



UnB

Universidade de Brasília
Faculdade de Comunicação
Departamento de Audiovisuais e Publicidade

GABRIELA BARBOSA ROCHA

Matrícula: 11/0118642

**A SEDUÇÃO PRESENTE NA TRILOGIA DA VIDA CONTRAPOSTA
AO DESENCANTAMENTO DE SALÒ, FILMES DE PIER PAOLO
PASOLINI**

Orientador: Prof. Dr. Gustavo de Castro

Brasília/2016

GABRIELA BARBOSA ROCHA

Matricula: 11/0118642

**A SEDUÇÃO PRESENTE NA TRILOGIA DA VIDA CONTRAPOSTA
AO DESENCANTAMENTO DE SALÒ, FILMES DE PIER PAOLO
PASOLINI**

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado a Faculdade de Comunicação (UnB) como
requisito parcial para a obtenção do título de bacharel em Comunicação Social com
habilitação em Audiovisual.

Orientador: Prof. Dr. Gustavo de Castro

Brasília

2016

**A SEDUÇÃO PRESENTE NA TRILOGIA DA VIDA CONTRAPOSTA
AO DESENCANTAMENTO DE SALÒ, FILMES DE PIER PAOLO
PASOLINI**

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado a Faculdade de Comunicação (UnB) como
requisito parcial para a obtenção do título de bacharel em Comunicação Social com
habilitação em Audiovisual.

Banca Examinadora

Orientador: _____
Prof. Dr. Gustavo de Castro Silva

Membro 1: _____
Profa. Dra. Érika Bauer de Oliveira

Membro 2: _____
Prof. Dr. David Rodney Lionel Pennington

Brasília - DF

Julho, 2016

AGRADECIMENTOS

Agradeço a todos que me incentivaram nesta jornada e apoiaram a realização deste trabalho. Aos meus amigos e familiares pela paciência e torcida. Ao meu orientador, sem ele não seria possível concretizar este projeto. Ao professor e crítico de cinema Sérgio Moriconi, ele foi primeiro a opinar e apoiar o tema. Agradeço também aos professores de graduação que marcaram a minha vida acadêmica e despertaram em mim a vontade de seguir esta carreira.

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

Não conquistamos o direito de dizer tudo?”

SADE, *A filosofia na alcova*

RESUMO

Este trabalho é uma reunião de pequenos ensaios, resultantes da visualização dos três filmes integrantes da Trilogia da Vida e Salò, do diretor italiano Pier Paolo Pasolini, e da leitura dos quatro respectivos livros que deram origem às adaptações cinematográficas. 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 por três obras amplamente revisitadas: *O Erotismo* (1987), de Georges Bataille, *Da Sedução* (1991), Jean Baudrillard e *A Cidade Perversa* (2013), Dany-Robert Dufour. 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.

Palavras-chaves: cinema, erotismo, violência, transgressão, interdito.

ABSTRACT

This work is a collection of short essays, resulting from the display of the three members of the Trilogy of Life and Salò, Italian director Pier Paolo Pasolini, and reading the four respective books that gave rise to film adaptations. The films were analyzed from the aesthetic choices to represent eroticism and sexual impulses of the human kind. The basic bibliography consisted of three works widely revisited: *The Eroticism* (1987), Georges Bataille, *The Seduction* (1991), Jean Baudrillard and *The Wicked City* (2013), Dany-Robert Dufour. It is understood that turning sex into a main character, was the way found by Pasolini to decipher the human being and at the same time challenge you to transgression. The representation of sexuality reflects the nostalgia of an archaic youth, and then the degrading vision of Pasolini about modern youth.

Keywords: cinema, eroticism, violence, trespass, forbidden.

SUMÁRIO

Introdução.....	09
Desenvolvimento.....	13
Conclusão.....	61
Bibliografia.....	65
Filmografia.....	67

Introdução

Estudar Pier Paolo Pasolini nesta etapa da formação acadêmica teve sua gênese no meu desejo de ter contato com as fontes literárias das suas adaptações cinematográficas. Em um primeiro momento, seria uma revisão bibliográfica a fim de decifrar as adaptações realizadas, mas depois de amadurecer a ideia, o foco foi para o erotismo, e de como ele foi representado em seus últimos filmes.

Conhecer sua obra cinematográfica significa perceber uma quebra do formalismo estético/clássico e um rompimento com a tradição dos seus contemporâneos neorrealistas. Como autor de cinema, Pasolini buscava resgatar a natureza onírica das imagens e transformar os seus filmes em obras poéticas. A sua subjetividade foi garantida pela escolha das imagens e dos temas e pelo seu *estilo* pessoal de representá-las.

Através do artifício literário da Subjetiva Indireta Livre, usava seus personagens como pretexto para expressar-se indiretamente. É comum confundir a voz do personagem com suas afirmações já publicadas. Ele aparece em seus filmes com frequência, atuando.

Este trabalho pretende interpretar as escolhas estéticas do diretor italiano, priorizando a abordagem do erotismo em suas quatro últimas obras: os filmes que compõe a Trilogia da Vida (Decameron, Contos de Canterbury e As Mil e Uma Noites) e por último, Salò. São filmes que compartilham algumas semelhanças, mas destacam-se principalmente pelas diferenças, que serão amplamente discutidas nos últimos capítulos.

A análise foi feita a partir das fontes literárias pelas quais os filmes foram baseados e pela a bibliografia básica, constantemente consultada, composta por três obras: *O Erotismo* (1987), de Georges Bataille, *Da Sedução* (1991), Jean Baudrillard e *A Cidade Perversa* (2013), Dany-Robert Dufour. Estes autores não necessariamente escreveram sobre literatura ou cinema, mas articularam conceitos mencionados ou sugeridos para o entendimento da obra de Pasolini. Também serviram como base para desenvolver a reflexão e a compreensão dos tópicos abordados.

A escolha dos autores e dos temas foi realizada tendo em vista os conceitos mais recorrentes para a análise das obras aqui citadas. A questão principal 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 associado à violência de Salò.

Foram examinadas questões estéticas dos filmes, como escolhas de direção e análise da *mise-en-scène*, como foi feita a transposição do texto literário para o filme e por fim, o conjunto de decisões de Pasolini ao representar as relações sexuais entre seus personagens. Privilegiamos os aspectos da sua própria reflexão sobre o assunto, fortemente discutidos em seus ensaios reunidos no livro *Jovens Infelizes* (1990). O presente trabalho se serve do aparato teórico contido nos escritos cinematográficos de *Empirismo Hereje* (1971) e da sua produção filmica geral.

O objetivo deste trabalho é desvendar as escolhas estéticas de Pasolini ao realizar essas obras que causaram grande polêmica, e inclusive foram censuradas. Para ele, o sexo foi uma forma de provocação à moral burguesa vigente e também um resgate aos valores simbólicos, ritualizados, que acabariam se perdendo devido ao avanço da aculturação imposta pela sociedade de consumo.

Como disse Bataille, em todo ato sexual haverá sempre algo de perversão. O desafio proposto é compreender como o tema foi manipulado para, ao mesmo tempo, provocar o sujeito, 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. 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 da sociedade de consumo.

Em um primeiro momento do texto, 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. Tem suas raízes na literatura, publicando primeiro, obras poéticas, romances e peças dramáticas, e 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.

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. Ela é expressivamente limitada pelo grande número de destinatários. Pasolini fez seus filmes como forma de protesto e importou-se mais pelo conteúdo inquietante do roteiro. Ele parte de uma estratégia ofensiva, muitas vezes chocante, para aguçar o senso crítico e despertar um desconforto em relação à sua realidade. Sendo assim, em uma sociedade falsamente puritana, escolheu o sexo como ferramenta ideológica. Para falar através dos interditos, da repressão que viveu e também do estado geral de neurose do mundo.

A sociedade liberal pregava, do ponto de vista de Pasolini, uma falsa tolerância que fingia aceitar as diversidades, simplesmente para transformá-las em bons consumidores. Ele considerava a sociedade de consumo o verdadeiro “fascismo dos fascismos”, amplamente veiculada nos meios de comunicação, impunha uma série de exigências aos jovens italianos que fazia com que se tornassem “burguesinhos, aculturados, infelizes, presunçosos e neuróticos”. Quem não se encaixava no padrão cultural retratado na televisão poderia se sentir infeliz e constrangido pela sua “ignorância”. A cultura camponesa encaminhava-se ao desaparecimento.

A “Trilogia da Vida” foi a exaltação dos tempos em que as pessoas viviam em comunhão com a natureza e se sentiam orgulhosas pelo conhecimento místico que possuíam. Havia respeito mútuo que regia a vida das pessoas. Entender esse homem arcaico permitiu posteriormente o uso da força crítica para discutir o homem moderno. Os jovens retratados nos seus filmes não tinham sido ainda contaminados pela massificação moderna e detinham a posse dos seus próprios corpos, dotados de seus próprios valores culturais. Para ele a sociedade estava cada vez mais padronizada e aculturada, no entanto, nas classes pobres, ainda sobrevivia alguma dignidade. Vivendo em comunhão com a pobreza e a injustiça, ainda mantinham uma relação feliz com o mundo.

Porém, assistindo a rápida e tardia industrialização da Itália, Pasolini viu a transformação dos jovens ingênuos e alegres em “erotomaníacos neuróticos”, e desiludiu-se com o mundo. Publicou um ensaio no qual negava suas obras pertencentes à Trilogia da Vida e realizou outra que podemos considerar fruto de toda a sua insatisfação com o presente: *Salò* (1975).

Salò foi ambientado no Norte da Itália, durante a ocupação Nazi-Facista, e contou a história de quatro libertinos. Nosso trabalho propõe uma relação entre esta adaptação cinematográfica e a realidade do diretor quando realizou o filme. Na época, ele considerava viver em uma tirania que pregava a economia do desejo e a cultura do corpo como simples instrumento do gozo, por fim, veremos como a “pornografia”, ou o sexo em detalhe, foi utilizado para representar essa realidade e como foi transformado em instrumento de compreensão. O trabalho tentará entender como, através de obras literárias anteriores ao século XV, foi possível discutir a sociedade contemporânea, além de que como ainda podemos relacioná-las a atualidade.

A abordagem descrita resultou em um trabalho composto por pequenos ensaios, elaborados após a visualização dos filmes, leitura dos respectivos livros e bibliografia básica. A análise fílmica foi baseada nas notas feitas durante a visualização, não foi feita decupagem, priorizamos o sentido das escolhas estéticas relacionadas à representação do erotismo e impulsos sexuais.

1. breve contexto biográfico

Ensaísta, romancista, poeta, pintor, cineasta. A produção de Pier Paolo Pasolini é um legado de um intelectual completo. Nasceu a 5 de março de 1922, em Bolonha. Durante a infância e adolescência morou em diversas cidades do Norte da Itália, mas voltou em 1936 para ingressar na Universidade de Bolonha e iniciou seus estudos de literatura italiana, filologia românica e história da arte.

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. Fez ensaios de crítica literária em duas revistas: *Eredi* e *Il Setaccio*. Dirigiu a revista *Stroligut di Cà da l'Aga* e publicou sua primeira peça dramática.

Desde a sua primeira publicação, um livro de poesias escrito em friulano (1942)¹, uma grande repercussão foi gerada. 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.

Ele manteve-se atento às mudanças históricas de seu país, sempre observando as transformações que sucederam na língua. Pasolini sentia a urgência de preservar aquela cultura arcaica, ao mesmo tempo, tão rica e cheia de simbologia. Criou uma espécie de afeto pelo 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. 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 do Friuli. Era uma guerra entre nacionalismos. 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:

¹ *Poesie a Casarsa* é o título do primeiro livro, publicado em 1942.

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. Precisaríamos chorá-lo sempre, sem parar, porque só assim poderíamos chegar perto da imensidão da injustiça que se abateu sobre ele.²

Em 1949, Pasolini é expulso do Partido Comunista, acusado de “desvio ideológico”, depois que um padre rompe o segredo de confissão, e o denunciou por atentado ao pudor e corrupção de jovens. É obrigado a abandonar a sala de aula e o Friuli. Mudou-se para Roma com a mãe, onde iniciou seus trabalhos cinematográficos, primeiramente como roteirista. Até então detinha maior afinidade com a literatura. Já possuía uma reputação consolidada como poeta e romancista e nunca parou de escrever os seus ensaios.

2. estreia no cinema

Em 1955, ocorreu sua primeira participação 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 Cabiria*, 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 deixou 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.

Sobre seus primeiros filmes, *Accatone* (1961), *Mamma Roma* (1962), *A Ricota* (1962), críticos e historiadores tentaram classificar sua obra como neorrealista italiana, algo perfeitamente compreensível, devido à escolha das locações, captação direta e pouca interferência do diretor. 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 sub proletária, não eram os heróis esperados de um filme de protesto social. Seu personagem era marginalizado, não alcançava

² LAHUD, Michel. *A vida clara: linguagens e realidade segundo Pasolini*, São Paulo/Campinas: Companhia das Letras/Editora da Unicamp, 1993; p. 60-1.

uma redenção, não adquiria consciência crítica. Para alguns cineastas, a sua visão pessimista da injustiça social foi “amoral”, depravada” e “sensual”.

Pasolini foi acusado de realizar uma obra “decadente”, sua estética era fatalista, patológica, mórbida, cúmplice da degradação e anti-historicista³. A escolha do termo “decadente”, era uma crítica cifrada ao homossexualismo do diretor. De acordo com a autora da sua biografia, Maria Betânia Amoroso (2002). As pessoas se sentiam incomodadas pela representação da periferia, não apenas por não estarem habituadas, mas também por ser de conhecimento público que era lá onde Pasolini tinha seus encontros amorosos.

Ao longo da sua trajetória, foi criticado por não “conseguir controlar a sua sexualidade desviada”. O diretor tinha plena consciência do que estava fazendo e usava a expressão “sacralidade técnica” para descrever o seu modo pessoal de realização cinematográfica. Pasolini queria introduzir uma dimensão grandiosa e épica em seus filmes, buscando um universo da moral e da metafísica.

Amante e estudioso de artes plásticas, de alguns pintores como Giotto, Piero della Francesca e Mantegna, deixou que exercessem forte influência na composição da sua *mise-en-scène*, elaboradas quase que artesanalmente.

O cinema de Pasolini reforçou a crítica cultural e explicitou seu envolvimento em relação a ela. Sua reflexão em torno da sociedade transcendeu os aspectos regionais e conseguiu traduzir valores e significados culturais. É múltiplo e profundo, e não se afastou de uma consciência histórica. Ele próprio justificou a escolha pela linguagem cinematográfica para refletir a realidade: “o cinema não evoca a realidade como a língua da literatura; não copia a realidade como a pintura; não mima a realidade como o teatro. O cinema *reproduz* a realidade: imagem e som! E reproduzindo a realidade, o que faz o cinema então? Expressa a realidade pela realidade.”⁴

A paixão que havia se transformado em um incondicional amor pela literatura, gradualmente tornou-se uma paixão pela vida, pela realidade, pelo físico, sexual, objectual, e a realidade existencial em torno de mim. Este é meu primeiro e único grande amor e o cinema me fez retornar a estes valores e expressá-los.⁵

³ AMOROSO, Maria Betânia. *Pier Paolo Pasolini*. São Paulo: Cosac & Naify, 2002; p.33.

⁴ PASOLINI, Pier Paolo. *Empirismo Hereje*. Lisboa: Assírio e Alvim, 198, p.107.

⁵ “The passion that had taken the form of a great love for literature gradually turned out to be a passion for life, for reality, for physical, sexual, objectual, existential reality around me. This is my first and great love and the cinema in a way forced me to turn to it and express only it.” In: VIANO, Maurizio. *Certain*

3. cinema poético

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, o cinema era fundamentalmente poético devido a comunicação visual, essencialmente onírica e composta por arquétipos. Apesar de não possuir um precedente instrumental efetivo, o cinema tinha a capacidade de se 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. Este cinema continuava a ser narrativo e a sua língua era a da prosa.

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. Ele 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

Realism: making use of Pasolini's film theory and practice. Berkeley: University of California Press, 1993, p.47.

exercício do *estilo*, exprimir-se através de uma “língua de poesia”, o que Pasolini chamaria de *cinema de poesia*.⁶

A linguagem cinematográfica possui uma natureza dupla. É ao mesmo tempo objetiva e subjetiva. De acordo com Pasolini, a subjetividade está garantida pelo uso da “Subjetiva Indireta Livre”. Trata-se da 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.

Acima de qualquer coisa, 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”, o que lhe permite uma grande liberdade provocatória.

4. estratégia ofensiva

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

⁶ PASOLINI, Pier Paolo. *Empirismo Hereje*. Lisboa: Assírio e Alvim, 1982.

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 a 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 era mais importante e urgente 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 *Scritti corsari*⁷. 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, exigiram uma nova forma de pensar a realidade. Sua sinceridade viva e cortante eram 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.⁸

Pasolini realizou um esforço pessoal para alargar o espaço que o contexto repressivo lhe concedia. Ainda havia muitos preconceitos a cerca 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

⁷ PASOLINI, Pier Paolo. *Os jovens infelizes - antologia de ensaios corsários*. Trad. M. Lahud e M. B. Amoroso, org. M. Lahud. São Paulo: Brasiliense, 1990. É chamado de Corsário porque contém no elemento ofensivo, a sua estratégia para o pensamento e a vida.

⁸ PASOLINI, Pier Paolo. Apud: AMOROSO, Maria Betânia. *Pier Paolo Pasolini*. São Paulo: Cosac & Naify, 2002; p.60.

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.

5. sexo, ferramenta ideológica

O aflorar do sexo e a aceitação dos seus impulsos teve uma forte função existencialista e de auto reflexão. 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 a importância que 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.⁹

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*¹⁰ (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”.

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

⁹ BRAYNER, M. G. *PIER PAOLO PASOLINI: Uma Poética da Realidade*. 2008. 110 f. Tese (Mestrado em Literatura). Instituto de Letras, Departamento de Teoria Literária e Literatura. Universidade de Brasília, Brasília. 2008.

¹⁰ In: PASOLINI, Pier Paolo. *Os jovens infelizes - antologia de ensaios corsários*. Trad. M. Lahud e M. B. Amoroso, org. M. Lahud. São Paulo: Brasiliense, 1990.

rejeita o pecado. Transgressão pode ser lida como *pecado*. Mas o fato de estar no âmbito do Mal e de ser livre, de estar livremente no Mal, é a condenação, mas também a recompensa do culpado. Pasolini buscou a superação do horror.

E o ato sexual tem sempre um valor de perversidade¹¹. Existe no êxtase da volúpia 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.

Confrontar, desafiar, mas também decifrar. Seria então importante reconhecer, aproximar-se das forças irracionais que habitam o homem, para potencializar as chances de conseguir interpretá-las e combatê-las. A explícita valorização do irracional, e sua escandalosa sinceridade, objetivaram encarar de frente o que assusta o homem. 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.

6. seres descontínuos em busca da continuidade

Georges Bataille, em seu livro intitulado *O Erotismo* (1987), definiu dois conceitos importantes para entender a abordagem do tema presente na obra do Pasolini e nas relações interpessoais de uma forma geral. 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 contém seu momento de continuidade, seria aquele momento da fecundação, o encontro do espermatozoide com o óvulo, eis aí nosso 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

¹¹ BATAILLE, Georges. *O Erotismo*. Porto Alegre: L&PM, 1987, p. 103.

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. É um tema delicado, sempre deixado fora da vida ordinária.

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.¹²

Sabendo da sua aversão pela burguesia, seu sentimento de solidão, e sua curiosidade pelos impulsos irracionais, entendemos melhor a sua necessidade e satisfação de afrontar a moral vigente, através da representação do obscuro. Ele assumiu a convicção de que é com raiva e indignação que se combate uma sociedade homogenizada e conformista. “Nenhum homem jamais foi obrigado a ser tão normal e conformista quanto o consumidor”¹³. Sua obra é intencionalmente excessiva e exaltada e nisto consistiu sua beleza e o valor da sua calculada manipulação. Existem outros motivos que poderiam explicar sua obsessão pela sexualidade.

7. repressão e ressentimento

Pasolini frequentemente confessava a solidão que sentia neste mundo degradado. 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 sua obra. Se, segundo Bataille, o sexo é a busca de continuidade, que conforta o íntimo do ser, imaginamos como deve ter sido 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*.”¹⁴ Podemos observar em toda a sua obra um viés passional, altamente íntimo e vital como reflexo desse ressentimento.

¹² BATAILLE, Georges. *O Erotismo*. Porto Alegre: L&PM, 1987, p. 56.

¹³ PASOLINI, Pier Paolo. O verdadeiro fascismo e portanto o verdadeiro antifascismo. In: *Os jovens infelizes - antologia de ensaios corsários*. Trad. M. Lahud e M. B. Amoroso, org. M. Lahud. São Paulo: Brasiliense, 1990.

¹⁴ PASOLINI, Pier Paolo. *Hempirismo Hereje*. Lisboa: Assírio e Alvim, 1982, p.198.

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.

15

Para ele, 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 coação e uma espécie de “erotomania social”, enquanto o homossexualismo foi recalcado e transferido para um lugar onde se tornava “monstruoso, demoníaco e degradante”. O coito, mesmo com toda a permissividade do mundo, continuava sendo tabu. E tudo que era sexualmente diverso era ignorado e repellido.

7. falsa liberação sexual

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

Baudrillard (1991) trouxe um conceito de “economia do sexo”, uma alucinada pulsão sexual que foi ao mesmo tempo estimulada para logo depois ser recalcada e reprimida, tudo isso resultou 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.

¹⁵ PASOLINI, P. P. Apud: NAZÁRIO, Luiz. *Pasolini: Orfeu na Sociedade Industrial*. São Paulo: Brasiliense, 1986, p.14.

8. fascismo dos fascismos

Pasolini afirmou em diversos ensaios que o verdadeiro fascismo era a sociedade de consumo. Ela aos poucos afetou toda a percepção dos sujeitos, unificou e totalizou as codificações de suas ideias. Pelas suas palavras, 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 conhecera¹⁶, a ruína das ruínas.

Ele via a burguesia como inimiga da memória, do passado e das contradições, defensora da “padronização repressiva” e do pragmatismo a qualquer custo. O projeto neocapitalista 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.

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

9. Trilogia da Vida

A literatura representou um importante alicerce para a definição do seu estilo¹⁷. Em 1970 escreveu uma série de adaptações literárias: Decameron¹⁸ (*Il Decamerone*, 1970-1), Os Contos de Canterbury¹⁹ (*I racconti di Canterbury*, 1971-2) e As Mil e Uma Noites²⁰ (*Il fiore*

¹⁶ PASOLINI, Pier Paolo. Thetis. In: *Os jovens infelizes - antologia de ensaios corsários*. Trad. M. Lahud e M. B. Amoroso, org. M. Lahud. São Paulo: Brasiliense, 1990.

¹⁷ BRAYNER, M. G. *PIER PAOLO PASOLINI: Uma Poética da Realidade*. 2008. 110 f. Tese (Mestrado em Literatura). Instituto de Letras, Departamento de Teoria Literária e Literatura. Universidade de Brasília, Brasília. 2008, p.23.

¹⁸ O romance consiste na reunião de novelas escritas por Giovanni Boccaccio entre 1348 e 1353. Foi escrito em dialeto toscano.

¹⁹ É uma coleção de histórias (duas delas em prosa, e outras vinte e duas em verso) escritas a partir de 1387 por Geoffrey Chaucer, considerado um dos consolidadores da língua inglesa.

delle Mille e una Notte, 1973-4), que reunidos compõem a Trilogia da Vida. Estas adaptações de clássicos da literatura mundial, rearticularam-se de tal maneira que foi possível discutir a realidade contemporânea.

10. notas sobre Decameron

Em Decameron, um homem misterioso estrela a primeira sequência do que parece ser um assassinato. Começa com violentas pancadas em algo que está oculto na tela e depois este homem aparece levando algo totalmente embalado em volta de um pano, que poderia ser um cadáver.

O filme apresenta um cenário arcaico, de extrema pobreza, ambientado primeiramente em um mercado. Surge uma mulher atraente, que se interessa por um rapaz, aparentemente ingênuo, mas com algum dinheiro. Manda chamá-lo até a sua casa. Andreuccio vai movido pelo desejo, já que dizem que uma moça muito bonita está lhe chamando, mas chegando lá, ela inventa que é sua irmã e o convida para passar a noite em sua casa. Ele aceita, mas antes de dormir, vai ao banheiro e cai direto no fosso, devido ao degrau falso que prepararam para ele. Enquanto gritava por socorro, a moça rouba-lhe as roupas e o dinheiro. A única maneira que ele encontra para escapar é fugindo pela janela que dá para a rua. Lá fora tenta entrar, mas todos na casa fingem não conhecê-lo.

Solto pela cidade, Andreuccio, sujo e semi nu, esbarra com dois ladrões, que lhe prometem muito mais dinheiro que aquele que havia perdido, desde que ajudasse com uma trapaça. Ele topa. Chegam em uma igreja, ladrões e Andreuccio fazem o sinal da cruz e ajoelham-se ao entrar. A trapaça consiste em roubar as vestimentas, e principalmente, o anel de rubi do arcebispo de Nápoles. Andreuccio entra na tumba, vai entregando peça por peça de roupa do arcebispo, mas enconde o anel e diz não ter encontrado. Os ladrões, entendendo a sua malícia, prendem Andreuccio dentro da tumba, com sua pesada tampa, e fogem com as vestimentas. Pensando estar preso para sempre, Andreuccio se desespera, mas logo chegam outros ladrões com o mesmo plano em mente. Eles levantam a tampa, mas hesitam na hora de entrar por receio do cadáver que está lá dentro. Ora, “mortos não mordem”, um mais corajoso aceita o desafio. Então Andreuccio que estava esperando o momento certo, abocanha a perna

²⁰ É uma coleção de histórias e contos populares originárias do Médio Oriente e do sul da Ásia e compiladas em língua árabe a partir do século IX.

do ladrão antes que ele pudesse se dar conta de quem tinha lhe ferido. Todos saem correndo muito assustados e esquecem de fechar a tumba. Andreuccio sai saltitante e muito contente exibindo o anel de rubi em seu dedo.

Reaparece em cena aquele personagem misterioso do começo do filme. Ele rouba uma moeda de um homem e depois mostra para um menino, chamando-lhe a atenção primeiramente com um leve toque em seu órgão genital. Isso tudo acontece entre um aglomerado de pessoas que juntaram-se ao redor de um ancião que parece ter acabado de ler um conto do próprio livro *Decameron*, mas que agora estava contando a mesma história “do jeito napolitano”.



Assim como o livro, o filme é extremamente fragmentado. Segue a história do belo jovem que se faz de surdo-mudo para trabalhar em um convento. As freiras ficam muito animadas por ter um homem entre elas e usam-no para matar a sua curiosidade sexual, confiando que seus segredos estariam bem guardados. Logo a notícia se espalhou e todas as freiras do convento lhe procuram para se satisfazer. Ele aceita todas as mulheres, sem distinção. Até que um dia a madre superiora se excita vendo-o dormir no jardim e o acorda para que também satisfaça o seu desejo. Ele tenta, mas está tão exausto que não consegue. A

madre fica furiosa, ele não aguenta mais e fala: “Senhora, um galo pode satisfazer dez galinhas, mas dez homens mal satisfazem uma mulher! E eu tenho que satisfazer nove! Ou eu vou embora, ou se acha outra maneira!”. A madre, surpresa, sai gritando “Milagre, milagre!” e enquanto toca o sino do convento, diz para o jardineiro não se preocupar, porque além de encontrar uma maneira para que ele fique para sempre no convento sem se cansar, ele se tornará santo.

Corta para Ciappelletto, o homem da primeira sequência do filme. Ele está conversando, talvez com um amigo, que está a lhe pedir um favor: que cobre alguns maus devedores. Tendo em vista que Ciappelletto não é dono das melhores reputações: “Você fez tudo o que pode. Você falsificou documentos. Você matou. Estuprou mulheres. Você blasfemou Deus e todos os santos. E ainda é bicha.”

Convencido, Ciappelletto chega à casa dos agiotas, mantém com eles uma boa relação, devido ao laço da cidade de origem. No meio da refeição, enquanto cantavam e celebravam, Ciappelletto desmaia. De repente está em uma cama, prestes a morrer e escuta os seus companheiros discutindo sobre o que fazer com ele. Depois de ouvir a conversa, tem uma ideia e chama os seus amigos. Pede que lhe chame o padre mais piedoso da cidade para que se confessasse antes de morrer e que confiassem nele. Seus amigos ficaram receosos, mas deram seu voto de confiança. Quando o padre chegou, o moribundo inventou se arrependeu horrivelmente dos deslizes mais banais que um homem poderia cometer e consegue comover o padre com sua história. Ao acabar a confissão, Ciappelletto morre, e mesmo tendo levado uma vida “depravada”, é reverenciado como santo pelos cidadãos e foi ainda mais respeitado pelos amigos.

Cena de forte chuva caindo no campo, quatro homens tentam se proteger da tempestade. Um deles é o próprio Pasolini, apresentado como “grande artista do norte da Itália, o melhor pupilo de Giotto”. Um velho camponês cede uns trapos para lhes servir de abrigo. Chegam então a uma igreja, e Pasolini depara-se com a enorme parede conferida a ele. Pasolini, o personagem, vai ao mercado observar as pessoas. Ele parece se inspirar observando-as. Vários *close-ups* de figurantes do filme.



Retorna à igreja e começa o esboço. Seus ajudantes preparam as cores com cuidado. Todos apreensivos esperam ansiosos a primeira pincelada de tinta. E assim que o pincel toca a parede: corte seco para outra cena.

Um jovem casal combina uma maneira de consumir o seu amor. Decidiram se encontrar no terraço durante a noite. Caterina e Riccardo se encontram e fazem sexo no andar superior ao que os pais de Caterina dormem tranquilamente. Assim que seu pai acorda, vai diretamente lá em cima ver se a sua filha dormiu bem. Se surpreende com o casal que ainda dorme, ambos nus. Ele volta e chama a esposa para ver também. Eles não pretendem impedir a união dos dois, pois sabem que Riccardo é de boa família e possui grande patrimônio, apenas combinam de lhes dar um susto. Assim fazem. Acordam o casal aos gritos e impõem o casamento. Era tudo que eles queriam. Riccardo aceita imediatamente e Caterina fica muito contente. Por acaso seus pais já tinham levado as alianças e eles se casam no terraço mesmo, despidos de qualquer roupa. Legitimada a união, os pais de Caterina satisfeitos, deixam o casal em paz e recolhem-se aos seus aposentos para deixar os recém casados mais à vontade.

Volta para Pasolini, o pintor. Ele chega atrasado para a refeição, onde todos estavam lhe esperando. Ele devora a comida tenazmente, deixando o padre ao seu lado constrangido.

Mal termina de comer, pede desculpas por deixar a mesa e corre para voltar ao trabalho. Retorna a pintar, novamente a pincelada corresponde a outra locação.

Um casal apaixonado, Lorenzo e Elisabetta se despedem pela manhã com a promessa de se reencontrarem ao anoitecer. Um dos irmãos de Elisabetta vê Lorenzo deixar a casa e logo conta para seus outros dois irmãos. Todos ficam furiosos e tomados de ciúmes e arquitetam um plano para se livrarem de Lorenzo. No dia seguinte, o levam para um passeio na floresta. Lorenzo desaparece durante três dias. Elisabetta tem um sonho, nele Lorenzo aparece e conta para ela o que aconteceu, que foi assassinado pelos seus irmãos e lhe mostra onde está enterrado na floresta. Ao amanhecer, Elisabetta e a empregada vão até o lugar, desenterram o Lorenzo, cortam a sua cabeça e a levam para casa. Lá, as duas cúmplices lavam com cuidado a cabeça de Lorenzo e a plantam junto com um “manjerição de Salerno, o melhor”, de acordo com a empregada, que parece saber o que está fazendo.

Pasolini aparece sentando, observando ao longe as pessoas no mercado. Destacam-se dois homens. Don Gianni e Pietro. Pietro, um homem bastante pobre, está levando Don Gianni, o padre, para passar uma noite em sua casa. Lá é tão pequeno que a sua esposa terá que ir dormir na casa da vizinha para que os dois caibam na cama de casal. Porém, chegando em casa são recebidos pela esposa de Pietro, Germmata, dizendo que a vizinha acabara de se casar e que, por isso, não poderia passar a noite lá. O padre, para tranquilizá-los, ou talvez já arquitetando o plano, diz que através de magia, transformava sua égua em mulher durante a noite, e por isso fazia questão de dormir com ela. Por isso, não precisavam se preocupar. Durante a noite, Germmata acorda Pietro e conta a sua ideia: pedir a Don Gianni que lhes ensine a mágica, para que ela vire égua durante o dia e possa ajudar o marido no trabalho, assim poderiam ganhar mais dinheiro. Pietro consente e ambos vão até Don Gianni para lhe pedir esse favor. Acordam o padre e imploram que lhes ensine a mágica. O padre, vendo uma oportunidade de se aproveitar da bela esposa de Pietro diz que irá ensinar, apenas porque estavam insistindo muito. Assim que o sol nasceu, o casal já esperava ansiosamente que Don Gianni ensinasse o encantamento. O combinado com Pietro era de que ele não falasse absolutamente nada independentemente do que visse ou ouvisse. Pietro consente. Então, Don Gianni pede à Germmata que fique completamente nua e se prostre como uma égua. E então toca todo o corpo dela, e quando está bem excitado, com o pretexto de “encaixar bem o

rabo”, penetra a mulher. Pietro não se contém e grita: “Não, o rabo não!”. Germmata se frustra e Don Gianni se irrita, e diz ser culpa de Pietro que a mágica não vai dar certo.

Neste momento do filme, os pintores trabalham enquanto assobiam a mesma canção no ateliê de Pasolini.

São apresentados dois novos personagens, dois amigos que conversam sobre a morte. Combinam entre si que o primeiro que partir irá voltar e contar para o outro o que lhe sucedeu. Um deles se caracteriza por entregar-se ao pecado da carne e o outro por manter-se puro.

Pasolini aparece tendo um sonho: a virgem Maria ao centro, e o coro de anjos em volta cantando. A cena é uma reprodução de um quadro do *Juízo Final*, de Giotto.



Juízo Final, de Giotto (1303-1305)



Cena de Os Contos de Canterbury

A cena seguinte é o velório do jovem pecador, o Tingoccio. Durante a noite, aparece para seu amigo puritano e lhe conta o que está acontecendo. Seu amigo lhe pergunta se Tingoccio foi condenado, ele diz que sim, por todos os seus pecados. Não satisfeito, seu amigo quer saber, em especial, se o sexo era pecado. Tingoccio diz que fez a mesma pergunta quando chegou ao seu Purgatório, lá, os presentes riram-se dele, e disseram que claro que não era pecado. Seu amigo acorda ao amanhecer pulando de alegria e corre para a casa da moça por quem é apaixonado. Entra no seu quarto gritando “Não é pecado! Não é pecado!” e pula em cima dela.

A pintura de Pasolini ficou pronta. E enquanto todos comemoram e bebem vinho, Pasolini contempla a sua obra e reflete em voz alta: “Por que criar uma obra de arte tão bela, se sonhar com ela é muito mais belo?”. Nessa última proposição do filme pode-se identificar o drama do autor cineasta, que na busca de uma imagem pura, procura concretizar no filme o poema que não pode ser escrito.

11. notas sobre Os Contos de Canterbury

Na segunda obra da Trilogia da Vida, *Os Contos de Canterbury* (*I racconti di Canterbury*, 1971-2), a primeira sequência do filme é uma luta. Que poderia ser uma briga, mas parece um jogo ou esporte, pois há um vencedor e uma torcida. Depois Pasolini aparece atuando, apresentado como o próprio Chaucer, autor do livro *Canterbury Tales* (1387). Contracenando com outro personagem em uma cena cômica, uma frase que representa muito bem o espírito dos filmes da Trilogia: “Entre um gracejo e outro, muita verdade é dita”.

Alguns minutos de cena de ambientação. Os figurinos são coloridos e exuberantes, o cenário retrata um ambiente pobre, mas as pessoas parecem felizes. Uma mulher de vermelho está discursando para um grupo de pessoas, diz ser a melhor tecelã da cidade, conhecer todas as danças antigas e poções de amor. Depois destaca-se a voz de uma mulher, que faz a seguinte proposição: “Nenhuma passagem na Bíblia diz que devemos permanecer virgens. Para que os órgãos genitais foram feitos na Criação? Não para ficarem inativos. Ninguém vai me convencer de que só foram feitos para urinar. E todo homem deve servir a mulher!”.

Para melhor se defenderem de assaltantes nas estradas, reúnem-se um grupo de pessoas interessadas em chegar a Canterbury. Existe um ancião no grupo e este propõe que durante a jornada, cada um dos viajantes conte um conto para contornar o tédio da caminhada. Ele será o guia e também irá registrar essas histórias.

Primeiro conto. Um homem decide se casar. Percebe-se que é velho, rico e cheio de caprichos. Sai à escolha de uma esposa na rua e escolhe não uma mulher, mas uma bunda. Sim, ele vê uma bunda e por ela, escolhe a sua esposa. Ele imediatamente manda preparar o contrato de casamento, o nome da escolhida é May. Ele morre de amores por ela, e ela é indiferente a ele. May na verdade sente atração por Damiano, e é correspondida. Os dois tentam se encontrar e May lhe promete conseguir a chave do jardim particular do seu marido, January. January e May costumam passear neste jardim, que é habitado por seres místicos invisíveis para eles. Esses seres mágicos, a fim de se divertirem a custa do casal, fazem January ficar cego para facilitar a traição de May. Aproveitando o marido cego, Damiano ousa ficar mais próximo do casal, e um dia os segue até o jardim. May usa a desculpa de comer amoras e faz o seu encontro amoroso em cima da árvore enquanto o marido fica lhe esperando embaixo. Os seres mágicos continuam a se divertir. Um deles quer restituir a visão de January para que ele flagre o casal, e o outro diz que ensinará a May as palavras certas

para livrar-se da fúria do marido. Assim acontece, repentinamente a visão de January retorna e ele depara-se com a cena de traição. Damiano foge rapidamente e January se revolta contra May, ela vira o jogo e aparenta estar muito feliz pela saúde do marido, e diz que provavelmente ele viu coisas devido ao tempo prolongado de cegueira. May parece estar tão sinceramente feliz que January esquece a sua cólera e faz as pazes.

Um homem espia pela janela e pela fechadura de alguns quartos dois casais transando. Há algo em comum entre estes casais, são compostos por dois homens. Continua espiando e um dia, um funcionário do governo pega um casal em flagrante e quer saber quanto o homem está disposto a pagar para ter seu segredo preservado e não ser levado a julgamento, em que certamente seria condenado. O homem lhe oferece uma boa quantia de dinheiro e é deixado em paz. No outro quarto, o homem que não possui nenhum suborno é levado a força. Uma multidão irá assistir à sua condenação; será queimado vivo.

Este mesmo ator aparece na próxima sequência do filme. Está acompanhado de outro homem, ambos à cavalo. Se apresentam como coletores de impostos, mas o primeiro se distingue como forasteiro e o segundo, da própria cidade. O forasteiro prefere não dizer o seu nome, mesmo assim, juram permanecer unidos e seguir sua jornada como irmãos. Chegam a uma humilde casa que será abordada pelo coletor da cidade, que já conhece a senhora e propõe-se mostrar ao forasteiro sua maneira de cobrança. Sob fortes ameaças e ofensas, tenta coagir a senhora a dar o que ela tiver de valor. Ela não aceita facilmente as condições e roga uma praga ao cobrador: “Que o diabo leve seu corpo e meu jarro também!”. O forasteiro, que até então tinha permanecido calado, diz “Vamos querida *Mãe*, é esse seu desejo? Você fala sério?”, a senhora confirma com firmeza a sua praga. O forasteiro então pega o pote, bate no ombro do seu amigo e diz “Esse jarro e seu corpo são meus por direito. Essa noite você irá comigo para o inferno”. O ator que faz o Diabo nesta cena, é o mesmo que fez o observador curioso e perplexo da última, que parecia tentar entender as condenações por trás das relações homo afetivas.

Um jovem é enxotado do seu emprego. Percebe-se que é um malandro faminto e atua em várias pequenas narrativas cômicas, com seu maneirismo que remete Chaplin. As cenas seguem sem falas, apenas com seus gestos extremamente caricatos e teatrais. Ele arruma confusão por todos os lugares que passa. Depois de ter tumultuado uma festa de casamento, chega em casa e é fortemente repreendido pelas pais. Seu pai, não acreditando no caráter do

filho que tem, grita: “Sua mãe deve tê-lo feito com um italiano, e não comigo!”. No dia seguinte sai para procurar emprego e consegue ser contratado por um vendedor de ovos. Mal começou o trabalho, seu chefe o deixa sozinho para seguir uma mulher. É só o mestre virar as costas para que Perkins se junte a dois vagabundos que se divertiam com alguns jogos. O mestre chega e demite Perkins na mesma hora. Antes de ir embora, derruba todos os ovos de propósito no chão. Perkins reencontra um dos seus amigos com quem jogou anteriormente e faz um *ménage* com ele e uma prostituta. Dorme depois e sonha estar em uma festa com várias jovens nuas que dançam e tocam. É acordado por guardas que o condenam à decapitação. Prestes a sofrer sua pena, Perkins continua feliz e cantando.

Pasolini aparece dando gargalhadas lendo *Decameron*. Volta para a sua escrivaninha e volta a escrever.



Corta para Nicholas, um carola entoando um hino em frente a um pequeno altar. Acabada a sua oração, desce correndo as escadas e assedia uma mulher que está cozinhando, seu nome é Alisson. Ela é casada e o repele, mas diz que gostaria que tivessem algo, desde que seu marido não descubra. Nicholas rapidamente pensa em um plano e pede que Alisson deixe para ele no quarto comida suficiente para três dias. Sobe correndo as escadas e volta a orar, extremamente excitado. Ele finge estar em profundo transe de oração durante esses três

dias. John, marido de Alisson, vai verificar se está tudo bem e Nicholas narra com eloquência a visão que teve durante o transe de um dilúvio que está por vir, e designa a John uma série de condições para que ele possa se salvar. John pendura três barris no teto, um para ele, um para a esposa e outro para Nicholas. De acordo com as recomendações, devem passar as próximas noites dentro dele. Quando John adormece, Alisson e Nicholas se encontram no quarto para concretizar seus desejos. Absalon, sacristão da cidade, fica sabendo que John está sumido faz três dias e corre para se encontrar com Alisson, por quem sente uma forte atração. Ele escala o muro e chama Alisson pela janela fechada, lhe pedindo um beijo. Alisson finge concordar, mas ao invés da boca, coloca a sua bunda para fora e solta um peido na cara de Absalon. Ele sai furioso enquanto Alisson e Nicholas dão gargalhadas. Absalon volta com um ferro quente e diz trazer um presente. Quem vai fazer a brincadeira desta vez é Nicholas e quando coloca a bunda do lado de fora, é queimado com força pelo ferro quente de Absalon. Sai correndo pela casa gritando por água. John acorda assustado, quando escuta a palavra “água”, acredita ser a própria confirmação do dilúvio. O desespero faz com que o barril se espatife no chão.

A próxima sequência estrela um casal transando. O homem está concentrado no ato sexual e não diz nenhuma palavra enquanto a mulher pede o tempo todo que ele converse, mas não é atendida. Sai impaciente quando o marido acaba. Encontra sua amiga e elas espiam juntas um jovem tomar banho pela fechadura. Quando volta para casa, descobre que seu marido encontra-se extremamente doente. No mesmo dia do velório do marido, casa-se com o jovem que viu tomando banho, um estudante de Oxford. Durante a cerimônia, o rapaz parece extremamente infeliz, e na noite de núpcias brigam feio. Ele a empurra com força, e ela cai no chão e finge estar morrendo para fazer com que ele chegue perto. Quando ele encontra-se bem próximo, pedindo mil desculpas, ela morde seu nariz.

O despenseiro de Cambridge está doente. Os alunos reúnem-se em volta do leito enquanto o diretor conversa com o moribundo. O diretor comenta que o moleiro está roubando o trigo enquanto o despenseiro está de cama. Dois alunos pedem para ser dispensados para que possam vigiar o moleiro, a permissão é concedida. Elas saem muito alegres dividindo o mesmo cavalo, exaltando sua felicidade em se sentirem livres.



- *Corpo firme e pênis duro!*

- *Liberdade, liberdade!*

Os estudantes, que tinham ido para vigiar o moleiro, chegam e falam que foram para moer o próprio trigo e levá-lo para casa. Enquanto se dedicavam ao trabalho, o moleiro espanta o cavalo deles para lhes roubar o trigo enquanto o procuram. Assim aconteceu. Eles só conseguiram achar o cavalo no fim do dia, chegaram cansados pedindo comida e abrigo para aquela noite. O moleiro acha graça da sua própria trapaça e permite que passem a noite na sua casa, mesmo sendo humilde e pequena. Na hora de dormir, todos estão no mesmo quarto, os dois estudantes em uma cama, o moleiro e sua mulher em outra, a filha mais velha do moleiro em outra e um bebê no berço. Todos rezam antes de dormir. Quando a família adormece, um dos estudantes furtivamente deita-se com a filha do moleiro. O outro, que já está muito excitado pensa em uma maneira de se satisfazer também. Quando no meio da madrugada a mulher do moleiro acorda para urinar, ele troca o berço de lugar para que no escuro a mulher do moleiro confunda a sua cama e deite-se com ele. Quando ela volta, tropeça no berço, como de costume, e acha que está se deitando com o marido quando na verdade é o estudante. Os dois transam a noite toda com as mulheres da casa enquanto o moleiro dorme no mesmo quarto. Ao amanhecer, o estudante que dormiu com a filha do moleiro se despede dela e vai deitar-se com seu amigo. Devido a mudança de lugar do berço,

ele também confunde a cama e deita-se com o moleiro e o acorda dizendo, como se dissesse ao colega, que dormiu a noite inteira com sua filha. Ele acorda encolerizado, a sua mulher acha que os dois estudantes estão brigando, mas percebe que seu marido que está na briga e ao seu lado está um deles. E então a briga se generaliza e no meio da confusão o moleiro cai desacordado. Os estudantes então pegam seu trigo, e o pão que o moleiro tinha feito com a parte que tinha furtado, seu cavalo, e vão embora cantando alegremente.

Pasolini/Chaucer aparece em sua escrivania a refletir. De repente tem uma ideia e começa a escrever.

Corta para uma mulher fazendo sexo oral em um homem. Outra mulher fazendo sexo oral. E então percebe-se que se trata de um prostíbulo, pois no próximo quarto o homem paga a mulher pelo serviço. No outro quarto uma mulher chicoteia um homem. Rufus, sai de um dos quartos, vai para a sacada que dá para o salão onde pessoas estão sentadas bebendo e conversando, chama a atenção de todos e enquanto urina nas pessoas, brada insultos e provocações: Sou enviado pelo diabo para acender o fogo da luxúria e ateá-lo com suas quatro prostitutas!”. Logo em seguida assiste-se ao velório de Rufus.

Três amigos de Rufus decidem vingar a sua morte. E juntos, como irmãos, foram atrás do seu assassino. Seguiram a pista de um bandido conhecido como Morte. Fora da cidade, já no campo, encontram um velho vestido de monge e o interrogam e ameaçam matá-lo se não disser onde encontrar esse tal Morte. Com certa ironia, ele disse que é possível encontrar a Morte pegando um caminho tortuoso do bosque, ele estaria embaixo de um carvalho. Os três se dirigem para a árvore e descobrem um valioso tesouro espalhado pelas suas raízes. Combinam que o mais novo entre eles irá buscar vinho e comida enquanto os outros dois vigiam o tesouro. Na cidade, o mais novo decide comprar, além do vinho e da comida uma dose de um veneno poderoso, para matar os dois companheiros e assim pegar o tesouro só para ele. Enquanto esperam, os outros dois combinam entre si que irão matar o mais jovem a punhaladas assim que ele chegar, para que sobre mais dinheiro para eles. Quando se reúnem, bebem juntos e fingem celebrar em harmonia. Então começam a pôr em prática o plano, e dentro de uma suposta briga de mentira, apunham o mais jovem. Mas logo depois o veneno começa a fazer efeito e os outros dois caem mortos também.

Mais uma cena com um moribundo acamado. Seu nome é Thomas e está acompanhada de um monge muito interesseiro, que insiste em ganhar algum presente.

Thomas finge ter um presente embaixo da sua bunda e pede para o monge pegar. Ele, ansioso em ganhar qualquer quantia de dinheiro, se abaixa para pegar e quando está bem próximo, Thomas peida em sua cara. Em seguida, Thomas sozinho no quarto, vê um anjo. Este anjo lhe convida para conhecer o inferno. Ele aceita o convite, conta até três e já está lá. O anjo então pede para Satanás levantar o rabo para que Thomas veja onde que ficam os monges no inferno. Satanás obedece e expelle uma enorme quantidade de monges do ânus.



Na cena final, Pasolini/Chaucer parece satisfeito com sua obra e finaliza escrevendo: “Aqui terminam os Contos de Canterbury contados apenas pelo prazer de contá-los. Amém.”.

12. notas sobre As Mil e Uma Noites

O terceiro e último filme da Trilogia, *As Mil e Uma Noites* (*Il fiore delle Mille e una Notte*, 1973-4), não articula suas pequenas narrativas com o Pasolini atuando como artista. O filme começa com um leilão de escravos. Está em destaque A Dama da Lua, uma bela escrava que tem o direito de escolher seu próximo dono. Ela zomba de todos os homens que desejam comprá-la, independentemente das suas generosas ofertas. Ela escolhe como amo um rapaz que observava tudo, porém não tinha se manifestado, pelo simples motivo de não possuir um tostão. Mesmo assim é escolhido. A Dama da Lua, ou Zumurrud, lhe dá uma

bolsa de dinheiro, era preciso tirar dali mil dinares para pagar por ela e a outra parte para alugar uma casa. Os dois passam sua primeira noite juntos, que é também a primeira noite de Nur Ed Din com qualquer mulher. Ele e Zumurrud conduzirão o filme e irão criar a coesão entre as histórias menores.

Ao acordar, Nur Ed Din percebe que Zumurrud passou a noite tecendo uma bela tapeçaria. Ela recomenda que vá ao mercado e venda a peça por duzentos dinares, mas que de nenhuma forma venda para um homem de olhos azuis, pois está com um mal pressentimento. Chegando ao mercado, Nur Ed Din está prestes a fechar negócio com um senhor quando um homem de olhos azuis, Bazun, oferece mil dinares pela tecelagem. Nur Ed Din se sente coagido a aceitar a proposta, contrariando a recomendação de Zumurrud. À caminho de casa Bazun o segue, diz que precisa de algo para comer. Quando entra em casa, Zumurrud está lendo um livro, e lhe conta uma história.

O cenário muda completamente e no meio de um deserto, uma mulher se banha em um pequeno lago. Um velho que espiava ao longe vai se aproximando. Quando a mulher nota que está sendo observada, tenta esconder suas genitais com as mãos. O homem vai embora e junta-se ao seus companheiros de viagem. Lança um desafio aos poetas da sua corte, era preciso fazer uma poesia sobre algo que eles não viram, começando pela estrofe: “Meus olhos a viram,/ para minha desventura/ e fui tomado de angústia/ por ter que deixá-la”. Um dos poetas se oferece para continuar a poesia e mesmo sem ter estado presente, foi capaz de descrever exatamente o que tinha acontecido: “A gazela que me aprisionou/ à sombra de duas palmeiras/ Ela jogava água sobre o corpo/ com um copo de pedra/ Ela me viu/ e escondeu sua pubis/ Mas sua pubis aparecia/ entre suas mãos/ Se eu pudesse deitar sobre ele/ por uma hora ou duas”.

O homem que tinha espiado a mulher, tinha o costume de recrutar belos jovens para juntar-se a sua corte. Em uma de suas viagens, encontrou três jovens rapazes e pediu para recitar alguns de seus versos para eles. Depois os convida para comer e beber à vontade em seu reino, lá eles poderiam dar prazer uns para os outros e se quisessem, dar prazer para ele também. Eles aceitam. Ainda recruta mais um jovem, ele tem quinze anos e chama-se Berhane.

Zuedi, é uma mulher que também gosta de recrutar jovens para sua corte. Em um de seus passeios, interessa-se por uma jovem, também de quinze anos. Então Zuedi e o homem

discutem quem será o mais belo, Berhane ou a moça recém adquirida. Para tirar a prova, entorpece-os com dois narcóticos diferentes. Primeiro acordam um e depois o outro. Quem gostar do outro que está dormindo será o mais feio, pois de acordo com Zuedi, o mais feio sempre gosta mais do mais belo. Porém, quando ambos acordam deitam-se com o outro que está dormindo, provando que são iguais. E que ninguém ganhou a aposta.

Volta para Nur Ed Din. Ele leva algo para Barsun comer, que já está no quintal da sua casa. Barsun coloca um tipo de sonífero na comida que Nur Ed Din leva e oferece para ele. Enquanto a droga faz efeito, Barsun rapta Zumurrud e a leva para a casa de uma dos homens ricos que fez uma oferta no leilão de escravos mas foi zombado por ela. Lá ela recebe uma surra.

Nur Ed Din acorda e fica desolado quando nota o sequestro de Zumurrud. Uma mulher que passava pela rua, se comove com o desespero de Nur Ed Din e promete ajudar a encontrar a sua escrava. Depois de perguntar em alguns lugares, a senhora volta para sua casa, onde tinha deixado Nur Ed Din, e diz ter encontrado Zumurrud na casa de Rashid. E já informa a hora e o local indicados por Zumurrud para se encontrarem. Para retribuir o favor, pede que Nur Ed Din seja gentil com ela e a satisfaça sexualmente.

Ele comparece ao local no horário indicado, mas acaba adormecendo enquanto espera. Um ladrão que passava por ali vê a oportunidade perfeita para roubar as roupas de Nur Ed Din. Quando Zumurrud aparece no alto do muro, joga a corda para o ladrão, acreditando ser o seu amo. Giawan, o ladrão, não fala nada, e quando Zumurrud termina de descer, a carrega para seu acampamento diz que será abusada por ele e pelos outros 39 ladrões do seu bando. A deixa acorrentada sob a vigilância do seu pai enquanto sai. Zumurrud, se oferece para catar o piolhos da cabeça do velho, e ele acaba adormecendo em seus braços. Ela então consegue escapar. Rouba a roupa e o cavalo de um soldado morto.

Zumurrud passa em frente uma cidade, onde todos os habitantes encontram-se na porta, portando presentes e comida. Ela aproxima-se para entender o que está acontecendo e descobre que será o próximo rei, visto que o antigo havia morrido sem deixar herdeiros. Era costume ir para a porta da cidade e coroar o primeiro homem que passa pelo deserto. Zumurrud, tendo se apresentado como Bardan, o soldado, irá se casar antes da coroação. Na noite de núpcias revela seu segredo para Hayat, sua esposa, que promete guardar segredo

sobre sua verdadeira identidade e também lhe ajudar a encontrar Nur Ed Din. Promovem fartos banquetes abertos ao público para atrair o maior número de pessoas possível.

Nur Ed Din continua com sua própria busca desesperada por Zumurrud. Sai perguntando para todos que cruza pelas ruas. Um dia, já muito cansado de procurar, deita-se dentro de um cesto e enquanto dorme, é içado para dentro da casa. Lá moram duas mulheres que querem transar com Nur Ed Din, ele aceita. O sexo sempre sendo representado de forma descontraída.

Na cidade de Zumurrud, o ladrão que havia lhe raptado é atraído pela comida e quando Zumurrud nota a sua presença, imediatamente ordena que os guardas o levem embora e o crucifiquem na saída da cidade.

Nur Ed Din volta para as ruas e uma mulher o encontra jogado na sarjeta como um mendigo. Ela oferece recompensá-lo desde que lhe ajude a levar as compras para sua casa. No mercado, faz tantos pedidos que todos em volta ficam impressionados. Chegam à sua casa onde mora com suas duas irmãs. Nur Ed Din é convidado para entrar e participar do banquete. Durante a refeição, uma delas conta uma história de um belo príncipe chamado Tagi.

Corta para Zumurrud em seu quarto tendo um pesadelo. Ela sonha com uma pomba presa em uma armadilha. Outra pomba voa em liberdade e consegue ajudar a outra ave a se libertar. Mas depois de conseguir ajudá-la, ela mesma cai na armadilha e fica presa. Zumurrud acorda um pouco atordoada e volta a trabalhar em uma pintura.

Um homem à cavalo persegue um cervo, depois nota-se que se trata do próprio príncipe Tagi, da história. Ele cruza com um belo jovem, que parecia extremamente abatido. Esse rapaz deixa cair um pergaminho e quando Tagi pergunta do que se trata, ele começa a chorar. Tagi pede que lhe conte o motivo de sua aflição.

Azis, o rapaz, começa sua história falando sobre o dia do seu casamento com sua prima Aziza. Faltando pouco para a cerimônia, Azis sai para convidar seu melhor amigo. No caminho, senta-se para descansar quando lhe jogam um lenço. Quando ele olha para cima, vê uma bela mulher que faz um sinal misterioso. Ele se apaixona instantaneamente e fica ali sentado até o anoitecer na esperança de revê-la. Enquanto espera, nota que dentro do lenço há um recado, alguns versos para ele. Ele volta feliz para casa, mas descobre ao chegar que perdeu o seu próprio casamento. Confessa para Aziza que se apaixonou naquele dia por outra

mulher. Ela o ajuda a interpretar os gestos da moça, que significa um encontro dali há dois dias.

Aziza cuida para que não se esqueça do dia e do horário e separa uma roupa limpa para Azis usar. Ele sai apressado e fica esperando no mesmo lugar onde a viu pela primeira vez, mas ninguém aparece e ele volta frustrado para casa. Lá ele desconta a raiva em Aziza e bate com tanta força que arranca-lhe sangue. Aziza, com toda a calma, explica que ela não apareceu pois está fazendo um teste, certamente na noite seguinte ela iria aparecer. Azis segue as orientações da prima e consegue ver novamente sua amada, mas de novo ela se comunica através de gestos e ele precisa da sua ajuda para interpretá-los. Mais uma vez são as informações de um encontro.

Chegando no local indicado, depara-se com um farto banquete. Sacia a sua fome e depois cai no sono. Acorda no dia seguinte com dois objetos sobre seu ventre. De novo Aziza lhe ajuda, os dois objetos juntos querem dizer que se ele se comportar daquela maneira novamente, a mulher irá matá-lo. Aziza aconselha que durma e coma antes de sair de casa, para não cair na tentação novamente. Além disso, lhe ensina alguns versos para recitar logo após o coito consumado. Azis não toca na comida, consegue encontrar sua amada e concretizar seu desejo, mas se esquece de recitar os versos. Ao chegar em casa, a primeira coisa que Aziza faz, é fazer com que ele prometa não se esquecer de dizê-los no dia seguinte. Ele não se esquece, e a moça retribui com outros versos. Ele corre ao encontro de Aziza, que está chorando no terraço, ela lhe ensina outros para dizer no dia seguinte.



Depois de mais uma noite de aventuras sexuais, Azis recita os últimos versos de Aziza. A sua amada adivinha que Aziza está morta, e diz sentir muito por ela. Manda Azis embora para que chore no enterro por aquela que o amava tanto. Azis vai embora contrariado e chega no exato momento do sepultamento. Fica um pouco, mas vai embora mais cedo porque está ansioso para reencontrar sua amante. Com seus últimos versos, ela diz que Aziza mais uma vez lhe salvou de um grande mal, e ordena que Azis recolha esmolas como oferta à sua prima. Durante essa missão, Azis entra na casa de uma mulher que lhe revela que está se relacionando com Budur, a louca, e que só sobreviveu até hoje graças aos versos de Aziza. Ele se relaciona sexualmente com essa mulher, e acaba ficando. Tem um filho com ela e vive em sua casa durante um ano. Depois desse tempo ela lhe concede uma visita à sua mãe, desde que ele volte. Assim que Azis se vê liberado, vai ao encontro de Budur. Ela esteve sentada no mesmo lugar à sua espera durante todo este tempo, sem comer e sem se mover. Imediatamente, ordena às suas criadas que espanquem Azis. Quando está prestes a ser assassinado, Azis recita os últimos versos que Aziza lhe ensinou e consegue se salvar. Budur poupa-lhe a vida, mas como castigo merecido, corta o seu pênis.

Azis vai para a casa da sua mãe e pela primeira vez chora sinceramente pela morte da prima. Sua mãe, vendo que lamenta de coração, pega o presente que Aziza deixou para ele. Era um pergaminho que Azis recebera de Budur, mas presenteou para Aziza, e agora é

devolvido à ele. Descobre que foi feito pela princesa Dunya, e que em um recado, Aziza lhe absolveu de qualquer culpa. Azis termina sua história dizendo que viu a rainha e se apaixonou por ela, mas agora não pode mais fazer nada, pois “virou mulher”.

Ao fim da narrativa, o príncipe Tagi levanta-se bruscamente e sacrifica um pombo. Diz que irá atrás da princesa e se apaixonará por ela mesmo nunca a tendo visto. O sangue do pombo serve para sujar suas próprias roupas para que sejam vendidas na sua cidade e pensem que está morto. Chegando ao reino de Dunya, descobrem que ela odeia os homens e não suporta a ideia do casamento graças a um sonho que teve em que um pombo está preso e sua companheira o liberta, mas quando a fêmea está presa, o macho vai embora e ela morre. Ela acha que todos os homens são como os pombos do seu sonho.

Tagi planeja decorar uma casinha que fica no jardim da princesa. Paga uma boa quantia de dinheiro para o jardineiro e contrata dois homens que encontra na rua para ajudá-lo. Curiosamente, oferece uma alta soma de dinheiro para estes homens, mas eles só aceitam trabalhar por uma quantia mínima. Enquanto trabalham, Tagi pede a estes homens que contem porque estão por aí a pedir esmolas. Cada um tem um motivo diferente e o primeiro começa a contar a sua história.

O cenário muda completamente e é apresentado um assalto violento no deserto. Os assaltantes não deixam ninguém vivo, apenas um homem consegue se salvar porque se fingiu de morto. Ele chega ferido e cansado na cidade mais próxima e um homem lhe ajuda. Ele diz que foi atacado enquanto viajava, mas que era um príncipe e que podia ajudar dando-lhe dinheiro. O homem não aceita e aconselha não dizer isso a ninguém pois os dois reinos são inimigos. O príncipe insiste que quer ajudar e diz que sabe ler escrever e que estudou diversas disciplinas. Seu novo amigo ri e diz que ali esse conhecimento não valerá de nada, e o manda cortar lenha.

Em um dia de trabalho, o príncipe encontra um alçapão na floresta. Curioso, desce para ver o que há lá dentro e encontra uma bela jovem, que pergunta se ele é homem ou demônio. Gostam-se mutuamente e fazem sexo. Depois ela revela que pertence a um demônio, que de dez em dez dias aparece ali para fazer amor com ela. Quando precisa falar com ele, basta tocar nas palavras gravadas em uma placa, que ele imediatamente aparece. Em um ímpeto de coragem, o príncipe decide desafiar o demônio e bate na placa. Vendo o que acabava de fazer, foge apressadamente deixando seus sapatos para trás. Quando o demônio

chega e vê os sapatos, deduz logo que está havendo uma traição e sai à procura do dono. Pergunta para as pessoas da cidade, até achar a casa onde vive. Seu nome é Shahzaman e quando o demônio o encontra, o transporta para a sua tumba, onde a moça está presa. O demônio ordena que a moça mate o amante para se redimir, mas ela se recusa. Então, ordena ao homem que faça a mesma coisa, mas ele se recusa dizendo que nunca tinha visto aquela mulher. O demônio sente que há amor entre eles, e como castigo, decepa todos os membros da moça e por fim corta a sua cabeça. Poupa a vida de Shahzaman, mas não o deixa impune. O transporta para o meio do deserto e o transforma em macaco.

Alguns homens que estavam embarcando em uma viagem encontram esse macaco e o levam como mascote. Tendo papel e caneta à mão, o príncipe transformado em macaco pega a caneta e escreve uma poesia com uma bela caligrafia, deixando todos impressionados, inclusive o rei. Ele pede que vistam o autor com roupas finas e o levem ao seu castelo, pois irá torná-lo seu novo vizir. Assim que a filha do rei avista o macaco, diz para o pai que trata-se de um homem enfeitado. O rei pede que ela desfça o feitiço e ela obedece. Mas antes de Shahlaman pudesse agradecer, a moça pega fogo na sua frente e na frente do rei. Essa era a consequência de desfazer o feitiço do demônio. Shahlaman então troca de roupa com um homem que está vestido pobremente e renuncia toda a sua riqueza, pois acredita ser esse o seu destino depois de todos o mal que causou a duas jovens inocentes.

Começa a história do outro homem, uma nova paisagem. Um velho forasteiro desembarca em uma praia, confere uma missão ao primeiro jovem que encontra. Explica que presentiu que irá morrer no dia seguinte, e pede ao pescador que o enterre e guarde as suas roupas, para entregar ao homem que um dia virá pedi-las. O pescador concorda em ajudá-lo.

Na mesma cidade, um jovem está brincando de esconde-esconde com algumas crianças quando escuta uma voz. Essa voz manda o rapaz avisar a seu pai, o rei, que deseja viajar pelo mar. Ele corre até o pai e diz que quer embarcar e visitar as suas ilhas. Seu pai não entende o pedido, já que até então o filho se mostrava um medroso, preguiçoso e imaturo. Mas ele insiste e é atendido. Na viagem, passam pela montanha de pedra negra, onde sob uma cúpula de cobre, vive o cavaleiro de cobre. Um dos tripulantes explica que enquanto o cavaleiro não cair no mar, todos os navios serão atraídos para a montanha e se despedaçarão. Todos os homens resignam-se ao seu fatal destino. Como previsto, o navio naufraga ao bater nas rochas, mas o príncipe sobrevive. Seu nome é Yunan, ele escala a montanha e novamente

escuta uma voz que o instrui a cavar sob seus pés para encontrar um arco de cobre e uma flecha de chumbo para vencer o cavaleiro. Ele obedece e quando o cavaleiro é atingido e cai no mar, a montanha submerge junto com ele.

Yunan nada até uma ilha próxima e logo depois se esconde ao avistar um barco. Identifica pai e filho, que se despedem. O pai pede ao filho que se esconda em uma tumba até ele voltar e vai embora. Yunan entra na tumba e o menino fica muito assustado e pede que não o mate. Quando se acalma, conseguem conversar e o menino explica que é seu aniversário de quinze anos, época em que o profeta da corte disse que seria morto pelas mãos de um jovem sem olhos que libertou o mundo do cavaleiro de cobre. Yunan apenas sorri e diz para ficar calmo, pois o protegerá de qualquer inimigo que se aproxime. Depois de se divertirem juntos, vão dormir. Mas enquanto dormia, Yunan mata o garoto. Quando acorda e vê o cadáver e a faca em sua mão, entende o que aconteceu e sai da tumba atordoado. Na praia, vê um barco se aproximar, é o seu pai que o procura. De volta à sua cidade, Yunan cruza com aquele pescador do começo da história e pergunta se ele tem algo pra lhe entregar. O pescador entrega as roupas do ancião que sepultou naquele dia. Yunan troca de roupa na frente de todos, se despede do seu pai e vai embora.

E assim termina a história dos dois homens que estavam trabalhando para Tagi na decoração da casa do jardim, que ficou pronta. O jardineiro leva a Dunya ao jardim e ela percebe que a casa está decorada com a história dos pombos do seu sonho. Mas no mosaico há uma cena que seu sonho não mostrava. O macho, que ela achava ter fugido, na versão do Tagi, foi atacado por uma ave de rapina. O jardineiro acrescenta “porque a verdade nunca é mostrada em sua totalidade. Muitas vezes, toda a verdade está em muitos sonhos”. Dunya vai embora chorando. Encontra Tagi e viram amantes.

Enquanto isso Nur Ed Din está brincando no banho com as três irmãs. A brincadeira consiste em adivinhar qual é o nome das suas genitais, cada irmã dá um nome diferente. Depois de um dia inteiro se divertindo com elas, acorda atordoado e sai novamente à procura de Zumurrud. No meio do deserto vê um leão e se entrega, para livrar-se do seu sofrimento, mas o leão não o ataca, e sai andando. Nur Ed Din o segue e sem saber, é conduzido à cidade de Zumurrud.

Ele é atraído pelo banquete assim como os outros homens que foram condenados à morte. Mas desta vez, quando é avistado pelo rei, Zumurrud, ordena que o vistam bem e o

levam para seus aposentos reais. Zumurrud aproveita-se da sua posição superior e ordena que Nur Ed Din deite-se de bruços e abaixe as calças sob ameaças de cortar sua cabeça. Zumurrud despe-se enquanto declama algumas poesias, sempre ordenando que não a olhe. Totalmente nua, ordena que Nur Ed Din toque o seu membro, e finalmente ele percebe que trata-se de uma mulher, sua escrava, Zumurrud. Beijam-se, abraçam-se e Nur Ed Din por sua vez, também declama uma poesia: “Que noite!/ Deus nos fez iguais./ Seu início foi doloroso,/ mas como é doce o seu fim”. E assim acaba o último filme da Trilogia da Vida.

13. um passado *real*

O golpe de mestre de Pasolini foi transformar a nostalgia em força crítica. As relações interpessoais nos filmes da Trilogia foram marcados pelo desprendimento e pela descontração. As ações 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 irreabilidade da civilização consumista.²¹

Houve 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 arcaico para depois relacionar aos novos valores históricos da civilização burguesa do pós-guerra.

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. E 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.

²¹ PASOLINI, Pier Paolo. Apud: AMOROSO, Maria Betânia. *Pier Paolo Pasolini*. São Paulo: Cosac & Naif, 2002, p.99.

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.

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. 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.

14. posse da realidade dos seus corpos

Depois de refletir sobre as culturas antigas, Pasolini constatou que a única realidade preservada, era a realidade do corpo²². 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 compõe 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. 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.”²³ Ele sintetizava a realidade corporal, que mais do

²² PASOLINI, Pier Paolo. Thetis. In: *Os jovens infelizes - antologia de ensaios corsários*. Trad. M. Lahud e M. B. Amoroso, org. M. Lahud. São Paulo: Brasiliense, 1990, p.151.

²³ *Ibid.* p. 151-152.

que ser um corpo nu, era o ato sexual, mantendo aquela violência arcaica e obscura dos órgãos sexuais.

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. Essas pessoas ainda traziam consigo uma dimensão sagrada, ainda não codificada. E a sedução representava o domínio do universo simbólico, de acordo com Baudrillard. Permanecia na ordem do ritual, enquanto o sexo e o desejo são da ordem do natural.

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”.

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.

15. infelicidade dos jovens

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 tornariam infelizes, neuróticos, afásicos e presunçosos. 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”.²⁴

²⁴ PASOLINI, Pier Paolo. Aculturação e aculturação. In: *Os jovens infelizes - antologia de ensaios corsários*. Trad. M. Lahud e M. B. Amoroso, org. M. Lahud. São Paulo: Brasiliense, 1990, p.151

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.

O novo fascismo, principalmente através dos meios de comunicação, violentou e contaminou para sempre a alma do povo italiano. 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.

16. negação da Trilogia da Vida

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”²⁵. 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 afirmava odiar os corpos e os órgãos sexuais dos novos jovens e dos rapazes italianos.

²⁵ PASOLINI, Pier Paolo. Abjuração da Trilogia da Vida. In: *Os jovens infelizes - antologia de ensaios corsários*. Trad. M. Lahud e M. B. Amoroso, org. M. Lahud. São Paulo: Brasiliense, 1990, p. 201.

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

17. Salò, aceitação da realidade

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: *Salò, os 120 dias de Sodoma* (*Salò o le 120 giornate di Sodoma*, 1975). Inspirado nos contos do marquês de Sade²⁶. Seu personagem central ainda era o "sexo", mas retratado de maneira diferente daquela inocente e descontraída da Trilogia da Vida.

18. notas sobre Salò

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 mutuamente. Depois observa-se soldados armados levando jovens contra a sua vontade, para uma luxuosa casa. Esses quatro homens, não são nominados, conhece-se apenas suas respectivas ocupações: um é o Presidente, um duque, um bispo e um juiz, tratado como Vossa Excelência. Em uma sala, decidem casar-se com as filhas uns dos outros para selar seus destinos para sempre.

Esses mesmo quatro homens, que serão, de fato, as autoridades das próximas cenas, aparecem fazendo uma inspeção entre os garotos raptados pelos soldados. São muitos rapazes, e pedem que alguns se desnudem para avaliar melhor seus corpos. Depois é a vez das garotas. Nesta etapa, as garotas são divididas em grupos, cada um organizado por uma mulher mais velha que escolhe qual moça para se apresentar. Os quatro homens esperam em uma sala, uma por uma, se apresentar para eles. Descartam uma menina por lhe faltar um dente e assistem as candidatas com indiferença até que uma chora aos prantos pela lembrança

²⁶ 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.

da sua mãe, que morrerá tentando salvá-la do sequestro. Nessa hora todos os homens se levantaram excitados.

À caminho da casa de destino, os soldados executam quem tenta fugir. O Presidente faz uma piada após a execução. Chegando lá, os quatro homens que governarão a casa nos próximos dias encontram-se na sacada junto com as narradoras das histórias, que são prostitutas. Olham de cima para baixo os jovens, suas filhas, que serão as vítimas, e os soldados. Leem para eles as novas leis que irão governar suas vidas nos próximos dia. 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.



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. É interrompida e alertada a não se esquecer de nenhum detalhe, por mais imoral que seja, da história. Regado a muito vinho, a orgia continua no jantar. A

Senhora Vaccari traz um boneco em tamanho real de um homem para ensinar algumas pessoas a arte da masturbação masculina.

De volta ao Salão das Orgias, descobrem que uma moça se suicidou. Novamente o presidente conta uma piada e todos riem indiferentes. Senhora Vaccari retoma suas narrativas ignorando o cadáver atrás dela. O Presidente interrompe 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 gozam, é determinado que se trata de homem e mulher. Sendo assim ganham o prêmio de casarem-se. 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. 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 ali na frente de todos. Mas antes que isso aconteça, são interrompidos, pois os governantes exigem ter o prazer de deflorar cada um deles.

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 agem verdadeiramente como animais. Depois escutam mais narrativas da Senhora Vaccari.



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. 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. Resolvem rever o seu regulamento e a partir daquele dia, recolhem as fezes de todos para fazer um grande banquete.

Conseguem reunir muitas fezes e o banquete acontece. 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. O Duque entra em outra sala com uma garota e ordena que ela urine em sua cara.

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, pois morrer seria muito fácil, eles pretendem matá-los várias vezes durante sua estadia na casa. As narrativas da Senhora Maggi continuam.

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.



O bispo acaba de transar 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. Os dois são executados.

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 a cara de agonia das pessoas, devido a distância e também pelo vidro, toda a ação dá-se silenciosamente, apenas ao som do piano. Em dado momento, a pianista não aguenta a agonia e se joga da janela, suicidando-se. Os governantes revezam-se para assistir às torturas. O Duque se excita, o Presidente conta uma piada. O filme termina com dois soldados dançando juntos, uma música que toca no rádio.

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 algóz. 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.²⁷

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).²⁸

19. economia do desejo, cultura do corpo

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”²⁹.

Nesta sociedade o gozo tornou-se o fim industrial dos corpos, oposto a qualquer tipo de sedução. 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

²⁷ AUMONT, Jacques. *As Teorias dos Cineastas*. Tradução de Marina Appenzeller. Campinas: Papyrus, 2004. p.29.

²⁸ PASOLINI, Pier Paolo. Apud: AMOROSO, Maria Betânia. *Pier Paolo Pasolini*. São Paulo: Cosac & Naif, 2002, p.107.

²⁹ PASOLINI, Pier Paolo. O Genocídio. In: *Os jovens infelizes - antologia de ensaios corsários*. Trad. M. Lahud e M. B. Amoroso, org. M. Lahud. São Paulo: Brasiliense, 1990, p. 112.

expressão do seu desejo, foi de uma monstruosidade e de uma obscenidade irremediáveis, e estão sendo vinculados todos os dias nos meios de comunicação de massa. O processo de sedução, antes altamente *ritualizado*, foi reduzido ao imperativo sexual altamente *naturalizado*, devido a necessidade da realização imediata e imperativa dos desejos. Este modo de circulação dos corpos, se esqueceu de qualquer forma de sedução. O sexual triunfou sobre a sedução.

Podemos relacionar a visão de 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. 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, “quanto mais o mundo se torna liberal, mais se torna - e só poderia mesmo tornar-se, logicamente - *sadeano*”³⁰.

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”³¹. Consumo agora é rito e a mercadoria é fetiche.

20. goze!

Evidentemente, viver mergulhado numa cultura perversa³², garante consequências aos indivíduos envolvidos. De acordo com Dufour, vivemos num mundo cada vez mais *sadeano*³³ 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 de dominar e à paixão de ver e de saber. Este

³⁰ DUFOUR, Dany-Robert. *A Cidade Perversa*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2013. p.50.

³¹ PASOLINI, Pier Paolo. O pequeno discurso histórico de Castelgandolfo. In: *Os jovens infelizes - antologia de ensaios corsários*. Trad. M. Lahud e M. B. Amoroso, org. M. Lahud. São Paulo: Brasiliense, 1990, p. 107.

³² Perverso, adotando a definição de Dufour, sendo aquilo que perverte a ordem dos termos.

³³ DUFOUR, Dany-Robert. *A Cidade Perversa*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2013. p.15.

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. Talvez só mesmo a ficção seria capaz de conceber a possibilidade e ilustrá-la desta maneira.

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 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 uma 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 um tentativa de ajustar contas com a realidade, tentando adaptar-se a ela. Ele enxergou apenas “escombros de valores” onde as pessoas viam progresso.

O filme *Salò* 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.

21. escolha estética da violência e do desejo

Pasolini nunca deteve-se diante de um interdito, sempre usou-lhe para dar sentido à vida. 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, 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. No pornô reina a alucinação do detalhe. A proximidade do ato sexual exagera o tom pitoresco dos detalhes anatômicos. 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, acaba-se toda a sedução, e põe-se fim ao sexo através da acumulação de signos do sexo. Aí reside a sua ambiguidade.

22. pornografia para compreender a realidade

Aparências puras têm a ironia do excesso de realidade. 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. A estratégia da sedução é o engano. E o engano representa o reconhecimento do poder infinito da sedução. Ela reside nos segredos do reino dos artificios, 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. 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.

Conclusão

É importante recuperar a questão fundamental levantada por Pasolini ao longo do seu legado artístico, que pode-se dizer que foi uma militância intelectual verdadeiramente crítica e provocatória. Contestar a atualidade rompendo com os padrões discursivos vigentes.

Pasolini optou pela mais escandalosa sinceridade para recuperar o irracional e o não-codificado, seja no sexo ou na religiosidade. Criticou quem se contentava comodamente em evitar um assunto. Chegou a um estado extremo de repugnância e desespero, em que não viu outra saída senão escancarar, denunciar. Suas escolhas estéticas para representar o ato sexual indicaram como o tema foi usado para servir de ferramenta ideológica. Através do sexo, Pasolini se aproximou de uma pulsão humana primitiva que por um lado, extremamente explorada pela publicidade, foi por outro lado, recalcada pela moral burguesa. Gramsci (1983) explica melhor esse dilema neste trecho do capítulo “Sexualidade, ‘animalidade’ e industrialismo”:

É necessário proceder à [...] criação de uma nova ética. Cabe observar que os industriais (e particularmente Ford) se interessaram pelas relações sexuais dos que estão sob sua dependência, e, de maneira geral, pela instalação das suas famílias; as aparências de “puritanismo” assumidas por esse interesse (como no caso da “lei seca”) não nos devem enganar; a verdade é que o novo tipo de homem exigido pela racionalização da produção e do trabalho não pode se desenvolver enquanto o instinto sexual não tiver sido regulamentado de acordo com essa racionalização, enquanto também ele não tiver sido racionalizado.³⁴

O que Dufour chama de perverso puritano é aquela pessoa que se vê entre o dilema de liberar suas paixões pulsionais e se sentir obrigado a seguir a racionalização em que o lucro deve ser tão alto quanto possível. O funcionamento pulsional foi privilegiado em detrimento do funcionamento simbólico. O gozo é o consumo, e a libido ficou quase inteiramente voltada para o consumo de objetos. O liberalismo determinou que a harmonia de um conjunto de um todo superior é alcançado graças a soma das partes e também liberou os indivíduo para realizar as suas paixões.

³⁴ GRAMSCI, Antonio, *Textes (1917-1924)* - edição eletrônica de texto de Gramsci publicada pelas Éditions sociales, Paris, 1983, tradução de André Tosel, disponível em <http://classiques.uqac.ca/classiques>.

Entende-se o que Pasolini chamava de “falsa tolerância”: um candidato à liberação de uma paixão ou satisfação pulsional é um consumidor em potencial. O liberalismo jogou com o desejo de cada um em seu valor bruto, a pulsão, para proporcionar-lhe um objeto manufaturado que supostamente garantiria sua satisfação ou sua liberação. Na sociedade de consumo, o *parecer* é constantemente levado a triunfar em detrimento do *ser*³⁵. Não existem mais atividades proibidas, senão as que não rendem nada. A partir do momento em que podem render algo, a proibição tende a cair.

Seu expresso repúdio pela sociedade de consumo presente em seus ensaios possuem grande afinidade com os filmes que compõem a Trilogia da Vida, mas Salò seria o retrato mais fiel do seu total horror. Dufour considerou Salò uma má leitura de Sade, de acordo com as suas palavras, a comparação com o fascismo deixou a obra anacrônica. Não há dúvidas que Pasolini tenha sido morto de forma extremamente sadecana, quando um jovem prostituto romana de dezessete anos, um dos frequentados por Pasolini, o matou a cacetadas no dia 1º de novembro de 1975, para em seguida esmagá-lo várias vezes com seu próprio carro na praia de Ostia, perto de Roma. Para Dufour, o fato do jovem ser um liberal, e não um fascista, corrobora sua crítica ao filme. Mas acredito que ele tenha ambientado a sua obra a este momento histórico para confirmar o que afirma em muitos dos seus ensaios, que a sociedade de consumo era o verdadeiro fascismo³⁶. Talvez se não estivesse certo, estaria vivo até hoje. Quando Sade disse a verdade sobre o liberalismo, o aprisionaram durante toda a vida. No mesmo ano do lançamento de Salò, Pasolini foi assassinado.

É evidente como a reivindicação atual do capitalismo se torna cada vez mais abertamente sadecano. O egoísmo é ostentado como valor supremo, e de difusão maciça nas lições de perversão. Se o homem liberal considera o outro apenas um meio para realizar seus fins, os quatro governantes da casa em Salò estariam fazendo exatamente isso. Para confirmar essa suposição, lembro o que o Duque disse depois de forçar uma das jovens a urinar em sua cara: “a limitação do amor é que você precisa de um cúmplice”.

Como previsto por Pasolini, e Dufour possivelmente concordaria, quando a democracia passa a rimar com a satisfação pulsional, está garantido o desenvolvimento de uma cidade perversa. A consequência direta dessa perversão, é que o indivíduo é trazido para

³⁵ DUFOUR, Dany-Robert. *A Cidade Perversa*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2013. p.105.

³⁶ PASOLINI, Pier Paolo. Thetis. In: *Os jovens infelizes - antologia de ensaios corsários*. Trad. M. Lahud e M. B. Amoroso, org. M. Lahud. São Paulo: Brasiliense, 1990.

o primeiro plano, ele sozinho com suas paixões. Ascende um homem sadeano que afirma seu egoísmo, obedecendo a um mandamento supremo: Goze! Nas democracias ultraliberais, a função tirânica é repartida, pois cada um age em função de uma interiorização individual da lei do mercado, procedendo de um descrédito de toda instância terceira entre os indivíduos. O ideal sadeano afeta a maioria das pessoas e mesmo os não perversos serão obrigados a adotar comportamentos perversos. A liberação das paixões transformou todas as economias em que os homens interagem: mercante, política, estética, simbólica, semiótica, psíquica, ecológica. Essas economias estão hoje doentes.

A economia está ligada de tal forma ao desejo que os homens passaram a conhecer formas absolutamente inéditas de alienação. Em outros tempos, o sadismo, a perversão, a pornografia perturbavam a ordem das coisas habituais. Ao passo que hoje participam do senso comum, em que uma nova norma é prescrita. Apesar de enorme, é uma norma. Os neuróticos consideram obedecer a essa lei que supostamente rege o mundo, e ao mesmo tempo tentam esquecer que são neuróticos. O que Dufour chama de *perversos ordinários*, são esses neuróticos que, de certa maneira, fingem vulgarizar-se.

Já o perverso, ele é *incastrável*. Ele considera que a lei é sempre dos outros, mas nunca a sua lei. O perverso desrespeita a lei, recusa-a. Pasolini quis olhar onde é proibido, quis saber o que não se podia saber, o que o torna um *verdadeiro perverso*. Ele optou pela perversão, contra a neurose geral³⁷. O que revela uma grande coragem de Pasolini, de sustentar essa posição contrária à da maioria das pessoas. Sua obra representa uma oposição firme e poética, ele escreveu:

...Choro um mundo morto.
Mas não estou morto eu que o choro.
Se quisermos seguir avante, temos que chorar
o tempo que não pode mais voltar, que dizer não
a essa realidade que nos fechou
na sua prisão...³⁸

Pasolini quis ao mesmo tempo, revoltar e esclarecer uma sociedade. Escancarou para o homem normal que é inerente a ele o que mais violentamente lhe revolta. Para isso deixa à cargo dos seus filmes, “monstros hipnóticos” a disseminação da sua mensagem de protesto e

³⁷ Retornar a página 10 deste trabalho.

³⁸ “Significato Del rimpianto” (24-25/12/1973), in: *La nova gioventù*, Turim. Einaudi, 1975.

assim como um bom sedutor, deixa flutuar os seus signos para que sigam o sentido do destino. A obra de Pasolini incomodou os *perversos puritanos* porque os atingiu onde ainda são sensíveis, na sua mais íntima *neurose*. O que torna Pasolini um verdadeiro perverso *útil* à sociedade.

Bibliografia

BOCCACCIO, Giovanni. *Decamerão*. Volume 1 e 2. Tradução de Torrieri Guimarães. São Paulo: Abril Cultural, 1981.

CHAUCER, Chaucer. *Os Contos de Cantuária*. Tradução de Paulo Viana. São Paulo: T. A. Queiroz, 1991.

As Mil e Uma Noites. Traduzido do árabe por Mamede Mustafa Jarouche. São Paulo: Editora Globo, 2008.

SADE, Marques de. *120 Dias em Sodoma*. Tradução de João M. P. de Albuquerque. São Paulo: Hemus, 1969.

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

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

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

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

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.

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

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

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.

VIANO, Maurizio. *Certain Realism: making use of Pasolini's film theory and practice*. Berkeley: University of California Press, 1993.

Filmografia

DECAMERON (Il decameron). Direção: Pier Paolo Pasolini. Itália: 1970-1. Cópia Digital (112 min.): color. Legendado. Port.

OS CONTOS DE CANTERBURY (I racconti di Canterbury). Direção: Pier Paolo Pasolini. Itália: 1971-2. Cópia Digital (112 min.): color. Legendado. Port.

AS MIL E UMA NOITES (Il fiore delle Mille e Una Notte). Direção: Pier Paolo Pasolini. Itália: 1973-4. Cópia Digital (130 min.): color. Legendado. Port.

1975 SALÓ, OS 120 DIAS DE SODOMA (Salò o le 120 giornate di Sodoma). Direção: Pier Paolo Pasolini. Itália: 1973-4. Cópia Digital (116 min.): color. Legendado. Port.