresenta não apenas a transgressão “exagerada” dos prazeres e limites do corpo, mas ela própria pode ser compreendida como um exagero, uma versão grotesca da representação obscena, ressaltando assim um íntimo parentesco com o universo dos monstros da Antiguidade e seus descendentes, os “perversos” e os “anormais” (LEITE JR. citado por GERACE, 2015, p.161-64).

Devido a crise cultural, Pasolini justificava sua escolha estética de representar o sexo em detalhes e em primeiro plano. Ele afirmava que “a corporalidade popular foi protagonista dos meus filmes” (PASOLINI, 1990, p.151-2). Ele sintetizava a realidade corporal, que mais do que ser um corpo nu, era o ato sexual, mantendo aquela violência arcaica e obscura dos órgãos sexuais. Sobre o corpo nu, Bataille afirmou:

A ação decisiva é o desnudamento. A nudez se opõe ao estado fechado, isto é, ao estado de existência descontínua. É um estado de comunicação que revela a busca de uma continuidade possível do ser para além de voltar-se sobre si mesmo. Os corpos se abrem para a continuidade através desses canais secretos que nos dão o sentimento de *obscenidade* (BATAILLE, 1987, p.17).

O resgate do passado em sua produção, e sua contraposição ao presente, garantiu um distanciamento indispensável para a sua interpretação. Através das referências da literatura clássica, Pasolini encontrou uma forma de resgatar os valores da tradição mística do passado. Na sua visão, essas pessoas ainda traziam consigo uma dimensão sagrada, ainda não codificada. E a sedução representava o domínio do universo simbólico, de acordo com Baudrillard (1991). Permanecia na ordem do ritual, enquanto o sexo e o desejo são da ordem do natural. Nesses filmes, Pasolini buscou o sentido existencial do corpo, um entusiasmo vital que o homem moderno estava perdendo. Sua interpretação é corroborada por outros autores como podemos notar pela citação de Abreu (2012).

A partir do século XIX, quando uma configuração de teorias (Darwin, Comte, Freud e outros) levou à compreensão dos fenômenos como leis naturais, a ciência, superando a palavra divina em rigor e eficácia, assume a tarefa de controlar a sexualidade, classificando, analisando e ordenando a vida dos indivíduos e seus prazeres. O corpo envergonhado, pecador e maldito passa a possuir, cientificamente, perturbações do instinto, anomalias genéticas, neuroses, enfermidades, práticas condenáveis e, portanto, formas adequadas de agir, pensar e amar (ABREU, 2012, p.37).

Esse antigo modelo de vida, retratado nos filmes da Trilogia da Vida, embora sofressem todas as misérias e os lados negativos do ambiente, seguiam vivendo satisfeitos e até orgulhosos. Pasolini estava convencido de que a pobreza e o atraso não eram o mal maior da sociedade. Depois confessou, com deliberada tristeza, que nem se quisesse, poderia continuar fazendo filmes como esses, pois seria impossível encontrar nos jovens italianos aquela realidade física, cujo “estandarte é o sexo com a sua alegria”:

Enfim, a representação do eros, visto num ambiente humano apenas superado pela história, mas ainda fisicamente presente (em Nápoles, no Médio Oriente), era algo que me fascinava pessoalmente, como autor e como homem. Agora tudo se subverteu. Primeiro: a luta progressista pela democratização expressiva e pela liberalização social foi brutalmente superada e desvanecida pela decisão do poder consumista de conceder uma tão vasta quanto falsa tolerância. Segundo: mesmo a “realidade” dos corpos inocentes foi violada, manipulada, subjugada pelo poder consumista; mais, tal violência sobre os corpos tornou-se o dado mais macroscópico da nova época humana. Terceiro: as vidas sexuais privadas (como a minha) sofreram o trauma quer da falsa tolerância quer da degradação corpórea, e aquilo que nas fantasias sexuais era dor e alegria, tornou suicida, informa acídica (PASOLINI citado por NAZÁRIO, 1982, p.60).

Ainda sobre a Trilogia da Vida, Kinski reflete:.

Em *Decameron* (1972), *Os Contos de Canterbury* (1973) e *As Mil e uma Noites* (1974), conhecidos como *A Trilogia da Vida*, Pasolini exalta o sexo e o corpo humano como forma de protesto contra o neomoralismo e um meio de resgatar o simples, o primitivo e, na sua visão ateia do mundo, o mítico, o sagrado. São filmes de vocação aparentemente solar, muitas vezes burlescos, nos quais a ênfase recai sobre o elemento erótico. (...) Parecia-lhe interessante contrapor momentos da História em que a sexualidade fora vivida de maneira diferente da nossa contemporânea moral judaico-cristã. Em especial, prévios ao moralismo da época vitoriana, que se estende pelas primeiras décadas de século XX até sua contestação apenas durante a breve primavera dos anos 1960 (KINSKI: 2016, p.40,41).

Nas situações de triângulos amorosos, maridos enganados pelas esposas, jovens casais que querem experimentar o prazer das relações sexuais presentes nos filmes da Trilogia, o sexo não naturalizado e nem romantizado, como na época moderna, ele se insinua entre o pecado e a permissividade. O sexo aparece como força indomável que justifica esforços e riscos de todos os tipos, inclusive da própria vida (KINSKI: 2016, p.44).

O próprio Pasolini sentia uma tristeza física, profundamente neurótica, que ele atribuía a frustração social que sentia. Uma das consequências diretas da padronização das manifestações vitais era essencialmente a tristeza; mas também a alegria era afetada: era sempre exagerada, ostensiva, ofensiva e agressiva. A felicidade “real”, para ele, tinha sido perdida.

3.2 SALÒ E A VIOLÊNCIA

Para Pasolini o equilíbrio entre o jovem e sua realidade foi rompido à medida em que foi imposto um modo de vida que, para os proletários e os sub proletários, era inalcançável, o que os tornaram infelizes, neuróticos e afásicos. A sociedade do bem-estar fazia com que a

juventude se envergonhasse das suas condições sociais. A representação do Homem-Jovem e da Mulher-Jovem pela televisão não tinha nada de religioso, tratava-se apenas de pessoas que passariam a se avaliar pelos bens que possuíam. De acordo com suas próprias palavras: “frustração ou verdadeira ansiedade neurótica são hoje estados de alma coletivos” (PASOLINI, 1990, p.151).

Para Pasolini, as pessoas que não se inseriram na ditadura da sociedade de consumo sentiram vergonha da sua ignorância e renegaram suas raízes culturais, enquanto aqueles que se adequaram ao modelo televisivo tornaram-se grosseiros e presunçosos, provocando um retraimento das faculdades intelectuais e morais, e uma brutal ausência de capacidade crítica. Assim como a pós-modernidade discute a indiferença do homem para com a sociedade e seus valores, os jovens vítimas no filme são passivos e aceitam com resignação todo tipo de perversão e sadismo:

Os indivíduos atomizados oriundos desse processo sócio-histórico perdem seus referentes coletivos, e a angústia da solidão dentro da multidão domina a todos. A fragmentação torna-se regra e o indivíduo já não consegue responder politicamente às suas demandas, daí surgindo a passividade e a resignação ou, ainda, o hiperconformismo (BAUDRILLARD, citado por SILVA RAMOS, 2006, p.126).

O novo fascismo, principalmente através dos meios de comunicação, violentou e contaminou para sempre a alma do povo italiano (PASOLINI, 1990). Pasolini denunciou a televisão e a escola como culpadas por transformar os jovens em enjoados, complexados, racistas burguesinhos de segundo escalão. A liberação sexual tornou-os infelizes, arredios e estupidamente presunçosos e agressivos. Eles esqueceram-se do quão rico e libertador significava possuir sua própria cultura e exprimir-se através dela. Tornaram-se infelizes quando se deram conta da sua “inferioridade cultural”, uma vez que seus valores e modelos foram destruídos. Para isso, os meios de comunicação de massa, e principalmente a televisão, tiveram grande responsabilidade.

Graças ao poder reformador permissivo, os jovens foram transformados em “erotomaniacos neuróticos”. Graças aos anseios conformistas de serem sexualmente livres, se sentiram obrigados a utilizar a liberdade concedida pelo poder e ficaram sempre insatisfeitos e portanto, infelizes.

Evocando o passado, foi possível compensar o presente degenerado no qual estava inserido. Mas percebeu que se hoje o jovens tornavam-se *isso*, era porque potencialmente já

eram antes. Pasolini chegou ao auge da desilusão pela humanidade quando afirmou que “a derrocada do presente implica também a derrocada do passado. A vida era um monte de insignificantes e irônicas ruínas” (PASOLINI, 1990, p.201). Devido a violação e manipulação destes corpos inocentes, pelo poder consumista, Pasolini escreveu um ensaio intitulado *Abjuração da “Trilogia da Vida”*, em que renegou as obras. As vidas sexuais privadas sofreram o trauma da falsa tolerância e degradação corporal, agora, ele afirma odiar os corpos e os órgãos sexuais dos novos jovens e dos rapazes italianos.

Os jovens e os rapazes do subproletariado romano - que depois são aqueles que eu projetei na velha e residente Nápoles, e depois nos países pobres do Terceiro Mundo - se agora são imundície humana, quer dizer que também então o eram potencialmente: eram portanto imbecis obrigados a ser adoráveis, esqueléticos criminosos obrigados a ser simpáticos malandros, vis ineptos obrigados a ser santamente inocentes etc etc (PASOLINI citado por NAZÁRIO, 1982, p. 61).

A Itália passava por um processo atroz de desenvolvimento, e Pasolini sentiu a necessidade de reestruturar a sua vida e aceitar o que antes considerava inaceitável, a irremediável degradação da humanidade.

Estreou um filme fruto da readaptação do seu engajamento. Seu total repúdio ao consumidor, que perdeu todo o sentido de sacralidade da vida dos outros e qualquer sentimento em relação a sua própria vida, todo esse horror foi retratado no seu último filme: *Saló, os 120 dias de Sodoma* (1975). Inspirado nos contos do marquês de Sade⁵. Sobre o marquês, Baudrillard (1991) afirma: “apenas a sociedade secreta dos algozes funciona e se exalta com seus crimes, as vítimas não são nada” (BAUDRILLARD, 1991, p. 130). Já não há mais rituais, nem jogos de sedução: “É sempre no universo maníaco da dominação e da lei que o perverso se engaja. Domínio da regra fetichizada, circunscrição ritual absoluta: já não joga” (BAUDRILLARD, 1991, p. 146). Pasolini coloca-se em posição de ataque e pretende representar sem nenhuma máscara a verdadeira violência que acomete os jovens.

Seu personagem central do filme ainda é o "sexo", mas retratado de maneira diferente daquela inocente e descontraída da Trilogia da Vida. Como pudemos perceber no capítulo

⁵ Os *120 dias de Sodoma*, ou *Escola de Libertinismo* é uma novela escrita pelo francês Marquês de Sade, escrita em 1785. Ele conta a história de quatro ricos homens libertinos que resolvem experimentar a definitiva gratificação sexual em orgias. Para isso, eles se trancaram por quatro meses num castelo inacessível com um harém de quarenta e seis vítimas, a maioria adolescentes de ambos os sexos, e recrutaram quatro cafetinas para contar a história de suas vidas e suas aventuras. A narrativa das mulheres se torna inspiração para abusos sexuais e tortura das vítimas, que escala gradualmente em intensidade e termina em assassinato.

anterior, os personagens celebram a vida, cantam, riem. Também roubam, traem, matam, mas o tom geral dos contos é essa aura de descontração. Sobre *Saló* (1975) Kinski escreveu: “(...) *Salò ou os 120 Dias de Sodoma*, inspirado no romance do Marquês de Sade, propõe adaptar para o cinema o sádico e tenebroso romance recheado de perversões sexuais, porém muito distante daquela alegria inocente e celebrativa do sexo da Trilogia da Vida” (KINSKI: 2016, p.44).

Através deste filme, Pasolini criticou a sociedade de consumo, chamada neocapitalista, em que uma burguesia homogênea preocupava-se com a ascensão social e com seus prazeres de consumo. Criticou ainda a tolerância sexual, a permissividade oriunda da contracultura e estampou a tese de que:

O sexo é hoje a satisfação de uma obrigação social não um prazer contra as obrigações sociais. O sexo em *Saló* é uma representação, ou metáfora, dessa situação, que vivemos nesses anos: o sexo como dever e feiura. [...] Além da metáfora da relação sexual (obrigatória e feia) que a tolerância do poder consumista nos faz viver nesses anos, todo o sexo existente em *Saló* (e existe em enorme quantidade) é também a metáfora da relação do poder com aqueles que lhe são submetidos. Em outras palavras, é a representação (talvez onírica) daquilo que [Karl] Marx chama de reificação do homem - a redução do corpo a coisa (através do desfrute). Então, o sexo, no meu filme, desenvolve um papel metafórico horrível. O oposto da Trilogia [da Vida] (se, nas sociedades repressivas, o sexo era também uma transgressão inocente do poder) (PASOLINI citado por GERACE, 2015, p.166-8).

O filme foi ambientado no norte da Itália durante a ocupação nazista (1944-45). Antes do “Inferno” começar, quatro homens assinam um documento. Aparentam ser autoridades pela forma como tratam-se. Esses quatro homens, não são nominados, conhece-se apenas suas respectivas ocupações: um duque, um banqueiro, presidente de tribunal e bispo, representantes de quatro autoridades (nobiliário, econômico, judiciário, eclesiástico, respectivamente). Em uma sala, decidem casar-se com as filhas uns dos outros para selar seus destinos para sempre.



Imagem 24: Autoridades assinam o termo de confidencialidade e acertam os detalhes do seu plano perverso.

Fonte: *Saló*

A simetria deste quadro (Imagem 24) será recorrente na obra audiovisual. A janela centralizada e sua luz sendo projetada nas autoridades que estão dispostas igualmente nos dois lados opostos da mesa produzem um padrão de linhas verticais que conferem regularidade à imagem. O ambiente subexposto garante o tom sombrio do tema que está sendo discutido entre os personagens.

A direção de arte do filme é simétrica e meticulosa, o ambiente grandioso, limpo, bonito e bem fotografado contrasta com as barbáries que acontecem ali:

Além disso, observa-se na disposição dos cenários uma simetria rígida, uma harmonia visual que soa obsessiva, impecável. Em todas as salas do castelo existe sempre o mesmo número de quadros, abajures, e os objetos são dispostos sempre de maneira paralela. Assim como o romance de Sade, que narra prazeres encontrados no caos e na sujeira utilizando uma escrita rígida, o filme de Pasolini também transmite a sensação de equilíbrio entre a desordem narrada e a ordem com que é narrada. A simetria, a tranquilidade dos cenários onde são apresentadas cenas repulsivas e a apatia da câmera podem ser entendidas como a expressão do pessimismo com que o diretor encarava a sociedade que, vivendo no absurdo da padronização generalizada, repulsiva para Pasolini, nada fazia para libertar-se (PITTA, 2011, p.11).

Soldados armados levam jovens contra a sua vontade para uma luxuosa casa. A chegada das autoridades nesta cena exibe de novo um enquadramento perfeitamente simétrico, com uma área central iluminada onde personagens de destaque encontram-se, formando uma espécie de moldura (Imagem 25). Os governantes aparecem fazendo uma inspeção entre os garotos raptados. São muitos rapazes, e pedem que alguns se desnudem para avaliar melhor seus corpos. Acontece o primeiro nu frontal masculino no filme, sem “enfeites”, o único intuito é avaliar qual dos rapazes é mais apropriado para servir-lhes o prazer (Imagem 26). São analisados como mercadorias. Um plano em *plongée* dos garotos durante a inspeção evidencia a ideia de inferioridade e como estão à mercê dos desejos libertinos das autoridades (Imagem 27).



Imagem 25: Autoridades chegando para realizar a inspeção nos jovens rapazes.

Fonte: *Saló*



Imagem 26: Nu frontal dos rapazes durante a inspeção.

Fonte: *Saló*



Imagem 27: *Plongée* dos garotos durante a inspeção.

Fonte: *Salò*

Nos filmes da Trilogia há diversos nus frontais, masculino e feminino. Mas, diferente de *Salò* (1975), em que os jovens estão sendo objetivamente analisados, como máquinas de prazer, sem sentimentos envolvidos, as cenas de nudez na Trilogia trazem consigo o caráter do desejo, da sedução, ou, simplesmente da mostração.

Em uma panorâmica da direita para a esquerda que enquadra um plano geral, Pasolini evidencia a diferença social entre os governantes (Imagem 28) e seus escravos sexuais (Imagem 29) mostrando os locais onde se encontram. Ao longo do filme essa diferença é constantemente reforçada e os jovens são humilhados e obrigados a reconhecer sua inferioridade em relação aos quatro homens, que representam as forças opressoras da sociedade. Pasolini não tenta esconder o caráter político do filme, em que os jovens subproletários encontram-se em posição inferior à dos governantes.



Imagem 28: Hotel onde o Presidente, o duque, o juiz e o Bispo se encontram para assinar o tratado das futuras orgias que serão praticadas.

Fonte: *Salò*



Imagem 29: Soldados procuram jovens em zonas rurais da Itália.

Fonte: *Salò*

Depois é a vez das garotas. Nesta etapa, são divididas em grupos, cada um organizado por uma mulher mais velha que escolhe qual moça irá se apresentar. Os quatro homens esperam em uma sala, uma por uma. São apresentadas com a mesma indiferença, e as senhoras as tratam com mercadorias, exibindo seus atributos sexuais (Imagem 31). Descartam uma menina por lhe faltar um dente (Imagem 30). Abaixo, dois exemplos de personagens da Trilogia, que lhe faltavam dentes mas em nenhum momento foi posto em questão valores estéticos, afinal, a realidade dos seus corpos lhes pertencia. De acordo com Pasolini.



Imagem 30: Garota é descartada por lhe faltar um dente.

Fonte: *Saló*

Assistem às candidatas com indiferença até que uma chora aos prantos pela lembrança da sua mãe, que morrera tentando salvá-la do sequestro. Nessa hora todos os homens se levantaram excitados (Imagem 32). Em mais de uma cena do filme, os homens que representam as forças opressoras da sociedade, parecem se excitar com o sofrimento e as lágrimas do jovens raptados. Pasolini escreveu sobre a infelicidade dos jovens e através do filme reforça seu argumento de que seus corpos não mais lhe pertencem. Comentou:

Talvez eu tenha sentido, um pouco profeticamente, que a coisa mais sincera em mim, naquele momento, era fazer um filme sobre um sexo cuja alegria fosse uma compensação - como de fato era - da repressão, fenômeno que estava para acabar para sempre. A tolerância, dali a pouco, faria do sexo algo triste e obsessivo. [...] Agora, estamos naquele presente (forçosamente permissivo) de modo irreversível: nos adaptamos. A nossa memória é sempre débil (PASOLINI citado por GERACE, 2015, p.171).

Todavia, uma interpretação não tão incomum, haja vista a citação de autores contemporâneos:

O erotismo atual é, enfim, o erotismo domesticado, amansado, mistificado pela sociedade. (...) Constitui, sem dúvida, grande vitória da sociedade de consumo haver conseguido, ao mesmo tempo, cercear e liberar Eros, porque tudo não se encontra eroticamente resolvido (MORIN; MAJAULT citado por ABREU, 2012, p. 182).



Imagem 31: Jovens sendo expostas às autoridades como mercadorias.

Fonte: *Saló*



Imagem 32: Governantes levantam-se excitados com o pranto de uma das personagens.

Fonte: *Saló*

À caminho da mansão das orgias, os soldados executam quem tenta fugir. Chegando lá, os quatro governantes encontram-se na sacada junto com as narradoras das histórias, que

são prostitutas. Estes serão os protagonistas das perversidades. Olham de cima para baixo os jovens e para suas filhas, que serão as vítimas. Neste *contra-plongée* os governantes exibem sua autoridade que é acentuada por este enquadramento que sugere superioridade do objeto em destaque (Imagem 33). Em termos de escala, os jovens que se encontram no pátio possuem tamanho muito reduzido comparada aos personagens que encontram-se na sacada, reforçando a ideia.



Imagem 33: *Contra-plongée* dos homens e das mulheres que conduzirão as maldades e as orgias praticadas na casa nos próximos dias.

Fonte: *Salò*



Imagem 34. *Plongée* dos jovens que serão subjugados ao longo do filme.

Fonte: *Salò*

Estes planos (Imagens 33 e 34) simbolizam claramente a hierarquia que será estabelecida na casa nos próximos dias. Também a postura dos atores e seus figurinos. Estes jovens já não possuem absolutamente nenhum controle sobre seu destino e o que irá acontecer com seus corpos. Todos os dias se encontrarão no Salão das Orgias para ouvir as histórias das narradoras para serem “inflamados pelo pecado”, depois do jantar, os cavalheiros conduzirão as orgias e “copularão indiscriminadamente, incestuosamente e sodomicamente”. Isso será uma prática diária. O homem que for flagrado com uma mulher terá um membro decepado e quem desrespeitar qualquer um dos “atos religiosos” será punidos com a morte. Neste contexto a perversão é a própria religião.

O filme é dividido em círculos, assim como o Inferno de Dante. O primeiro é o Círculo das Manias. Quem narra as histórias é a Senhora Vaccari, que começa com uma história de quando tinha sete anos e teve uma experiência sexual com o professor do pensionato onde morava. Ela narra suas experiências com total naturalidade e descontração. Enquanto dança e canta acompanhando o piano, gera uma contradição em relação ao conteúdo das histórias, (Imagem 35).



Imagem 35: Senhora Vaccari dança enquanto narra suas histórias obscenas.

Fonte: *Salò*

Depois das primeiras história da Senhora Vaccari, todos os hóspedes se reúnem no jantar. As filhas dos governantes servem os convidados. Segue-se uma cena de sexo, de certa forma digna de nota, pois apesar de Pasolini não rezear mostrar de forma explícita os órgãos sexuais nem as relações, aqui o pênis é representado pela sua sombra projetada na parede, enquanto a garota está prostrada no chão. É uma cena violenta, mas a escolha de Pasolini diverge das outras cenas de nudez do filme (Imagem 36). Como foi expresso no segundo capítulo desta pesquisa, esta imagem em si pode não ser considerada pornográfica, por não apresentar o conteúdo explicitamente, porém apresenta o que chamamos de obscenidade, dado o contexto violento em que se desenvolve esta ação na história.



Imagem 36: A sombra de um pênis projetada na parede.

Fonte: *Saló*

De volta ao Salão das Orgias, os soldados abrem uma porta que revela uma espécie de oratório, com uma imagem da Virgem Maria segurando o Menino Jesus e anjos ao seu redor. Neste momento cai morta uma menina que tentou fugir. Os outros jovens raptados ficam assustados, e o Presidente conta uma piada, fora do contexto da cena, fazendo as outras autoridades e as prostitutas se divertirem. A cena segue indiferente com as histórias da Senhora Vaccari e o cadáver da menina no meio da sala, demonstrando total indiferença com o ocorrido (Imagens 37 e 38).



Imagem 37: Garota morta é exposta ao abrir as portas do oratório.

Fonte: *Saló*

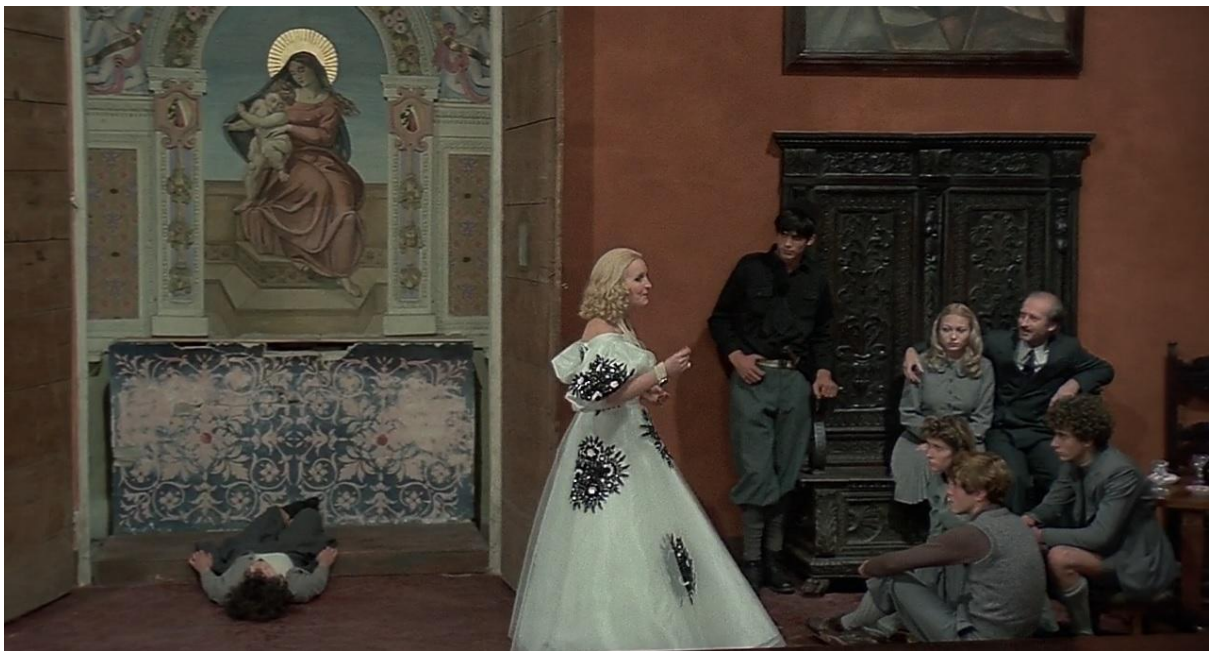


Imagem 38: Senhora Vaccari segue indiferente com sua narrativa ao lado do cadáver.

Fonte: *Saló*

O Presidente interrompe a narrativa da Senhora Vaccari e propõe uma discussão: como seria possível determinar a verdadeira inclinação de um garoto ou garota. Levantam

uma alternativa, poderia ser através da masturbação. Para provar essa hipótese, levam uma garota e um garoto para outra sala e os quatro governantes assistem os jovens serem estimulados. Quando finalmente atingem o orgasmo, é determinado que se trata de um homem e uma mulher, suas identidades estão associadas ao seu gozo. Ganham o prêmio de se casar. A cerimônia é organizada e devidamente decorada, os jovens estão todos nus segurando lírios brancos. Segue-se uma longa sequência em que o Duque beija e toca todas as pessoas presentes. Com uma duração de em média um minuto e meio, a cena possui três enquadramentos distintos, sem trilha sonora, quase nenhum ruído, causando desconforto (Imagem 39). Comparar com a cena de casamento presente em *Decameron* (1970-1) (Imagem 01), em que os jovens encontram-se igualmente despidos, mas há contentamento em seus rostos.



Imagem 39: Duque assedia todas as pessoas presentes na cerimônia de casamento.

Fonte: *Saló*

Depois da troca de alianças, todos são expulsos do local. Permanecem apenas os governantes, dois soldados e os recém-casados que são obrigados a consumir seu casamento na frente de todos (Imagem 40). Nesta cena, o casal aparece em primeiro plano, o que, naturalmente, os colocaria em uma escala maior, porém mesmo assim parecem pequenos em relação às figuras eretas e bem vestidas dos governantes ao fundo, graças a um recorte do

enquadramento. Antes que a relação sexual entre o casal seja concretizada, são interrompidos, pois os governantes exigem ter o prazer de deflorar cada um deles.

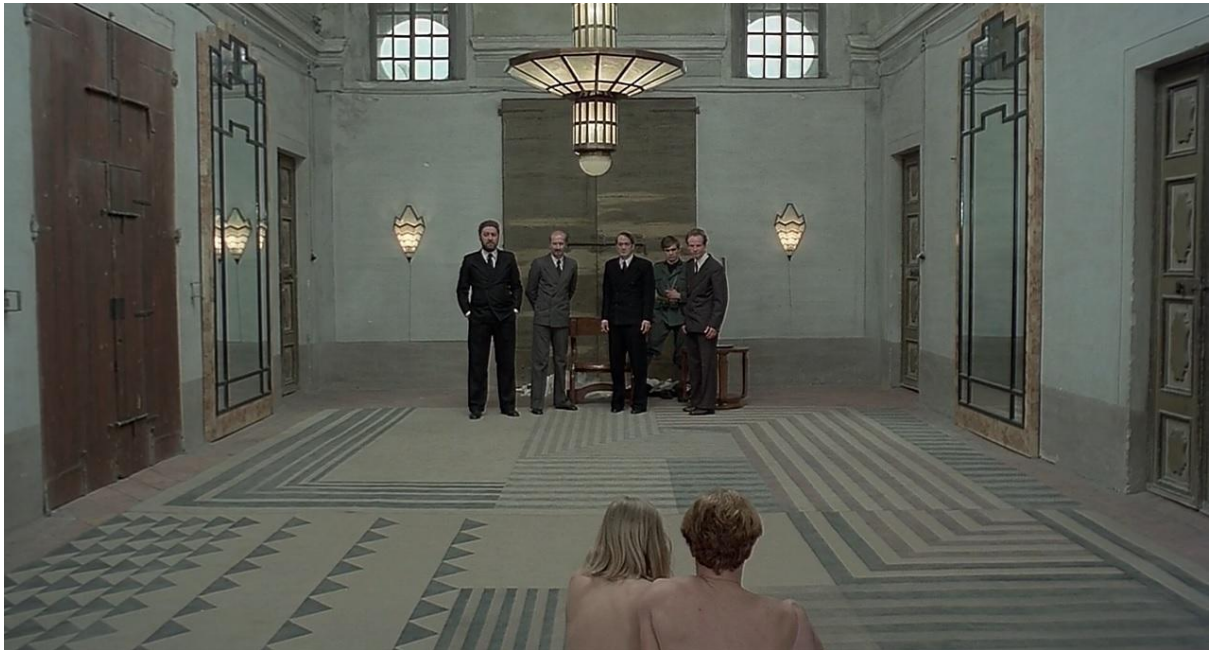


Imagem 40: Jovens recém-casados à força são obrigados a consumir seu casamento.

Fonte: *Saló*

A atitude do Duque ao tocar todos os presentes na cerimônia e a violência com que os quatro governantes defloram os recém-casados reafirmam a ideia do diretor de que seus corpos já não mais lhe pertencem, eles são os donos dos seus destinos. Nas celebrações, apenas os opressores sorriem, e, mesmo assim, é o riso perverso, não é o riso inocente. É o riso proveniente do sofrimento de outras pessoas. Os jovens não riem, os jovens não se divertem, são apáticos ou estão aterrorizados.

Senhora Vaccari continua suas histórias, compartilhando uma lembrança de quando teve que imitar um cachorro para satisfazer um cliente. Resolvem realizar essa fantasia e obrigam todos os jovens prisioneiros a imitar cães. Os soldados os tem em coleiras e os quatro governantes jogam comida. Eles são obrigados a agir verdadeiramente como animais (Imagem 41).



Imagem 41: Jovens imitam cachorros e são alimentados como tal.

Fonte: *Salò*

Enquanto os jovens estão na posição humilhante de imitar cachorros para serem alimentados, o Duque profere a seguinte frase: “em todo mundo, nenhuma volúpia lisonjeia mais os sentidos do que o privilégio social”, e, ao mesmo tempo, o juiz prepara um bolo de massa com vários pregos dentro para uma garota comer. Este ato simbólico ilustra o maior prazer das forças opressoras representadas por Pasolini: evidenciar o prazer do privilégio social e como a dor causada lhes confere satisfação (Imagem 42).



Imagem 42: Garota se fere com os pregos dentro da comida.

Fonte: *Saló*

Começa o segundo círculo, o Círculo das Fezes. A Senhora Maggi se apronta cuidadosamente, usa joias e roupas luxuosas. Quando começa suas histórias afirma que desde pequena se esforçou para tornar-se *expert* em satisfazer todos os desejos, dos mais básicos aos mais pervertidos. O Presidente pede que antes de começar, mostre a todos a sua melhor parte, que é a sua bunda. Todos apreciam sinceramente. Pasolini escolhe um *close* para melhor ilustrar o que está sendo apreciado na cena (Imagem 43).



Imagem 43: Bunda da Senhora Maggi, em *close*.

Fonte: *Saló*

Despreocupadamente, Senhora Maggi confessa ter matado sua mãe adotiva, o Duque apoia e diz ter feito o mesmo com a sua. Uma garota, a mesma que tinha chorado na inspeção, chora novamente por lembrar-se da sua mãe que morrera tentando protegê-la. O Duque afirma ser isso a coisa mais excitante que já viu até aquele dia. Ele vai até o centro da sala, defeca e obriga a menina a comer. Pasolini não hesita em fazer planos próximos da garota comendo fezes enquanto chora e tem ânsia de vômito (Imagem 44). Resolvem rever o seu regulamento e a partir daquele dia, recolhem as fezes de todos para fazer um grande banquete.



Imagem 44: Garota é obrigada a comer fezes.

Fonte: *Saló*

Em algum momento da narrativa da Senhora Maggi, o Presidente fica excitado e vai para uma sala à parte para se masturbar. O enquadramento escolhido pelo diretor, deixando em primeiro plano uma imagem sagrada, de uma santa orando, enquanto o Presidente ocupa o segundo plano é notável e parecida com outro enquadramento, de uma cena anterior, quando o Juiz obriga uma garota a urinar ao seu lado enquanto ele faz o mesmo (Imagens 45 e 46). Isso sugere o uma intenção de Pasolini: colocar o prazer carnal e o religioso em cena, evidenciar o jogo de poder presente nesta relação.



Imagem 45: Presidente se masturba diante de um espelho, ao lado de uma imagem santa.

Fonte: *Salò*



Imagem 46: Juiz obriga uma garota a urinar ao seu lado enquanto faz o mesmo.

Fonte: *Salò*

Conseguem reunir muitas fezes e o banquete acontece. As fezes são representadas de diversas formas diferentes, sobre a bandeja, no prato dos convidados, e até mesmo entre os dentes das pessoas que estão comendo (Imagem 47). Não há nenhuma censura sobre o que

está acontecendo no jantar. As fezes são enquadradas em planos próximos, aumentando o tom grotesco e o efeito de realidade da cena.



Imagem 47: Presidente com a boca e os dentes sujos de fezes.

Fonte: *Saló*

Nesta noite preparam um jovem para casar-se com o juiz. O juiz representa a figura masculina enquanto o jovem veste-se de mulher. Enquanto se ausentam, a reunião segue na Sala de Orgias onde a Senhora Maggi conta suas experiências sexuais, todas envolvendo excrementos. Enquanto narra um episódio em que visitou um moribundo que, amava mais que tudo, o ânus, dança ao som do piano com o Bispo, em um plano sequência que dura aproximadamente dois minutos e trinta e sete segundos. A câmera flutuante acompanha os dançarinos no mesmo ritmo da música (Imagem 48), sempre contrastando imagem e conteúdo.



Imagem 48: Bispo e Senhora Maggi dançam ao som do piano.

Fonte: *Saló*

Há um concurso para eleger a melhor bunda, o prêmio é ser morto imediatamente. Mas é mentira, tendo escolhido o vencedor, apontam a arma em sua cabeça e disparam, mas não há balas. Zombam de sua situação, e o Bispo fala: “Você deve ser estúpido ao pensar que a morte seria tão fácil assim. Você não sabe que pretendemos matá-lo milhares de vezes? Ao fim da eternidade, se é que a eternidade tem um fim”.

Círculo de Sangue, o último. O Duque, o Presidente e o Juiz se transvestem de mulher para que o Bispo case-os com outros três rapazes. Quando chegam ao local destinado à cerimônia, exigem que os presentes riem e finjam se divertir. A pianista, que parece temer a punição severa destinada aos jovens, junta-se com a Senhora Vaccari para fazer gracinhas, e enfim consegue alguns sorrisos. São realizados seguidamente, três casamentos (Imagem 49). Parece ser uma preocupação dos governantes sempre realizar os casamentos com um homem e uma mulher, ou, pelo menos, uma figura que representa o masculino e uma figura que representa o feminino. O que contrasta com a vestimenta do Bispo durante a cerimônia, que não se enquadra nos ritos tradicionais cristãos (Imagem 50).



Imagem 49: Casamento coletivo das autoridades.

Fonte: *Saló*



Imagem 50: Vestimenta excêntrica do Bispo para celebrar o casamento.

Fonte: *Saló*

O bispo acaba de ter relações com um rapaz quando resolve inspecionar os quartos dos prisioneiros. Um dos rapazes, denuncia uma infração às regras da casa, falando de uma

menina que guarda uma fotografia embaixo do travesseiro. O Bispo localiza a menina e encontra sua foto, para favorecer sua situação, ela fala de um casal que também estava violando as regras da casa. Ele vai ao local indicado e encontra duas garotas transando. Com a arma apontada em direção a elas, denunciam outras pessoas. Um dos soldados estava se relacionando com uma das criadas da casa. Desta vez o Bispo leva consigo o Duque, o Presidente e o Juiz para verificar a infração, que descobrem ser verdade. O casal é executado. Porém, há nesta cena de execução o único momento do filme em que alguma das autoridades hesita ao cometer algum ato perverso. Quando todos estão prestes a atirar no soldado, ele faz o gesto característico de apoio ao fascismo, é a figura de um jovem, nu, saudando o governo totalitário (Imagem 51). Por um momento pensam em não atirar, mas nem isso foi suficiente, logo depois há o assassinato.



Imagem 51: Soldado nu saúda o governo totalitário.

Fonte: *Saló*

Último dia. Os jovens são organizados em fila e seus “crimes” são julgados, alguns recebem uma faixa azul no braço. Uma sala é especialmente decorada e organizada para abrigar, uma pessoa de cada vez, quem irá assistir às torturas aplicadas pelos outros governantes e também pelos soldados. É possível ver apenas o rosto agonizante das pessoas, devido a distância e também pelo vidro, toda a ação dá-se silenciosamente, apenas ao som do

piano. As cenas de tortura são explícitas e extremamente perturbadoras. Por um lado, essa escolha estética pode amenizar o desconforto de assistir esse tipo de violência, visto que não podemos ouvir os gritos das vítimas, por outro lado, cria um tom excessivamente destoante uma vez que o espectador se choca com as cenas de tortura ao som da música clássica. Em dado momento, a pianista não aguenta a agonia e se joga da janela, suicidando-se. Os governantes revezam para assistir às torturas. A cadeira reservada para a observação tem um formato muito particular, o encosto da cabeça é oval, provocando notória semelhança com uma auréola, encontrada em figuras sagradas (Imagem 52). Aqui também há um aspecto *voyeur*, como discutido anteriormente no filme *Os contos de Canterbury* (1971-2) (Imagem 10), o quadro é organizado de forma a simular a visão dos binóculos, provocando uma moldura na cena (Imagem 53).



Imagem 52: Duque observa as torturas.

Fonte: *Saló*



Imagem 53: Cena de tortura observada através dos binóculos.

Fonte: *Saló*

O filme termina com dois soldados dançando juntos uma música que toca no rádio. Há, novamente, uma grande contradição em relação à violência extrema, representada na tela, e a tranquilidade dos soldados que dançam ao som da música clássica. Nota-se que esses soldados parecem ter idade próxima dos outros que são submetidas aos horrores dos alagoes. Qual a diferença entre eles? Por que não apresentam nenhuma empatia pelos outros que foram sequestrados e torturados? Cabe aqui retomar uma citação de Pasolini, que acreditamos estar ligada a esta reflexão.

As prostitutas que conduzem as narrativas eróticas aprontam-se com zelo, bem maquiadas, usam jóias e roupas luxuosas e descem pela escada para começar sua participação no Salão das Orgias. O plano escolhido por Pasolini, centralizando essas mulheres, com o lustre posicionado exatamente sobre seus corpos, acima, pinturas de anjos, tudo isso confere um tom religioso às suas entradas (Imagens 54, 55 e 56). Sacralizando as prostitutas que assumem seu papel importante no serviço de “inflamar o pecado” nos ouvintes. Na sociedade

de consumo, na opressão consumista que Pasolini acredita ser a realidade, as pessoas que incitam os atos perversos não seriam peças-chave na lógica neocapitalista? Quase deuses do mundo perverso e sadeano (DUFOUR, 2013). O ato de se maquiar e vestir roupas opulentas marca um ritual de *desumanização*, como se elas fossem transformadas em ícones primeiro, para depois se apresentarem perante a audiência. Talvez o mais próximo do conceito de sedução neste filme, quando personagens essas personagens parecem deter o domínio do universo simbólico, e, principalmente, do jogo de aparências (BAUDRILLARD, 1991).

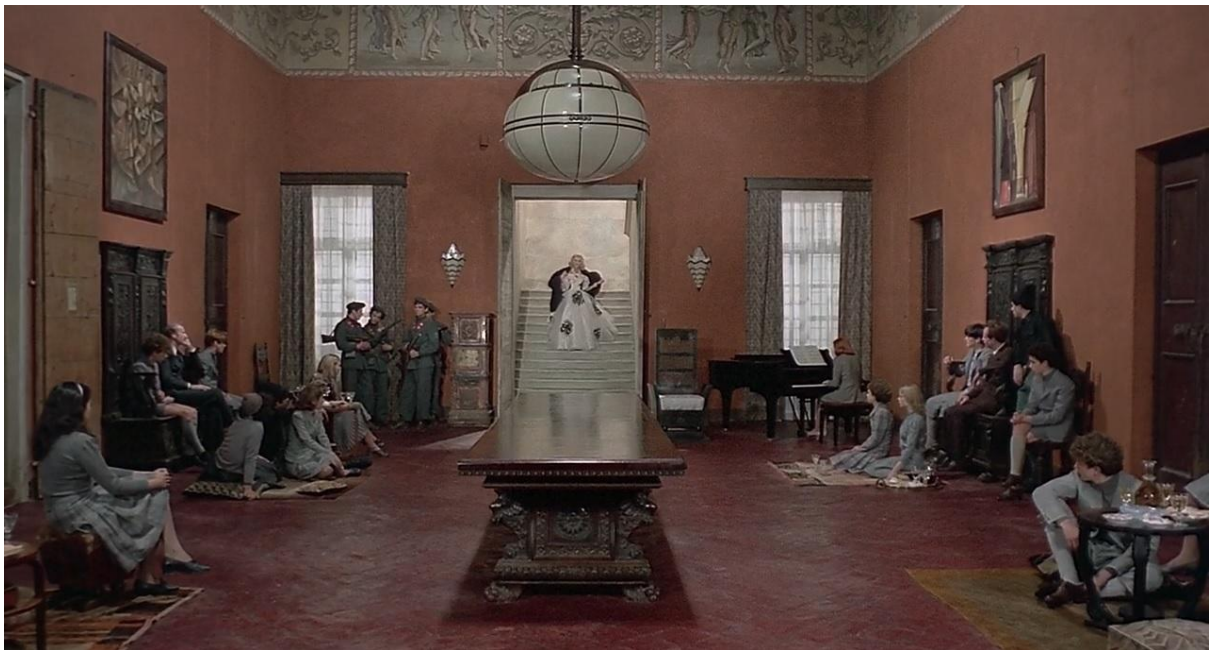


Imagem 54: Senhora Vaccari.

Fonte: *Salò*

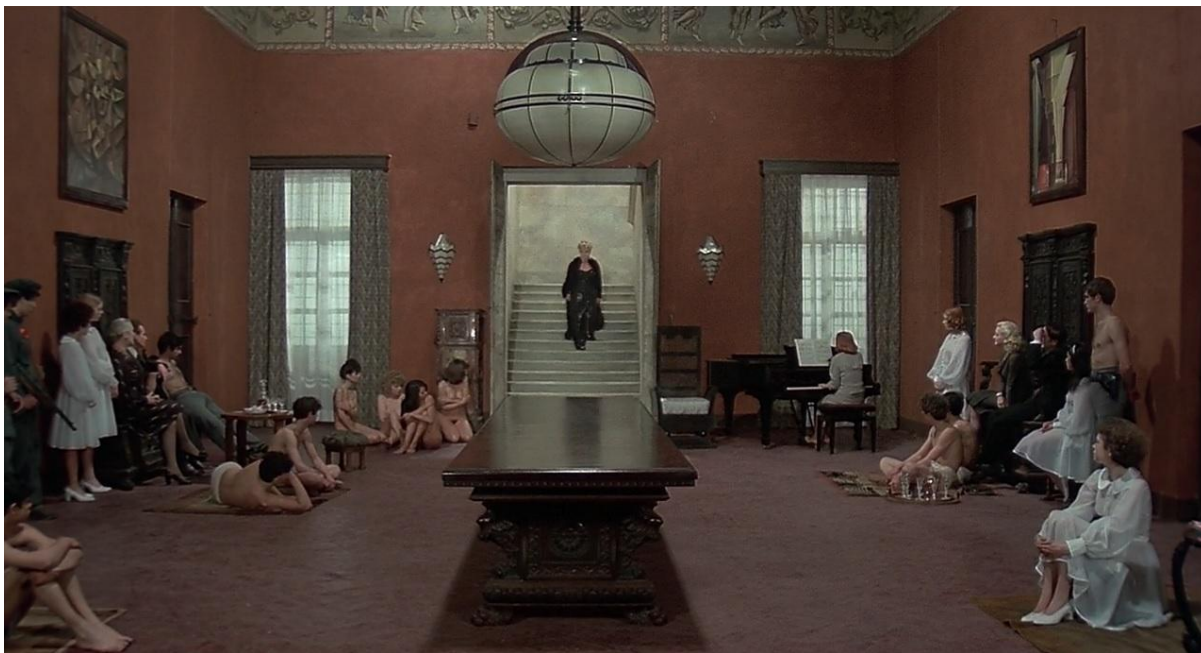


Imagem 55: Senhora Maggi.

Fonte: *Salò*

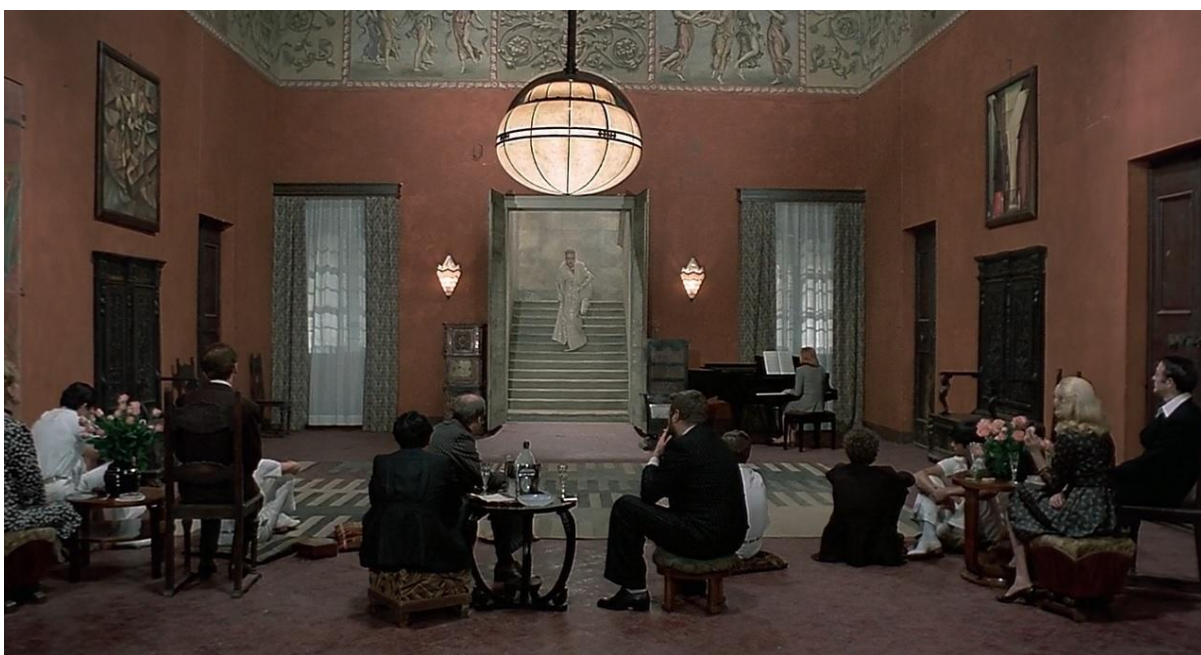


Imagem 56: Senhora Castelli.

Fonte: *Salò*

O filme pode ser entendido como uma fábula que resume todo o horror que o tempo presente inspirava no diretor. Pasolini, assim como Sade, sustentou unicamente o gozo do

algoz. Através do suporte realista de expressão do cinema, buscou abranger o sentido da realidade, o filme foi, portanto, uma reflexão sobre o sentido de realidade (AUMONT, 2004. p.29).

Além de ser a metáfora da relação sexual (obrigatória e pavorosa) que a tolerância do poder consumista nos faz viver nos dias de hoje, todo sexo que aparece em *Salò* (e do modo que aparece) é também a metáfora da relação de poder entre aqueles que a ele se submetem. Em outras palavras, é a representação (talvez onírica) daquilo que Marx define como a alienação do homem: a redução do corpo a coisa (por meio da exploração) (AMOROSO, 2002. p.107).

Acreditamos que Pasolini alcançou seu objetivo de evidenciar a perda da realidade dos corpos dos jovens. Sendo os quatro governantes, as forças que representam a opressão acusada pelo diretor, seu papel é escancarar constantemente como os agentes da superioridade social demonstram seu maior prazer ao provocar a infelicidade dos jovens. O sexo agora é apresentado como alienação diante do poder, como instrumento de castigo, metáfora da nova liberação sexual que concedia uma liberdade vigiada, uma tolerância sexual. Pasolini comentou:

Tem uma frase que faço uma personagem do meu filme [*Salò*] dizer que é “Onde é tudo proibido, quem realmente quiser pode fazer tudo tem a possibilidade real de fazer tudo; ao, ao contrário, alguma coisa é permitida, pode-se fazer apenas essa alguma coisa”. É o caso da Itália hoje: pode-se fazer alguma coisa. Antes, nada era permitido, na realidade; as mulheres eram quase como nos países árabes; o sexo era todo escondido, não se podia falar nele, não se podia sequer mostrar meio seio nu numa revista, lembra? Antes era tudo proibido, agora algo é permitido: fotografia de mulheres nuas, uma grande liberdade nas relações dos casais heterossexuais [...] Mas é uma liberdade pra inglês ver, porque tem que ser aquela. E é obrigatória: justamente, assim como foi permitida, tornou-se obrigatória (PASOLINI citado por GERACE, 2015, p. 170).

Tendo em vista essa citação de Pasolini sobre a Itália moderna, em que “se pode alguma coisa”, o que se pode acaba se tornando obrigatório. Entendemos aqui algumas contradições do filme, como o modelo heteronormativo simulado pelos personagens, a presença de casamentos, figuras religiosas. O filme coloca no mesmo quadro a norma e sua transgressão. Tentando alcançar o máximo contraste, e também a crítica máxima. Primeiro, do que se pode fazer, segundo, o tabu. O obsceno em cena.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Pasolini sentia grande necessidade de expressão, pintou, escreveu, publicou poemas, romances, textos dramáticos, ensaios, roteiros e realizou obras cinematográficas. Estava preocupado em resgatar a origem onírica das imagens, em preservar a função social do poeta, e, acima de tudo, transgredir as normas vigentes. Pasolini faz com que suas criações ficcionais se complementem com a leitura crítica de cada espectador, assim criando um universo específico e com uma poética distinta, dependendo do êxito da interpretação e da leitura de cada um, como na poesia (KINSKI, 2016).

Com seus filmes provocou no espectador a sensação de obscenidade, não economizou imagens explícitas de nudez e sexo e criticou a heteronormatividade dos meios de comunicação. Queria provocar a moral burguesa e resgatar valores simbólicos, que, a seu ver, estavam se perdendo na modernidade. Em seu último filme, *Saló* (1975) escancarou o que considerava a derradeira verdade, o fim inevitável da sedução e a atual economia do gozo e reificação das pessoas. “O déficit mais grave sempre fica do lado da atração e não do gozo, do lado do encantamento e não da satisfação vital ou sexual, do lado da regra (do jogo) e não da Lei (simbólica). A única castração é a da privação de sedução” (BAUDRILLARD, 1991: 138). Preocupava-se com a perda do encantamento e seus filmes são um grito de alerta.

No pornô se encontraria, contraditoriamente, um gênero essencialmente escapista, que distrai o público das causas sociais e políticas das conturbadas relações entre os sexos, mas que, como entretenimento de massa, precisa mostrar, mesmo através de um jogo de espelhos, alguma coisa das reais experiências e necessidades de seu público (ABREU, 2012, p.144).

Explorando o sexo como ferramenta ideológica podemos dizer que todas as obras de Pasolini são políticas. Apesar das diferenças ao representá-lo dos obras aqui analisadas, em um primeiro momento, na Trilogia, há um resgate dos valores simbólicos, jogos de aparências, uma valorização do irracional e poético, para representar uma juventude que ainda detinha a posse dos seus corpos, sentia orgulho da sua cultura e vivia em comunhão com a pobreza que compunha sua realidade. Eles celebram a vida, riem, também roubam, matam, mas o recorte é cômico, descontraído, ou, pelo menos, poético.

No mundo setentrional, onde vivi, havia sempre, ou ao menos assim me parecia, na relação entre os indivíduos, uma sombra de piedade que se traduzia na timidez, no

respeito, na angústia, na transferência afetuosa, etc. Para se vincular numa relação amorosa, bastava um gesto, uma palavra. Prevalecia o interesse pela interioridade, pela bondade ou maldade que há dentro de nós (PASOLINI, citado por AMOROSO, 2002, p.25).

E então Pasolini desiludiu-se também com o passado, e o fruto do seu total descontentamento foi a base a partir da qual *Saló* (1975) foi construído. Neste filme há uma reviravolta estética evidente, comparada aos filmes da Trilogia, o cenário é opulento, os enquadramentos buscam simetrias perfeitas, a trilha sonora é música clássica, e tudo isso ajuda a criar um contraste muito grande com toda a violência e perversidade representada na tela. O jogo de aparências agora é outro, não está mais ligada às intenções dos amantes, ou aos rituais antigos, as aparências estão nas coisas, objetos, figurino, posicionamento dos atores, suas ações não carregam valores simbólicos. “A perversão é um desafio gelado, a sedução é um desafio vivo” (BAUDRILLARD, 1991, p.146). Os jovens são reduzidos à coisas, seus corpos são mercadorias e servem apenas como máquinas de prazer. Como disse Dufour: “quanto mais o mundo se torna liberal, mais se torna - e só poderia mesmo tornar-se, logicamente - *sadeano*” (2013, p.50).

Pasolini sentia-se só. Para ele, a vida era “um caos de possibilidades, uma busca de relações e de significados sem solução de *continuidade*” (PASOLINI, 1982, p. 198). Sem citar Bataille (1987) em seus ensaios, há um paralelo perfeito entre seus pensamentos: “[...] a humanidade se esforçou desde as mais remotas eras para alcançar, fora desses acasos, a *continuidade* que a liberta” (BATAILLE, 1987, p.20). Segundo o autor, é inerente ao ser humano a busca dessa continuidade, porém, essa busca é sempre frustrada, pois é ilusão encontrar no ser amado a plena fusão dos seres, a continuidade não pode ser alcançada por dois seres descontínuos, ao final, os dois seres chegam juntos ao mesmo ponto de dissolução. As chances de sofrer são tão grandes que só o sofrimento revela a inteira significação do ser amado (1987). Para Bataille esse é o segredo do erotismo, a continuidade ininteligível e inalcançável.

Pasolini afirma “supervalorizar a questão do amor” (1986, p.14), seus poemas, romances, peças teatrais e cinema são seu registro de busca pela continuidade, a busca da compreensão dos impulsos eróticos e irracionais. A mudança estética de sua representação acompanha a ideologia e as frustrações do autor ao longo de sua vida. “O erotismo dos corpos tem de qualquer maneira algo de pesado, de sinistro. Ele guarda a descontinuidade

individual, e isto é sempre um pouco, no sentido de um egoísmo cínico” (BATAILLE, 1987, p.18).

Criticou em diversos ensaios a “falsa tolerância”, a qual estava resignado por ser homossexual. A sociedade de consumo finge uma aceitação, apenas para transformar todos em consumidores. Os homossexuais continuam sendo excluídos da sociedade imersos em uma cultura midiática que impõe valores heteronormativos, em vias de coerção. Desta maneira, tudo que fugia desta norma era marginalizado, jogado no limbo do tabu. Pasolini deseja ampliar as possibilidades do representável voltando-se exatamente para o que ele entendia que era o tabu na sociedade, o que muitas vezes era apenas a sua própria realidade, de desejos recalcados.

Hoje, a liberdade sexual da maioria tornou-se uma convenção, uma obrigação, um dever social, uma ansiedade social, uma característica inevitável da qualidade de vida do consumidor. O resultado de uma tal liberdade sexual “ofertada” pelo poder é uma verdadeira neurose geral (PASOLINI, citado por NAZÁRIO, 1982, p. 55).

Sua crítica mais radical volta-se à sociedade de consumo e seus valores impostos, o ser humano tenta preencher seu vazio existencial, ou, a solidão do seu ser descontínuo, através de bens manufaturados. O consumo como satisfação de todos os desejos. Pasolini considera essa mentalidade o “fascismo dos fascismos”, pois afeta diretamente a mentalidade e o comportamento das pessoas.

Prevendo que a indústria cinematográfica tornara-se meio de cultura de massa, se esforçou para criar obras “inconsumíveis” e “impopulares” (FERNANDES DA SILVA, 2007). Queria provocar a audiência, tirar o espectador da padronização repressiva que o burguês estava condenado. Quando o homem de bem passou a moderar, ignorar e até maldizer a exuberância sexual, Pasolini aparece e escancara na tela todos esses desejos reprimidos, provocando com a impressão pornográfica das imagens. “As característica mais proeminente dos filmes pornográficos são a sua energia e o seu absolutismo. Há neles a preocupação primária, exclusiva e tirânica com a exposição de *intenções e atividades sexuais*” (ABREU, 2012, p. 151).

Garantiu sua diferenciação dos contemporâneos neorrealistas quando buscou na expressão poética a concretude da realidade, por ele percebida. Seus filmes espelham culturas e histórias de outros tempos e imprime seu grau de engajamento, garantindo mais

complexidade de interpretação pela audiência. Tentou aproximar sua obra literária poética, do que chamou de cinema de poesia. E ele é o primeiro teórico a propor a oposição prosa e poesia no cinema. Nos seus filmes, não tenta esconder a câmera, assim como na poesia é possível sentir os elementos gramaticais servindo à função poética. Através do estilo ao produzir seus filmes tentou resgatar a natureza bárbara, irracional e onírica das imagens, que acreditava ser inerente ao universo imagético.

Para Pasolini a obra de arte é, e só poderia ser, uma forma de inquietação cultural, social e existencial. Ele próprio sofria com suas questões existenciais e sofria ao ver a produção cultural reduzir-se a um mero produto de consumo de massa. Ele reivindica o conhecimento mítico e sagrado e tenta resgatar a origem onírica das imagens. Mesmo que através do desprezo, ele desejava intervir na ordem social, no que ele acreditava ser preocupante, mesmo que para isso tivesse que passar por cima da moral vigente. A aceitação dos seus impulsos sexuais é fruto da autorreflexão do cineasta.

Foi importante para esta pesquisa delimitar conceitos para sedução, erotismo e pornografia porque acreditamos que a representação das relações sexuais apresentou diferenças em seus filmes pois estavam diretamente ligadas ao seu engajamento político da época. Quando Pasolini filmou os filmes da Trilogia da Vida, ele ainda acreditava em uma ingenuidade preservada nos povos antigos e classes populares. Apenas quando se deparou com a total desilusão da realidade, pôde realizar um filme tão violento quando *Saló* (1975).

Por este motivo nossa análise filmica voltou-se para o conteúdo textual do filme. Queremos fazer o paralelo de suas narrativas com seu estado de espírito ao realizá-las. Em *Decameron*, *Os contos de Canterbury* e *As mil e uma noites*, Pasolini acreditava que os jovens detinham a realidade dos seus corpos, que ainda mantinham o contato com o universo simbólico. Por isso falamos de sedução. Falando de sedução falamos de jogos de aparências, troca ritual, e isso, do ponto de vista do cineasta, garantia às pessoas a satisfação para consigo mesmas, até mesmo o orgulho, mesmo vivendo cercados de miséria.

O novo poder consumista, irreligioso, totalitário, violento, repressivo, corruptor e degradante compõe a tradução filmica de *Saló* (1975). O sexo agora é apresentado como alienação diante do poder, como instrumento de castigo, metáfora na nova liberação sexual que concedia uma liberdade vigiada, uma tolerância sexual (GERACE, 2015).

Vivemos o que está acontecendo: a repressão do poder tolerante - que, de todas as repressões, é a mais atroz. Não há nada de alegre no sexo. Os jovens são feios ou desesperados, débeis ou reprimidos (PASOLINI citado por GERACE, 2015, p.171).

Nos anos que antecederam sua morte, olha para o mundo como objeto de estudo e tenta descrever a sua nova visão da realidade:

O alegre nominalismo dos sociólogos parece exaurir-se dentro de seu próprio círculo. Eu vivo no meio das coisas e invento como posso o modo de nomeá-las. Se procuro “descrever” o aspecto horrível de uma nova geração inteira, que sofreu todos os desequilíbrios devidos a um atroz e estúpido desenvolvimento, e procuro “descrevê-lo” neste jovem, neste operário, não sou certamente compreendido. Porque ao sociólogo e ao político profissional não importa pessoalmente nada deste jovem, deste operário. Ao contrário, a mim pessoalmente é a única coisa que importa (PASOLINI citado por AMOROSO, 2012, p.62).

Não há mais *um* modo de ser e sim, o *único* modo de ser. Os interesses e os gostos da burguesia tornam-se de toda a sociedade. Para Pasolini, a sociedade italiana tomou um rumo profundamente lamentável e irreversível: em lugar da diversidade - cultural, linguística, comportamental -, ocorre um empobrecimento generalizado que torna os italianos medíocres, ridículos, na ânsia obsessiva de se igualarem a padrões que não eram os da sua tradição e que nascem com a consolidação dos valores da cultura do dinheiro. O novo homem italiano está obcecado em adquirir bens e *status* (AMOROSO, 2002, p.45). Ao perceber os primeiros sinais de transformação de sua época, Pasolini traçou como objetivo alcançar resultados pela estética e pela intervenção na atualidade, e o fez através de seu cinema de poesia.

BIBLIOGRAFIA

ABREU, Nuno Cesar Pereira de. *O olhar pornô: a representação do obsceno no cinema e no vídeo*. São Paulo: Alameda, 2012, 2. ed.

AMOROSO, Maria Betânia. *Pier Paolo Pasolini*. São Paulo: Cosac & Naify, 2002.

AUMONT, Jacques. *As Teorias dos Cineastas*. Tradução de Marina Appenzeller. Campinas: Papirus, 2004.

AUMONT, Jacques e MARIE, Michel. *A análise do filme*. Lisboa: Edições Texto & Grafia, 2004, 3. ed.

BATAILLE, Georges. *O Erotismo*. Porto Alegre: L&PM, 1987.

BAUDRILLARD, Jean. *Da Sedução*. Campinas, SP: Papirus, 1991.

BRAYNER GUERRA, Marlos. *Pier Paolo Pasolini: Uma poética da Realidade*. Dissertação (Mestrado em Teoria Literária), Universidade de Brasília, Brasília, 2008)

DUFOUR, Dany-Robert. *A Cidade Perversa*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2013.

ECO, Umberto. *Como se faz uma tese*. São Paulo: Editora Perspectiva S. A., 2000.

FERNANDES DA SILVA, Adao. *Pier Paolo Pasolini: O Cinema como Língua Escrita da Ação*. Dissertação (Mestrado em Artes Visuais). Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2007.

GERACE, Rodrigo. *Cinema explícito: representações cinematográficas do sexo*. São Paulo: Perspectiva: Edições Sesc São Paulo, 2015, 1. ed.

KINSKI, Davi. *Pasolini, do Neorrealismo ao Cinema de Poesia*. São Paulo: Laranja Original: São Paulo, 2016.

LAHUD, Michel. *A vida clara: linguagens e realidade segundo Pasolini*, São Paulo/Campinas: Companhia das Letras/Editora da Unicamp, 1993.

LEITE Jr., Jorge. *Das maravilhas e prodígios sexuais: a pornografia “bizarra” como entretenimento*. São Paulo: Annablume, 2006.

NAZÁRIO, Luiz. *Pasolini: Orfeu na Sociedade Industrial*. São Paulo: Brasiliense, 1986.

NAZÁRIO, Luiz. *Todos os corpos de Pasolini*. São Paulo: Perspectiva, 2007.

PASOLINI, Pier Paolo. *Empirismo Hereje*. Lisboa: Assírio e Alvim, 1982.

PASOLINI, Pier Paolo. *Os jovens infelizes - antologia de ensaios corsários*. Trad. M. Lahud e M. B. Amoroso, org. M. Lahud. São Paulo: Brasiliense, 1990.

PITTA, Ana Lucia. “Os 120 Dias de Sodoma: Do Marquês Maldito da Literatura ao Poeta da Desobediência”. *IX Encontro Regional de Comunicação*, Juiz de Fora, 2011.

SONTAG, Susan. *A vontade radical*. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.

FILMOGRAFIA

Desajuste social (1961)

Mamma Roma (1962)

A ricota (1962-3)

A raiva (1963)

Comícios de amor (1963-4)

Locações na Palestina (1964)

O evangelho segundo São Mateus (1964)

Gaviões e passarinhos (1965-6)

Totó no circo (1964-6)

A terra vista da Lua (1966)

Édipo Rei (1967)

Notas para um filme sobre a Índia (1967-8)

O que são as nuvens? (1967-8)

Teorema (1968)

A sequência da flor de papel (1968-9)

Pocilga (1968-9)

Medéia (1969-70)

Notas para uma Oréstia Africana (1969-70)

Os muros de Sanaa (1970-1)

Set de Sanaa (1970-1)

***Decameron* (1970-1)**

***Os contos de Canterbury* (1971-2)**

***As mil e uma noites* (1973-4)**

***Saló, os 120 dias de Sodoma* (1975)**