

UNIVERSIDADE FEDERAL DE UBERLÂNDIA

INSTITUTO DE HISTÓRIA

THEO PORZIO-VERNINO

**Salò ou os 120 Dias de Sodoma: o neoliberalismo italiano sob o olhar de Pasolini**

Salò or the 120 Days of Sodoma: Italian neoliberalism through the eyes of Pasolini

Uberlândia

2025

THEO PORZIO-VERNINO

**Salò ou os 120 Dias de Sodoma: o neoliberalismo italiano sob o olhar de Pasolini**

Salò or the 120 Days of Sodoma: Italian neoliberalism through the eyes of Pasolini

Artigo apresentado ao Instituto de História da Universidade Federal de Uberlândia como requisito parcial para a obtenção do título de Licenciatura em História, sob a orientação da Profa. Dra. Ana Paula Spini.

Uberlândia, 2025

Banca Examinadora:

Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Ana Paula Spini (Universidade Federal de Uberlândia - UFU)

Prof. Dr. Alexandre de Sá Avelar (Universidade Federal de Uberlândia - UFU)

Prof. Dr. Lucas Henrique dos Reis (Rede Municipal de Ensino de Uberlândia)

## RESUMO

Este artigo busca analisar a teoria de Pasolini acerca do neoliberalismo italiano, chamado pelo autor de “novo fascismo”, no final dos anos 1960 e início dos anos de 1970. Investigando como essa teoria aparece no seu longa-metragem, *Salò ou os 120 Dias de Sodoma* de 1975. Além disso, serão exploradas as relações e conflitos entre Pasolini, suas ideias, sua última obra e a sociedade italiana daquele período, destacando toda a perseguição, censura e violência sofrida por ele. Isso será feito a partir da imprensa, a partir de entrevistas da época e de artigos e ensaios escritos pelo próprio autor. Também serão realizados diálogos entre as obras de Pasolini, de Adorno, Horkheimer e Foucault, buscando compreender como os trabalhos do cineasta interagem com o que já havia sido produzido e com o que ainda viria a ser produzido.

**PALAVRAS-CHAVE:** História e cinema; Neoliberalismo italiano; Pasolini; *Salò ou os 120 Dias de Sodoma*.

## ABSTRACT

This article seeks to analyze Pasolini's theory of Italian neoliberalism, which he called "new fascism," in the late 1960s and early 1970s. It investigates how this theory appears in his 1975 feature film, *Salò, or the 120 Days of Sodom*. Furthermore, it will explore the relationships and conflicts between Pasolini, his ideas, his final work, and Italian society at that time, highlighting the persecution, censorship, and violence he suffered. This will be done through the media, interviews from the time, and articles and essays written by the author himself. It will also explore dialogues between the works of Pasolini, Adorno, Horkheimer, and Foucault, seeking to understand how the filmmaker's work interacted with what had already been produced and what was yet to be produced.

**KEYWORDS:** History and cinema; Italian neoliberalism; Pasolini; *Salò, or the 120 Days of Sodom*.

## Introdução

As obras do italiano Pier Paolo Pasolini, seus filmes, livros, ensaios e teatros, já são profundamente estudadas, principalmente dentro dos campos da Literatura, do Cinema, da Filosofia e da Filologia. O que fui percebendo, a partir das minhas pesquisas, é a ausência do cineasta em trabalhos de História. Isso, somado ao fascínio que tenho por ele, me motivou a escrever este artigo. Aqui, busco aproximar Pasolini, suas teses e suas obras, dando ênfase ao seu último filme *Salò ou os 120 Dias de Sodoma*<sup>1</sup>, ao seu período e contexto de produção. Mais especificamente o final dos anos 1960 e a primeira metade dos anos 1970 na Itália. Acredito que, a partir de *Salò*, é possível compreender bem o que pensava o autor em relação à política, cultura, sociedade e, principalmente, em relação ao neoliberalismo italiano que emergia naquele momento. A forma, bastante única, de Pasolini enxergar o neoliberalismo será um dos pontos centrais aqui abordados. Além disso, a obra nos permite tecer importantes diálogos com outros autores contemporâneos de seu tempo, como será feito neste trabalho, trazendo Foucault para este debate. Por fim, a partir da minha abordagem de análise fílmica e histórica realizada ao longo de todo o artigo, também pretendo tecer reflexões acerca do uso do cinema na educação básica.

Para melhor compreender como as ideias e críticas, em especial sua tese do que seria o neoliberalismo, aparecem em *Salò*, utilizei dois tipos de fontes. O primeiro tipo de fonte consiste em entrevistas e artigos, que apesar de muitos terem sido publicados em alguma forma de imprensa, obtive acesso a eles por meio de compilações lançadas posteriormente. A que foi mais importante para mim e possivelmente a mais famosa é o livro *Escritos Corsários*<sup>2</sup>, organizado pelo próprio autor, mas lançado de maneira póstuma. A obra consiste principalmente em uma seleção de ensaios que Pasolini escreveu para o periódico *Corriere della Sera*. Também me foram úteis as seguintes compilações: *Pier Paolo Pasolini: Polemica Politica Potere: conversazioni con Gideon Bachmann*<sup>3</sup>, coleção de conversas e debates feitos entre Pasolini e o fotógrafo e crítico Gideon Bachmann, e *P.P.P.: Pier Paolo Pasolini: Pier Paolo Pasolini and death*<sup>4</sup>, compilação que foca mais em artigos e discussões referentes à

---

<sup>1</sup> SALÒ ou os 120 Dias de Sodoma. Direção de Pier Paolo Pasolini. Produção: Alberto Grimaldi. Itália: Produzioni Europee Associati, 1975.

<sup>2</sup> PASOLINI, Pier Paolo. **Scritti Corsari**. Itália: Garzanti, 1975.

<sup>3</sup> PASOLINI, Pier Paolo. Nulla è più anarchico del potere. [Entrevista concedida a] Gideon Bachmann. In: COSTANTINI, Riccardo (org.). **Pier Paolo Pasolini: Polemica Politica Potere: conversazioni con Gideon Bachmann**. Itália: Chiarelettere editore srl., 2015.

<sup>4</sup> PASOLINI, Pier Paolo. Philippe Bouvard in Conversation Pier Paolo Pasolini. [Entrevista concedida a] Philippe Bouvard. In: SCHWENK, B.; SEMFF, M.; ZIGAINA, G. (org.). **P.P.P.: Pier Paolo Pasolini: Pier Paolo Pasolini and death**. Alemanha: Hatje Cantz Verlag, 2005.

vida e obra de Pasolini, mas que também traz importantes entrevistas realizadas com o cineasta no seu último ano de vida. Além das compilações, alguns ensaios de Pasolini (como o famoso *Il sesso come metafora del potere*<sup>5</sup>) e outras entrevistas foram extraídos de *sites* destinados à preservação de documentos relacionados ao cineasta, são eles: *Centro Studi Pier Paolo Pasolini Casarsa*<sup>6</sup> e *Citta Pasolini*<sup>7</sup>.

O segundo tipo de fonte são as notícias, reportagens e artigos do *La Stampa*, jornal italiano diário que tive acesso de maneira direta, a partir do arquivo histórico *online* do periódico<sup>8</sup>. Escolhi esse jornal unicamente por motivos práticos, seu arquivo é extremamente bem organizado, extenso e completamente gratuito. E já que Pasolini foi uma figura muito notória, ele e suas obras constantemente apareciam nas manchetes do *La Stampa*. É importante, neste momento, compreendermos um pouco da linha editorial desse periódico. Segundo a *Enciclopedia Treccani online*<sup>9</sup>, versão digital de uma importante enciclopédia italiana, o *La Stampa* tem uma história de ser um jornal mais progressista, tendo sido até mesmo perseguido durante o regime fascista. O mesmo não pode ser dito do *Corriere della Sera*, onde Pasolini escreveu durante alguns anos.

Também segundo a *Enciclopedia Treccani*<sup>10</sup>, o jornal foi bastante favorável ao regime de Mussolini, dando apoio direto durante aqueles anos. O periódico manteve-se em uma linha bastante conservadora e de direita no período pós-guerra, atenuando essa postura e abrindo espaço a novos discursos apenas a partir de 1972 durante a direção de P. Ottone (1972-1977). Pasolini escreveu para o *Corriere della Sera* justamente nesse período, entre 1973 e 1975. Independentemente da abertura do jornal naquele momento, a presença de um homem abertamente comunista, homossexual e ateu naquele espaço é realmente peculiar. Apesar de não ficar claro como se deu a entrada do escritor naquela redação, ele obteve ali total liberdade de escrita. O fato de o cineasta aceitar essa posição não é tão contraditório. Ao longo deste artigo, se tornará evidente que Pasolini acreditava e defendia a possibilidade de

---

<sup>5</sup> PASOLINI, Pier Paolo. *Il sesso come metafora del potere* (“Autoentrevista” di Pier Paolo Pasolini per Il Corriere della Sera). *Corriere della Sera*, 25 mar. 1975, p. 15.

<sup>6</sup> CENTRO STUDI PIER PAOLO PASOLINI CASARSA. **Homepage**. Itália: Centro Studi Pier Paolo Pasolini Casarsa. Disponível em: <https://www.centrostudipierpaolopasolinicasarsa.it/>. Acesso em: 14 set. 2025.

<sup>7</sup> CITTÀ PASOLINI. **Homepage**. Silvia Martín Gutiérrez. Disponível em: <https://www.cittapasolini.com/>. Acesso em 14 set. 2025.

<sup>8</sup> ARCHIVIO STORICO LA STAMPA. **Homepage**. Itália: La Stampa. Disponível em: [archiviolaStampa.it](http://archiviolaStampa.it). Acesso em: 14 set. 2025.

<sup>9</sup> STAMPA, La. *In*: Enciclopedia Treccani. [Itália: Istituto della Enciclopedia Italiana fondata da Giovanni Treccani] Disponível em: <https://www.treccani.it/enciclopedia/la-stampa/>. Acesso em: 14 set. 2025.

<sup>10</sup> CORRIERE, della sera. *In*: Enciclopedia Treccani. [Itália: Istituto della Enciclopedia Italiana fondata da Giovanni Treccani] Disponível em: <https://www.treccani.it/enciclopedia/corriere-della-sera/?search=Corriere%20della%20sera%2F>. Acesso em: 14 set. 2025.

ser crítico e contrário ao sistema capitalista e as classes dominantes trabalhando de dentro dele.

### **Quem foi Pier Paolo Pasolini?**

O italiano Pier Paolo Pasolini foi um escritor, poeta, pintor, militante comunista e é claro, diretor de cinema, como costuma ser mais lembrado nos dias de hoje. Apesar de ser uma figura bastante relevante no campo do cinema e da literatura mundial, Pasolini é, na Itália, algo a mais. Trata-se de um dos personagens mais polêmicos da sociedade italiana do século XX. Seja pelos seus livros, pelos seus filmes ou ainda pelos seus textos publicados no jornal diário *Corriere della Sera*, Pasolini sempre conseguia provocar os mais diversos setores da sociedade. “Pasolini recebeu, durante sua vida, trinta e três processos judiciais e mais de cem denúncias, todas por causa das suas obras”<sup>11</sup>. Tudo isso era resultado das temáticas trabalhadas pelo artista, que tinha um grande fascínio por grupos sociais marginalizados como prostitutas, pobres, boêmios, pequenos criminosos e homossexuais. Sendo ele próprio um homossexual, ateu e marxista orgulhoso, sempre criticava aquela Itália conservadora, católica e que votava no partido da Democracia Cristã (*Democrazia Cristiana*, DC), que ainda guardava discretamente heranças do regime fascista.

O cineasta, já no início de sua carreira como diretor, com o seu filme *Accattone* (1961), passa a ser considerado *persona non grata* por grupos, partidos e pela imprensa de direita, “Os jornais de direita tratam ele [Pasolini] como diretor pornográfico de esquerda, escritor escatológico, coprógrafo [...] Entre 1960 e 1962, Pasolini é a pessoa mais denunciada da Itália”<sup>12</sup>. As suas aparições em manchetes e notícias iriam apenas aumentar. Pasolini, na década de 1960, se torna um verdadeiro provocador. Tomo como exemplo duas notícias, uma do *La Stampa* e a outra do *Stampa Sera*, periódico derivado do *La Stampa* que saía no fim de tarde. A primeira é referente ao seu filme estreia como diretor, *Accattone*; a segunda, ao seu filme de 1968 *Teorema*:

**Figura 1** - *La Stampa*, p. 4, ano 95, n. 246, 16 out. 1961.

---

<sup>11</sup> LOVRIC, Zrinka. **Salò o le 120 giornate di Sodoma attraverso gli occhi di Pier Paolo Pasolini**. Tese (Mestrado em Educação em Filologia italiana) - Departamento de estudos italianos, Universidade de Zadar. Croácia, 2022, p. 7, tradução nossa.

<sup>12</sup> Ibid., p. 8, tradução nossa.



Fonte: Archivio La Stampa, 2025.

Figura 2 - *Stampa Sera*, p. 1, ano 100, n. 240, 23 out. 1968



Fonte: Archivio La Stampa, 2025.

Embora o *La Stampa* não seja conhecido como um jornal de direita, e portanto, ao tratar de Pasolini essas notícias tendem a se manter mais neutras, ele ainda serve

perfeitamente para exemplificar a notoriedade midiática de Pasolini. Na primeira imagem, lê-se na manchete “‘Accattone’ de Pasolini é imoral ou cristão?”<sup>13</sup>, o texto nos revela que o filme estava impedido de ser transmitido desde 26 de agosto de 1961, censura feita com o pretexto de que a obra era imoral demais para ser vista pelo público. A segunda notícia destacada é similar, “Pasolini no tribunal imputado por obscenidade pelo filme ‘Teorema’”.<sup>14</sup> Censuras, processos e até prisões fizeram parte da vida de Pasolini até os seus últimos dias, quando o diretor se preparava para lançar sua última obra, *Salò ou os 120 Dias de Sodoma*.

“É verdade, *Salò* vai ser um filme cruel, tão cruel que (suponho) terei que obrigatoriamente me distanciar”<sup>15</sup>, é o que Pasolini disse sobre *Salò ou os 120 Dias de Sodoma* em uma “autoentrevista” no *Corriere della Sera*, jornal no qual costumava escrever, quando o filme ainda estava sendo produzido. Esse é, com certeza, o filme mais conhecido e mais importante de sua carreira. Apesar de sempre ousar com suas obras, nada até então havia sido tão extremo e chocante quanto *Salò*, obra que começou a ser boicotada muito antes de ver a luz do dia, e que foi sempre cercada por eventos misteriosos que geram inúmeros debates até os dias de hoje, o principal sendo o assassinato do próprio Pasolini, em 1975.

O filme foi idealizado a partir de duas grandes obras da literatura, *120 Dias de Sodoma* de Marquês de Sade e *A Divina Comédia* de Dante Alighieri. Sade aparece aqui por meio da libertinagem, do sadismo e da violência, elementos fundamentais em *120 Dias de Sodoma*. O que muda é o período e o local onde tais atos hediondos ocorrem. Pasolini transporta aquela depravação para a Itália fascista dos anos 1940, mais especificamente para o período da República Social Italiana (1943-1945), também conhecida como República de Salò. Alighieri inspira Pasolini na parte estrutural da película, já que “o filme possui uma estrutura dantesca que se desenrola em quatro atos estabelecidos como círculos do inferno, no estilo da Divina Comédia. São eles, o Antinferno, o Círculo de Manias, o Círculo de Excrementos e o Círculo de Sangue”.<sup>16</sup>

É através dessa divisão em quatro atos que Pasolini explora as representações mais extremas da burguesia fascista italiana, onde quatro homens, pertencentes a altas posições sociais e políticas dentro daquele regime, arquitetam um plano cruel visando se entreter e

---

<sup>13</sup> L.Z. ‘Accattone’ di Pasolini è immorale o cristiano? **La Stampa**, Turim, ano 95, n. 246, 16 out. 1961, p. 4, tradução nossa.

<sup>14</sup> G. Gr. Pasolini in tribunale imputato di oscenità per il film ‘Teorema’. **Stampa Sera**, Turim, ano 100, n. 240, 23 out. 1968, p. 1, tradução nossa.

<sup>15</sup> PASOLINI, Pier Paolo. Il sesso come metafora del potere (“Autoentrevista” di Pier Paolo Pasolini per Il Corriere della Sera). **Corriere della Sera**, 25 mar. 1975, p. 15.

<sup>16</sup> SANDOVAL, Saúl Pérez. La metáfora del poder y la dominación en el cine. Una aproximación a la obra cinematográfica de Pasolini: *Salò o los 120 días de Sodoma*. **Ojopineal: Cine y pensamiento**, vol. 2, n. 4, 2023, p. 67, tradução nossa.



satisfazer seus desejos mais mórbidos. Eles sequestram nove rapazes e nove garotas, alguns que fazem parte da resistência socialista e outros que simplesmente compõem a massa popular italiana. Tendo capturado esses jovens, os quatro homens, juntamente com diversos soldados fascistas, os aprisionam em uma enorme mansão no campo. E é lá que, ato por ato, essas dezoito vítimas são torturadas e forçadas a praticar todo tipo de atrocidade visando satisfazer os quatro homens, os outros fascistas de escalões mais baixos e ainda quatro meretrizes contratadas para narrar e “inspirar” esses atos de dominação e violência.

É importante reservar este momento do presente artigo para compreendermos a relação de Pasolini com a ideologia fascista. Pier Paolo Pasolini nasceu em 1922, o mesmo ano em que Benito Mussolini subiu ao poder, ou seja, o diretor passou toda a sua infância e adolescência durante o regime fascista italiano. E não só isso, o escritor cresceu em um lar de dualidades: de um lado, seu pai, Carlo Alberto Pasolini, militar que defendia o regime fascista; do outro, seu irmão, Guidalberto Pasolini, guerrilheiro socialista pertencente a um dos grupos das *Brigate Osoppo*<sup>17</sup>, brigadas revolucionárias que agiram entre 1943 e 1945. Pasolini se identificou com o marxismo ainda bem cedo na sua vida, desertando do exército e participando da resistência, o que o fez ser preso ainda no final da guerra, “depois desse episódio, passa o resto dos seus anos juvenis escondido, tendo ficado aterrorizado sabendo que os jovens antifascistas recrutados acabavam sendo fígados”.<sup>18</sup> Apesar disso, Pasolini manteve-se marxista até o final de sua vida, tendo inclusive feito parte do Partido Comunista Italiano (PCI) no final dos anos 1940.

### O fascismo “pasoliniano”

Com o fim da Segunda Guerra Mundial e do regime fascista, a Itália passa por um processo de redemocratização, transformando-se na República Italiana. É nesse contexto que Pasolini e seus trabalhos começam a ganhar notoriedade. Aquela trata-se de uma Itália extremamente conservadora, o partido político com a maior força e maior aceitação popular é a Democracia Cristã (DC).<sup>19</sup> O segundo partido mais votado durante a maior parte deste período é o Partido Comunista Italiano (*Partito Comunista Italiano*, PCI), ou seja, todo o pós-guerra foi marcado por uma grande tensão entre esses grupos divergentes.

---

<sup>17</sup> PERETTI, Luca. Pasolini e a explosão de amor pela vida. **Jacobina**, 2023.

<sup>18</sup> LOVRIC, Zrinka, op. cit, p. 1, tradução nossa.

<sup>19</sup> ELEZIONI STORICO. **Consultazione**. Itália: Eligendo. Disponível em: <https://elezionistorico.interno.gov.it/>. Acesso em: 14 set. 2025.

Pasolini respirava essa tensão, mas sempre à sua maneira. Foi expulso do PCI em 1949, o que não abalou as suas crenças, apesar disso, manteve uma relação bastante complicada com o partido até seu falecimento. Luca Peretti<sup>20</sup> atribui sua expulsão ao fato de ele ser assumidamente homossexual. O fato é que Pasolini sempre se opôs ao moralismo cristão e conservador, seja ele destilado pela extrema direita ou pelos seus, então, aliados comunistas. “Escandalizar é um direito, assim como, na minha opinião, ficar escandalizado é um prazer. Uma pessoa que deliberadamente renuncia a esse prazer é um moralista ou, ao menos, um dito moralista”.<sup>21</sup>

É essa abordagem polêmica e provocativa de analisar a política, a sociedade e a moral italiana, juntamente com suas experiências com a ideologia fascista, que iria levar Pasolini a dirigir *Salò*. A escolha de abordar o fascismo italiano naquele momento e daquela maneira tão visceral e crua não foi por acaso. São os anos 1970, o auge dos chamados *Anni di piombo*, os “anos de chumbo” da Itália, período que vai do final dos anos 1960 até meados dos anos 1980. Época marcada por inúmeros atentados terroristas de grupos extremistas, principalmente vinculados a células neofascistas, e pelo crescimento de embates políticos entre a esquerda e a direita radical, dentro e fora da política institucional. Não havia como falar do cenário político italiano sem falar daquele novo fascismo que ali se instituiu.

Novo fascismo é justamente um dos principais temas trabalhados por Pasolini nos seus artigos publicados no periódico *Corriere della Sera*. Esses artigos foram posteriormente compilados no livro *Scritti Corsari*<sup>22</sup> e é a partir de dois artigos ali presentes que será feita a análise da teoria “pasoliniana” de poder e novo fascismo. São eles, *Il Potere senza volto (O Poder sem rosto*, de 1974) e *Il vuoto del potere in Italia (O vazio do poder na Itália*, de 1975), o segundo sendo talvez seu artigo de maior relevância. Durante o início dos anos 1970, Pasolini começa a perceber uma rápida e agressiva mudança nas estruturas de poder da Itália. É um novo poder, o “Poder com P maiúsculo”<sup>23</sup>, para ele esse é um poder que vai além das estruturas de força clássicas, como a Igreja Católica, o exército e o partido da Democracia Cristã. É um poder que comanda por meio da produção e do consumo, é o capitalismo superando a religião, a ordem e o nacionalismo. Nesse momento, Pasolini sentia que o consumismo dos italianos estava atingindo níveis alarmantes e sem precedentes na história do

---

<sup>20</sup> PERETTI, Luca. Relembrando Pier Paolo Pasolini. **Jacobina**, 2019.

<sup>21</sup> PASOLINI, Pier Paolo. Philippe Bouvard in Conversation Pier Paolo Pasolini. [Entrevista concedida a] Philippe Bouvard. In: SCHWENK, B.; SEMFF, M.; ZIGAINA, G. (org.). **P.P.P.**: Pier Paolo Pasolini: Pier Paolo Pasolini and death. Alemanha: Hatje Cantz Verlag, 2005, p. 184, tradução nossa.

<sup>22</sup> PASOLINI, Pier Paolo. **Scritti Corsari**. Itália: Garzanti, 1975.

<sup>23</sup> Ibid., p. 34, tradução nossa.

país. A rápida industrialização e ascensão econômica da Itália havia causado essa mudança que, para ele, refletia em todas as estruturas da nação.

É ainda em *Il Potere senza volto* que Pasolini deixa claro que esse “Poder” é, basicamente, a estrutura do novo fascismo. “Portanto, esse novo Poder ainda não representado por ninguém e que é fruto de uma ‘mutação’ da classe dominante é, na verdade - se realmente queremos conservar a velha terminologia - uma forma ‘total’ de fascismo”.<sup>24</sup> Esse fascismo, ainda segundo Pasolini, utiliza o consumo exacerbado para descaracterizar e homogeneizar as pessoas, ele é discreto e muito sedutor. O novo fascismo já não precisa necessariamente de armas e da violência para exercer seu poder.

Porque o velho fascismo, mesmo através da degeneração retórica, diferenciava: enquanto o novo fascismo - que é algo completamente diferente - não diferencia mais: não é humanisticamente retórico, é americanamente pragmático. A sua finalidade é a reorganização e homogeneização brutalmente totalitária do mundo.<sup>25</sup>

Como se deu a estruturação desse novo poder, e consequentemente desse novo fascismo, é o que Pasolini busca explicar no seu emblemático artigo *Il vuoto del potere in Italia*, também conhecido como *L'articolo delle lucciole* (*O artigo dos vagalumes*). Publicado quase um ano depois de *Il Potere senza volto*, é aqui que o autor realmente sintetiza de vez sua teoria, tendo tido tempo para polir e organizar todas as suas ideias. Para Pasolini o fascismo italiano pode ser dividido em três períodos: o período do “fascismo fascista”, o momento de transição e o período do “fascismo radicalmente, totalmente, imprevisivelmente novo”<sup>26</sup>. Nesse seu artigo, ele narra a evolução dessa ideologia a partir de uma metáfora, a anedota da *scomparsa delle lucciole*, o desaparecimento dos vagalumes.

No início dos anos sessenta, por conta da poluição do ar e, principalmente, no campo, por causa da poluição das águas (os azuis rios e os riachos transparentes) os vagalumes começaram a desaparecer. O fenômeno foi veloz e fulgurante. Passaram-se poucos anos e já não havia mais vagalumes [...] Aquele ‘algo’ que aconteceu há cerca de dez anos atrás é o que eu chamarei de ‘desaparecimento dos vagalumes’.<sup>27</sup>

A primeira fase, ou seja, o fascismo fascista, consiste em todo o período do regime de Mussolini (1922-1945). Pasolini não se aprofunda nesse momento histórico, seu objetivo é realmente pensar sobre o novo fascismo. A partir do pós-guerra, temos o período anterior ao

---

<sup>24</sup> PASOLINI, Pier Paolo. **Scritti Corsari**. Itália: Garzanti, 1975, p. 38, tradução nossa.

<sup>25</sup> Ibid., p. 41, tradução nossa.

<sup>26</sup> Ibid., p. 106, tradução nossa.

<sup>27</sup> Ibid., tradução nossa.

“desaparecimento dos vagalumes”<sup>28</sup>, que vai até meados dos anos 1960. É em 1948 que a jovem República Italiana passa pelo seu primeiro processo eleitoral, instaurando assim um padrão que iria se repetir pelas próximas três décadas, a vitória constante do partido a Democrazia Cristã tanto na Câmara dos Deputados quanto no Senado. Para o autor, nesse momento, o governo democrata-cristão não passa de uma continuação direta do fascismo fascista, isso porque, as bases do governo, os valores, continuaram os mesmos: “os ‘valores’ que contavam eram os mesmos do fascismo: a Igreja, a pátria, a família, a obediência, a disciplina, a ordem, a poupança, a moral”.<sup>29</sup>

Vai ficando claro ao longo do texto, que os “vagalumes”, insetos muito ligados ao campo, são uma representação dos fascistas “clássicos”. Justamente por os seus valores serem associados a uma Itália “antiga”, pouco industrializada e camponesa. Pasolini sempre trata dessa Itália como uma nação “arcaicamente agrícola e paleoindustrial”.<sup>30</sup> Assim, chegamos agora no momento de transição desse processo, o “desaparecimento dos vagalumes”. É o *boom* da industrialização e da urbanização italiana, é a chegada da televisão nas casas de grande parte da população, é a invasão da cultura estrangeira, especialmente estadunidense, na vida das pessoas. É o “Poder com P maiúsculo” fazendo o que, segundo Pasolini, o fascismo fascista não conseguiu fazer:

Considero o consumismo um fascismo pior do que o clássico, porque o clérigo-fascismo na verdade não transformou os italianos, não entrou dentro deles. Foi totalitário, mas não totalizante. Posso dar um exemplo: o fascismo tentou destruir por todos os seus vinte anos de poder os dialetos. Não conseguiu. Enquanto o poder consumista, que diz querer preservar os dialetos, está destruindo-os.<sup>31</sup>

O período posterior ao “desaparecimento dos vagalumes”, portanto, é marcado por um poder maior que aquele dos democrata-cristãos e maior que a nação, por isso o título do artigo, “O vazio do poder na Itália”. Esse é um fascismo invisível, que não precisa de um rosto ou de um partido. Ele consegue, discretamente e pacificamente, por meio da cultura e do consumo, se instaurar na mente de qualquer indivíduo, de forma que seus hospedeiros nem percebiam. E é por meio desse processo que obtemos o seguinte resultado: a descaracterização total da população, o fim da subjetividade. Pasolini, nesses seus últimos anos de vida, relatava constantemente que, devido ao consumismo, independente da posição política, todos estavam

---

<sup>28</sup> Ibid., tradução nossa.

<sup>29</sup> PASOLINI, Pier Paolo. **Scritti Corsari**. Itália: Garzanti, 1975, p. 107, tradução nossa.

<sup>30</sup> Ibid., tradução nossa.

<sup>31</sup> PASOLINI, Pier Paolo. Pasolini a Stoccolma il 30 ottobre 1975. [Entrevista concedida a] Anônimo. **Centro Studi Pier Paolo Pasolini**, 2015, tradução nossa.

se tornando a mesma coisa. Para ele, ficava cada vez mais difícil distinguir um fascista de um antifascista.

hoje, os jovens [...] são todos iguais: direita, esquerda e centro. Se vestem do mesmo modo, gesticulam do mesmo modo, falam do mesmo modo usando os mesmos termos. Se colocarmos juntos 100 jovens, sendo 3 ou 4 deles realmente fascistas, desafio qualquer um a reconhecê-los.<sup>32</sup>

## **O novo fascismo é o neoliberalismo: aproximações entre Pasolini e a Escola de Frankfurt**

Ao lermos Pasolini, especialmente os *Escritos Corsários*, na atualidade, podemos atribuir ao seu “novo fascismo” um termo muito mais contemporâneo: neoliberalismo. Pasolini tem como principal objetivo criticar o consumo na Itália, consequentemente criticar tudo que leva os italianos a consumirem. Ele busca identificar e denunciar as ferramentas utilizadas pelo novo fascismo, ou neoliberalismo, para dominar e controlar essas pessoas. Essas ferramentas podem ser resumidas aos produtos culturais que, para o autor, foram rapidamente aprimorando e evoluindo suas habilidades de dominação e homogeneização ainda no final dos anos 1960.

Tratar o neoliberalismo e o consumismo exacerbado como uma forma superior e nova de fascismo é algo bastante único ao Pasolini. Agora, entender a cultura de massa como uma ferramenta do sistema capitalista, especialmente do capitalismo pós-industrial e globalizado, de dominação é algo que antecede os seus trabalhos. Pode-se traçar diversos paralelos entre a tese “pasoliniana” de poder e fascismo e certas teorias produzidas pelos críticos da Escola de Frankfurt, especialmente aquelas de Theodor W. Adorno e Max Horkheimer presentes na *Dialética do Esclarecimento*<sup>33</sup>, obra publicada originalmente em 1944. Mesmo que Adorno e Horkheimer estivessem escrevendo durante a Segunda Guerra Mundial e, portanto, durante o contexto de um nazifascismo clássico, dependente de Líderes totalitários e governos altamente militarizados, opressores e violentos, as críticas às produções culturais do período já estavam sendo formuladas. E tais críticas não se limitavam apenas a sociedades que viviam regimes nazifascistas.

Pois a cultura contemporânea confere a tudo um ar de semelhança. O cinema, o rádio e as revistas constituem um sistema. Cada setor é coerente em si mesmo e

---

<sup>32</sup> GRANZOTTO, Emilia. Lo scandaloso PPP. **Panorama**, 8 ago. 1974, p. 52-57, n. 433, ano 12, tradução nossa.

<sup>33</sup> ADORNO, T.; HORKHEIMER, M. **Dialética do Esclarecimento**: fragmentos filosóficos. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor Ltda., 1985.

todos o são em conjunto. Até mesmo as manifestações estéticas de tendências políticas opostas entoam o mesmo louvor do ritmo de aço. Os decorativos prédios administrativos e centros de exposição industriais mal se distinguem nos países autoritários e nos demais países.<sup>34</sup>

O ponto em que Pasolini e os dois autores mais se encontram é esse, da indústria cultural como uma entidade totalizante, que homogeneiza e descaracteriza os indivíduos que a consomem. Talvez Pasolini ainda não sentisse isso nos anos 1940, em parte devido a sua idade, mas também porque a Itália ainda não estava inserida no contexto do capitalismo global durante o regime de Mussolini. Era o período anterior ao “desaparecimento dos vagalumes”, era aquela Itália ainda “arcaicamente agrícola e paleoindustrial”.<sup>35</sup> E mesmo que os impactos daquele capitalismo tardio tenham atingido a Itália depois de outros países, quando atingiram, as mudanças pareceram instantâneas. Os efeitos daquele “novo fascismo” transcenderam o subjetivo, o ideológico, as mudanças também se tornam estéticas e comportamentais, a moda e as tendências das produções artísticas sendo o maior exemplo disso. Essas questões já eram perceptíveis para os críticos de Frankfurt, décadas antes do *boom* consumista na Itália.

Mas apesar desses paralelos entre ambas as teses, existe uma notável divergência entre as duas análises. A crítica de Adorno e Horkheimer se debruça principalmente nas produções musicais e cinematográficas da época. “Toda voz de tenor acaba por soar como um disco de Caruso, e os rostos das moças texanas já se assemelham em sua espontaneidade natural aos modelos que fizeram sucesso, seguindo os padrões de Hollywood”.<sup>36</sup> As produções cinematográficas em questão são, principalmente, as Hollywoodianas e a música trata-se do Jazz que, para os autores, era a cara da música de massa produzida naquele momento.

Pasolini se diferencia aqui por acreditar ser possível criticar o sistema de dentro dele, como vemos em uma entrevista dada a críticos suecos anônimos em trinta de outubro de 1975 em Estocolmo, os críticos perguntam: “você trabalha totalmente dentro do sistema comercial?” e Pasolini responde poupando palavras: “sim, completamente”.<sup>37</sup> Posteriormente, na mesma entrevista, o diretor explica que a linguagem do cinema é, para ele, justamente a mais fácil de comunicar uma mensagem para o público:

Vamos pegar um caso extremo, um filme absolutamente de vanguarda, ou seja, um que seja ‘ilegível’, como diria Philippe Sollers, ou então um texto literário

---

<sup>34</sup> Ibid, p. 113.

<sup>35</sup> PASOLINI, Pier Paolo. **Scritti Corsari**. Itália: Garzanti, 1975, p. 107.

<sup>36</sup> ADORNO, T.; HORKHEIMER, M., op. cit., p. 131.

<sup>37</sup> PASOLINI, Pier Paolo. Pasolini a Stocolma il 30 ottobre 1975. [Entrevista concedida a] Anônimo. **Centro Studi Pier Paolo Pasolini**, 2015, tradução nossa.

absolutamente de vanguarda. Pois é, entre os dois o mais fácil de ler é o filme. Existe uma simplicidade maior, um potencial de ser lido maior que é inerente à própria técnica do cinema.<sup>38</sup>

Adorno e Horkheimer enxergam também que a linguagem cinematográfica é uma das mais bem sucedidas em transmitir ideias para o público. Mas acabam limitando essas ideias às aquelas defendidas pelo sistema, seja esse o sistema capitalista como um todo ou o sistema de uma nação, como a ideologia nazista sendo transmitida por meio de filmes de propaganda. Pasolini acreditava que o potencial dessa linguagem também poderia ser aproveitado por quem se opunha a esses sistemas e era isso que ele tentava fazer.

Acontece que Pasolini acreditava que, no final dos anos 1960, o poder de dominação dessas linguagens por parte do capitalismo havia aumentado tanto e de maneira tão rápida que as gerações mais jovens já não conseguiam praticar uma verdadeira subversão a esse sistema. Mesmo quando essa juventude tentava exercer sua individualidade, sem perceber estava se alinhando de alguma forma à ideologia e à estética do consumo, do novo fascismo e, portanto, do neoliberalismo. Essa questão é bem exemplificada em um artigo publicado por Pasolini no *Corriere della Sera* em 1973, também presente nos *Escritos Corsários*, intitulado de *Contro i capelli lunghi* (*Contra os cabelos longos*).

Aqui o autor argumenta que a ideia subversiva de usar cabelos longos, adotada pelos jovens revolucionários de esquerda em meados dos anos 1960, foi rapidamente se transformando em uma moda vazia de seu original significado e espalhando-se entre aqueles tanto de esquerda quanto de direita, “agora, milhares e centenas de milhares de rostos de jovens italianos, se parecem cada vez mais com o rosto de Merlin. A liberdade deles de ter os cabelos da maneira que querem não é mais defensável, porque não é mais liberdade”.<sup>39</sup> Esse fenômeno trata-se de um exemplo do poder do capitalismo de tomar para si uma linguagem e uma estética, nascidas para criticá-lo, transformando-as em um produto. Um produto que ainda proporciona, mesmo que de maneira ilusória, a sensação de individualidade. Volta portanto a intersecção entre Adorno, Horkheimer e Pasolini:

Todos são livres para dançar e para se divertir, do mesmo modo que, desde a neutralização histórica da religião, são livres para entrar em qualquer uma das inúmeras seitas. Mas a liberdade de escolha da ideologia, que reflete sempre a coerção econômica, revela-se em todos os setores como a liberdade de escolher o que é sempre a mesma coisa.<sup>40</sup>

---

<sup>38</sup> Ibid.

<sup>39</sup> PASOLINI, Pier Paolo. **Scritti Corsari**. Itália: Garzanti, 1975, p. 8-9, tradução nossa.

<sup>40</sup> ADORNO, T.; HORKHEIMER, M., op. cit., p. 156.

## O fascismo “pasoliniano” e o sexo em *Salò ou os 120 Dias de Sodoma*

A figura do jovem é recorrente na retórica de Pasolini, desde quando ele escrevia suas primeiras obras, sobre populações periféricas e marginalizadas. Acontece que, nos anos 1970, a juventude italiana passa a ser uma grande preocupação para o autor. Para ele, era justamente ela que estava mais vulnerável a se tornar vítima desse novo fascismo. Esses, que nasceram no pós-guerra, foram logo inseridos em uma sociedade já muito guiada pela lógica do consumo, do luxo, da moda e do materialismo. E pior que o jovem consumista, segundo Pasolini, era o jovem de esquerda radical consumista. Pasolini via nesses sujeitos uma contradição assustadora, era como se todas aquelas pessoas que combateram, se colocando em risco, o fascismo, durante décadas, haviam se transformado em indivíduos que, talvez sem perceber, estavam imitando os ideais e as aparências da burguesia. Ou seja, estavam “vestindo a camisa” do novo fascismo, por meio da cultura e da estética. “Em uma praça cheia de jovens, ninguém poderá mais distinguir, por meio do seu corpo, um operário de um estudante, um fascista de um antifascista; coisa que ainda era possível em 1968”.<sup>41</sup>

E qual é o objeto central de *Salò*? Qual é a figura que, no filme, é constantemente violentada, seja fisicamente, psicologicamente e sexualmente? É a figura da juventude, meninos e meninas com, no máximo, duas décadas de vida. A obra se passa durante a República de Salò, inteiramente na Itália e quase que toda na mesma localidade, a mansão controlada pelos quatro homens fascistas. As vítimas são todas italianas, variando de jovens da pequena burguesia a jovens subversivos comunistas. Esse fato é fundamental para compreendermos a relação entre o filme, o novo fascismo e, conseqüentemente, o seu poder de homogeneização totalizante que, como defendia Pasolini, atingia principalmente a juventude italiana. Ao serem arrancados de suas casas e de suas famílias, esses jovens, independente das suas ideologias e das suas classes sociais, são todos levados para o mesmo lugar, para o mesmo propósito. Lá eles são todos despidos e tratados da mesma forma, com a mesma violência, dia após dia. Essa foi a forma mais extrema e grotesca que Pasolini encontrou de ilustrar, em 35mm, sua anedota anteriormente citada, da praça cheia de jovens indiferenciáveis.

A submissão dessa juventude é total e constante, não há para eles nenhuma esperança de retaliação ou defesa. Durante quase todo o longa, eles, as vítimas, permanecem calados e cabisbaixos. E nos poucos momentos que abrem a boca é para suplicar por misericórdia ou

---

<sup>41</sup> PASOLINI, Pier Paolo. **Scritti Corsari**. Itália: Garzanti, 1975, p. 39, tradução nossa.



para gritar em desespero. Esse estado submisso é inclusive visível em quase todos os planos da obra, percebemos isso se analisarmos, por exemplo, os dois quadros abaixo:

**Figura 3** - Imagem do filme, os quatro fascistas de alto escalão acompanhados das quatro meretrizes narradoras



Fonte: <<https://film-grab.com/2020/10/20/salo-or-the-120-days-of-sodom/#bwg2761/169647>>. Acesso em: 23 jul. 2025.

**Figura 4** - Imagem do filme, as vítimas cercadas por soldados fascistas



Fonte: <<https://film-grab.com/2020/10/20/salo-or-the-120-days-of-sodom/#bwg2761/169641>>. Acesso em: 23 jul. 2025.

Essa cena ocorre nos primeiros trinta minutos de *Salò*, esse é o momento onde os homens explicam para as vítimas as regras e a organização daquela cruel empreitada. No alto de uma das sacadas do palácio, estão os quatro fascistas junto de quatro meretrizes, contratadas para contar histórias eróticas e violentas, ao longo dos dias, para contribuir com a “diversão” desses homens. A cena se intercala entre os dois planos apresentados nas imagens acima. O primeiro mostra as figuras que simbolizam o novo fascismo e o poder em uma posição de superioridade, os espectadores assistem a cena pela perspectiva de quem está abaixo deles. Logo em seguida, vemos o segundo plano, onde os jovens (as vítimas) estão calados olhando para cima apenas ouvindo, junto deles vemos alguns soldados de baixo escalão também em um estado de atenção e certa submissão. As vítimas atentamente ouvindo todas aquelas absurdas regras ditadas pelos fascistas explicita como a juventude italiana do pós-guerra se tornou um receptáculo acrítico da ideologia dominante, do consumismo exacerbado, do neoliberalismo e, portanto, do novo fascismo.

Pasolini, ao ambientar sua obra na Itália de Mussolini e representar o novo fascismo e o “Poder com P maiúsculo” a partir do “fascismo fascista”, cumpre um importante objetivo. Essa foi uma forma de dar um rosto familiar para aquele novo poder sem rosto. “Aquele poder arcaico me facilita a representação”<sup>42</sup>, esse “poder arcaico” refere-se ao fascismo de Mussolini. Os jovens militares, que no quadro acima cercam as vítimas, são figuras que muito tem a ver com esse “fascismo fascista”. Apesar de eles não serem tratados como vítimas, eles estão bem abaixo dos quatro homens na hierarquia de poder ali apresentada. A função que Pasolini deu a esses personagens é, justamente, mostrar que o novo fascismo tem um poder de dominação muito maior do que aquele clássico. Aqueles soldados conseguem oprimir as vítimas, mas fazem isso por meio das armas, enquanto os homens que ali estão no poder adquirem um controle total daquela juventude, eles dominam e violentam os corpos, a mente e a individualidade desses sujeitos.

Ainda sobre a representação do novo fascismo e do poder em *Salò*, alguns meses antes do lançamento do filme, Pasolini fez uma “autoentrevista” no jornal que escrevia. Ele nomeou esse texto, publicado em 1975, de: *Il sesso come metafora del potere* (O sexo como metáfora do poder). Aqui ele fala sobre a produção do filme, suas influências e principalmente do seu objetivo com a obra. *Salò ou os 120 Dias de Sodoma* não funcionaria sem a utilização da violência, principalmente aquela sexual, como ferramenta de controle, disciplina e padronização daquela juventude. Quando Pasolini nomeia sua “autoentrevista” de “O sexo

---

<sup>42</sup> PASOLINI, Pier Paolo. *Il sesso come metafora del potere* (“Autoentrevista” di Pier Paolo Pasolini per Il Corriere della Sera). **Corriere della Sera**, 25 mar. 1975, p. 15, tradução nossa.

como metáfora do poder”, ele não está se referindo ao sexo consensual, ligado ao amor e ao romance, e sim ao estupro.

Todo o sexo presente em Saló (presente em uma enorme quantidade) é também a metáfora da relação entre o poder com quem é submisso a ele. Em outras palavras, é a representação (talvez onírica) daquilo que Marx chama de comoditização do homem: a redução do corpo a coisa.<sup>43</sup>

Figura 5 - Corriere della Sera, 25 mar. 1975



Fonte:

<<https://opac.mediatechefvg.it/ricerca/dettaglio/autointervista-di-pier-paolo-pasolini-per-il-corriere-della-sera-il-sesso-come-m/84683>>. Acesso em: 23 jun. 2025.

Além do sexo ser utilizado pelo autor para tecer essa metáfora, ele também existe nesse texto como objeto de crítica. O sexo representa esse poder silencioso e permissivo porque ele mesmo, segundo Pasolini, a partir da permissibilidade nascida da revolução sexual, tornou-se silenciosamente controlador.

A relação sexual é uma linguagem [...] A linguagem ou o sistema de signos do sexo mudou na Itália em poucos anos, radicalmente. Eu não posso ficar de fora da evolução dessas discussões linguísticas da minha sociedade, inclusive aquela sexual. O sexo hoje é o desempenho de uma obrigação social, não o prazer contrário às obrigações sociais. Assim, deriva-se um comportamento sexual radicalmente diferente daquele que eu estava acostumado.<sup>44</sup>

<sup>43</sup> PASOLINI, Pier Paolo. Il sesso come metafora del potere (“Autointervista” di Pier Paolo Pasolini per Il Corriere della Sera). *Corriere della Sera*, 25 mar. 1975, p. 15, tradução nossa.

<sup>44</sup> Ibid., tradução nossa.

Essa crítica é similar à que o autor fez, e que foi apresentada anteriormente, aos homens que em meados dos anos 1960 começaram a usar os cabelos longos. A juventude passou a não mais tratar o sexo como um tabu, esse se tornou tema de grandes manifestações e movimentos políticos. Passou a aparecer de maneira muito mais explícita nas produções culturais do período, o próprio filme de Pasolini é exemplo disso, *Salò* jamais conseguiria circular, mesmo que de maneira altamente limitada, na década de 1950, por exemplo. Mas essa liberdade sexual, para o autor, foi rapidamente levada à exaustão e sequestrada pelo “Poder com P maiúsculo”. O sexo que o autor estava acostumado, apesar de silencioso e reprimido, não era tão mercantilizado e ultra estimulado da maneira como foi no final dos anos 1960. Para ele, a partir da superexposição desse sexo compulsivo e violento, *Salò* conseguiu criticar e escancarar esse processo de mercantilização e exposição da sexualidade italiana naquele momento, fazendo isso por meio do choque.

Aqui, torna-se possível estabelecer um diálogo entre Pasolini e Michel Foucault. Como aponta Francisco Victor Macedo Pereira em sua tese de doutorado em Filosofia *Michel Foucault, leitor de Pasolini: a propósito da ontologia do presente*<sup>45</sup>, não só Foucault estava familiarizado com os trabalhos de Pasolini como se inspirou neles para, inclusive, escrever uma de suas mais célebres obras, a *História da Sexualidade*.<sup>46</sup> Obra que teve seu primeiro tomo lançado em 1976 e que até hoje é referência nos estudos de sexualidade. Pereira revela que Foucault chegou a analisar diretamente o trabalho do Italiano, em seu artigo *Les Matins gris de la tolérance* publicado em 1977, onde comenta o filme *Comizi d'amore* (1964) de Pasolini.<sup>47</sup> Esse é o começo dessa intersecção entre os dois pensadores, “com base nessa observação da obra de Pasolini, que Foucault possivelmente descobre – no artista, nos filmes e nos escritos corsários – os propósitos e os princípios para a elaboração de sua *Histoire de la Sexualité – La Volonté de savoir* (1976)”.<sup>48</sup>

O filósofo e historiador francês difere em diversos aspectos das abordagens e ideias de Pasolini, principalmente por sua análise atravessar séculos da História humana, tratando a sexualidade como um processo, enquanto Pasolini limita-se a um recorte temporal e geográfico muito menor. Para Foucault a sexualidade moderna é fruto de um processo histórico idealizado e reforçado pela burguesia a partir do século XVII. É aí que o sexo é

---

<sup>45</sup> PEREIRA, Francisco Victor Macedo Pereira. **Michel Foucault, leitor de Pasolini: a propósito da ontologia do presente**. Tese (Doutorado em Filosofia) - Departamento de Filosofia, Universidade Federal da Paraíba. João Pessoa, 2012.

<sup>46</sup> FOUCAULT, Michel. **História da Sexualidade I: A Vontade de Saber**. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1988.

<sup>47</sup> Pereira, op. cit., p. 68.

<sup>48</sup> Ibid., p. 69.

reduzido a linguagem, a discursos, passando a ter regras que ditam o lugar, o contexto e o motivo que esse pode ser praticado ou discutido.

Aparecem também as campanhas sistemáticas que, à margem dos meios tradicionais — exortações morais e religiosas, medidas fiscais — tentam fazer do comportamento sexual dos casais uma conduta econômica e política deliberada. Os racismos dos séculos XIX e XX encontrarão nelas alguns de seus pontos de fixação. Que o Estado saiba o que se passa com o sexo dos cidadãos e o uso que dele fazem e, também, que cada um seja capaz de controlar sua prática. Entre o Estado e o indivíduo o sexo tornou-se objeto de disputa, e disputa pública; toda uma teia de discursos, de saberes, de análise e de injeções o investiram.<sup>49</sup>

Apesar dessas regras, medidas e leis, ocorreu para Foucault no século XX, principalmente a partir do pós-guerra, um processo de afrouxamento dessas forças, que permite “através de uma rede de mecanismos entrecruzados, a proliferação de prazeres específicos e a multiplicação de sexualidades disparatadas”<sup>50</sup>, coisa que não acontecia antes. Talvez seja aqui que os dois autores encontram sua maior divergência em relação a seus discursos, Pasolini trata muitas vezes quase com saudosismo a repressão sexual vivida na Itália pré-1960. Coisa que fica evidente quando o diretor fala do sexo presente na *Trilogia della vita*, trilogia de filmes do autor que vai de 1971 até 1974, esse que é um sexo muito diferente daquele de *Salò*.

Talvez eu tenha sentido de maneira um pouco profética que a coisa mais sincera dentro de mim, naquele momento, era fazer um filme sobre um sexo cujo prazer fosse uma compensação - como de fato era - da repressão: fenômeno que estava para acabar para sempre. A tolerância então tornaria o sexo triste e obsessivo [...] Vivemos então o que ocorre hoje, a repressão do poder tolerante que, de todas as repressões, é a mais atroz. Não sobrou nada de prazeroso no sexo. Os jovens são ou feios ou desesperados, maldosos ou derrotados.<sup>51</sup>

A sexualidade para Foucault possui, sim, a habilidade de controle e manipulação social, inclusive por meio de sua mercantilização, e ele chega a tecer críticas a essa liberação sexual do pós-guerra, como vemos na sua entrevista intitulada de *Body/Power* dada ao coletivo editorial da *Quel Corps?* e presente na sua coletânea *Power/Knowledge: Selected Interviews and Other Writings 1972-1977*:

Que resposta o poder dá [em relação à sexualidade do século XX]? Uma exploração econômica (e talvez também ideológica) da erotização, de produtos de bronzamento a filmes pornográficos. Respondendo precisamente à revolta do

---

<sup>49</sup> Foucault, op. cit., p. 29.

<sup>50</sup> Ibid., p. 48.

<sup>51</sup> PASOLINI, Pier Paolo. Il sesso come metafora del potere (“Autoentrevista” di Pier Paolo Pasolini per Il Corriere della Sera). **Corriere della Sera**, 25 mar. 1975, p. 15.

corpo, encontramos um novo modo de investimento que se apresenta não mais na forma do controle pela repressão, mas, sim, pelo controle a partir do estímulo. ‘Fique pelado, mas seja magro, bonito e bronzado’.<sup>52</sup>

Porém, para ele, essa repressão mais direta, legislativa, política e religiosa de antes não é de forma alguma menos opressora que essa repressão do poder tolerante. Essa liberdade, limitada à intimidade dos indivíduos, que seria fruto da repressão sexual, como defende Pasolini, não é de fato uma liberdade. Pois a repressão era tão violenta e constante que passava a formar a sexualidade dos indivíduos. A crítica de Pasolini à sexualidade contemporânea é válida e coerente com as suas teses sobre o novo poder e o novo fascismo, porém, sua análise histórica da sexualidade italiana é claramente enviesada e romantizada. O diretor atribui à repressão sexual certos valores e méritos que não possuem nenhum fundamento teórico. Aquele passado onde a repressão sexual e os tabus geravam um sexo que, por ser limitado ao íntimo, era verdadeiramente livre trata-se muito mais de uma projeção de Pasolini de uma Itália que não necessariamente existiu.

Voltando à análise dos personagens de *Salò*, percebemos o contraste entre a juventude e os quatro fascistas. Ao contrário dos jovens, que são completamente descaracterizados e vitimizados, os quatro fascistas recebem importantes caracterizações. Cada um possui algum cargo de poder. Temos o Bispo (simbolizando a igreja católica), o Presidente (que apesar de aquilo que ele preside não ficar claro, podemos enxergá-lo como o poder executivo), o Duque (representando o poder clássico, a família real) e o Juíz (o poder judicial). Para além de possuir alguma alta posição política e social, esses quatro indivíduos compartilham outra característica em comum, todos são extremamente sádicos e não conhecem limites para o próprio prazer. O importante aqui é compreendermos que, diferente de outras obras, onde muitas vezes temos vilões que buscam explicar seus atos a partir de justificativas que, para eles, são nobres, os quatro fascistas de *Salò* deixam bem claro que possuem como seu principal e único objetivo a busca do mais extremo prazer, como vemos na frase dita pelo Bispo “tudo é bom quando é excessivo”. Essas quatro figuras estão no filme para serem compreendidas a partir de outro importante conceito “pasoliniano” clássico, o da “anarquia do poder”.

**Figura 6** - Imagem do filme, da esquerda para a direita: o Bispo, o Presidente, o Duque e o Juíz

---

<sup>52</sup> FOUCAULT, Michel. **Power/Knowledge**: Selected Interviews and Other Writings 1972-1977. Nova Iorque: Pantheon Books, 1980, p. 57, tradução nossa.





Fonte: <<https://film-grab.com/2020/10/20/salo-or-the-120-days-of-sodom/#bwg2761/169650>>. Acesso em: 9 abr. 2025.

Pasolini utiliza, nesse contexto, “anarquia” como sinônimo de caos e liberdade. E o poder é, para ele, indissociável dessa anarquia porque “nada é mais anárquico que o poder, o poder faz praticamente o que quiser e o que o poder quer é completamente arbitrário”.<sup>53</sup> E é dessa “anarquia do poder” que o fascismo sempre soube desfrutar. O Bispo, o Presidente, o Duque e o Juíz são a personificação dessa anarquia, por isso o diretor os caracteriza da maneira mais repugnante e extrema possível. Além disso, o cineasta enxerga a República de Salò como um dos momentos e lugares da História onde o poder mais exerceu sua anarquia, ele busca denunciar, com seu filme, que não só o poder continua anárquico e brutal, mas que evoluiu para um poder incontrolável e quase impossível de combater:

É um poder que manipula os corpos de um jeito horrível, que não é em nada mais tênue que a manipulação feita por Himmler ou Hitler. Manipula-os transformando a consciência, no pior jeito, instituindo novos valores alienados e falsos, os valores do consumo, que cumprem aquilo que Marx chama de genocídio das culturas vivas, reais, precedentes.<sup>54</sup>

**Figura 7** - Imagem do filme, as vítimas em uma cena de submissão completa

<sup>53</sup> PASOLINI *apud* LOVRIC, Zrinka, op. cit., p. 14, tradução nossa.

<sup>54</sup> Ibid., tradução nossa.



Fonte: <<https://film-grab.com/2020/10/20/salo-or-the-120-days-of-sodom/#bwg2761/169623>>. Acesso em: 9 abr. 2025.

Essa manipulação, objetificação e mercantilização dos corpos, frutos do poder anárquico do novo fascismo, é demonstrada a partir das mais grotescas representações no decorrer de todo o longa-metragem. Uma dessas cenas é a ilustrada acima. Um dos momentos mais chocantes do filme, onde os jovens são obrigados a agachar enquanto o Bispo, o Presidente, o Duque e o Juíz passam “analisando” os genitais das vítimas, para escolher os que mais lhes agradam. A cena é escura e as vítimas estão com a cara contra o chão, não enxergam e nem questionam o que está acontecendo. É o novo fascismo tocando, julgando e utilizando o corpo daquela juventude da maneira que quiser, sem sofrer nenhum tipo de represália. A escuridão da cena e o fato da única fonte de luz ali presente (uma lanterna) pertencer aos fascistas, demonstra aquilo que já foi exposto diversas vezes neste artigo, o caráter sorrateiro e cegante desse novo poder.

Assim, fica claro que *Salò* foi desde o começo pensado para ser um filme que fosse contra essa mutação das estruturas de poder e do fascismo, que ocorriam na Itália naquele momento. Pasolini, em uma entrevista dada a Gideon Bachmann, confirma isso e ainda diz que aquele era um momento de evolução na sua carreira: Bachmann pergunta: “Portanto, no fundo, esse é um filme atual”, Pasolini responde: “Sim, ele quer ser atual. E essa atualidade marca um verdadeiro e próprio salto em relação aos meus filmes precedentes”.<sup>55</sup> Aquele era o

---

<sup>55</sup> PASOLINI, Pier Paolo. Nulla è più anarchico del potere. [Entrevista concedida a] Gideon Bachmann. In: COSTANTINI, Riccardo (org.). **Pier Paolo Pasolini**: Polemica Politica Potere: conversazioni con Gideon Bachmann. Itália: Chiarelettere editore srl., 2015, p. 113.



começo de um dos períodos mais rebeldes de Pasolini, aquelas questões que o cercavam, o fascismo, o consumo, a juventude alienada, isso tudo o incomodava tanto que ele havia definido que *Salò* seria só o primeiro de uma trilogia, a *Trilogia della Morte* (Trilogia da Morte). O quanto os seus conceitos iriam evoluir e se desenvolver ainda mais ao longo desses outros dois filmes é algo que, infelizmente, nunca saberemos. No dia dois de novembro de 1975, Pier Paolo Pasolini é encontrado morto, assassinado.

### ***Salò*: uma história de censuras**

A censura cinematográfica italiana tem suas raízes ainda no começo do século XX, antecedendo até mesmo o regime fascista. É em 1913 que “foi adotada a lei n. 785, que autorizava o governo a exercer a vigilância das películas produzidas na Itália e também daquelas importadas do exterior”.<sup>56</sup> De um modo geral, para um filme ser censurado, seja parcialmente ou completamente, ele precisava ferir a “moral” e os “bons costumes” da sociedade “decente”. Conceitos completamente relativos e que poderiam ser utilizados a bel-prazer pelos responsáveis por esse controle. Esse sistema de vigilância se manteve e foi aprimorado durante o regime de Mussolini. É apenas em 1962 que essas leis de censura foram revisadas, com a lei n. 161.<sup>57</sup> Essa já era uma lei mais tênue que, por muitas vezes, no lugar de censurar o filme, atribuía-lhe uma classificação indicativa para maiores. Ainda assim, a censura preventiva de alguma obra ainda era uma realidade, e essa era ainda pautada em conceitos abstratos de moralidade.

Era de se imaginar que, devido ao seu conteúdo e suas temáticas, *Salò ou os 120 Dias de Sodoma* se tornaria vítima dessa censura. O que talvez seja impressionante para alguns é a complexidade e extensão do processo de censura de *Salò*. Para compreendermos a cronologia desses acontecimentos tomo como base diversos números do jornal *La Stampa* e o artigo *Adaptation As Defense Against Film Censorship: Pasolini 's Salò: 120 Days of Sodom in Italy and the UK* de Valentina Signorelli.<sup>58</sup>

O filme ficou pronto em setembro de 1975 e no final de outubro, pouco tempo antes de o diretor ser assassinado, o produtor Alberto Grimaldi transmite a obra para a *Commissione per la Revisione Cinematografica* (Comissão de Revisão Cinematográfica), o

---

<sup>56</sup> CANZIAN, Nicola. Storia di un lungo addio: la censura cinematografica nell'esperienza italiana. **MediaLaws**: Rivista di diritto dei media, n. 1, 2024, p. 34, tradução nossa.

<sup>57</sup> Ibid.

<sup>58</sup> SIGNORELLI, Valentina. Adaptation as defense against film censorship: Pasolini's *Salò: 120 Days of Sodom* in Italy and the UK. In: HERMANSSON, C.; ZEPERNICK, J (org.). **Where is Adaptation?** Mapping cultures, texts, and contexts. John Benjamins Publishing Company, 2018, p. 271-286.

órgão responsável pela censura e classificação etária dos filmes na Itália daquele período. Em 12 de novembro daquele ano, o veredicto foi dado, a distribuição de *Salò* é proibida. Lê-se na manchete: “‘Salò’ de Pasolini não é aprovado pela censura. Devido às ‘imagens aberrantes e repugnantes de perversão sexual’”. O texto consiste em uma conversa entre dois escritores e críticos, Enzo Siciliano e Alberto Moravia, que denunciam que aquela censura não era justificável e que resumir o filme daquela maneira era um reducionismo ignorante e infundado.

Figura 8 - *La Stampa*, p. 1, ano 109, n. 263, 12 nov. 1975

**L'ultima opera del regista-scrittore ispirata al romanzo di Sade**

# **“Salò,, di Pasolini bocciato dalla censura**

**Per le “immagini aberranti e ripugnanti di perversione sessuale” - Moravia e Siciliano parlano del film**

Roma, 12 novembre. L'avvocato generale presso la suprema Corte di Cassazione, Carlo Di Maio, presidente della prima sezione della «censura» italiana, è appena uscito dalla seduta. E' notte alta: il magistrato mostra il pollice verso e si allontana senza fare dichiarazioni. *Salò* o le 120 giornate di Sodoma, l'ultimo film di Pier Paolo Pasolini, è bocciato. Alle 13.50 di oggi un comunicato ufficiale del ministero Turismo e spettacolo spiega che, all'unanimità, la commissione ha ritenuto le immagini viste «così aberranti e ripugnanti di perversioni sessuali che offendono sicuramente il buon costume e come tali soprafanno la tematica ispiratrice del film sull'anarchia di ogni potere».

«Ma non è possibile — esplode Enzo Siciliano — che non abbiano capito. Non per niente il film porta il titolo di *Salò*. L'anarchia di “quel” potere, non di “ogni” potere». Anarchia perché il potere assoluto fa quello che vuole, Alberto Moravia è alterato: «Siamo al solito discorso sulla censura: lo spettatore non ha bisogno di essere protetto, né guidato. Il problema è cercare di capire qual è il rapporto del nostro Stato con l'arte e la cultura».

Parliamo di *Salò* con Moravia e Siciliano perché hanno visto il film, perché erano legati da profonda amicizia a Pier Paolo Pasolini. Il discorso sfiora appena il problema censura. Cerchiamo di capire che cosa, nel film postumo di Pasolini, ha fatto scattare il «no» del censore che non si preoccupa di intervenire contro *Dolci zia*, *Vergini in famiglia*, il corrotto scontento.

Dice Moravia: «Non credo che si sia voluto colpire Pasolini da morto. Disapprovo fermamente il blocco del film. E' un'opera d'arte su cui si può discutere per mesi. Lo è più che mai e molto più di qualsiasi altro film in circolazione in questo periodo».

La prima sezione della censura ministeriale aveva assistito alla proiezione del film. Subito dopo il magistrato Di Maio era uscito per dire al produttore Alberto Grimaldi che non c'era neppure da discutere. Grimaldi ha replicato, tentando di spiegare. Di Maio è rientrato in seduta, ha discusso per mezz'ora e poi è uscito col verdetto definitivo indicato dal pollice verso.

Non è un po' poco per giudicare un film impegnativo? Alberto Moravia è disgustato: «Gli italiani sono magiorenziani. Lasciamo giudicare a loro. Plantiamo con queste decisioni che vengono dall'alto. Io non ho proprio voglia di parlare di *Salò*. non si spiega un film in poche battute. Ripeto che è uno dei più validi di Pasolini. Vogliamo discutere se sia o no un'opera d'arte? Ci mancherebbe altro; pensare che Pasolini abbia fatto un film non artistico. Vorrebbe dire non conoscere l'uomo, rifiutarsi di sapere chi era, come e perché lavorava».

Con Enzo Siciliano entrano nel film: «E' neppure, tragico, drammatico. Il sesso è stato trattato all'opposto della “trilogia della vita” (Decamerone, I racconti di Canterbury, Il fiore delle mille e una notte). Qui assistiamo a scene inquietanti che hanno l'intenzione di provocare orrore. Le deviazioni sessuali sono spinte all'estremo. Vediamo il volto maligno del sesso come espressione assoluta, disagiata, infamante del potere che distrugge l'uomo e lo triturava. I corpi dei ragazzi e delle ragazze sono illuditi, origli. In Pasolini c'è amore per questi giovani e odio per i “quattro signori” (il potere) che parlando citano autori che hanno scritto saggi sul marchese De Sade».

— Quale può essere stata la scena o le scene che hanno scosso i nostri censori? «Forse — dice Siciliano — quella della coprofilia (la scena in cui si vedono persone mangiarecrementi). Ma forse impressionare da questa o da quella scena vuol dire non aver capito il film».

Siciliano ricorda quanto Pasolini scrisse in prefazione ad un libro dell'editore Cappelli che uscirà fra poco e che raccoglie le sceneggiature della «trilogia della vita». Vale la pena ricordarlo. Forse così si capisce che *Salò* è il «testamento» di Pasolini, atterrito dalla violenza «nuova», dal potere consumistico che ha assorbito, manipolato e manomesso la realtà dei corpi innocenti. «Ora tutto si è rovesciato», scrisse Pasolini. Il poeta regista abluava dal tre film precedenti e diceva: «Le vite sessuali private (come la mia) hanno subito il trauma della falsa tolleranza sia della disgregazione corporea e ciò che nelle fantasie sessuali era dolore e gioia è diventato suicida delusione, infame accidia». «Ormai odio i corpi e gli organi sessuali», continuava, riferendosi ai «nuovi giovani italiani. L'illusione era caduta».

«Ed è il finale del film — dice Enzo Siciliano — da una finestra della villa, a turno, i “quattro signori” osservano con un cannocchiale lo scempio che avviene sui corpi di ragazzi e ragazze. Poi rovesciano il binocolo per vedere le scene più da lontano: guardano un “paese” intero costretto a recitare le scene più infamanti».

**Fabrizio Carbone**

**TUTTO LIBRI**

- A che serve Roma
- Stalin
- Bucharin vincitore e vinto
- Anteprima
- L'Italia spiegata da Biagi
- 90 schede e recensioni

127 segnalazioni bibliografiche

E' in edicola il terzo numero del settimanale de «La Stampa».

Fonte: Archivio La Stampa, 2025.

Críticos e entusiastas de cinema colocam-se contra aquela censura e no dia 22 de novembro de 1975 o filme faz sua première, mas não na Itália e, sim, na França, no Festival de Cinema de Paris. A mística que estava sendo criada em torno da película era tanta que diversos italianos se locomoveram até Paris apenas para presenciar o lançamento da obra. Na manchete abaixo, lê-se: “Os turistas italianos em Paris fazem fila para ‘Salò’”. Fica claro que a censura de *Salò* não havia passado batido por parte da população e, principalmente, pela classe artística. A notícia revela que antes da estreia do filme houve uma conferência de imprensa com grandes nomes do cinema italiano, como Bernardo Bertolucci (*Último Tango em Paris*) e Liliana Cavani (*O Porteiro da Noite*), em protesto a todo o processo de censura que *Salò* estava passando na Itália.

Figura 9 - *Stampa Sera*, p. 6, ano 107, n. 262, 23 nov. 1975

# Fischi e applausi alle due proiezioni pubbliche I turisti italiani a Parigi fanno la coda per “Salò,,

Bertolucci e la Cavani chiedono che la censura annulli il no per il Pasolini postumo

(Nostro servizio particolare)

Parigi, 23 novembre.

Non un posto libero, ieri sera e questa mattina, per le due prime rappresentazioni mondiali di *Salò o le 120 giornate di Sodoma*, l'ultimo film di Pasolini. Bloccato dalla censura, almeno per ora, in Italia, *Salò* ha trovato polemica accoglienza al Festival del cinema di Parigi in corso a Palazzo Chaillot. All'appuntamento di sabato sera, presente tanta gente del cinema, da Sophia Loren a Carlo Ponti, da Ursula Andress a Micheline Presle, da Laura Betti ai registi Bertolucci, Rossi, Cavani, Comencini, l'accoglienza è stata solo tiepida: gli spettatori si sono appena scossi dinanzi alle scene più crude, e alla fine si sono avuti applausi piuttosto radi.

Stessa risposta, stamane, col pubblico «normale»: nel grande anfiteatro a gradinate, disadorno nelle sue strutture metalliche, i giovani che erano in gran maggioranza, hanno seguito con attenzione, in silenzio, l'odissea delle vittime dei quattro perversi-aguzzini, cercando di afferrare dalla secchezza delle didascalie francesi la varietà e le sfumature del linguaggio dei personaggi pasoliniani. Soltanto qualche mormorio per sottolineare le brutalità più offerte, un accenno di riso al banchetto a base di escrementi, un po' di fastidio nelle scene dei conclusi-

vo «giorno del sangue», a base di taglio di lingue, torture con candele, carni marchiate a fuoco e altre ricercatezze del genere. Alla fine qualche ululato di disapprovazione, fischi contrastati da polemiche applausi: insomma né entusiasmo forsennato né aria di scandalo per quest'ultima opera del «regista maledetto», come hanno definito qui Pasolini dopo la sua sanguinosa scomparsa. I parigini non si sono lasciati impressionare, insomma, né da Sade né da Pasolini, abituati come sono ormai, e proprio dai nostri registi (da Bertolucci alla Cavani), a non stupirsi più di nulla.

**Ecco Romina a 23 pollici**



Romina Power registra per la tv «L'uomo del tesoro di Priamo», uno sceneggiato che racconterà la vita di Heinrich Schliemann (Tel.)

to né aria di scandalo per quest'ultima opera del «regista maledetto», come hanno definito qui Pasolini dopo la sua sanguinosa scomparsa. I parigini non si sono lasciati impressionare, insomma, né da Sade né da Pasolini, abituati come sono ormai, e proprio dai nostri registi (da Bertolucci alla Cavani), a non stupirsi più di nulla.

Bertolucci, la Cavani, Comencini, Francesco Rosi erano stati i protagonisti ieri pomeriggio a Palazzo Chaillot di una conferenza-stampa di protesta contro l'intervento della censura italiana. Bernardo Bertolucci, che ha avuto un clamoroso successo di scandalo con *Ultimo tango a Parigi*, ha tuonato: «La morte di Pasolini non è un semplice fatto di cronaca, forse è un crimine politico. Per questo bisogna che il suo film parta per lui», riallacciandosi alla condanna pasoliniana del fascismo, come forma aberrante del potere.

E Liliana Cavani (la regista del *Portiere di notte*) gli ha dato manforte contro la censura: «Il divieto per *Salò* è un fatto grave. Rimuoverlo è per noi una battaglia importante, un "test" per l'avvenire della libertà d'espressione in Italia. Non accetteremo compromessi: il film deve essere totalmente mostrato al pubblico perché rappresenta una delle opere cinematografiche più importanti del dopo-

guerra». Sullo stesso tono hanno continuato anche Francesco Rosi («La società deve fornire a un cittadino adulto il diritto di giudicare un'opera del pensiero o dell'arte») e Luigi Comencini («La censura attacca le opere che propagano delle idee. Perché invece non condanna la volgarità gratuita di certi film? Per questo si può parlare di censura politica»).

La Cavani, Bertolucci, gli altri registi italiani amici di Pasolini calati a Parigi da Roma con Laura Betti, sono stati monopolizzati poi dalla radio e dalla tv francese. Dalle prime avvisaglie, i critici parigini appaiono divisi: «*Salò* provoca disagio e malessere malgrado la bellezza e la raffinatezza delle scene — nota il critico di «France Presse» — il film è troppo spesso ambiguo, la traumatizzante ferocia può apparire anche l'esaltazione di un «apprendista stregone». *Salò*, che è anche un inno all'omosessualità, riduce la Grande Bouffe e *Ultimo tango a Parigi* al ruolo di storielle per ragazzini o per lettrici di romanzi rosa».

Al di là della controversia artistica, il film di Pasolini è già in odore di scandalo: stamane, tra gli spettatori, numerosi erano gli italiani, turisti accorti che hanno prelevato le immagini proibite di *Salò* al freddo pungente del lungo Senna.

Paolo Patruno

Fonte: Archivio La Stampa, 2025.

É ainda nos últimos dias de 1975 que o filme recebe pela primeira vez a permissão de ser transmitido na Itália, as sessões começam em janeiro de 1976 e são limitadas a Milão e restritas para maiores de dezoito anos. O que parecia ser uma vitória da classe artística durou pouco, após três dias da sua estreia italiana, o filme é censurado novamente. A notícia destacada a seguir denuncia esse segundo sequestro do filme pela censura italiana e explica que a motivação para essa ação foi o excesso de obscenidade presente na obra. Nas próximas décadas, a partir desse momento, *Salò* irá passar por alguns relançamentos limitados e/ou com cortes além de outras eventuais censuras. Nos anos 2000, o filme é transmitido em sua versão sem cortes no canal pago *Tele+* e, em 2015, em comemoração aos seus 40 anos, a obra recebe uma versão restaurada produzida pela Cineteca Bologna. Versão transmitida no Festival de Veneza daquele ano e, em seguida, lançada em DVD.<sup>59</sup> A obra final de Pasolini, que denunciava a “anarquia” do poder, foi constantemente alvejada por esse mesmo poder, tornando-se um dos filmes mais polêmicos da História do cinema e um dos mais cobiçados por entusiastas, estudiosos e colecionadores.

Figura 10 - La Stampa, p. 1, ano 110, n. 11, 13 jan. 1976

<sup>59</sup> SIGNORELLI, Valentina, op. cit.

## Il giudice interviene dopo varie denunce per “oscenità,” “Salò,, di Pasolini già sequestrato

(Dal nostro corrispondente)

Milano, 13 gennaio.  
A tre giorni dalla sua prima uscita in pubblico, *Salò* è già sequestrato. L'ordine è partito dal sostituto procuratore della Repubblica dottor Roccantonio D'Amelio, che ha bloccato l'ultimo film di Pasolini, in tre sale milanesi. L'accusa finora è di «oscenità», ma sembra ci siano altre motivazioni. Il provvedimento ha valore su tutto il territorio nazionale. La magistratura è dovuta intervenire in seguito a esposti presentati da parecchi cittadini: ve n'è stato anche uno inoltrato dall'Associazione nazionale alpini. L'Ana aveva già inviato al produttore un telegramma di protesta per «La blasfema commissione dell'epica alpina "Sul ponte di Ferati" con le esercitazioni erotiche proprie del film».

Il dott. D'Amelio ha ricevuto ieri nel suo ufficio a palazzo di giustizia alcuni esponenti dell'Ana che hanno chiesto l'intervento della Procura. Subito dopo il giudice, accompagnato dal collega dott. Guido Viola e da una ispettrice di polizia si è recato al cinema «Nuovo Arti» di via Mascagni per assistere alla proiezione del film. Stamane ha firmato l'ordinanza di sequestro.

Né il dott. D'Amelio, né il dott. Viola hanno voluto rilasciare dichiarazioni limitandosi a dire che spetterà ora al giudice istruttore accertare il provvedimento può essere mantenuto o meno. Nel primo caso si arriverà al processo, che potrebbe essere per direttissima, nel secondo caso il sequestro sarà tolto e le proiezioni saranno regolarmente riprese.

Il signor Francesco Pelloni, gestore delle sale dove era in corso la proiezione ha detto: «Oggi pomeriggio sono venuti da me alcuni agenti di polizia che mi hanno notificato l'ordinanza del magistrato lasciandomi in consegna giudiziaria le tre pizze del film, col divieto di consegnarle a chicchessia. Non conosco i motivi che hanno spinto il dott. D'Amelio ad ordinare il sequestro, ma ieri sera ho sentito dire che l'Associazione nazionale alpini aveva presentato una denuncia: questa circostanza mi è stata confermata oggi anche se l'ordinanza parla di oscenità».

Il film di Pasolini era uscito finora soltanto a Milano. Nei tre giorni di proiezione aveva incassato 50 milioni, con una affluenza di 25 mila spettatori.

g. m.

### La corsa ad ostacoli

C'era da aspettarselo. Se un film come «Ultimo tango a Parigi», che oggi i più considerano da educande piuttosto birichine, era rimasto bloccato per tre anni tra un veto e l'altro, che cosa si poteva sperare per «Salò o le 120 giornate di Sodoma» che dicono assai più provocatorio?

La censura ha un suo percorso obbligato tra sì e no, come una corsa ad ostacoli, ma assai più lenta e deludente. Il film di Pasolini era stato bloccato a novembre, liberato e concesso anche al pubblico italiano maggiorenne a dicembre. Così avevano deciso le commissioni di censura, presiedute da alti magistrati.

Ora lo stesso film è sequestrato dall'autorità giudiziaria in base all'ormai famoso articolo 528 del codice penale, quello che riguarda le pubblicazioni e gli spettacoli osceni, ossia quelli «che, secondo il comune sentimento, offendono il pudore».

Da quel che si è letto l'o-

pera di Pasolini turba tutto, non soltanto «il comune sentimento del pudore». Ma ciò che ognuno si domanda è questo: quante volte bisogna stabilire se una sequenza è oscena o no? E' possibile che proprio per questo reato, forse il più discrezionale che esista, perché il suo oggetto è un sentimento che si evolve di continuo, siano necessari più processi che per tutti gli altri reati?

La differenza tra i primi due processi (l'atto amministrativo delle commissioni) e i successivi (quelli giurisdizionali della magistratura nei diversi gradi) è più formale che reale: perché si riferisce sempre alla stessa presunta oscenità di un'opera.

Una riforma della censura era stata garantita dal ministro Sarti; adesso, con il governo caduto, bisognerà rimandare ancora. E intanto lo scandalo (e quindi la pubblicità) intorno ai film ritenuti oltraggiosi del pudore continua. Chi ci scapita davvero è la certezza del diritto. Meglio sarebbe affidarsi all'autocensura: il pubblico finisce alla lunga per essere il miglior giudice. t. n.

Fonte: Archivio La Stampa, 2025.

### A morte de Pasolini e suas implicações na sociedade italiana

O ano de 1975 não marca apenas a produção e o conturbado lançamento de *Salò*, esse foi o último ano de vida de Pier Paolo Pasolini. O cineasta foi assassinado em 2 de novembro de 1975, em uma estrada paralela ao mar na cidade de Óstia. Esse é até hoje um dos casos de homicídio mais misteriosos e discutidos da história criminal italiana. Para tecer uma cronologia dos acontecimentos que envolvem o caso, foi utilizado como base o artigo de Giovanni Landi, *Processo alla vittima: l'omicidio Pasolini*.<sup>60</sup> Pasolini foi encontrado sem vida com diversos ferimentos em todo corpo e marcas de atropelamento. Seu carro, um Alfa Romeo, foi encontrado pela polícia militar sendo dirigido pelo jovem de dezessete anos, Pino Pelosi. O crime rapidamente foi atribuído ao garoto, que prontamente confirmou ter sido, de fato, o responsável. Apesar disso, é aqui que a situação se complica. Pelosi afirmou que agiu em legítima defesa, mesmo que seu único ferimento fosse um pequeno machucado no rosto, disse que o cineasta, após terem saído de um jantar, o havia atacado de maneira extremamente violenta. Já de início aquela história não parecia bater.

A suspeita de que o rapaz tentava encobrir alguma coisa imediatamente se espalhou pelo ar. O que fica evidente, em primeiro lugar, é a desproporção entre as condições físicas dos dois protagonistas do evento [...] enquanto a vítima, ou seja o suposto

<sup>60</sup> LANDI, Giovanni. *Processo alla vittima: l'omicidio Pasolini*. Giustizia Insieme, 2022.

agressor, sofreu com lesões gravíssimas e mortais, o homicida, o ‘agredido’, ficou apenas com uma ferida na testa naquela noite [...] Outra coisa chocante é a motivação de uma reação tão violenta, a de causar um atropelamento, e também a incapacidade do escritor, forte e com saúde, de se defender diante da repentina fúria de um garoto. No Alfa Romeo, depois, foram encontrados uma blusa verde e um calçado que não pertenciam nem à Pasolini e nem a Pelosi.<sup>61</sup>

A teoria de que, não só o assassinato de Pasolini havia sido planejado, mas que havia sido cometido por mais pessoas, começou a se tornar cada vez mais popular. Com o passar dos meses, diversas pessoas foram indicadas como suspeitos de estarem envolvidas de alguma forma naquele crime. Mesmo assim, ninguém mais foi responsabilizado pelo delito. E no dia quatro de dezembro de 1976, a corte finalmente condenou Pelosi por homicídio doloso. O caso foi, ao passar das décadas, reaberto e fechado novamente em quatro circunstâncias diferentes. Novos suspeitos foram investigados, novas teorias surgiram e novos depoimentos foram coletados, mas nada de conclusivo. Em 2005, Pelosi chega inclusive a mudar sua história, alegando ser inocente, dizendo que, naquela fatídica noite, ele e o cineasta foram atacados por um grupo de indivíduos misteriosos, o que levou ao assassinato de Pasolini e ao ferimento em seu rosto. Nada disso foi confirmado. Já nos anos de 2010, foram realizados testes de DNA em evidências antigas, o que levou ao aparecimento de materiais biológicos de terceiros, mas que nunca foram rastreados.

Com a morte de Pelosi em 2017, o caso parece que, mais do que nunca, não vai chegar a uma conclusão satisfatória e explicativa. Por décadas, circulam teorias de que o crime foi encomendado por grupos extremistas que hostilizavam as ideologias e a sexualidade de Pasolini. E por mais que isso não possa se confirmar, fica evidente ao analisarmos a imprensa da época, que suas visões políticas e sua sexualidade foram objetos centrais nas discussões acerca da sua morte. A homofobia era escancarada, como mostra Landi: “Sem nenhuma continência verbal, ‘La Gazzetta del Sud’ considera o defunto ‘um homossexual perverso’: ‘A sua morte não nos perturba, não nos comove, não nos emociona’. ‘Os meninos da vida o presentearam com a morte’, ironiza ‘Lo Specchio’”.<sup>62</sup>

*La Gazzetta del Sud* e *Lo Specchio* eram dois jornais periódicos de alta circulação na época, o segundo comentário, profundamente de mal gosto, faz referência ao romance de Pasolini *Meninos da Vida* de 1955. Essa era uma obra que tratava da realidade dos adolescentes romanos das periferias, suas dificuldades e desafios vividos no cotidiano. Era comum encontrarmos esse tipo de comentário, tratando o suposto assassino de Pasolini como um desses “meninos da vida”. Como se Pasolini tivesse sido morto pelas mãos de quem tanto

---

<sup>61</sup> LANDI, Giovanni, op. cit., tradução nossa.

<sup>62</sup> Ibid., tradução nossa.

defendia. Fica evidente que essas críticas absurdas eram fundadas completamente em ideias homofóbicas e elitistas, ideias muito criticadas pelo próprio cineasta. Era de se esperar que essa Itália conservadora e antiquada, que Pasolini tanto satirizava e criticava, iria tentar ridicularizar sua morte, chegando até a culpabilizá-lo por ela. Sobrou para o tempo consolidar o diretor e suas obras no cânone das artes, do cinema, da literatura e da filosofia.

### **Uma reflexão Acerca do Cinema Em Sala de Aula**

O cinema e a sala de aula já possuem uma relação bastante antiga e bem consolidada, tanto na História quanto em outras áreas do conhecimento. Já existem inúmeros livros, artigos e outras publicações que tratam da utilização de filmes como ferramenta didático-pedagógica aplicável no ensino básico. Exemplo clássico desta bibliografia é o livro, lançado em 2003, *Como Usar o Cinema na Sala de Aula* de Marcos Napolitano<sup>63</sup>, que serve como um verdadeiro manual para professores interessados em realizar essa ponte entre o cinema e o ambiente escolar. Ao longo da realização deste artigo, fui percebendo cada vez mais as várias possibilidades de utilização de filmes para fins educacionais. É claro que *Salò ou os 120 Dias de Sodoma* é uma obra que, por todas as questões apresentadas neste trabalho, não poderia ser transportada para o ambiente do ensino básico. Independente disso, acredito que vários dos processos de análise, estudo e contextualização histórica da obra realizados aqui possuem um considerável valor didático e podem auxiliar futuros professores que buscam novas formas de trabalhar com o cinema no ambiente escolar. Essa é a reflexão que busco propor.

Assim como Napolitano, concordo que, ao decidir passar um filme para seus alunos, o professor precisa se preocupar principalmente com a seguinte questão, como ele pode “incrementar sua didática, incorporando filmes como algo mais do que ‘ilustrações de aulas e conteúdos’”.<sup>64</sup> Uma forma extremamente produtiva de se fazer isso é por meio do trabalho de contextualização, não só da obra com o conteúdo que está sendo estudado, mas da obra com o período, com o lugar, com as pessoas e com a mentalidade de quando ela estava sendo produzida e/ou lançada. Isso é importante por trazer uma nova dimensão ao filme, uma dimensão material atrelada completamente a questões sociais, políticas, filosóficas e ideológicas do seu momento de criação. Transformando assim a obra em uma fonte histórica de seu tempo e não em uma ilustração representativa de outras épocas e outras problemáticas.

---

<sup>63</sup> NAPOLITANO, Marcos. *Como Usar o Cinema na Sala de Aula*. São Paulo: Contexto, 2003.

<sup>64</sup> Ibid.

Vale a pena pensar nessa questão da representação, pois, apesar de clássico, o livro *Como Usar o Cinema na Sala de Aula* depende muito desse conceito ao formular sugestões de planos de aula. O autor sugere que o professor faça questionamentos do tipo: “Como são representados o universo das cidades e os castelos medievais?”<sup>65</sup>, em uma atividade sobre o filme *O Incrível Exército de Brancaleone*, de 1966. Me pergunto se a análise dessas representações são de fato algo produtivo, já que elas dizem respeito ao tempo e contexto em que foram criadas e não ao período sendo representado. Talvez, usando o exemplo do autor, seria mais produtivo compreender quais motivos levaram o diretor de *O Incrível Exército de Brancaleone* a fazer uma comédia ambientada em um contexto medieval. Pensando se o filme conversa com os debates medievalistas da época, se por meio daquela sátira existe um subtexto de crítica e/ou deboche a algo ou alguém pertencente à realidade em que a película foi feita. Tudo isso, além de muito mais, pode ser feito dialogando a obra com outras produções do período, sejam elas outros filmes, livros, jornais, revistas e qualquer outra coisa que se alinhe a ela.

No caso deste artigo, para compreender bem *Salò* e seus significados, críticas e objetivos precisei me aprofundar em quem era Pasolini, qual era sua história, quais eram suas ideias, sua relação com a sociedade italiana, com o pensamento da época e com a mídia. Fiz isso a partir de algumas de suas obras, como os *Escritos Corsários*, a partir da imprensa, *La Stampa* e a partir do diálogo com obras de outros pensadores da época, como a *História da Sexualidade I* de Foucault. O estudo de *Salò* se tornou uma verdadeira atividade de exploração histórica e análise de fontes primárias, práticas que são de extrema relevância para o ensino de história. É justamente isso que quero transmitir com esse trabalho, a possibilidade de unir uma obra cinematográfica com o período em que ela foi produzida a partir da investigação de fontes. Aproximando o filme à realidade, ao concreto.

## Conclusão

O que torna Pasolini, suas obras e suas ideias em coisas tão fascinantes até os dias de hoje é o caráter quase que profético que o autor evoca. Ele, a partir da sua ousadia, acidez e petulância, conseguiu em suas criações tecer críticas e opiniões em relação às estruturas sociais, econômicas e políticas que foram fazendo cada vez mais sentido. O regime totalizante do neoliberalismo, que quando Pasolini escrevia era ainda nascente, foi desde aquele momento só evoluindo, se atualizando conforme as novas tecnologias foram surgindo. Se a

---

<sup>65</sup> NAPOLITANO, Marcos, op. cit.

televisão era o grande meio responsável por destruir a individualidade das pessoas e internalizar em nós ideais de consumo, hoje, esses meios são diversos, são as *big techs*, os algoritmos e os conteúdos digitais. E pior, essas ferramentas se tornaram parte fundamental das nossas vidas, esse consumo é constante e quase ininterrupto. O novo fascismo, como temia Pasolini, se aprimorou, tornando-se ainda mais seduzente e sorrateiro do que já era. E, assim, como foi possível traçar diálogos entre suas obras e outras obras, tanto anteriores a ele quanto contemporâneas a ele, segue sendo possível e relevante trazer Pasolini para as discussões do presente. O seu legado é importante para o Cinema, a Literatura, a Filosofia e também, como busquei explorar aqui, para a História.

## Bibliografia

ADORNO, T.; HORKHEIMER, M. **Dialética do Esclarecimento**: fragmentos filosóficos. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor Ltda., 1985.

ARCHIVIO STORICO LA STAMPA. **Homepage**. Itália: La Stampa. Disponível em: <[archiviolastampa.it](http://archiviolastampa.it)>. Acesso em: 14 set. 2025.

CANZIAN, Nicola. Storia di un lungo addio: la censura cinematografica nell'esperienza italiana. **MediaLaws**: Rivista di diritto dei media, n. 1, 2024. Disponível em <<https://www.medialaws.eu/rivista/storia-di-un-lungo-addio-la-censura-cinematografica-nelle-sperienza-italiana/>>. Acesso em: 07 jul. 2025.

CARBONE, Fabrizio. “Salò” di Pasolini Bocciato dalla censura. **La Stampa**, Turim, ano 109, n. 263, 12 nov. 1975, p. 1.

CENTRO STUDI PIER PAOLO PASOLINI CASARSA. **Homepage**. Itália: Centro Studi Pier Paolo Pasolini Casarsa. Disponível em: <<https://www.centrostudipierpaolopasolinicasarsa.it/>>. Acesso em: 14 set. 2025.

CITTÀ PASOLINI. **Homepage**. Silvia Martín Gutiérrez. Disponível em: <<https://www.cittapasolini.com/>>. Acesso em 14 set. 2025.

CORRIERE, della sera. *In*: Enciclopedia Treccani. [Itália: Istituto della Enciclopedia Italiana fondata da Giovanni Treccani] Disponível em: <<https://www.treccani.it/enciclopedia/corriere-della-sera/?search=Corriere%20della%20sera%2F>>. Acesso em: 14 set. 2025.

ELEZIONI STORICO. **Consultazione**. Itália: Eligendo. Disponível em: <<https://elezionistorico.interno.gov.it/>>. Acesso em: 14 set. 2025.

ENCICLOPEDIA Italiana online. Disponível em: <<https://www.treccani.it/enciclopedia/>>. Acesso em: 10 set. 2025.



FOUCAULT, Michel. **História da Sexualidade I: A Vontade de Saber**. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1988.

FOUCAULT, Michel. **Power/Knowledge: Selected Interviews and Other Writings 1972-1977**. Nova Iorque: Pantheon Books, 1980.

G. Gr. Pasolini in tribunale imputato di oscenità per il film “Teorema”. **Stampa Sera**, Turim, ano 100, n. 240, 23 out. 1968, p. 1.

G. M. “Salò” di Pasolini già sequestrato. **La Stampa**, Turim, ano 110, n. 11, 13 jan. 1976, p. 1.

GRANZOTTO, Emilia. Lo scandaloso PPP. **Panorama**, 8 ago. 1974, p. 52-57, n. 433, ano 12. Disponível em: <<https://www.cittapasolini.com/post/lo-scandaloso-ppp>>. Acesso em: 16 jun. 2025.

LANDI, Giovanni. Processo alla vittima: l’omicidio Pasolini. **Giustizia Insieme**, 2022. Disponível em: <<https://www.giustiziainsieme.it/it/diritto-e-societa/2376-processo-alla-vittima-l-omicidio-pasolini>>. Acesso em: 26 ago. 2025.

LOVRIC, Zrinka. **Salò o le 120 giornate di Sodoma attraverso gli occhi di Pier Paolo Pasolini**. Tese (Mestrado em Educação em Filologia italiana) - Departamento de estudos italianos, Universidade de Zadar. Croácia, 2022. Disponível em: <<https://repozitorij.unizd.hr/islandora/object/unizd%3A6234/datastream/PDF/view>>. Acesso em: 31 mar. 2025.

L.Z. “Accattone” di Pasolini è immorale o cristiano? **La Stampa**, Turim, ano 95, n. 246, 16 out. 1961, p. 4.

NAPOLITANO, Marcos. **Como Usar o Cinema na Sala de Aula**. São Paulo: Contexto, 2003.

PASOLINI, Pier Paolo. Nulla è più anarchico del potere. [Entrevista concedida a] Gideon Bachmann. In: COSTANTINI, Riccardo (org.). **Pier Paolo Pasolini: Polemica Politica Potere: conversazioni con Gideon Bachmann**. Itália: Chiarelettere editore srl., 2015.

PASOLINI, Pier Paolo. Pasolini a Stoccolma il 30 ottobre 1975. [Entrevista concedida a] Anônimo. **Centro Studi Pier Paolo Pasolini**, 2015. Disponível em: <<https://www.centrostudipierpaolopasolinicasarsa.it/approfondimenti/pasolini-a-stoccolma-il-30-ottobre-1975/>>. Acesso em: 11 abr. 2025.

PASOLINI, Pier Paolo. Philippe Bouvard in Conversation Pier Paolo Pasolini. [Entrevista concedida a] Philippe Bouvard. In: SCHWENK, B.; SEMFF, M.; ZIGAINA, G. (org.). **P.P.P.: Pier Paolo Pasolini: Pier Paolo Pasolini and death**. Alemanha: Hatje Cantz Verlag, 2005.

PASOLINI, Pier Paolo. **Scritti Corsari**. Itália: Garzanti, 1975.

PASOLINI, Pier Paolo. Il sesso come metafora del potere (“Autointervista” di Pier Paolo Pasolini per Il Corriere della Sera). **Corriere della Sera**, 25 mar. 1975, p. 15. Disponível em: <<https://www.cittapasolini.com/post/il-sesso-come-metafora-del-potere-autointervista-di-pasolini-per-il-corriere-della-sera-1975>>. Acesso em: 11 abr. 2025.

PATRUNO, Paolo. I turisti italiani a Parigi fanno la coda per “Salò”. **Stampa Sera**, Turim, ano 107, n. 262, 23 nov. 1975, p. 6.

PEREIRA, Francisco Victor Macedo Pereira. **Michel Foucault, leitor de Pasolini: a propósito da ontologia do presente**. Tese (Doutorado em Filosofia) - Departamento de Filosofia, Universidade Federal da Paraíba. João Pessoa, 2012. Disponível em: <[https://repositorio.ufpb.br/jspui/handle/tede/5595?locale=pt\\_BR](https://repositorio.ufpb.br/jspui/handle/tede/5595?locale=pt_BR)>. Acesso em: 18 ago. 2025.

PERETTI, Luca. Pasolini e a explosão de amor pela vida. **Jacobina**, 2023. Disponível em: <<https://jacobin.com.br/2023/03/pasolini-e-a-explosao-de-amor-pela-vida/>>. Acesso em: 1 abr. 2025.

PERETTI, Luca. Relembrando Pier Paolo Pasolini. **Jacobina**, 2019. Disponível em: <<https://jacobin.com.br/2019/08/relembrando-pier-paolo-pasolini/>>. Acesso em: 8 abr. 2025.

SALÒ ou os 120 Dias de Sodoma. Direção de Pier Paolo Pasolini. Produção: Alberto Grimaldi. Itália: Produzioni Europee Associati, 1975.

SANDOVAL, Saúl Pérez. La metáfora del poder y la dominación en el cine. Una aproximación a la obra cinematográfica de Pasolini: Saló o los 120 días de Sodoma. **Ojopineal**: Cine y pensamiento, vol. 2, n. 4, 2023, p. 60-75. Disponível em <<https://rd.buap.mx/ojs-ojopineal/index.php/ojopineal/article/view/1029>>. Acesso em: 31 mar. 2025.

SIGNORELLI, Valentina. Adaptation as defense against film censorship: Pasolini’s Salò: 120 Days of Sodom in Italy and the UK. In: HERMANSSON, C.; ZEPERNICK, J (org.). **Where is Adaptation?** Mapping cultures, texts, and contexts. John Benjamins Publishing Company, 2018, p. 271-286. Disponível em: <<https://repository.uel.ac.uk/item/89365>>. Acesso em: 07 jul. 2025.

STAMPA, La. In: Enciclopedia Treccani. [Itália: Istituto della Enciclopedia Italiana fondata da Giovanni Treccani] Disponível em: <<https://www.treccani.it/enciclopedia/la-stampa/>>. Acesso em: 14 set. 2025.