

O FANTASMA DE SALÒ: Pulsão midiática no último filme de Pier

Paolo Pasolini

THE PHANTOM OF SALÒ: media drive in Pasolini's last film.

Rafael Duarte Oliveira Venâncio

Universidade Federal de Uberlândia (UFU)

RESUMO: O presente artigo deseja entender como a lógica diegética de Salò, último filme de Pier Paolo Pasolini, engendra um fascismo pulsional. Isso é demonstrado a partir da lógica lacaniana do desejo centrado na figura conceitual do fantasma. Com a leitura sexual do conceito feita por Contardo Calligaris, o artigo mostra que o fascismo que Pasolini critica não precisa ser apenas o político, mas também pode ser posto em uma situação econômica tal como aquela que o capitalismo mediatizado coloca em movimento.

Palavras-chave: Psicanálise midiática, Cinema, Salò

ABSTRACT: This article wants to understand how the diegetic logic of Salò, the last film by Pier Paolo Pasolini, engenders an instinctual fascism. This is demonstrated from the Lacanian logic of desire centered on “phantasm” conceptual figure. With the sexual reading of the concept, made by Contardo Calligaris, the article shows that fascism that Pasolini criticizes need not be only political, but also can be put in an economic situation such as that the mediatized capitalism sets in motion.

Keywords: Media psychoanalysis, Cinema, Salò

35

Introdução

Depois da chamada “Trilogia da vida”, Pasolini resolve responder seus críticos das cenas de sexo e nudez em seus três últimos filmes com um filme que poderia ser interpretado enquanto um antimanifesto.

O último e controverso filme de Pasolini, Salò (1975), baseado no Marquês de Sade e em seu livro Os 120 Dias de Sodoma (1785), coloca questões significantes acerca da tortura sádica e da independência. O filme é dividido em quatro segmentos, baseados diretamente no Inferno de Dante: Anti-Inferno, Círculo das Manias, Círculo da Merda, e Círculo de Sangue. Salò foca em quatro governantes corruptos após a queda do governante fascista italiano Benito Mussolini em 1944. Quatro libertinos fascistas — O Duque, o Bispo, o Magistrado e o Presidente — sequestram as pessoas mais lindas da cidade e os levam para um palácio, um espaço

fechado chamado “A República de Salò”, um estado-marionete nazista. A partir deste momento, a República de Salò é um enclave fascista de onde não há escapatória. Assim, começa o abuso extremo, tortura e assassinatos de jovens homens e mulheres para satisfazer a luxúria pervertida e o prazer extremo (TASKALE, 2012).

Em um roteiro que mistura as palavras de Sade com os estudos acerca do autor francês (entre eles, os livros de Barthes e Klossowski), Pasolini constrói um enredo onde o pulsional é o central. Aliás, nessa diegese pulsional, os abusos físicos e sexuais se colocam enquanto representação do fascismo.

Os corpos das jovens vítimas se transformam em lugares de dor repressiva e prazer sexual, ficando com cicatrizes da vingança dos governantes. A grande força do filme reside em nos mostrar que o apelo do prazer é inseparável do apelo da violência governamental. Reminiscente dos rituais dos sistemas primitivos de crueldade, Pasolini quase possui sucesso em transformar a tortura sádica em uma forma de espetáculo de entretenimento (TASKALE, 2012).

No entanto, no que se enraíza esse fascismo pulsional que quase se verte ao entretenimento? O presente artigo deseja entender essa lógica diegética de Pasolini a partir da lógica lacaniana do desejo centrado na figura conceitual do fantasma. Com a leitura sexual do conceito feita por Contardo Calligaris, o artigo mostra que o fascismo que Pasolini critica não precisa ser apenas o político, mas também pode ser posto em uma situação econômica tal como aquela que o capitalismo midiático engendra.

Lógica lacaniana do desejo, da pulsão e do consumo

A constituição da identidade humana através da Psicanálise lacaniana é posta por Jacques Lacan em um discurso, meio pesquisa meio metáfora, daquilo que ele chama de “Estádio do Espelho”. Ora, o ser humano quando ele é gerado, ele nada mais é que uma parte de outro ser humano. E, mesmo quando nasce, demora um tanto para notar que não é parte desse outro ser humano, mas sim um igual a ele, exterior. No entanto, a sensação de completude primeira, de cumplicidade, se torna uma falha, uma falta. O ser humano se torna barrado. Se antes era um Sujeito (S) se torna um Sujeito barrado (\$) e aquele outro ser humano que o dava completude vira apenas um Outro especular (A) que, no mundo sensível, só fica acessível em fragmentos incorporados em objetos do cotidiano (a).

Isso é exemplificado através do mecanismo de identificação conhecido, na letra lacaniana, como esquema L. Resumidamente, podemos explicar o esquema com a seguinte citação de Lacan (2008, p. 59): o sujeito, “em sua forma completa, se reproduz cada vez que o sujeito se dirige ao Outro como absoluto, isto é como o Outro que pode anulá-lo ele próprio, da mesma maneira pela qual pode agir com ele, isto é fazendo-se objeto para enganá-lo”.

Detalhadamente, podemos dizer que S é “o sujeito, o sujeito analítico, ou seja, não é o sujeito em sua totalidade (...). É o sujeito, não em sua totalidade, porém em sua abertura. Como de costume, ele não sabe o que diz. Se ele soubesse o que diz não estaria aí. Ele estaria ali, embaixo, à direita [A (Outro)]” (LACAN, 1987, p. 307).

Só que S não se vê em S . “Ele se vê em a , e é por isto que ele tem um eu. Pode acreditar que este eu (...). O que a análise nos ensina, por outro lado, é que o eu é uma forma absolutamente fundamental para a constituição dos objetos” (LACAN, 1987, p. 307). Só que a questão dos objetos não finaliza nesse ponto.

Jacques Lacan (1987, p. 309) afirma que, “em particular, é sob a forma do outro especular [A] que ele vê aquele que, por razões que são estruturais, chamamos de seu semelhante. Esta forma do outro tem a mais estreita relação com o seu eu, ela lhe pode ser superposta, e nós a escrevemos a' ”.

Marcamos assim, o plano do espelho (S e a'), o mundo simétrico do ego-ais (egos iguais, S e a) e dos outros homogêneos (A e a'). No entanto, há o que Lacan chama de “muro da linguagem”. Ora. “é a partir da ordem definida pelo muro da linguagem que o imaginário toma sua falsa realidade, que é, contudo, uma realidade verificada. O eu, tal como entendemos, o outro, o semelhante, estes imaginários todos, são objetos” (LACAN, 1987, p. 307).

“Quando o sujeito fala com seus semelhantes, fala na linguagem comum, que considera os *eus* imaginários como coisas não unicamente *ex-sistentes*, porém reais” (LACAN, 1987, p. 308). Ora, a consequência disso, para Jacques Lacan (1987, p. 308), é que “nós nos endereçamos de fato aos A^1 , A^2 , que é aquilo que não conhecemos, verdadeiros Outros, verdadeiros sujeitos. Eles estão do outro lado do muro da linguagem, lá onde, em princípio, jamais os alcanço”.

Por isso, a professora Jeanne Marie Machado de Freitas ensinava a seus alunos que o ser humano era “falante porque faltante”. Ou seja, nos comunicamos para encontrar, através desses pequenos outros, o grande Outro. Isso reside nossa humanidade: a busca de completude na cumplicidade inicial que tínhamos com o Outro que nos aninhava.

Já que não temos mais o Outro, nos aninhamos naquilo que Lacan abarca no conceito de *nuvem*, tal como estudamos anteriormente (BUCCI & VENANCIO, 2014). Não são os objetos, mas *nuvens encantadoras* através das quais o desejo se aliena na relação do sujeito com o objeto *a*. É neste tipo de relação que encontraremos o fantasma [*fantasia*], representado graficamente pelo sujeito dividido conectado ao objeto *a* ($\$ \langle \rangle a$). É possível dizer, mesmo, que se não forjar sua aderência ao objeto *a*, aderência de natureza imaginária, o sujeito não fala, não se move, não se expressa e não significa.

O fantasma ($\$ \langle \rangle a$) se apresenta como a fórmula a partir da qual é possível vislumbrar o modo pelo qual o pequeno objeto *a* – que se desprende da linguagem, ou, mais exatamente, do deslizar incessante dos significantes – vai aderir-se ao sujeito (dividido) que a ele se agarra como a alma vazia a aprisionar o sentido de si mesma. Em termos mais simples, “o fantasma nada mais é que a junção entre aquele que é faltante e o seu objeto, junção cimentada pelo desejo. O sujeito dividido, barrado, instituído pelo simbólico, vincula-se ao objeto que o completa imaginariamente” (BUCCI, 2002, p. 212).

Com isso, muitas vezes, o prazer posto pela busca da completude imaginária é um prazer colocado em uma condição escópica, ou seja, do olhar. Isso, de certa maneira, é bem compreendido pelo capitalismo contemporâneo, que se dedica mais em fabricar a imagem da coisa do que a coisa em si. A fabricação da imagem da mercadoria constitui o processo que faz com que um determinado objeto tenha preço mais alto não em função de seu conteúdo (por exemplo, o carro), mas sim pelo seu rótulo, pela sua marca (por exemplo, a Ferrari). O núcleo do valor dessa mercadoria reside na sua imagem posta pela ação da marca. Estamos aqui em um universo de imaginário, de desejo enunciativo. Podemos aqui elencar, inclusive um exemplo:

A título de um exemplo mais recorrente, pensemos nos calçados esportivos da marca Nike. A Nike não produz calçados – ela, por sinal, não vê problemas em terceirizar a produção de tênis. A marca é o núcleo, o coração do seu negócio. A Nike fabrica a imagem associada aos calçados, ou seja, ela fabrica o *significado* das mercadorias associadas a determinado esporte para vender o produto no mercado. Muito mais do que pensar em um calçado que favoreça determinada atividade esportiva, ela pensa nos mecanismos de associação emotiva que pode desencadear no consumidor. Por exemplo, um sapato de basquete que promove ousadia. Por isso, e só por isso, ela precisa investir em desenvolvimento tecnológico, inovação e pesquisa: pois daí resultam novos e mais exclusivos atributos da imagem. Um sapato é um sapato, por certo, assim como uma rosa é uma rosa e um charuto é, ocasionalmente, um charuto, mas, antes de ser sapato, um sapato é o suporte material da imagem daquela mercadoria. O sapato específico do nosso exemplo é a imagem específica de certo tênis, diferente de todos os demais calçados que o cercam, tornando-o estritamente um significante. Mais ainda, esse tênis, em especial, expressa-se como imagem e, além dela, de um pacote de significados articulados entre si que não se encerram no calçado, mas se estendem por atributos incorporados a esse calçado de modo a se derramar sobre o corpo – e sobre a identidade – do sujeito que ousa adotá-lo como vestimenta. Eis o que a Nike fabrica (BUCCI & VENANCIO, 2014, p. 195).

A indústria de celebridades não faz nada muito diferente do que a Nike faz. Na verdade, se pensarmos no amplo mundo do cinema, isso é uma prática fundante. Eis a própria prática do estrelismo.

Como a estrela é chamada para encarnar personagens, ao mesmo tempo em que os personagens também se encarnam nela, já há na raiz do estrelismo uma “interpretação recíproca” entre artistas e heróis do filme, analisada por Morin. A cada edição [das revistas sobre cinema] as consonâncias entre as personalidades das personagens e da artista são mostradas (...), porém a estratégia não foi criada pelas revistas de fãs. É apenas um prolongamento do processo fílmico dos filmes de estrela. A personificação e união entre a vida privada do ídolo e seu personagem são utilizadas ainda como estratégia para ampliar a curiosidade a respeito das consonâncias entre as duas personalidades (ADAMATTI, 2008, p. 88).

E a erotização é uma força importante nessa interface de fascinação imaginária do estrelismo, reforçando o “produto”, ou seja, o ator e a atriz que nos são vendidos pelo olhar pela indústria cinematográfica e associadas.

Já citamos o glamour, a fotogenia e a construção da felicidade pelos momentos de instantaneidade como reveladores da representação da estrela em toda sua dimensão de perfeição. Falta ainda abordar

um dos maiores apelos fotográficos do ídolo, ou seja, a exposição de seu corpo, atributo sem igual para a configuração do estrelismo. O glamour e a fotogenia estão intimamente ligados ao conceito de erotização. Por isso, grande parte das imagens mostra as atrizes de maiôs, mais do que com belos vestidos e casacos de pele. Edgar Morin já apontou como não há um centímetro do corpo da estrela que não seja uma mercadoria a ser lançada no mercado, por isso a “estrela-mercadoria” sabe que deve ter uma vida pública. Conhece a conversão de seu corpo e alma em consumo (ADAMATTI, 2008, p. 146).

Assim, um dos principais “imagem-produtos” que o cinema vende – seja em um filme, seja na perpétua exposição da estrela – é enraizado na própria sexualização do ator e da atriz, tanto em imagens explícitas ou implícitas. Eis aqui a notória distinção entre o *sexy*, o *softcore* e o *hardcore*. Enquanto o *sexy* é apenas o campo do imaginário sensual de cunho sexual, sem a apresentação de corpos nus ou atos sexuais, mas sim sua implicitude, o *softcore* e o *hardcore* são apropriados tanto pelo cinema “usual” como pelas matrizes pornográficas. Se o *hardcore* são as imagens pornográficas em si (que muitas estrelas de cinema acabam recaindo seja em filmes onde o “pornô” é a atividade-fim, seja em filmes onde elas possui sua intimidade exposta, as famosas *sex tapes*), o *softcore* vai desde a simulação de sexo até a imagem do corpo nu somente.

Tanto o *sexy*, o *softcore* e o *hardcore* produzem é apenas mais um fruto de um amplo capitalismo estético, onde o desejo é seu principal motor de valor:

A erotização do corpo da celebridade cria uma fascinação com o corpo e com a face humana, essência do fetichismo do espectador, já apontada por Laura Mulvey. Responsável por criar uma estética de extremo antropocentrismo, Hollywood investiu pesado na erotização via culto à estrela (...). A erotização dos corpos tem como chave o prazer visual erotizado, mas o processo relaciona-se com a psicanálise porque esta explica os meios pelos quais a fascinação do cinema é reforçada (...). O cinema corporifica dois movimentos. O primeiro é o escopofílico (prazer em usar uma outra pessoa como um objeto de estímulo sensual e/ou sexual através do olhar) e o segundo o narcisismo e a constituição do *ego* pela identificação com a imagem vista (ADAMATTI, 2008, p. 146-147).

Eis aqui o fantasma, a soma do escopofílico com a constituição do *ego*. No entanto, para entender, como ele se comporta na desilusão perante ao corpo nu relevado de uma estrela, tal como foi o caso de *Salò* (um caso de *softcore*), precisamos entender como o fantasma funciona em seu extremo, ou seja, no *hardcore*.

O Fantasma e a Mídia: Pornografia e o Sexy

Ao contrário do posto por Laura Mulvey, o conceito de fantasma une o escopofílico com o egóico através da erotização. Essa visão, por exemplo, é comum entre muitos lacanianos tais como, por exemplo, Antonio Quinet (2002) e, especialmente, Contardo Calligaris e seu estudo sobre o tema (CALLIGARIS, 1986). O psicanalista nos afirma que a clínica do fantasma é o próprio resumo da Psicanálise, seja ela freudiana ou laciana:

Quer o analista vise a confrontar o analisante com o nada do seu ser, quer busque esgotar indefinidamente a cadeia significativa que o determina, seja qual for a ideia que ele faça da condução da cura, se a análise é freudiana e seu espaço o da linguagem, ele irá operar sempre sobre o fantasma. Com efeito, a estrutura linguageira sobre a qual a psicanálise opera se organiza a partir da colagem da cadeia significativa e do objeto; colagem que o fantasma propõe (CALLIGARIS, 1986, p. 54).

Com isso, podemos dizer que, no limite, Calligaris resume todo o esquema do laciano Estádio do Espelho no fantasma. A identificação do Sujeito se torna o resultado do seu enunciado de fantasia – ou seja, o seu fantasma –, opção psíquica pulsional primeira. Com isso, para além do matema $\$ \langle a$, Calligaris redesenha os elementos do fantasma de maneira que o coloca enquanto progressão do Esquema L.

Os elementos do fantasma são em número de dois: a frase que produz o Outro como desejante, e o objeto que é proposto ao corpo deste Outro para perfazer o seu gozo. A frase do fantasma “produz” o Outro, no sentido em que um significante (S1) “produz” um Sujeito ($\$$), a saber: sempre para um outro significante (S2). A propriedade geral da linguagem, para a qual um significante só existe para um outro significante, para a cadeia significativa, poderia ser chamada de retroação, uma vez que o segundo faz existir o primeiro (S1 -> S2). Esta propriedade explica o duplo efeito da frase do fantasma: um efeito simbólico de produção do Outro como Sujeito (S1 -> $\$$), e um efeito imaginário de atribuição de um corpo a este Outro. Pois este último se modela segundo o outro significante suposto (S2), *para o qual* o primeiro (S1) produziu o dito Sujeito. A frase do fantasma, portanto (na posição de S1), enquanto dependente da cadeia (S2) que lhe dá existência (por retroação), decide de que corpo o Outro será dotado. É nisto, aliás, que ela é o verdadeiro operador da função imaginária da castração; pois, decidindo sobre o corpo do Outro ela decide também a falta que é atribuída a este corpo. Para completar a escritura fundamental do fantasma, proponho esta fórmula:

<-----
 S1 -> \$ -> S2
 <>
 a

Onde pode-se ler *a* como colando-se ao Outro que S1 produziu como Sujeito para S2, e que é dotado de um corpo “segundo S2”. Se a frase do fantasma aparece como acidental em relação à vida “efetiva” de um ser falante, ela não é, todavia, puro acidente, mas depende da retroação da cadeia que, nesse momento, torna-se para este ser falante o campo de seu Outro.

Em suma, o Outro só aparece como Sujeito desejante, produto de um S1, para um S2, ou seja, para uma cadeia. Ou ainda: a frase do fantasma colhe sua eficácia na cadeia que lhe confere por retroação status e poder de significante (poder de produzir Sujeito) (CALLIGARIS, 1986, p. 54-55).

Dessa forma, podemos dizer que a cadeia posta pelo fantasma “é a determinação significante singular de alguém. E a frase do fantasma é o significante – que só existe para esta cadeia – por meio do qual este alguém escolheu ser concernido: escolha da alienação, que o faz viver atando seu corpo à linguagem” (CALLIGARIS, 1986, p. 55).

No entanto, como essa relação pode ser posta em uma relação de objetos postos pela condição midiática? Calligaris descreve um caso de um paciente, chamado Xavier, que possui a sua cadeia fantasmática vinculada com imagens pornográficas:

Xavier não gosta de erotismo. Ele só gosta de pornografia (...). Um caráter próprio da imagem fílmica e fotográfica lhe parece ter um papel essencial no seu gozo: o valor de testemunhos irrefutáveis. Xavier é forçado a constatar isto, já que um refrão acompanha sua atividade masturbatória, enquanto contempla as imagens pornográficas: “isso realmente aconteceu”, escandido como uma litania de carpideira. Afora essa repetição verbal, nenhum devaneio erótico, nenhum jogo consciente de identificação acompanha sua contemplação desvairada das imagens pornográficas. E, já que a insistência de sua conduta onanista, que, no entanto, está longe de constituir a totalidade de sua vida sexual, o questiona, Xavier pergunta-se: mas eu gozo de que, ao certo? (CALLIGARIS, 1986, p. 42-43).

O gozo de Xavier se concentra em três coisas segundo Calligaris: (1) do testemunho das imagens do que algo efetivo aconteceu; (2) do indicativo de uma “montagem *forçada*, e mesmo o pouco de convicção e de animação dos atores. Não que ele busque verdadeiros fracassados; mas no ato efetivamente realizado, acabado,

importa-lhe que alguma coisa exhiba o mal-estar dos atores: obrigados a representar o que não poderia ser representável” (CALLIGARIS, 1986, p. 43); e (3) e a própria correção de sua fórmula: Xavier percebe que o “eles fizeram realmente isso” é “eles realmente *me* fizeram isso”.

O que Calligaris nota aqui é que a pornografia atrai em sua condição de produtora de *ponctums* imagéticos. Ora, Calligaris nota que o *ponctum*, conceito teorizado por Roland Barthes em *A Câmara Clara*, é representativo do noema da imagem, da falta proposta por ela. No limite, a falta que se abre uma fenda para a imersão do Real, se pensarmos lacanianamente.

Ora, se é verdade que Xavier goza de se propor como olhar para a falha da imagem que ele contempla, assim sua montagem deixa bem clara a separação dos elementos do fantasma. Devemos entender o “isso realmente aconteceu” como a frase que não desvela, mas produz o detalhe incongruente que manifesta a aversão da atriz, ou seja, finalmente a imagem de uma falta: a falta necessária a Xavier para oferecer-se como olhar (CALLIGARIS, 1986, p. 45).

Ao se oferecer como olhar, Xavier se coloca não só na condição de *voyeur*, mas de participante, identificado pela situação proposta como ação pornográfica, por mais repulsa que ele sinta, por mais julgamentos que ele tenha acerca da atriz.

O que Xavier busca agora nas imagens pornográficas é pois: ou o olhar da atriz – para ler aí a aversão, mais do que para surpreender-se em espelho –, ou então a ereção masculina. Em relação a quem, quer então verificar que ele seria incapaz de broxar ou mesmo que ele seria incastrado, sem falha, se não ao novo Outro que convidou como terceiro? Mas a segurança é incerta, pois se Xavier se faz puta à demanda deste Outro, a dúvida não deixa de lhe ocorrer que, se o Outro tem ereção, é graças a ele. Em suma, se ele se faz puta para a demanda de um Outro, pretensamente sem falha, vê-se então forçado a suspeitar que este Outro só aparecerá sem falha – ou mesmo sem confusão – se houver uma puta. Como, então, crê-lo incastrado, se o próprio Xavier, enquanto puta, é a condição de sua “ereção”? Assim, Xavier vai oscilar por um tempo, após esta sessão, entre um “não tê-lo”, que supõe o recalçamento da castração do Outro demandante, e a tentação de “sê-lo”, o que supõe que o Outro não o tem e que é em Xavier que o encontra (CALLIGARIS, 1986, p. 48-49).

O que Calligaris mostra na identificação fantasmática de Xavier pela imagem pornográfica é uma dupla ação: se colocar no corpo do ator/atriz pornô para com isso vislumbrar o seu próprio corpo; e se colocar enquanto condição de existência da

pornografia, ou seja, algo se torna pornográfico porque aquilo que o olha é pornográfico.

Com o *softcore* e com o *sexy*, não acontece algo muito diferente. Basta notar muito como a queda da erotização está ligada diretamente com a questão da demanda do Outro.

A queda da erotização e a Demanda do Outro

Calligaris acredita que o gozo identificacional proveniente da imagem pornográfica vem de uma montagem especial do fantasma: a escritura neurótica do fantasma. Aqui \$ <> a vira \$ <> D, onde o objeto a se torna simplesmente essa Demanda do Outro.

Dessa forma, Xavier acaba alternando entre as duas escrituras. Quando ele se coloca no corpo da atriz pornô para com isso vislumbrar o seu próprio corpo, ele opera \$ <> a. No entanto, ao se colocar enquanto a sustentação de ereção do ator pornô, ou seja, ao se colocar enquanto condição de existência da pornografia, ele opera \$ <> D. Nesse último, há a construção de um saber *mais, ainda* imaginário – para se lembrar do Seminário de Lacan intitulado com mesmo nome –, onde a existência do Outro está não na fisicalidade, na empiria (tal como no objeto a), mas sim no comando, no impulso à ação.

Este saber, portanto, não pode ser atribuído aos atores da escritura neurótica do fantasma (\$ <> D), o que predispõe o neurótico à transferência. O fato de que ele não possa atribuir este saber não exclui, com efeito, que ele o conceba como possível, e mesmo que o suponha. É mesmo necessário que o faça, para sua vida sexual, pois esta só se sustenta crendo, face a tudo e contra tudo, no gozo do Outro. Mas para este saber ele não dispõe de sujeito; ele deve, antes, supor-lhe um Sujeito, sem encarná-lo (CALLIGARIS, 1986, p. 63).

Nota-se que aqui que por Sujeito não estamos especificando sexo. Afinal, esse corpo é imaginário como nos alerta o arcabouço lacaniano. Pode ser tanto o corpo empírico que uma mulher trabalha de acordo com suas pulsões, bem como o corpo existencial que um homem constrói enquanto ideal de beleza. A demanda é pura pulsão e quase uma imagem-cristal, se fomos lembrar Deleuze, onde se opera pela via do negativo, daquilo do que não se é.

O que Pasolini demonstra é que essa demanda pode ser resumida em um fascismo. Fascismo que o filme apenas explicita ao demarcar os posicionamentos políticos de cada um dos quatro governantes, mas que é parte de um cotidiano que fazemos parte.

Pasolini em *Salò* acaba por nos colocar em uma posição, tal como Calligaris nos diria, de Xavier através do mecanismo do cinema. O fascismo inerente aos nossos sistemas sociais e econômicos é visto diante dos nossos olhos através da tortura explícita. Tudo o que o cotidiano tende a velar, o cinema acaba desvelando.

Considerações Finais

Quando o assunto é o fantasma lacaniano ou qualquer outra forma de operar a identificação de acordo com esse arcabouço psicanalítico, uma ressalva parece ecoar de todos os escritos. Uma forma de resumi-la podemos encontrar na seguinte citação:

Assim, jamais, na perspectiva lacaniana da psicanálise, será possível uma união entre um sujeito e um objeto, entre um sujeito e o Outro. O fato de o sujeito se submeter ao significante, à sua lei, que é a lei do desejo, que implica desejar sempre, descredencia esse mesmo sujeito à fusão total com um outro. Assim, a psicanálise, sob a ótica de Lacan, não faz apologia ao amor impossível, mas sim à impossibilidade da união total entre dois, da fusão de dois em um (CHAVES, 2005, p. 132-133).

45

No entanto, tal situação não indica necessariamente uma condição próxima à ação incessante que podemos exemplificar, por exemplo, com o ditado popular da “grama do vizinho sempre é mais verde”, onde movemos nosso desejo sempre na condição de impossibilidade do Outro. Se fosse assim, por exemplo, como Lacan explicaria as amarrações desejanter mais longevas, tais como a paixão por um time de futebol ou mesmo os casais que, em linguagem ordinária, são “almas gêmeas”?

Ora, para Lacan, a importância do significante está na própria mutação do significado, em sua longa cadeia de mudanças enunciativas. Por exemplo, na vida do torcedor fanático, o clube do coração se desloca onde provoca a completude. O mesmo podemos pensar desses casais citados: sua união está claramente na multiplicidade de completudes encadeadas um ao outro.

É exatamente essa multiplicidade de completudes que o capitalismo pulsional, que busca uma indústria do desejo, do olhar como trabalho, busca trabalhar. Afinal, os produtos nunca ficam sempre na mesma tecla desejanse: eles precisam ser moventes.

Por isso que a crítica de Pasolini através da representação fílmica de Sade parece um espetáculo distante de nós. Quarenta anos após seu impacto, ele parece apenas um show sádico digno de filmes tais como Jogos Mortais, entre outros. No entanto, isso é apenas mais uma forma do Sistema se recompor em seu mecanismo funcional.

Se os produtos do Capital nunca ficam sempre na mesma tecla desejanse, as ideias dissonantes precisam ser incorporadas. Isso que é o triste legado de Salò. Sua pulsão, seu fantasma, se transforma em algo corriqueiro, em uma crítica vazia. Se os filmes sádicos poderiam ser formas de crítica, agora eles são mainstream de terror ou até mesmo de erotismo, tal como os Cinquenta Tons de Cinza demonstraram.

Assim, a falta de um Pasolini em um desvelar de um grande Outro é a grande situação que temos na cena de crítica sócio-econômica. Repensar o escancaramento do fascismo que nos envolve se torna questão primeira da Arte e, talvez, a melhor forma de nos lembrarmos do legado pasoliniano.

REFERÊNCIAS

ADAMATTI, M. M. *A crítica cinematográfica e o star system nas revistas de fãs: A Cena Muda e Cinelândia (1952-1955)*. Dissertação de Mestrado em Ciências da Comunicação. São Paulo: ECA-USP, 2008.

BUCCI, E. *Televisão Objeto: A crítica e suas questões de método*. Tese de Doutorado em Ciências da Comunicação. São Paulo: ECA-USP, 2002.

BUCCI, E. & VENANCIO, R. D. O. "O Valor de Gozo: um conceito para a crítica da indústria do imaginário". *Matrizes*. A. 8. Nº 1. São Paulo: PPGCOM-USP, 2014.

CALLIGARIS, C. *Hipótese sobre o Fantasma na Cura Psicanalítica*. Porto Alegre: Artes Médicas, 1986.

CHAVES, W. C. *A Determinação do Sujeito em Lacan*. São Carlos: EdUFSCar, 2005.

FREITAS, J. M. M. *Comunicação e Psicanálise*. São Paulo: Escuta, 1992.

LACAN, J. *O Seminário – Livro 17*. Rio de Janeiro: J. Zahar, 1987.

LACAN, J. *Escritos*. São Paulo: Perspectiva, 2008.

QUINET, A. *Um olhar a mais*. Rio de Janeiro: J. Zahar, 2002.

TASKALE, A. R. “Pasolini’s Salò: Torture is Political”. *Criticallegalthinking.com*, 29/12/2012. Disponível em: <http://criticallegalthinking.com/2012/11/29/pasolinis-salo-torture-is-political/>. Acesso em 27/09/2016.

SOBRE O AUTOR: Doutor em Meios e Processos Audiovisuais pela Universidade de São Paulo. Professor do curso de Jornalismo e do Programa de Pós-Graduação em Tecnologias, Comunicação e Educação da Universidade Federal de Uberlândia (UFU). E-mail: rdovenancio@gmail.com