

CINEMATECA PORTUGUESA-MUSEU DO CINEMA  
IR AO CINEMA EM 1975  
4 e 13 de maio de 2024

# SALÒ O LE CENTOVENTI GIORNATE DI SODOMA / 1975 (*Salò ou os 120 Dias de Sodoma*)

um filme de Pier Paolo Pasolini

**Realização:** Pier Paolo Pasolini / **Argumento:** Pier Paolo Pasolini e Sergio Citti baseado no romance do Marquês de Sade "Les 120 Journées de Sodome" / **Fotografia:** Tonino Delli Colli / **Direção Artística:** Dante Ferretti / **Décors:** Osvaldo Desideri / **Guarda-Roupa:** Danilo Donati / **Caracterização:** Alfredo Tiberi / **Efeitos Especiais:** Carboni Rocchetti / **Música:** Enno Morricone / **Pianista:** Arnaldo Graziosi / **Som:** Domenico Pasquadisceglie, Giorgio Loviscek, Guiseppina Salgiano / **Montagem:** Nino Baragli / **Supervisão da Montagem:** Enzo Ocone / **Interpretação:** Paolo Bonacelli (o Duque), Giorgio Cataldi (o Bisbo), Umberto P. Quintavalle (o Juiz), Aldo Valletti (o Presidente), Caterina Boratto (Signora Castelli), Elsa De Giorgi (Signora Maggi), Hélène Surgère (Signora Vaccari), Sonia Saviange (a Pianista), Giuliana Melis (a rapariga a quem mataram a mãe), Faridah Malik (a criada mulata), Sergio Fascetti, Antonio Orlando, Bruno Musso (as vozes de Aldo Valletti e Hélène Surgère são dobradas respectivamente pelas vozes de Marco Bellochio e Laura Betti).

**Produção:** Alberto Grimaldi para Produzioni Europe Associate (Roma) e Les Productions Artistes Associés (Paris) / **Cópia:** 35mm, Technicolor, Cosmovision, legendada em espanhol com legendas eletrónicas em português, 115 minutos / **Estreia Mundial:** Festival de Paris, 23 de Novembro de 1975 / **Estreia em Portugal:** Cinema Mundial a 2 de Setembro de 1976.

---

Aos cinquenta e três anos, Pier Paolo Pasolini, filmou a sua 13ª e última longa-metragem. Nessa mesma altura, autocriticou-se e rejeitou expressamente a anterior "trilogia da vida" (**Decameron, Contos, Mil e Uma Noites**) em que o sexo era associado à alegria e ao instinto da vida. É um homem obcecado pela ideia da morte e da degradação, que já só vê no sexo "uma decepção suicidária", quem decide iniciar o feito impossível de transpor para o cinema o "código do amor libertino" do mais maldito e equivocadamente erótico dos autores ocidentais: o Marquês de Sade.

A acção é transposta para Salò, cidade italiana que Mussolini escolheu, nos meses que lhe seguiram à queda e lhe antecederam a morte, para capital da república fascista. Aí, num clima demencial e agonizante, se situa uma experiência de puro terror, em que o Duce, antes de ser morto, condena e assassina milhares de pessoas, incluindo alguns dos seus mais próximos colaboradores. Salò substitui, pois, o Castelo de Silling, na Floresta Negra, onde Sade faz decorrer as 120 Jornadas, lugar tão ermo e inacessível "*que era preciso ser ave ou diabo para dali se poder sair ou entrar*".

O livro de Sade foi escrito na Bastilha, à revelia dos guardas, que lhe tinham proibido "todo e qualquer uso de lápis, tinta, pena e papel". Ao sair da prisão, em 1790, após 13 anos de cadeia, e graças à revogação pela Constituinte do decreto real que o mandara pôr a ferros, Sade não encontrou o manuscrito. 11 anos mais tarde, em 1801, voltou a ser preso, agora por ordem do novo regime, e na prisão morreu, volvidos outros 13 anos, em 1814. Ignora-se se voltou a trabalhar na obra ou, sequer, se a voltou a ver. O livro só foi publicado em 1929, mantendo-se restrita e limitada a sua difusão até aos anos 80. É o que Barthes chamou "a segunda morte de

Sade". Até hoje, todos os poderes e todos os estados lhe têm considerado a obra - e, particularmente, os 120 dias, ponto-limite dela - inaceitável ou, como escreveria Blanchot, "indigerível e inconsumível".

Do filme de Pasolini conhecemos histórias semelhantes: proibições, um pouco por toda a parte e até mesmo em países que fazem genuflexão à Democracia, destruição do negativo ordenada pelos tribunais italianos, censura, sob as mais diversas capas. Logo que se soube da rodagem da película e de alguns pormenores dela, a animosidade que há muito rodeava "esse marxista que em carro de 'sport' trata desprezivamente a imprensa burguesa", esse "*homossexual que procura deliberadamente corromper uma sociedade que rejeita*" se transformou em ameaça e em ameaça de morte. Na última entrevista que deu, Pasolini contou que as pessoas o insultavam na rua e acrescentou: "Sou como um negro, querem-me linchar". "Começo a habituar-me à degradação, a aceitar o inaceitável", disse ainda. Era 31 de Outubro de 1975 e o cineasta estava em Paris. Recusou o convite de uns amigos para ficar e, no dia seguinte, foi assassinado, numa praia dos arredores de Roma. A 1 de Novembro, data escolhida na narrativa de Sade para começo das jornadas das orgias. Um crítico português escreveu: "*Foi morto à paulada, como uma ratazana do esgoto*".

Sade teria reconhecido como irmão o homem que depois de morto continuou a merecer tais epítetos? Se julgo que quem passou vinte e seis anos dos sessenta e três da sua vida na prisão, e que acabou, dado como louco, no hospício de Charenton, não teria enjeitado a classificação de "ratazana de esgoto", não tenho dúvidas que ambas as obras e vidas nos demonstram, com quase dois séculos pelo meio, como é implacável o ataque-defesa da doce sociedade democrática e burguesa contra quem quer que leve às últimas consequências a luta para "desmantelar as normas" e o poder. Como escreveu Sade na *Histoire de Juliette*, "o reino das leis é vicioso e é inferior ao da anarquia".

O que há de comum em Sade e Pasolini é o mesmo desafio e a mesma raiva. Contra a lei, a norma, o poder. A obra do Divino Marquês, como **Salò**, são, acima de tudo, discursos contra o poder. Será assim de estranhar que Pasolini tenha escolhido a mais aberrante forma dele - o fascismo - para encenar o universo e as personagens de Sade? Demasiado saberia ele que não era a identificação com os quatro protagonistas que definiria o fascismo. Mas que, pelo contrário, qualquer detentor do poder, por mais democrático ou por mais reduzido que seja o seu âmbito, ia sentir a insuportabilidade da denúncia. **Salò** revela o censor que jaz adormecido no fundo de cada um de nós, como exemplarmente o demonstra a pequena história das suas peripécias.

Nada disso tem que ver com o alegado carácter pornográfico do filme. Simplesmente uma obra destas obriga-nos a todos a recusar as ceias e as cenas, a fugir da cena que é mostrada, ou seja a ficar, fora dela, ob-scenos. É essa nossa ob-scenidade de poderosos - e todos o somos em maior ou menor grau - que torna insuportáveis os discursos, nesse significativo análogos, de Pasolini e Sade.

Tudo começa com um muito branco e doce genérico, sem imagens e com grandes margens vazias. Passamos depois para a suave paisagem de Salò. Aparentemente estamos nos antípodas do inferno que aguardávamos, numa pacífica e provinciana cidade onde as pessoas se conhecem pelo nome e onde paira a luz - ou a sombra - das "jeunes filles en fleur" que a banda sonora depressa vai nomear. A maquinação dos quatro poderosos é tratada numa discreta penumbra que flagrantemente se opõe à luz anterior e exterior. É como que uma primeira mancha, atenuada pelo discurso arcaico ou cultural das personagens (linguagem do Século XVIII, referência - ao contrário de Sade, não explorada - aos casamentos incestuosos, citações de Proust, Barthes, Marx). Pouco mais ou menos se diz "esta gente não sabe que a burguesia nunca hesitou em devorar os seus próprios filhos". De facto não sabemos e do ponto até onde ninguém sabe, esses planos iniciais continuam a falar, breve e elipticamente. Começa a caça às vítimas, e vamos vendo, num enquadramento, num rápido diálogo, num sinal da banda sonora, um pouco do que as une e do

que as une aos outros, não escolhidos. É a breve alusão aos laços dos resistentes, são as palavras que se trocam: Adeus, coragem, boa sorte. Quando visivelmente a violência irrompe (o rapaz que salta do carro e é abatido), sentimos o sobressalto do gratuito. Mas passa. Depois são os planos da mansão - muito século XIX - e a um canto da imagem os criados que testemunham dessa mesma possível (ou impossível?) harmonia. Só mais tarde entramos nos ciclos, termo que vem do Inferno de Dante e não de Sade, onde o horror começa à primeira página.

Está dado um tom que introduz, desde o primeiro fotograma do genérico, uma ruptura não só com o texto do Marquês, como com o nosso fantasma dele.

Desde o prólogo do filme, o que aflora com espantosa discreção, é essa "sombre soif de limpidité" de que Valéry falava na *Jeune Parque*, que surge sempre em surdina, sob a acção mas dominando-a. É o tratamento dado à personagem da rapariga a quem mataram a mãe (Sofia, se chama ela em Sade, onde Pasolini foi buscar tudo o que lhe diz respeito, mas conferindo-lhes uma outra amplidão); é o punho fechado do comunista morto, após ter sido apanhado a fazer amor (a expressão está no filme) com a criada negra; é o plano da morte desta; é o casamento e os noivos noivas; é a rápida imagem das duas amigas na cama; é o "non posso piú" ainda de Sofia; é o suicídio da quarta narradora (transposta por Pasolini para a função de intérprete-pianista) quando, pela primeira vez, vê; é a liturgia de vestes e gestos, pintura e teatro, oculta homenagem a uma beleza que o "Deus desertor" já não vem povoar. É ainda a banda sonora (onde os trovões e os aviões alternam com o mais transparente silêncio); são certas e mínimas variações de luz e cor; é o contraponto pela montagem do "lá-fora" ao "cá-dentro".

Aparentemente, tudo isso, no cômputo geral do filme, é pouca parte dele. Mas - segredo do ritmo e da montagem - esses sinais acumulam-se no termo da visão e, muito mais que o horror visto, dão-nos o horror do inominado.

Mas sossegue-se ou desassossegue-se quem esteja a pensar que se tenta uma recuperação do filme pelo lado do angelismo. Os anjos aqui têm sexo, como demasiado o sabia Pasolini, e esse sexo já nem sequer consente teoremas. Se pode não ser lícito transpolar a morte do cineasta para o filme, certamente que o é, sabendo-se a atenção que Pasolini deu ao tema, ver neste filme um acto de morte. Digo-o no sentido em que Pasolini pensava quando escreveu, em 1967, o seu famoso *Discurso sobre o plano sequência ou o cinema como semiologia da realidade*: "Quem faz um plano-sequência para manifestar o horror da insignificância da vida comete um erro igual e contrário ao de quem faça um plano-sequência para mostrar a poesia dessa insignificância. A continuidade da vida, no momento da morte - ou seja, após a operação da montagem - perde essa multitude de tempo, em que nos banhávamos vivendo, deleitando-nos com as correspondências perfeitas - que nos levam à consumpção - da nossa vida física com o tempo que passa. Após a morte, deixa de haver uma tal continuidade da vida, mas há o seu sentido. Ou ser-se mortal e inexpresso ou exprimirmo-nos e morrer". Quem assim escreveu sobre a semelhança entre a morte e o cinema, sabendo, ao mesmo tempo, que os seus dias estavam contados, não é, evidentemente, inocente, ao entrar no mundo sado-dantesco de Salò para o filmar e se filmar. Se há um Pasolini que conhece aquele horror, há um Pasolini que conhece o horror da falsa recusa àquele. Donde a não-divisão do cineasta cujo olhar é integralmente devorado e integralmente dominador. Se há filme donde todo o maniqueísmo esteja ausente, onde tudo - esperma, sangue, merda, lágrimas - seja uno e corresponda a uma única visão, esse é **Salò**. Por isso, essa visão tem que assumir uma imensa distância, que é tanto a da objectiva, ou do zoom, como a da lente, binóculo, íris ou foco. Distância que nada tem a ver com o famoso "efeito de distanciamento" de Brecht, pois que jamais se intersecciona na acção, antes a engloba e a serve. Despojado da hipocrisia da moral e até da sua genealogia, nietzchiamente para lá do bem e do mal, o olhar de Pasolini é um olhar lunar, frio e célere e, ao mesmo tempo, iluminador e abandonado ao tempo. É de e para esse olhar que se dirigem os ecos, monocórdicos e teatrais dos "raccontos" das narradoras, os "raccords" fulgurantes entre eles e as orgias, é de e para esse olhar que toda a "mise-en-scène" está disposta. À luz dele vive o "décor" com as flores (quase sempre jarros)

brancas e fálidas, o amálgama de objectos culturais e obras de arte (da arte nova ao cubismo) que evocam a colecção que Sade fez transportar de Nápoles para La Coste, tão estranha que, como disse Barthes, *"o heteróclito cultural leva ao ridículo a própria cultura"*, os imensos espaços contíguos em que escadas, janelas, portas, salões uns sobre outros desembocam no mesmo labirinto de nada povoado. De e para esse olhar são ainda os espelhos, atravessados sem barulho de vidros partidos, por uma câmara tão sôfrega quanto ausente.

O cineasta que tanto dissertou sobre as diferenças entre "cinema-prosa" e "cinema-poesia" despediu-se de nós com "um poema em forma de rosa", título de um dos seus livros de poemas. E com ele foi povoando a cena de que nos lançou fora.

Quando os soldados, no plano final, pousam as pistolas e começam a dançar, só restava ao realizador, perfazer-se. Ou seja, como sempre nos ensinou, morrer.

Filme sacrificial mais do que qualquer outro. **Salò** é uma obra dada em espectáculo ao mundo e aos homens. É o filme de quem levou as suas paixões até ao limite do que consentia o seu próprio ponto de vista. É ainda a mais implacável demonstração do carácter assassino de toda a lei e, conseqüentemente, a sustentada assumpção do poder vivificador do espírito.

JOÃO BÉNARD DA COSTA

---

Texto originalmente escrito antes da entrada em vigor do novo Acordo Ortográfico