

O CAMPO DE CONCENTRAÇÃO:

uma leitura de Pasolini com Sade ao fundo

Maria Inês CASTRO E SILVA¹

“- À moral? Mas isso interessa-te? Pois bem, parece-nos que a moral devia ser procurada não na virtude, isto é, na razão, na disciplina, nos bons costumes, na honestidade, mas sim no pólo oposto, ou seja, no pecado, na entrega ao perigo, ao que nos é nocivo, àquilo que nos consome. Parece-nos que é maior prova de moralidade o homem perder-se ou deixar-se até definhar do que procurar a preservação.”

Thomas Mann, *A Montanha Mágica*

RESUMO: O presente artigo debruça-se sobre a obra *Os Cento e Vinte Dias de Sodoma ou a Escola da Libertinagem* (1785) de Marquês de Sade e o filme *Salò ou Os Cento e Vinte Dias de Sodoma* (1975) de Pier Paolo Pasolini. Na relação que se estabelece entre estes dois objetos artísticos, pretendemos refletir acerca não só da tênue linha que separa o amor da morte, passando pela reflexão acerca do erotismo, do grotesco, até às transformações levadas a cabo pela sétima arte quando se propõe partir de uma obra literária como *Os Cento e Vinte Dias de Sodoma ou a Escola da Libertinagem*.

PALAVRAS-CHAVE: Sade, Pasolini, erotismo, guerra, cinema.

¹ Portuguese Teaching Assistant na Queen's University Belfast; Leitora de Língua Portuguesa do Instituto Camões, Portugal. Contato: i.silva@qub.ac.uk.

THE CONCENTRATION CAMP : A READING OF PASOLINI WITH SADE BEHIND

ABSTRACT: This article focuses on *The Hundred and Twenty Days of Sodom or the School of Libertine* (1785) by Marquis de Sade and the film *Salò or The Hundred and Twenty Days of Sodom* (1975), by Pier Paolo Pasolini. The relationship established between these two objects of art, we want to reflect on not only the fine line that separates love of death, through reflection on the eroticism, the grotesque, to the transformations carried out by the cinema when it is proposed from a literary work like *The Hundred and Twenty Days of Sodom or the School of Libertinage*.

KEYWORDS: Sade, Pasolini, erotism, war, cinema.

O espectador que decida espreitar pela fechadura pode pagar um preço elevado e, se decidir abrir a porta, ficará para sempre cúmplice dela. A obra *Les 120 Journées de Sodome* (1785) de Marquês de Sade e o filme *Salò o Le 120 Giornate di Sodoma* (1975) de Pier Paolo Pasolini deixam maliciosamente entreabertas algumas portas que podemos ignorar ou por onde podemos entrar. A obra literária de Sade tem como principais títulos *Justine ou os Infortúnios da Virtude* (1791) ou *A Filosofia na Alcova* (1795), a par de *Os Cento e Vinte Dias de Sodoma ou a Escola da Libertinagem*. As páginas de *Os Cento e Vinte Dias de Sodoma* têm como espaço único o Castelo de *Silling* onde estão encerradas várias crianças e vários libertinos. Neste lugar encontramos o espaço para as mais diversas habilidades sexuais e para certas perversões.

A obra do cineasta italiano Pier Paolo Pasolini reserva títulos de grande prestígio como são *Teorema* (1968), *Os Contos de Canterbury* (1972) ou *Salò ou os Cento e Vinte Dias de Sodoma* (1975). O filme sobre o qual nos debruçaremos é considerado uma das grandes obras cinematográficas de Pier Paolo Pasolini que situa a cena no contexto da Itália Fascista e alarga os seus horizontes até ao âmbito de toda II Grande Guerra. Tendo como pano de fundo a interpretação do livro de Marquês de Sade, Pasolini insiste na denúncia do lado mais vil da guerra. O contexto bélico está a todo o *momento* encadeado na cena aparentemente sadiana.

A consciência de que estes são dois objetos artísticos diferentes que possuem uma lógica interna diversa, já que são por si só dois sistemas semióticos também diversos, propõe, neste contexto, uma leitura que se constrói pela consciência da diferença. Neste sentido, as considerações adiante partirão de uma reflexão que tem como ponto inicial a análise literária do texto de Marquês de Sade, evoluindo posteriormente para considerações que se situam no âmbito da adaptação cinematográfica levada a cabo por Pasolini. Diante das considerações literárias por um lado, e cinematográficas por outro, procuraremos estabelecer uma relação entre os dois objetos que claramente se afasta de uma adaptação cinematográfica circuns-

crita apenas ao universo sadiano. De outro modo, esta é uma adaptação que nos pode aproximar da realidade da II Grande Guerra.

I – A MENTIRA DE SADE: SADE É VERDADE DENTRO DE SADE

A entrada de rompante pelo Castelo de *Silling*, lugar da cena de *Os Cento e Vinte Dias de Sodoma*, abre a porta para o crime e para a perversão tão caros a Marquês de Sade. O leitor atento pode ficar naturalmente inebriado, mas deve partir lúcido, já que não há “nada mais vão do que tomar Sade, à letra, a sério” (BATAILLE, 1998: 96), tal como afirma Georges Bataille em *A Literatura e o Mal*.

Pensemos, por exemplo, em acrobacias sexuais. Na verdade, ninguém teria estofo para determinadas habilidades ou para tão grande flexibilidade. Com efeito, seguir de forma literal as palavras de Sade tornar-se-ia catastrófico: pernas partidas, braços contorcidos e até ejaculações prolongadas que nos parecem impossíveis:

se qualquer grupo desejasse realizar à letra uma das orgias descritas por Sade (...), a cena sadiana depressa se revelaria fora de toda a realidade: complicação das combinações, contorções dos intervenientes, dispêndio dos fruidores e resistência das vítimas, tudo isso ultrapassa a natureza humana: seriam precisos vários braços, várias peles, um corpo de acrobata e a faculdade de renovar infinitamente o orgasmo (BARTHES, 1999: 134-135).

Ainda a comprovar esta afirmação, recorde-se que, perto do final do livro, notamos diversas incongruências. Com efeito, já todas as vítimas foram desfloradas e a pequena Sofia ainda grita de horror:

quando quis pôr esta em posição para se divertir a seu jeito e quando a pobre criança, a quem nunca tinha sido feito nada parecido, sentiu a enorme cabeça do caralho do duque batendo à estreita porta do seu pequeno rabo, com vontade de a arrombar, a pequena começou a soltar gritos de terror e fugiu completamente nua para o meio da camarata (SADE, 2007: 332).

No fundo, a entrada no castelo de *Silling* parece, não raras vezes, ser uma assinatura de um pacto, e todos parecem disponíveis para respeitar a noção de ordem instaurada. A única realidade passa a ser a linguagem: os libertinos transformam-se numa qualidade da linguagem. O eco de Aristóteles mostra-nos que, em Sade, pode existir um barco de salvação que não é mais do que a qualidade de tudo ser

crível: “De preferir às coisas possíveis mas incríveis são as impossíveis mas críveis” (ARISTÓTELES, 2003: 142). O problema da fuga em Sade surge como outro exemplo de incongruência: somos apresentados a personagens que raramente protestam ou tentam fugir. As personagens de Sade não arquitetam planos para escapar do castelo. Perante situações limite, a palavra *fuga* pode no máximo significar mudança de compartimento dentro do próprio castelo.

A clausura a que os devassos se prestam permite-lhes a proteção das suas exuberâncias, bem como alimentar *uma volúpia de ser* (BARTHES, 1999: 22). Dentro do castelo podemos encontrar muitos outros castelos de *Silling* para dentro dos quais os predadores conduzem as suas presas, fechando, diversas vezes, a porta ao leitor, e a este nem sempre é permitido espreitar pela fechadura. O esconder em Sade ou as fugazes aventuras longe dos olhares indiscretos de todos os libertinos e de todos os leitores tem a função fictícia de preservar o segredo. Esta sociedade ocasional estrutura-se numa lógica alicerçada na economia, na moral, sendo que toda esta aventura é sustentada pela linguagem. É, efetivamente, necessário que a ordem não se perca para que a sociedade sadiana não se degrade: “O universo deixaria de subsistir imediatamente se todos os seres fossem exatamente semelhantes; é da dissemelhança que nasce a ordem que tudo mantém e governa. Importa, portanto, ter cautela e não a perturbar” (SADE, 2007: 288).

As leituras em torno da obra de Marquês de Sade seguem, frequentemente, a tradição do sadomasoquismo e a linha do voyeurismo seguido pelas personagens e secretamente respeitado pelo leitor. O leitor dos libertinos de Marquês de Sade pode não admitir a perversão enquanto desvio, afinal: “nous sommes tous pervers de par notre passé infantile, et par conséquent nous le restons inconsciemment en tant qu’adultes” (KRISTEVA, 2008: 211). A desfloração, a penetração, o abuso, a violação, a morte são as regras do jogo da linguagem que o leitor acata sem constrangimentos.

A linguagem de Sade é a linguagem da vítima: “Só as vítimas podem descrever as torturas; os carrascos empregam necessariamente a linguagem hipócrita da ordem e do poder estabelecidos” (DELEUZE, 1973: 15). As longas narrações das historiadoras revelam tristes vítimas de nascença que se orgulham inconscientemente do seu funesto passado, talvez por não terem conhecido outra realidade que não a sua. A intenção pedagógica transforma-se num meio para o terror que acompanha toda a obra. A narração de cada historiadora justifica a excitação de cada libertino: “o libertino confessa-se excitado, não pelos «objectos que estão presentes», mas pelo Objecto ausente, ou seja, a ‘ideia do mal’” (DELEUZE, 1973: 27). Note-se que, o discurso das historiadoras é, diversas vezes, interrompido pelos libertinos que pedem avidamente que seja pormenorizada ou que sejam especificados os contornos das diferentes aventuras.

A narração das historiadoras prepara e antecipa a união entre os libertinos e os prisioneiros. Sabemos que, em Sade, a união sexual apenas se consolida pela recusa e não pelo acordo: “Na sua profundidade, a união sexual está comprometida, é um meio caminho entre a vida e a morte” (BATAILLE, 1988: 147). Não é estranha

a ligação entre o erotismo e a morte, já que o erotismo está a caminho da morte, pensando em certas exigências da volúpia:

Acrescentamos à nudez o aspecto estranho de corpos semi-vestidos, cujas vestes mais sublinham a desordem de um corpo que está tanto mais desordenado quanto mais nu. Crueldade e crimes prolongam este movimento de ruína (...) o vocabulário obsceno, todos os apanágios do erotismo e da infâmia, contribuem para tornar o mundo da volúpia num mundo de decadência e de ruína (BATAILLE, 1988: 150).

O *topos* da união dentro de um mundo que está agora às avessas está presente de forma constante ao longo de todo o livro. Encontramos duas vítimas que participam no seu próprio casamento: Narciso e Hebe. O rapaz vestido de noiva e a rapariga vestida de noivo. Os libertinos veem como obrigatória a consumação deste ato carnavalesco para que se inicie a noite de núpcias que terá como ponto de ordem o abuso. Esta é apenas uma de muitas encenações que é levada a cabo dentro de toda a teatralização sadiana, sempre acompanhada de uma linguagem baseada na injúria e próxima do *rebaissement* bakhtiniano. Na verdade, os casamentos entre as vítimas tornam-se numa prática recorrente em *Os Cento e Vinte Dias de Sodoma*: a inversão dentro do próprio mundo do avesso acontece por via do grotesco; a deformação parece ser proveniente, não da deformação física dos corpos, mas do escárnio e do deboche. Em causa está a necessidade de deboche, de gozo e de riso: o homem veste-se de noiva e a mulher veste-se de homem e é daqui que nasce a desarmonia dos corpos. As vítimas disfóricas obedecem cega e tristemente às normas, mas a tristeza pode tornar-se, uma vez mais, num elemento de naturalidade, bem como a deformação. Se refletirmos acerca da obra artística de Francis Bacon, recordaremos a deformação como um traço dominante, a mesma deformação que Deleuze refere como sendo natural. Senão, vejamos: “les déformations de Bacon sont rarement contraintes ou forcées, ce ne sont pas des tortures, quoi qu’on dise: au contraire, ce sont les postures les plus naturelles d’un corps” (DELEUZE, 2002: 60). Se repararmos, em Sade, os corpos são apresentados com extrema naturalidade que, no limite, é ela própria deformada. Associado ao exagero e, conseqüentemente, ao estranhamento daquele que contempla, o grotesco permite-nos observar aquilo que nos é familiar, mas em processo de deformação. Na verdade, entre os libertinos, a consumação do casamento é uma fonte de prazer e, entre as vítimas, a união prolonga o sofrimento.

O plano erótico parece distinguir o mundo humano do mundo animal: “A sexualidade, sem deixar de servir os objectivos da reprodução das espécies, sofre um tipo de socialização” (Paz, 2001: 14-15). No entanto, a sexualidade humana imita a sexualidade animal, lembre-se que “na linguagem e na vida erótica de todos os dias, os

participantes recriam o rugir, o resfolegar, o ganir e o murmurejar de todas as espécies de animais” (PAZ, 2001: 19), motivos que estão todos em Marquês de Sade. Roland Barthes, por seu lado, defende categoricamente: “Sade não é erótico: (...) nunca há em Sade qualquer espécie de ‘strip-tease’” (BARTHES, 1999: 31). Pergunta para Roland Barthes: Não serão os casamentos um momento preliminar que anuncia a volúpia dos carrascos? E como se explica a função de determinadas personagens como as historiadoras? Parece-nos possível encontrar em Sade os preliminares refinados que podem alargar o conceito de *strip tease*. Não estamos, portanto, longe do objeto ausente que, segundo Deleuze, excita o libertino.

Se as relações de poder se baseiam no crime, torna-se natural que a fluidez das relações passe pela violência e pela não sintonia entre humanos, pressupondo um sistema escravagista, onde não existe lugar para uma solidariedade. O crime sadiano chega a ser mais importante do que a própria luxúria e atua sobre os nossos sentimentos já endurecidos, do mesmo acontecendo com o prazer.

II – CAMPOS DE CONCENTRAÇÃO: A GUERRA CHAMA-SE SADE

A estreita relação entre o amor e a morte encontra a sua plenitude no mundo do avesso. Em relação à união, importa levar também em linha de conta que, em Sade, existe a preocupação com a alteridade, preocupação que é uma obsessão pela destruição: Sade quer destruir o outro. O abusador regozija-se com a morte. A interpretação de *Os cento e Vinte Dias de Sodoma* levada a cabo pelo cineasta apresenta os corpos no seu estado mais original. O filme controverso de 1975 denuncia a violência da II Grande Guerra. A par da depravação sexual ou do masoquismo aqui incorporados, *Salò* demora-se sobre o fascismo e sobre a violência dos campos de concentração. Recorde-se uma das primeiras cenas que diz respeito ao rapto das crianças. Este cenário inicial parece fazer vislumbrar a caçada aos judeus levada a cabo pelos nazis. Na verdade, por momentos, parece-nos evidente que o rapto das crianças é um rapto de judeus. O filme de Pasolini compartimenta-se em três ciclos, sendo eles: o *Ciclo das Manias*, o *Ciclo da Merda* e, finalmente, o *Ciclo de Sangue*. Os primeiros dois ciclos são acompanhados pelas histórias que saem da boca das prostitutas, também elas abusadas outrora. O *Ciclo de Sangue*, por seu lado, ocupa-se da violência final. As crianças são torturadas até à morte, tal como um judeu perde a vida numa câmara de gás. Ao nível da psicanálise, o holocausto é, muitas vezes, interpretado como fruto de uma neurose ou motivado por uma patologia individual que, a determinada altura, se transforma em algo monstruoso e mortífero. É de sublinhar a preponderância do holocausto como um meio de repressão de crenças individuais e de aniquilamento de certas reivindicações. Talvez, um acontecimento como este que tomou largas proporções seja a consumação de um imaginário que foi engendrado ao longo de toda a história. A obscenidade e o escárnio não são excluídos deste contexto onde tudo parece funcionar sob o signo de um organizado méto-

do de falsas promessas de salvação. George Steiner, em *No Castelo do Barba Azul; Algumas Notas para a Redefinição da Cultura*, ao referir-se ao campo de concentração, afirma prontamente que o “seu termo analógico de referência é o inferno. O campo de extermínio encarna, muitas vezes até ao pormenor, as imagens e crônicas do inferno que encontramos na arte e no pensamento europeus entre os séculos XII e XVIII” (STEINER, 1992: 61).

A estrutura organizacional do Castelo de *Silling* parece estar em concomitância com o paradigma do campo de concentração que o século XX viu nascer. As noções de ordem e de prisão são, neste contexto, reatualizadas. Com efeito, *Salò* de Pasolini é reinterpretado, não só à luz da linha sadiana, como também sob a mácula da II Guerra Mundial:

Like the concentration camps of our century, the totalitarian character of the organization of life in Silling’s castle (...) has its root in the fact that what is proposed here for the first time is a normal and collective (...) organization of human life founded solely on bare life (AGAMBEN, 1998: 35).

Por seu lado, o isolamento a que as personagens se submetem encontra o seu correlativo na segregação dos judeus nos campos de concentração. A clausura ao qual as personagens se prestam, tanto em Marquês de Sade, como em Pasolini, confirma essa exceção que produz a regra ou, à imagem do que afirma Giorgio Agamben “The camp is the space that is opened when the state of exception begins to become the rule” (AGAMBEN, 1998: 168-168). O sistema prisional é o meio mais eficaz para exercer todo o poder possível sobre as personagens. Por outro lado, a reclusão aparece como uma forma exemplar para que o condenado seja confrontado com a sua condição de condenado:

o isolamento dos condenados garante que se possa exercer sobre eles, com o máximo de intensidade, um poder que não será abalado por qualquer outra influência; (...) O isolamento assegura o confronto do recluso com o poder que sobre ele é exercido (FOUCAULT, 2013: 271).

Se a arquitetura de Sade parece funcionar sob a linha do rigor em constante vigilância, é necessário referir que o mesmo rigor organizacional pode ser encontrado em *Salò* de Pasolini. Não estamos longe de conceber que a mentira continua a ser suportada por Pasolini através dos planos matematicamente organizados e da disposição artificial de todas as personagens. A expressão do rosto trabalhada ao pormenor, bem como a simetria e o alinhamento dos corpos, confere ao filme, não só a percepção do terrível, como também do improvável e do artificial. É interessante verificar que os grandes planos, a roupa cuidadosamente engomada e os ce-

nários religiosamente arrumados oferecem ao espectador o maquiavelismo das cenas e a morbidez arrumada do caos, dando continuidade a uma mentira que é hereditária de Sade.

O espectador assiste, não podendo resistir ao mal que é infligido às vítimas, mas é nesta condição que ele próprio entra na cena. O mesmo pode dizer-se relativamente ao livro de Sade: todos nós, a par dos companheiros libertinos, somos *voyeurs* de uma mesma orgia. O filme de Pasolini concede ao leitor o espaço para refletir acerca do que de mais mecânico existe na dor: “nas fantasias do mundo infernal, que literalmente assombram a sensibilidade do Ocidente, que descobrimos a tecnologia da dor sem sentido, da bestialidade sem fim, do terror gratuito” (STEINER, 1992: 62). O filme é percorrido pelas mais diversas convocações. Lembre-se o Ciclo da Merda de Pasolini e a vertente escatológica tão explorada por Sade. Um tanque repleto de excrementos acomoda diversas crianças, sendo que uma delas grita “Meu Deus, por que nos abandonaste?”. A par da humilhação da guerra, conseguimos encontrar o eco da passagem bíblica que lhe está subjacente. Na verdade, os humilhados reagem como Jesus ao ser crucificado. Neste passo, recordemos as súplicas dos condenados de *Silling* que durante todo o livro pedem clemência aos libertinos. Em determinado momento, podemos acreditar que as personagens já perderam a sua identidade, perdendo, igualmente, o seu sexo. Quando Primo Levi apresenta o seu relato sobre a experiência do campo de concentração, mostra-nos também alguns resquícios de uma vitalidade remota: “Neste lugar, lavar-nos todos os dias na água turva do lavatório fedorento é praticamente inútil para fins de limpeza e de saúde; mas é muito importante como sintoma de um resto de vitalidade, e necessário como instrumento de sobrevivência moral” (LEVI, 1998: 39).

Na encenação deste manual de sobrevivência para a guerra, Pasolini não esquece a união e os casamentos consumados em Sade.

Assim, o fictício matrimónio engendrado pelo cineasta, momento em que as personagens são desfloradas e abusadas, demonstra a inversão do papel de cada um dos intervenientes, isto é, os libertinos invertem o papel de masculinidade e da feminilidade das crianças abusadas. Pasolini resgata o tema do casamento, voltando a ele inúmeras vezes, não só com as crianças, como também com os libertinos. Todas as personagens se regozijam com a arquitetura do casamento encenado: os libertinos provam uma vez mais a perda do seu sexo. A inversão dos papéis é clara e todos nós, espectadores/*voyeurs*, participamos nas intermináveis festas do casamento. É, talvez, na aparente contenção e na simetria de *Salò* que está toda a deformação que, de outro modo, nunca aparece ausente de *Os Cento e Vinte Dias de Sodoma* de Marquês de Sade.

Tanto o leitor de Marquês de Sade, como o espectador de Pasolini, morrem. Mais do que qualquer personagem esventrada ou a quem tenham sido arrancadas as unhas de forma abrupta, o leitor/espectador continua a sofrer por mais que a dor tenha sido automatizada. Tal como em *A Filosofia na Alcova*, cujo leitor inicia

a leitura morrendo para depois ressuscitar, em *Os Cento e Vinte Dias de Sodoma*, o leitor morre progressivamente. Tudo, em Sade, como em Pasolini, está finalmente, sujo, corrompido, rasgado e, portanto, irremediavelmente perdido. Na violência da fruição, encontramos o espectador órfão de qualquer sentido. Sade, tal como afirma Roland Barthes, “pode constituir (...) uma língua absolutamente nova, a mutação inaudita, convidada a subverter (...) o próprio sentido da fruição” (BARTHES, 1999: 166). Assim mesmo, o *voyeur* continua a morrer atrás da promíscua fechadura.

BIBLIOGRAFIA

AGAMBEN, Giorgio. *Homo Sacer; Sovereign Power and Bare Life*. USA: Stanford University Press, 1998.

ARISTÓTELES. *Poética*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2003.

BAKHTINE, Mikhaïl. *L'Oeuvre de François Rabelais et la Culture Populaire au Moyen âge et sous la Renaissance*. trad. André Robel, Paris: Gallimard, 1970.

BARTHES, Roland. *Sade, Fourier, Loiola*. trad. Maria de Santa Cruz, Lisboa: Edições 70, 1999.

BATAILLE, Georges. *O Erotismo*. trad. João Bénard da Costa, Lisboa: Antígona, 1988.

_____. “Sade”, in *A Literatura e o Mal*. Lisboa: Vega, 1998, pp. 91 – 114.

DELEUZE, Gilles. *Présentation de Sacher-Masoch; Le Froid et le Cruel*. Paris: Éditions Minuit, 1967, pp. 15 - 115.

_____. *Sade; Masoch*. Lisboa: Assírio & Alvim, 1973.

_____. *Francis Bacon; Logique de la Sensation*. Paris: Seuil, 2002.

FOUCAULT, Michel. *Vigiar e Punir; Nascimento da Prisão*. trad. Pedro Elói Duarte. Lisboa: Edições 70, 2013.

KRISTEVA, Julia. *Le Génie Féminin, III – Colette*. Paris: Gallimard, 2008.

LEVI, Primo. *Se Isto é um Homem?*. trad. Simonetta Cabrita Neto. Lisboa: Editorial Teorema, 2002.

METZ, Christian. *O Significante Imaginário; Psicanálise e Cinema*. Lisboa: Livros Horizonte, 1980.

MORIN, Edgar. *O Cinema ou o Homem Imaginário; Ensaio de Antropologia*. Lisboa: Relógio D'Água, 1997.

PAZ, Octavio. *Mais do que Erótico: Sade*. trad. Pedro Lopes d' Azevedo, Lisboa: Difel, 2001.

SADE, Marquês de. *Os Cento e Vinte Dias de Sodoma*. trad. Manuel João Gomes, Lisboa: Antígona, 2007.

STEINER, George. *No Castelo do Barba Azul; Algumas Notas para a Redefinição da Cultura*. Lisboa: Relógio d'Água, 1992.

FILMOGRAFIA

PASOLINI, Pier Paolo. *Salò o Le 120 Giornate di Sodoma* [Itália, França, 1975]. argumento de Pier Paolo Pasolini, Sergio Citti e Pupi Avati, fotografia de Tonino Delli Colli, música de Ennio Morricone, Chopin e Carl Orff; com Paolo Bonacelli, Giorgio Cataldi, Umberto Paolo Quintavalle, Aldo Valletti, etc., produção de Alberto Stefanis, Antonio Girasante e Alberto Grimaldi.