

**120 DIAS DE SODOMA: ENTRE SADE E PASOLINI, A LEITURA
DAS VIOLAÇÕES DO CORPO E DO SEXO / THE 120 DAYS OF
SODOM: BETWEEN SADE AND PASOLINI, READING OF
VIOLATIONS OF BODY AND SEX**

Francisco Vítor Macêdo PEREIRA*

RESUMO

Em janeiro de 1976, é lançada na Itália aquela que seria a obra-testamento do poeta, escritor e crítico italiano Pier Paolo Pasolini (1922-1975). *Salò, o le 120 giornate di Sodoma* (1975) é das obras cinematográficas de todos os tempos talvez a mais inquietante e perturbadora. Livremente inspirado na novela do Marquês de Sade (1740-1814), *Les 120 journées de Sodoma, ou L'École du libertinage* (1785), o filme retrata superlativamente as expressões do horror, advindas da violação dos corpos e dos sexos pelos poderes burgueses. A pretensão de Pasolini não é, pois, a de uma mera adaptação do escrito sadiano, mas a de hipercrítica estética à reificação e à banalização da vida e da juventude em seu tempo presente.

PALAVRAS-CHAVE: *Salò, ou os 120 dias de Sodoma. Os 120 dias de Sodoma, ou a Escola da libertinagem. Violações do corpo e do sexo. Crítica ao tempo presente.*

ABSTRACT

In January 1976, it is released in Italy the one that would be the work-testament of the poet, writer and Italian critic Pier Paolo Pasolini (1922-1975). Salò, o le 120 giornate di Sodoma (1975) is one of the most disturbing and disquieter film pieces of all times. Freely inspired on Sade's novel - Les 120 journées de Sodoma, ou L'École du libertinage (1785) -, this film represents, on the highest degree, the expressions of horror, came from the bodies and sexes' violation by the bourgeois powers. The intent of Pasolini is, beyond an adaptation of Sade's novel, the hypercritic to the banalization of life and youth in his present time.

KEYWORDS: *Salò, or the 120 days of Sodom. The 120 days of Sodom, or the School of libertinism. Violations of body and sex. Critic to the present time.*

* UNILAB – Universidade da Integração Internacional da Lusofonia Afro-Brasileira. Instituto de Humanidades e Letras. Redenção – CE – Brasil. E-mail: vitor@unilab.edu.br

Introdução

No segundo semestre de 1975, o artista e intelectual corsário Pier Paolo Pasolini (1922-1975) desferiu, por meio de artigos e de ensaios em inúmeros veículos da imprensa italiana, críticas pertinazes ao ressurgido fascismo na Itália - recidivo, então, em um crescente elitismo, em um aburguesamento grotesco e inconsiderado do povo italiano (em geral) e tornado evidente no indiferentismo, no egoísmo e na xenofobia sem pares da nova classe média (de maneira como antes jamais vista, aos olhos do poeta e cineasta corsário).

Tratava-se, ali, de uma insofreadável tendência sinistra, hodiernamente plena, arquitetada *ex tunc* por grupos ligados a Berlusconi¹ e ao seu ascendente discurso de um *capitalismo progressista* (de exaltação ao gozo imediato, de exortação ao consumo e de menosprezo aos valores *antigos*). À evidência disso converge mais um aspecto que comprova a realidade da *apreensão premonitória* - a qual, desde antes (do começo da década de sessenta), teve Pasolini acerca daquela *novíssima Itália e de seu povo horrendos* (já sem alma) então surgentes (Cf. PASOLINI, 1972, p. 273). Um povo e a sua terra (antes, de imensa diversidade) então pervertidos *numa unificada caricatura horrível*: republicana, democrática, *de direitos e de liberdades* a mais... unanimemente tributários às formas do consumo e do egoísmo sem precedentes.

Naquele mesmo ano de 1975, em novembro, Pasolini fora estupidamente assassinado por um daqueles que parecia um sujeito diagnosticado por sua crítica (de repúdio ao presente burguês): um jovem que, no entanto, igualmente *pode ser visto* como que saído dos seus sonhos, ou como mais uma das personagens marginais de seus

¹ Silvio Berlusconi (1936-) é um bilionário empresário e político neoliberal italiano. Foi presidente do Conselho de Ministros (primeiro-ministro) da Itália entre 1994 e 1995, de 2001 a 2005, entre 2005 e 2006 e de 2008 a 2011. É o acionista controlador do grupo *Mediaset* (*RAI, Cinq, La Repubblica, L'Espresso*, entre outros) e proprietário do clube de futebol italiano *A. C. Milan*. Considerado até o fim dos anos 2000 o 15º homem mais rico do mundo, ocupou o cargo de primeiro-ministro durante nove anos no total, sendo o que por mais tempo (somado) permaneceu no cargo desde o pós-guerra, e o terceiro com mais tempo desde a unificação da Itália, atrás apenas de Giovanni Giolitti e de Benito Mussolini, de cujo projeto de uma *Italia forte* ele já se declarou publicamente um admirador, em diversas ocasiões. Ainda hoje, mesmo com quase oitenta anos, Silvio Berlusconi se mantém como líder do partido político *Popolo della libertà* (PdL), de centro-direita, que ele mesmo fundou em 2009, como sucessor do *Forza Italia* - que ele mesmo anteriormente também liderou, até 1993 (Cf. <http://educacao.uol.com.br/biografias/silvio-berlusconi.htm>. Acesso em 12 Set. 2014).

romances - àquela altura, já plenamente real e perdidamente degeneradas. De fato, mais uma personagem que entraria para o rol dos culpados da Justiça Italiana, apenas como um *garoto de programa* que matou *mais um homossexual* (uma figura tão êxule quanto à do próprio Pasolini). Entretanto, para além dos assentamentos penais, Giuseppe Pelosi entraria definitivamente também *para a história*. Ganharia fama e notoriedade, *como aquele que assassinara Pasolini* – o réprobo intelectual, o cineasta do escândalo homossexual.

Um pouco antes do evento (eventual?) de sua morte, Pasolini terminara de filmar a sua obra mais radical – testamento e aviso, conquanto não tenha tido tempo de assistir o seu lançamento: *Salò, ou os 120 dias de Sodoma* (1975). Filme o qual supera qualquer realização cinematográfica que já tivesse sido feita antes pelo corsário - em termos de transgressão estética e moral, exponencialmente perturbador e violento. Baseado na obra *Les 120 Journées de Sodome, ou L'École de Libertinage* (1785), do Marquês de Sade (1740-1814), *Salò* (1975) – como ficção – retrata nas lentes de Pasolini os vícios, os crimes e *os excessos do poder* de um coeso e poderoso grupo de quatro comandantes soberanos, *daquela que seria a Itália fascista*, então aquartelados na pequena república de Salò (historicamente, o último reduto de Mussolini).

No imaginário de Pasolini sobre esse fictício episódio da guerra, quatro pervertidos fascistas detêm o poder total sobre um grupo de prisioneiros *jovens e atraentes*, de ambos os sexos, e os submetem a uma série de rituais e de abusos sexuais, de torturas corporais e psicológicas, bem como a humilhações de toda ordem. Essas torturas e humilhações abomináveis (todos os tipos de atrocidades imagináveis são cometidos, sem qualquer censura, contra os belos e acanhados jovens) são apresentadas por Pasolini em sequências friamente formais, as quais são inquietadora e curiosamente destituídas de qualquer tensão erótica, a despeito da reunião e da disposição em cena dos belíssimos corpos de ninfas e de efebos inteiramente desnudados. Todas essas sequências de ultrajes produzem, antes – e inequivocamente –, aversão e repulsa ao invés de excitação. Trata-se, pois, de um verdadeiro pesadelo (ou realidade crua?²).

² Um verdadeiro massacre e abusos de toda a sorte haveriam realmente acontecido durante aquela que há de ter sido a maior matança de civis ocorrida durante a Segunda Guerra em território italiano (sob a tutela do exército alemão): entre 1942 e 1943, nas proximidades de Marzabotto, mais de setecentos e setenta civis italianos, supostamente liderados pela resistência juvenil da *Stella rossa*, foram assassinados pelas forças da Waffen-SS (a mesma divisão do exército alemão que, um pouco mais ao norte, resguardava a ridícula república mussoliniana de Salò) (Cf. PASOLINI, 1976, p.125).

As presas, por sua feita, são basicamente *corpos-vítima* (ou *corpos-massa*) a serem mera e brutalmente aprisionados, abusados, penetrados, seviciados, torturados e assassinados. Alguns têm os seus nomes registrados e anunciados *pelos senhores*, mas exclusivamente na condição de comporem a lista *dos que estão destinados ao suplício final*. Trata-se, pois, de uma *identificação de exceção*, não de *promoção* tampouco de *inclusão*.

A pretexto disso, a intenção ético-estética de Pasolini foi a de, em *Salò* (1975), transformar a representação sadiana do abuso e da corrupção sem limites – do poder levado à mais radical degradação em seu tempo – em uma metáfora do próprio fascismo (e também do *neofascismo*, tal como *fascismo ressurgido com força total* no presente). Como ideologia e como inspiração sinistras, Pasolini sugere-nos *todo esse fascismo e toda essa insensibilidade* a invariavelmente rescenderem da disposição de todo aquele que *adora o poder como um fim em si mesmo*. Trata-se de uma leitura, portanto, a qual fundamentalmente não destoaria daquilo que preceituara o próprio Sade, cento e noventa anos antes, a propósito da corrupção dos modos e dos comportamentos setecentistas de vida do clero e da nobreza (Cf. SADE, 1785).

Salò, o le centoventi giornate di Sodoma (1975) atualiza, pois – mais do que qualquer outra obra –, a recusa pasoliniana em face da destruição ontológica da vida. Na verdade, essa leitura cinematográfica da novela de Sade é concebida como a grande representação *sem licenças*, ou como *a metáfora mais macabra do atual poder* sem limites (ou sem mais nenhuma necessidade de cúmplices...) que a tudo e a todos destrói. O corsário, portanto, nada mais denunciou nesse filme do que a inegável *deterioração burguesa da individualidade* em seu tempo (individualismo, egoísmo e indiferentismo extremados). Uma destruição levada a efeito pela *integração fascista dos poderes às mais ínfimas vontades cotidianas*, conforme as mais estúpidas feições de modulação da vida *ao consumo e ao hedonismo* presentes. Poderes os quais Pasolini *tanto odiava*, por reduzirem à mera *condição de coisa* os corpos e a *arrogantes imposturas* os desejos de homens e de mulheres.

Os mecanismos de uniformização (neo)fascista desses *corpos-massa* – então repaginados (integrados e instrumentalizados) pelas novíssimas ações do *corpo-poder* – destruíram, de fato, todas as individualidades, e coisificaram, além de seus corpos, os seus valores, os seus desejos e os seus pensamentos: seja como *máquina de trabalho*,

seja como *máquina erótica* – a negar-lhes toda a individuação, toda a expressividade e toda a afetividade. Uma máquina determinada, pois, apenas pelo desejo ciclópico de consumir (e de, reversamente, *ser consumida*).

Ainda sob esse aspecto, *Salò* (1975), realização livremente inspirada na novela de Sade, expressa igualmente a representação absurda do *sexo consumista*. No curso do *mesmo*, a vida aparece para os quatro poderosos senhores burgueses unicamente *como prazer criminoso e como êxtase sexual de poder*: que se manifesta para eles nas formas de embrutecimento e de homização da juventude e da beleza. Como maníacos, esses *donos do poder* conduzem as suas torpezas *porno-extorsivas*, a culminarem no suplício de quase todos os jovens – os quais foram por eles escravizados. O sexo se exprime, então, de forma ultrajante e humilhante: como *obrigação, agressividade e reificação* – um ato no qual não habita (em que não pode persistir de forma alguma) nenhum tipo de afetividade; e que se objetiva apenas como puro delíquio mecânico, como mera instrumentalização a serviço da destruição.

É igualmente nesse sentido que a corrupção e a criminalização do ato sodomítico simbolizam, tanto para Pasolini quanto para Sade, toda a hediondez imputada aos corpos pelos regimes de exceção. Recai sobre a usurpação do gesto do sodomita todo o símbolo da monstruosidade actancial, uma vez que – no vitupério desse gesto (sodomítico) – resume-se o aspecto horrendo com o qual se desenvolvem as relações afetivas e sexuais entre os sujeitos: como posse violenta e inconsiderada, não como reconhecimento respeitoso e prazeroso de liberdade.

Para além da metáfora da relação sexual – dessa relação sexual tornada compulsória e horrenda (com a qual a tolerância e a incitação do poder consumista têm, de fato, nos encilhado durante as últimas décadas) –, Pasolini cinematograficamente sugere que *todo o sexo que existe em Salò* (1975) representa, também, a alegorização das expropriações impostas *a todos aqueles tornados submissos* (alienados e prostituídos ao hedonismo e ao consumismo neocapitalistas). Tem-se em *Salò* (1975), então, o horror como hipérbole, em superlativo à *irrealidade dessa realidade* (que é imantada pela imposição e pela superexposição sexual). Uma desrealização que se dá em *Salò* (1975) com a subtração odiosa e mortal, dos jovens corpos e de sua beleza, ao *sexo-morte* (de Eros a Tânatos).

Em uma espécie de dissociação esquizoide - entre *beleza* e *presença* da juventude *que é sequestrada* -, os poderes burgueses atuam de modo circunstancial e ominoso *sobre o sexo, os corpos e as vontades dos sujeitos*. Fazem atravessar, justamente *nessa ação* – de oblíqua a obsessiva –, diversos métodos e infinitos rituais *de manias*: os quais, paradoxalmente, *regozijam* e *exorcizam* (de todas as suas *culpas*) a empoderados e a desesperados.

São métodos e rituais os quais, em reverso à necessidade das condenações e dos suplícios, *redimem os senhores* – licenciados – de todos os seus erros (*que os imputem em faltas*), ao mesmo tempo em que *promovem o necessário sacrifício de suas vítimas* – atuadas – *por todos os seus erros imagináveis*. Dos arrastamentos, que *imputem a todos em faltas*, às espurcícias, que lhes sobrevenham ao delíquio do vazio e do *absurdo* de suas vidas, assaltam-se uns sobre os outros (senhores e condenados) *baixo a ordem dos poderes*. Nessa conta, a juventude, *a parte mais frágil* (sem culpa e *inocente*), *tem de morrer* – uma vez que, ferretuada por sua *beleza*, facilmente tem excluída (por intermédio da exposição de sua *presença*) qualquer expressão autêntica e consciente, a qual se distinga das injunções dos poderes sobre os seus corpos.

A subtração dos corpos da juventude e a injunção sobre a sua beleza se verificam tanto no cenário sadiano, quanto na adaptação fílmica de Pasolini, em que *poder é onipresença e incitamento* – a não gerar, de modo algum, exclusão (nem por repressão, nem por opressão), mas morticínio generalizado: como concessão da vida aos que se veem *condenados a querer viver um pouco mais*.

Salò (1975) é, por isso, a metáfora do poder totalmente destruidor (tecnicamente mortífero, *porque detentor de toda a vida que se admite querer*). A morte assume ali o lugar determinante, como metonímia do tema sadiano *do massacre de todas as paixões*. A aura maníaca do filme representa, ademais, *o colapso da cultura*³ – além do da sexualidade, dos sentimentos e dos afetos –, no que guarda correspondência com a novela em que Sade esgarça a podridão e a insensibilidade *sem freios* dos nobres e do clero franceses do século XVIII. Ambas as obras retratam, por certo, a prostração de

³ Pasolini considera o mundo da cultura no presente como sendo o lugar da estupidez, da vileza, da mesquinhez e do egoísmo. Ele não pode aceitar nada do *mundo novo* em que vive: nem os seus aparatos institucionais – a exemplo da magistratura, da escola, do exército (que se unificam) –, tampouco as suas novidades tecnológicas e as suas minorias cultas e intelectualizadas. Muito menos apetecíveis, no entanto, lhe parecem as mídias e o seu infoentretenimento *idiotizante* – todos, segundo ele, *diletantemente fascistas* (Cf. PASOLINI, 1974a, p.72-73).

todo o ideal de solidariedade e, por fim, igualmente de todo o liame ou culminância de sentimentos.

O aspecto absolutamente integrado e destruidor *do novo poder*, tão criticado por Pasolini, é representado, então – em sua adaptação da obra de Sade –, na associação entre *sexo e morte*. Na visão do corsário, para a sua plena realização, *esse novo poder* (unificação dos efeitos e dos dispositivos *de todos os poderes*) *captura e aliena os corpos de suas vítimas*, destitui-lhes de toda e qualquer sensibilidade e transforma-os – *quando não em cadáveres* – em títeres obliterados de sua própria *inocência e sexualidade*. Trata-se, pois, de uma nova *supressão homicida*, a qual banalmente se utiliza *dos corpos de vítimas jovens* como mero instrumento de um prazer infernal - a anunciadamente humilhá-las e torturá-las (aos seus corpos e ao seu sexo) *até a morte*.

Pelo que se expõe, *Salò* (1975), expressão artística da vingança do último Pasolini – em radical oposição ao *status quo* do presente –, certamente obteve previsíveis e muitíssimas críticas negativas, as quais o autor não teve a chance de responder. Com relação ao roteiro, o filme reproduz – conforme já evidenciamos – o esquema geral da novela do Marquês de Sade, *Les 120 journées de Sodome ou L'École du libertinage* (1785), baseada – por seu turno – na repetição infinita do número *quatro*.

Como obra cinematográfica de ficção, e de esquema intertextual advindo da novela de Sade, *Salò* (1975) retrata aqueles que teriam sido *os pósteros dias da república de Salò*: o reduto da última polêmica de Mussolini (também conforme já o dissemos). Acrescenta-se que, muito embora a narrativa fílmica seja algo diversa do livro do Marquês, ainda assim, nela *se conserva* – sob muitos aspectos – a presença do despudor sadiano, notadamente na retratação pasoliniana *do horror*.

Vale ressaltar que, à época do século XVIII, a pretensão de Sade era a de – em boa parte – exercer uma ferrenha crítica política aos abusos dos poderes de então. Em vista disso, nesse seu romance - em encontro à adaptação de Pasolini –, o autor francês *satirizou e fulminou totalmente as instituições ora dominantes*: notadamente a Igreja Católica e o Poder Jurisdicional.

Sob um aspecto próximo, posto que tenha relacionado *Sodoma-Salò* diretamente ao horror da realidade italiana *da década de 1970* (e não exatamente ao do término da Segunda Guerra), Pasolini também se posicionou fervorosamente - *ao seu modo* - de maneira anticlerical e antipolítica. Contrariamente à *deturpação politológica, elitista e*

economicista de todos os poderes da *democracia italiana* do pós-guerra, o corsário apresenta-nos em *Salò* (1975) a sua crítica mais severa *aos modos e aos comportamentos de vida burgueses*: inconsideradamente transformados em *consumismo e em hedonismo*, além de ontologicamente destruídos - *em si*.

Portanto, vemos nessa mescla – do ambiente *sádico* com o término da Segunda Grande Guerra – *uma autêntica alegoria pasoliniana da morte*, elaborada para narrar precipuamente *o horror actante da política e das distinções dos poderes burgueses no tempo presente* (da década de 1970).

Salò, o le centoventi giornate di Sodoma (1975) levanta-se – em meio a tudo isso – como narrativa *de provisões e de excessos* (*estes* resultam necessariamente das *primeiras*). É que, na representação dessa imantação dispensadora e asfixiante dos poderes, Pasolini – diretamente inspirado em Sade – retrata justamente o solapamento de todas as *instituições* pelo *mal* incontinenti dos *excessos* (burgueses e fascistas).

Para o corsário, todo o racismo, todo o ódio, toda a indiferença e todo o hedonismo do presente não resultam senão da fulguração do excessivo, da expansão ilimitada do consumo e do incitamento à falsa tolerância. A sociedade pós-histórica *da proliferação vertiginosa das sensações* (em simulacros de paixões e em ilusões de sentimentos) de fato aprovisiona os sujeitos todos *com a sua sanha de um consumismo sem fim*, com o seu afã ultrajante em destruir todas as experiências populares, com o seu desprezo estúpido por tudo o que é arcaico e, enfim, com a sua procrastinação absolutamente insensível da vida real.

Nessa leitura de Pasolini - acerca da obra sadiana – pode-se, então, flagrar o homem: ver-se o *humano degenerado em suas melhores potências, extenuado em seus excessos e alienado a uma vida piedosamente esvaziada de valores e de sentidos* – para além do horror e do grotesco, para além de todo o apelo ineludivelmente humilhante. O mesmo apelo terrível diante do qual/com o qual a obra singular do Marquês *outrora insanamente se despira/ livremente se revestira*.

Nela – na última obra de Pasolini (na última hora do seu sonho de morte) – vê-se *o humano no extremo da dor de si mesmo*: exulado lá onde não podem mais se aproximar *os olhares da racionalidade*, largado *além de onde fossilam as infinitas potencialidades* (então aprisionadas *como poderes e como posses totalizantes*). É tanto desse modo que, talvez só com o Marquês (quem sabe?), Pasolini poderia mesmo ter

avaliado (sem subterfúgios) o horror a que nos arremete o *aburguesamento de nossos modos e de nossos comportamentos de vida*: dissonantes do *inaudito deste humano* e insensíveis ao *paroxismo de suas relações* (mantidas, no presente, *com os seus pares e com os seus ímpares* – e também com todos estes e com todos aqueles *outros*, que lhes sirvam como ouro e como despojo).

Salò e Sodoma: Pasolini, próximo de Sade

Pasolini aproxima-se da obra do Marquês, para a produção de seu *Salò* (1975), *com estes olhos*: firmemente não amedrontados frente à inefável capacidade dos poderes de (na sombra generalizada do intelecto e da moral, sob o signo do desenvolvimento econômico e do progresso e baixo a concessão dos direitos *a mais*) praticarem todo o *horror necessário* como pragmática da mais nefasta política de *produção da vida em destinação à morte*.

Com efeito, a volúpia dos senhores burgueses de Salò – *metáfora do mundo e de seu consumo* – não capitula ante o *prazer de consumir até mesmo a sua descendência*. E diante desse horror, é possível que se infira que – talvez com Sade – Pasolini tenha pretendido que os sujeitos do presente (horrorizados) igualmente pudessem *se encarar mais de perto*: sem terror, nem escândalo forjado – *e até sorrir*, ante as extravagâncias e ante o *impossível* do que avaliam do humano.

Tudo isso, presumido o fato de que o cineasta das cinzas provavelmente tivesse plena consciência de que *estes homens do presente* não poderiam se reconhecer – em nenhuma hipótese – *a envergarem a condição de verdadeiras vítimas desse enredo*. Ao contrário, *de modo nem tão absurdo*, figurariam alguns em perfídia: ante o que eles mesmos fariam, caso lhes fosse tocada a outorga de desmesurado poder.

No que concerne especificamente à narrativa fílmica, os eventos de *Salò, o le centoventi giornate di Sodoma* (1975) desenrolam-se em uma republiqueta setentrional da Itália que, como já dissemos, realmente existiu - apesar de ter durado pouquíssimo tempo (durante a segunda metade do ano de 1943), sob a proteção de uma das divisões da *Waffen-SS* (tropa de elite do nazi-fascismo alemão). Foi de fato em Salò onde Mussolini estabeleceu a sua última base de resistência (já no período que se anunciava como o final da Segunda Guerra Mundial).

Ocorre que Pasolini tinha realmente – mais de trinta anos antes – se visto envolvido em eventos que o remeteram a Salò, e o seu irmão Guido (militante da resistência ao fascismo) teria sido morto ali. A execução de um adolescente subversivo no filme, antes que fosse levado ao inferno do castelo (pouco depois da localidade de Marzabotto), seria uma alusão de Pasolini à morte do irmão Guido.

A remissão a Salò e ao seu fascismo político não consiste, entretanto, no *argumento propriamente dito* do filme; muito menos é pretendida uma reconstituição histórica do fim da Segunda Guerra na Itália. A obra - insistimos - é ficcional, declaradamente inspirada na novela do Marquês de Sade (1785), e expressa, para Pasolini (na conjunção crítica que ele elabora entre *sadismo e fascismo*), a sua leitura – no presente de 1975 – a respeito da expropriação e da redução dos corpos (sobretudo dos da *nova juventude*) à condição *de coisa*, conforme também já nos reportamos.

O propósito corsário é, além desse, o de expressar a *relativização dos diversos tipos de violências racistas e fascistas* (físicas e simbólicas) no novíssimo ambiente de tecnologia, de democracia e de consumo do tempo presente: sob o espectro dos direitos modernos e junto à *realização histórico-cultural do genocídio burguês* – a que Marx já predissera em seu *Manifesto Comunista* (havia quase cento e trinta anos). Um genocídio que viria a se desdobrar justamente nesse tempo presente (de aburguesamento e de consumismo avassaladores), conforme também havia anunciado o próprio Pasolini, desde a década de 1960.

Ao haver reinterpretado Sade, reproduzindo em seu filme – nos três últimos círculos infernais – os mesmos tipos de violências ritualizadas que o Marquês retratara em sua novela, Pasolini talvez pretendesse explicitar, naquele contexto, as circunstâncias históricas nas quais se agudizavam as crescentes relações de integração e de mimetismo cultural, de decadência dos sentimentos ínsitos à vida e de fascismo recorrente *para o consumo*: a caracterizarem então *a mutação antropológica* sofrida pelo povo italiano (desde o Pós-Guerra até o presente *de democracia, de tecnologia e de desenvolvimento da década de 1970*).

As antinomias *inocência/corrupção, liberdade/captação e poder/impotência*, retratadas na obra, representam dicotomias ontológicas produzidas e geridas pelo aburguesamento incontroverso do presente – as quais incorporam as três temáticas dominantes, correspondentes aos três últimos círculos da obra: *o prazer aviltado* (as

manias), *a ordem do consumo* (a merda) e *a dissolução indiferente da vida* (o extermínio).

Conforme dizíamos logo acima, em relação ao roteiro, *Salò* (1975) estrutura-se em um total de quatro partes, em esquema similar ao da *Divina commedia* (1304–1321), de Dante Alighieri (1265-1321): contendo, além dos três círculos (infernais) de Sade, um prólogo (ante inferno). Trata-se a presença do intertexto dantesco de um aporte teórico-estético o qual reforça, na obra de Pasolini, o seu verdadeiro caráter meta-histórico e ficcional.

Na realidade, o recurso alegórico *ao ante inferno dantesco* já estava presente desde a obra de Sade (como crítica preliminar ao absolutismo régio e ao terror), e para Pasolini representava (na adaptação do tema libertino-sadiano, em *Salò*, 1975) a sua repulsão à *ditadura consumista do capitalismo maduro* e ao *fantoche* do novo estado democrático: de integração neofascista de todos os poderes, em substituição ao anterior regime nominalmente fascista (totalitário e centralizado).

No primeiro momento, do ante inferno, quatro *distintos* senhores pervertidos (detentores de todos os poderes) – um Magistrado (representante do poder jurisdicional), um Duque (representante do poder nobiliário e político), um Monsenhor (comandante do poder eclesiástico) e um Presidente (controlador do poder econômico-financeiro) – lavram um contrato de sangue para as suas práticas (a seu ver, anárquicas). As quais serão, em seguida, executadas – em uma espécie de palácio ou castelo (inferno) destinado à realização das torturas e das orgias.

Para a execução desse mister, os senhores põem asseclas – por todo o país – à caça de belos e saudáveis adolescentes, de ambos os sexos; dos quais, depois de tornados todos prisioneiros, alguns poucos deveriam ser segregados (apenas dezesseis – oito meninos e oito meninas –, após uma ainda mais rigorosa seleção). Os quatro senhores casam então as suas quatro filhas entre si, e se reúnem – ato contínuo – a quatro luxuriosas cafetinas (ex-prostitutas de vulto, incluídas uma de origem francesa e a mais terrível de origem teuta). Reúne-se, ademais (como acólitos e amantes dos senhores), um séquito de dezesseis terríveis – posto que vistosíssimos e viris – capatazes.

Ao ser inaugurada a entrada do *inferno* (castelo), é feita a leitura de um regulamento severo, o qual é apresentado como *disciplina* aos jovens prisioneiros

desses poderosos. Esse regulamento proíbe – acima de tudo – a demonstração de qualquer *virtude ou ato de fé*, além de vedar expressamente qualquer relação sentimental, ademais de qualquer prática sexual carinhosa e espontânea (sobretudo entre os sexos diferentes). *A perversão, o ódio e o insulto* seriam as únicas expressões admitidas dali então.

Desse regulamento ninguém haveria de escapar, nem mesmo os senhores, e a sua transgressão seria punida *com a morte* – sem apelação. Essa nova lei facultava a estes quatro senhores *disporem da vida* de todos ali, em qualquer momento e de qualquer modo *que as suas paixões exigissem* – devendo os corpos, no entanto, serem preservados até a *orgia final (círculo do sangue: das torturas e do extermínio)*.

Cada círculo *que segue* confere o protagonismo da iniciação às suas manias e aos seus rituais a uma das distintas meretrizes narradoras, cada qual acompanhada – em seu turno – por uma *senhora* ao piano. As narradoras cafetinas expõem aos ouvintes as perversidades mais absurdas – vivenciadas e testemunhadas por elas mesmas, no decorrer *de suas vidas de perversões libertinas*: com a finalidade de excitarem, ao máximo, os senhores e de iniciarem e acostumarem os adolescentes à *lubricidade* e à *paixão* de suas devassidões sexuais. Portanto, as narradoras têm o papel de transmitir o seu *saber* degenerado aos jovens escravizados, de prender – com a imantação de acicatada pornografia – o pensamento e os desejos dos que as ouvem (sirenas do novo capitalismo).

A sua linguagem pornográfica e cativa (comparável e tão ruinosamente incitante quanto os seus próprios atos lúbricos) deveria proporcionar a percepção e o reconhecimento consciente das situações orgásticas, as quais os adolescentes seriam obrigados a reproduzir em seguida (ainda que expusessem por elas reações de asco e de medo). Conforme categorização formulada por Passannanti (2008, p.62), em comento à obra de Pasolini, a paralisia emotiva, a afasia ou o mutismo, as náuseas e o vômito são os únicos sintomas não verbais (possíveis) como resiliência daqueles *corpos-vítima*. Todavia, na eminência do massacre, esses sintomas se verificam como *resistência inútil* - daqueles escravizados às vexações sequazes do *corpo-poder*. O fato é que tais reações servem a condimentar ainda mais a devassidão e a crueldade dos fascistas - senhores *do poder sem travas*.

O círculo das manias

O primeiro dos círculos é denominado de *círculo das manias – girone delle manie* –, e tem à frente a senhora Vaccari, que causa nos quatro poderes uma grande agitação com os seus *relatos*. Eles exigem dela, acerca do que é narrado, extrema riqueza de detalhes: a fim de que lhes seja inspirada a prática *das mais variadas* formas de perversão sobre os jovens cativos. Incitados, senão açulados, pelas mais cruentas histórias, os senhores se põem a organizar *os seus jogos*: obrigando os jovens a comerem de quatro, a estarem nus, a latirem e mesmo a se alimentarem do que lhes fosse lançado ao chão. Atingem, nesse círculo, o máximo de sua perversidade - ao exigirem dos efebos que engolissem comida recheada com pregos perfurantes.

Com ênfase, os senhores de Salò exigiam, nessa situação, que lhes fossem contados – *com a maior riqueza de detalhes possível* e segundo uma ordem *determinada e crescente* de excitação libidinosa – os mais diversos desregramentos da devassidão e da perversão; incluídas as mais sutis *ramificações de excrescências e de degenerescências*. Em suma: tudo o que, em língua de devassidão, denominam-se *paixões* (em seus mais diversos matizes e nuances de vileza) deveria ser incitado e dilatado *em narrativas monstruosas*. Dava-se, enfim, a circunspecção a uma imensa e degradante espurcícia: na qual *todo aquele que é degenerado dos sentidos e celerado das ideias* podia ver um encantamento indefinidamente *mais picante e mais sutil* do que se estivesse diante de algo *estética e higienicamente* aprazível.

É certo que dentre os *degenerados do gosto e do apetite* – por esse capitalismo de ultraje e de corrupção – não faltam aqueles que gozem com objetos rotos, corrompidos e sujos; e também os que preferem toda a insânia e toda a imundície – muito mais – do que o que, na beleza e na perfeição, equivalha à formosura mais divinal. Como se a desordem *da natureza* trouxesse consigo uma espécie *de condimento, de excitação*: que age sobre o gênero nervoso adormentado, anestesiado, *com talvez tantas ou mais forças do que as mais singulares belezas*.

As preferências desvirtuadas (mesmo doentias e perversas), cada vez mais ordinárias na civilização presente (de consumo frenético, de reificação dos valores e de tendências crescentemente egoístas e *psicopáticas*), equivalem – quando não a *fetiches de crueldades* – a *relações não mais disfarçáveis de dependência e de subserviência*

maníaca. Conforme o que esteve a afirmar Pasolini, em sua premonição a propósito do *genocídio burguês e da mutação antropológica dos modos e dos comportamentos de vida a uma civilização de consumo*, não tardaria o tempo em que tais relações traduzir-se-iam abertamente *por horror e por destruição* (Cf. PASOLINI, 1981, p. 77).

Ao retratar em *Salò* (1975) – *mais que o obsceno – o que há de terrível e de funesto nas relações humanas*, perguntaríamos com Pasolini, em *Sade*, *esse tempo de mutação do sexo e da vida, em morte e em destruição, já não chegou?* Nessa, que é a sua última obra, em que permanece a alma cativada *pela ação dos poderes e tornada indiferente a todo o horror*, não estaria Pasolini - nesse tempo presente *de genocídio e de egoísmo em monta* - a corroborar que *o horrendo, a fealdade, o grotesco e as expressões monstruosas* não seriam realmente o que terminaria por mais agradar? Ora, onde melhor se encontram essas características do horrendo do que *num objeto* que, de *sedicioso*, é convertido em *viciado*? Do que *em algo* que, outrora *limpo*, permite-se então *ser sujamente manipulado*?

Certamente, se a corrupção e a sujeira agradam *no ato da lubricidade, do prazer lancinante dos senhores do mundo*, quanto mais sórdidos e contaminados estes forem, mais deverão agradar. Quanto mais desmesurados forem os atos *a conjugarem crime e prazer*, mais o sujeito deste/a este mundo (prazenteiro e cediço) poderá, às folgas, entregar-se *e gozar*. Acreditar que seguramente exista mais prazer na sujeira *de algo torpe*, do que na prática dificultosa *de algo bom* já constitui, por si, o motor da excitação para muitos – nesse tempo de facilidades cruéis, de intoxicações *em quase tudo* e de gostos mórbidos, *sem refregas no presente*.

A singeleza, para os gostos do presente, de fato, não mais impressiona – senão na condição daquilo que há de ser automaticamente *ridicularizado, rebotado e deitado à destruição*. À corrupção dos sentidos, são o feiume e a degradação que conferem – pois – uma excitação *bem mais firme*, e a sua comoção é algo *bem mais forte*. Daí a juventude – dos idos dos anos setenta – já ter parecido a Pasolini como uma horda maciça de *monstros horrendos e criminaloides* (inteiramente aburguesados, fascistamente na moda e *piadosamente idiotizados*).

Promotores desse arrastamento (ao que é grotesco e ao que é vil), os senhores de *Salò* fazem-se, assim, unânimes em exigirem de suas *luxuriantes putas narradoras* as mais ínfimas circunstâncias de seus *relatos de intoxicação vital*: a infinitamente

converterem-se no que lhes sirva de matéria para a *irritação de seus sentidos*. Na lógica da devassidão e da perversão, quanto mais violenta for a *irritação*, mais o objeto da luxúria há de se despojar – a ponto de que esta *irritação* não o sustente mais e de que ele perca inteiramente o seu valor.

O filósofo Jean Baudrillard (1929-2007) confere-nos, à percepção dessa *lógica*, a inteligibilidade do sistema tecnológico e virtual dos poderes e dos seus objetos no tempo presente, a relativizar todos os sentidos e a sua compreensão em esquemas de ininterruptas expansões midiáticas: segundo o que uma vertiginosa quantidade de estímulos e de informações deve continuamente gerar o entorpecimento incontrolável do máximo das experiências humanas – antes distintas e mediadas autenticamente *pelos sentidos, pelos sentimentos, pelos sonhos e pela fantasia* –, e então reduzidas a um mero *esquema de coisas e de sensações precárias* (sem mais nenhum valor em si) (Cf. BAUDRILLARD, 1990, p. 126).

Por isso, para os senhores desse *novo e total poder do presente*, a ordem é *seviciar, humilhar, escravizar* e, enfim, *destruir* – eis o que, *diante de tudo e de todos*, pretendem os soberanos dos unificados poderes. Para eles, todo o *desgosto* que possam sentir não passa senão da postulação sedenta de suas *paixões*: a serem, sempre e de imediato, novamente saciadas. *Paixões* às quais *a felicidade é o que mais desagrada*, precisamente porque *é a felicidade* o que acaba de cansá-las. Para eles, *de todo o desgosto que se sinta* deve nascer – só por isso - um *projeto de violação ainda mais infamante e mais ultrajante*. Disso a constatação torpe de que as suas crueldades *não podem*, então, *nunca cessar*: até que seja atingido o mais absoluto grau *de indiferença e de insensibilidade*. A propósito disso, é que toda a destruição e toda a miséria humana – reversamente – lhes servem *de alimento e de maior estímulo*.

As meretrizes são, portanto – mais que admoestadas –, *advertidas e mesmo coagidas a não descuidarem de detalhe algum*, por insignificante que lhes pareça. São compungidas a mencionarem todos os pormenores de suas experiências e de seus *saberes*: cada vez que estes (na conta desta economia sádica) ajudassem a *lançar luzes* sobre os caracteres ou sobre os gêneros das *paixões* dos senhores fascistas. De fato, analogamente ao que sucede no ambiente de sadismo em Salò, para a maioria imensa dos *sujeitos autômatos* no presente (viciados nas ilusões de seus prazeres e na podridão

de seus pequenos poderes) é algo insuportável o momento de enfrentarem o que lhes parece ser *a perda de suas ilusões e de seus controles*.

A ideia do crime, da vituperação racista do outro – *como indiferente* – é o que então mais inflama os sentidos, e o que sumamente leva os *sádicos do presente* à lubricidade de sua insatisfação itinerante: a ponto de que a libertinagem (a liberalidade) degrade no homem *todos os sentidos de seu amor, de seu caráter e de sua honestidade*. A saciedade prometida pela subcultura burguesa, de fato, só inspira à libertinagem e ao ímpeto da destruição: pois que exige, incontinentemente, que se executem todos os desejos *de forma imponderada e imediata*.

Cansada *das coisas simples* e prosaicas, a imaginação dos homens - *exalçados à condição da pequena burguesia* - se desaponta no presente (de promessas e de contingências jurídico-econômicas), e a pequenez dos recursos, a fraqueza de suas faculdades, a corrupção de seus espíritos os tangem a *abominações cada vez mais necessárias*. Portanto, para os soberanos fascistas, a *felicidade* (burguesa) *só pode nascer do prazer racista da comparação*, que – por sua vez – só pode ser proporcionada pelo espetáculo dos infelizes. É da visão *de quem sofre e de quem não goza daquilo que se tem* que nasce a consistência de se sentir e de se dizer *mais feliz do que o outro*.

Em qualquer situação em que a indiferença e a possibilidade racista de discriminar e de humilhar faltarem, a *(in)satisfação hedonista* ali nunca há de poder estar. Tanto é desse modo que, *para os distintos senhores empoderados*, apenas o crime e a perversão têm charmes suficientes para inflamar – precariamente – os seus sentidos, sem que sejam obrigados a recorrer a nenhum outro expediente. Daí nasce a *certeza do maior prazer com as coisas mais infames*. Junto a isso, não se há de olvidar que o *sistema dos poderes* é profundo conhecedor de sua dependência ínsita ao crime e à perversão: por isso as suas ações devem fundamentalmente consistir na lógica de que, *quanto mais se quiser fazer nascer o prazer, mais pavoroso há de ser o crime*.

Com efeito, se a felicidade consistisse mesmo na adição à *inteira satisfação de todos os prazeres sensuais*, seria difícil alguém ser *mais feliz* do que o que foram aqueles senhores fascistas. Mas como podem ser *felizes*, uma vez que *podem se satisfazer a todo o instante*? Ora, não é no gozo, na *fruição imediata* – do que quer que seja – que, por último, consiste a felicidade. É na vontade e no desejo da realidade como sonho, como princípio e como propósito de vida! Desse modo, será que a realidade é

algo possível de se construir e de se consumir, quando apenas é preciso *desejar para ter?*

Interessante que se ressalte que – em meio a todo o criminoso processo de sevícias, que envolve o andamento desse extenso círculo perverso das manias – os senhores discutem sobre o que seja o *amor* e sobre o que seja a *felicidade*: e fundamentam as suas considerações e as suas elucubrações em citações e em frases que são de Friedrich Nietzsche⁴, de Charles Baudelaire⁵, de Roland Barthes⁶, de Pierre Klossowski⁷ e mesmo do apóstolo legitimado, Paulo de Tarso⁸. Pasolini, de fato, utiliza-se de alguns trechos notórios desses que são, no entanto, excertos de textos muito heterogêneos⁹: e emprega-os no colóquio dos abomináveis comandantes. A fundamentação espúria que esse enxerto intertextual acaba promovendo tem, para o corsário, o escopo de revelar como *o vício* e *o ódio* daqueles pervertidos do poder buscam referência (absurda) e arrimo (indébito) numa série de justificativas teóricas – as quais, simplesmente, são por eles extorquidas e dilapidadas da tradição.

A incorporação desse prestigioso e festejado repositório filosófico-literário *nos discursos imundos dos perversos* – a pretensamente também endossar-lhes a crueza dos atos – desvela, igualmente, a crítica de Pasolini à atual deturpação do pensamento e de sua tradição, igualmente por aquela que o corsário considera *como uma insuportável intelectualidade acadêmica e nominalista* (extremamente burguesa e excelentemente

⁴ De *A Genealogia da moral*: uma polêmica (*Zur Genealogie der Moral: Eine Streischrift* [1887]): “O princípio de qualquer grandeza sobre a Terra esteve total e prolongadamente banhado em sangue” (NIETZSCHE, 1998, p. 74).

⁵ De *As Flores do mal* (*Les Fleurs du mal* [1857]): “Apesar do sangue (que a volúpia custa, jamais dele os céus se sentiram saciados)” (BAUDELAIRE, 1995, p.135, tradução nossa).

⁶ De *Sade, Fourier, Loyola* (1971): “Com respeito aos gostos, por extravagantes que sejam, são todos respeitáveis. Seja porque não podemos evitá-los, seja porque mesmo os mais singulares e os mais bizarros – quando bem analisados – são sempre filhos de um *principe de delicatessen*” (BARTHES, 1971, p. 98, tradução nossa).

⁷ De *Sade, meu próximo* (*Sade mon prochain*, KLOSSOWSKI [1947], 1991).

⁸ Epístola de Paulo aos hebreus (9,22): “De fato, podemos dizer que, conforme a lei, quase tudo é purificado com sangue, e que sem o derramamento de sangue não há o perdão dos pecados”(BÍBLIA SAGRADA, 1990, p. 1792).

⁹Nos créditos iniciais de *Salò* (1975), antes do prólogo, Pasolini dá a referência dos autores e de suas obras (*bibliografia essenziale*) – cujos textos serão *indebitamente* tomados em conta das considerações dos perversos. O próprio Pasolini adverte que alguns trechos dos textos de Roland Barthes e de Pierre Klossowski serão citados no filme. Ademais dos acima já referenciados, encontram-se nessa bibliografia conferida por Pasolini: *Faut-il brûler Sade*, de Simone de Beauvoir (Gallimard, 1955); *Lautréamont et Sade*, de Maurice Blanchot (Éditions de minuit, 1949) e *L'écriture et l'expérience des limites*, de Philippe Sollers (Éditions du seuil, 1968).

fascista *no tempo presente*: a qual não impede ninguém *de dizer*, mas que obriga todos os assujeitados a *falar* autoritariamente *em nome dos autores e de suas teorias*).

Em meio à embriaguez de uma *discussão de ideias* (a propósito da felicidade e da excelência), símiles a *filósofos* numa *roda de iluminados*, os senhores fascistas tergiversam a respeito de suas citações (da tradição do pensamento ocidental): e chegam à conclusão de que *toda aquela filosofia* deveria mesmo pertencer a *Dadá*, e ser da autoria de *Dadá (Dada)* – que se refere à extravagante autonomia do *nonsense*, ou à teleológica falta de qualquer sentido. Despedem-se de seu *precioso colóquio filosófico* (ainda tomados pela embriaguez de suas ideias e de todo o uísque que consumiram) *na promessa de cheirarem as cuecas uns dos outros*.

Disso se percebe que essa auto exaltação – pseudo intelectual - dos quatro soberanos pervertidos busca o seu fulcro em adulteradas definições aforísticas: as quais lhes sancionem a *superioridade* sobre todos *os demais* – a não merecerem senão a sua vilania. O fato da sujidade e do descaro de suas ações se entretecerem adrede a uma rede de citações da tradição filosófica e literária não impede que estas (ações) fossilem envoltas pelos mais torpes elementos dos sentidos.

A propósito disso, por intermédio de sua formulação chocante e extremamente indigesta em *Salò* (1975), Pasolini descerra o contato íntimo que – de fato – há (sempre houve) entremeado em todas as experiências palacianas (elitistas): da crusta superficial dos títulos de *altezas* e de *excelências* sobre as mais excrescentes expressões da *baixeza* e da *vileza*, a pulularem nas celebrações privatistas *de clubes, de cátedras e de gabinetes* – e a de modo indene reproduzirem-se nos ofícios, nos cultos e nas cimeiras da alta burguesia.

Na realidade, os poderosos deturpam – sem nenhum laivo de preocupação ética – a própria significação da Filosofia e da Literatura: distorcendo minazmente o extratexto de Baudelaire, de Nietzsche e mesmo o de Paulo de Tarso – sobre os quais articulam os seus nefandos discursos.

Segundo Passannanti (2008) – numa possível interpretação foucaudiana do *filme sádico de Pasolini* –, a interpenetração *profana e demoníaca* entre *corpo literário* e *corpo fílmico* tem a finalidade de evidenciar o escopo dos poderes em “racionalizar e em justificar os seus projetos delirantes, recobrando-lhes os escombros com uma pátina lógica e cultural de superioridade” (PASSANNANTI, 2008, p.62).

Pasolini deixa entrever – quando estão os senhores a falar (à mesma moda das autoridades acadêmicas e intelectuais) – que eles não conseguem ocultar (nem sob a pátina de sua sobeja erudição) a realidade de que *são eles escravos do poder e do autoritarismo*: os quais, desesperadamente, pretendem conservar e terem-no confundido consigo. É desse modo que encerram a rodada de suas considerações – no âmbito deste primeiro círculo maníaco – com a conclusão unânime: de que *os fascistas são os verdadeiros anárquicos*, os únicos que podem se obstinar (livre e convictamente) em seus desejos, em seus pensamentos e em suas paixões: dadá, dadá... Por fim, os senhores celebram a sua embriaguez fascista em mais um brinde à diletante arte do *dadaísmo*¹⁰.

Essa conclusão *conscienciosa* acerca da *verdadeira anarquia* do poder fascista nos remete a uma elucidativa reflexão de Foucault, *acerca do princípio de consciência*: “o ponto de focalização do exame da consciência [...] *deve ser ainda e sempre o corpo*, com todos os efeitos de prazer nele sediados” (FOUCAULT, 1978, p. 169, grifo nosso). Portanto, o contrassenso da afirmação de que *a verdadeira anarquia é a do poder* encontra imediata retaliação na utilização que o *corpo-poder* (dos senhores soberanos) faz do *corpo-vítima* (da juventude manietada): este último é tornado (logo que despido

¹⁰ Ressalte-se que, para Pasolini, as artes e os artistas das vanguardas dadaístas, neodadaístas, cubistas, futuristas e surrealistas – sobretudo a expressão máxima de Salvador Dalí (1904–1989) – *também são fascistas*. Ao contrário da arte moderna do *entre guerras* (que soube se tornar historicamente contemporânea e crítica de seu próprio tempo) o dadaísmo, o neodadaísmo e o surrealismo teriam sido, de acordo com AQUINO (2006, p.167–68), tornados *apenas artificialmente* contemporâneos (de uma época que não é a sua própria). Talvez por isso mesmo, tais *movimentos* tenham se mostrado totalmente acríticos diante de sua época precisa. Em *Salò* (1975), Pasolini utiliza-se de peças (sobretudo de pinturas na parede e de mobiliário) as quais remetem às artes vanguardistas futurista, cubista e dadaísta – principalmente no *studio* privado do senhor Duque, no quarto do Monsenhor, no parlatório e no observatório (comuns a todos os perversos). A decoração desses específicos ambientes, com esta arte vanguardista, confere ênfase ao mito da *nova civilização ocidental avançada e industrializada*, da qual a Itália *avidamente* pretendia fazer parte. É interessante que se note que, nesses citados ambientes, não há a prática de quaisquer horrores ou perversidades, não há ninguém nu e os senhores neles estão sempre distinta e burguesamente vestidos: a darem vazão apenas a seus refinados hábitos burgueses (discussões filosóficas em meio a um requintado chá, ou a um bom uísque, sempre ao som de *suave* música – mesclada entre clássica e moderna). Ao contrário disso, nos espaços destinados às orgias, às sevícias e às torturas dos jovens desnudados – locais onde há latrinas, tinas com excrementos e despojos de sangue – estão as peças de motivo novecentista (belas estátuas, quadros, painéis). Com isso, Pasolini provavelmente quisera indicar a proletarização da arte (da Bela arte) por parte da elite intelectual, ao mesmo tempo em que pretendia criticar a proximidade que essa (bela) arte contemporaneamente mantém com a indústria cultural (de massa, de merda). Nas cenas que sucedem o abjeto casamento gay (dos senhores com os seus diletos capatazes), já no *círculo do sangue*, é que avultam ainda mais essas obras de estilo cubista e dadaísta (quadros e afrescos). Isso revela o gosto fascista por obras *que transcendam ou que hiperdimensionem a realidade*: com gráficos e gravuras que guardam a pretensão de operar a síntese *a priori* dos traços estilísticos *da pureza, da ordem suprema, da ataraxia e da ahistoricidade* (da arte *pela arte*) – conforme convém ao fascismo.

das atribuições de identidades, com as quais os poderes o contemplaram/assujeitaram) num único *corpo-massa*. Já *essa massa*, convertida em algo informe (macerado física e moralmente pelas ações dos poderes), torna-se *o inteiro corpo vulnerável da sociedade* (integrado e unificado): o corpo a ser totalmente profanado e humilhado – conforme se vê na sequência do filme, em que os adolescentes são guiados e tratados como uma matilha (a se disporem diante da mesa de seus senhores adestradores).

Um pouco antes disso, no umbral desse âmbito maníaco, duas das mais esteticamente agradáveis presas são submetidas a uma espécie de cerimônia matrimonial, embora a consumação das núpcias seja interrompida pelos cruéis libertinos (que interpõem os seus corpos espúrios em meio à *união* daqueles outros dois: virginais e recém-desposados). Essa cena – à qual se segue a dos jovens volvidos em cães acossados pelos poderes – estabelece o contraste, juntamente a estoutra, do que seria o *corpo nu (sacer)* frente o *corpo social* (massificado e alienado): a paradoxalmente indicar a fraqueza física e a força retórica do primeiro.

O corpo desnudado (*sacer*), de fato – posto naquele espaço profanatório –, tem caçada a *dignidade* que o poder outrora lhe outorgara (por intermédio da concessão de identidades e de garantias falsas). Em vista disso, todo aquele que – a partir desse momento – se rebelde e não se aferre mais à *promessa final de restituição de sua dignidade (status quo ante)* – de modo a não coadunar mais com a depravação (por meio da qual são reduzidos à *coisa* os jovens aprisionados) – *já pode ser abertamente açoitado e sacrificado na frente de todos*: sem que os poderes tenham mais qualquer receio de sublevação ou de qualquer outro tipo de reação, por parte daqueles que ora *já não passam de uma massa de jovens infelizes* (informe, sem vontade e sem ação).

O círculo da merda

O *círculo da merda – girone della merda* – se abre em seguida a essa cena dos *jovens-cães*, e tem a senhora Maggi como narradora. Esse círculo se fundamenta na analidade e, sobretudo, na escatofagia e na coprofilia. Nele, os jovens cativos devem entregar aos senhores os seus excrementos, os quais serão obrigados a ingerir, em seguida, no banquete final – oferecido em comemoração às bodas do senhor Magistrado, com o mais belo dos adolescentes aprisionados.

Nesse mesmo círculo escurço, os quatro senhores discutem igualmente a validade mortuária do gesto sodomítico; que, para eles, é *o mais absoluto, no que contém de mortal para a humanidade*: uma vez que é intrinsecamente estéril e prazerosamente repetível *ao infinito*. Ademais de também ser o mais ambíguo: porque aceita as normas sociais (sem discrepá-las), ao mesmo tempo em que as infringe. Ora, mais monstruoso do que o gesto sodomita, só poderia ser *o do verdugo* – o qual, no entanto, somente seria executado uma única vez. Cabia à inteligência fascista, pois, realizar *aos seus poderes* a possibilidade de *matar muitas e muitas vezes*: até o limite da eternidade – isso se houvesse limites.

Depois *de mais das suas considerações acerca do poder*, decidem os senhores – no âmbito ainda do incensário à analidade – organizar um concurso entre os prisioneiros: a fim de que fosse eleito o cu mais belo dentre todos os jovens. O(a) dona(o) do cu mais formoso teria como prêmio *a sua condenação imediata à morte*; mas a execução do jovem vencedor não foi efetivada: justamente com o intuito de que fosse aberta a possibilidade *de sua repetição ao infinito*. O culto à analidade *inspira*, pois, aos senhores o culto à mortificação.

No lampejo de mais uma de suas *excelentes* lucubrações fascistas, o senhor Duque chega à esdrúxula conclusão de que não há – *de que nunca houve* – na humanidade *amor*: uma vez que *o limite do amor é o de ter-se sempre a necessidade de um cúmplice*. Diante disso, consistiria – segundo ele – precisamente *todo o refinamento e o sentido máximo da existência fascista*: dedicada ao crime e à libertinagem, sem limites e sem condições. Porque, *só em se sendo fascista, devasso e criminoso, se pode ser – ao mesmo tempo – verdugo e vítima, de tudo aquilo de terrível e de prazeroso que se puder imaginar e praticar* (sem necessidade de um cúmplice, portanto).

Eis, então, o que seria – segundo a percepção fascista – *um amor perfeito*: um amor sem cumplicidade, um amor sem dependência, um *amor sem o outro*, um amor em que se é (ao mesmo tempo) *vítima e verdugo de si*.

A coprofagia desse *círculo da merda*, além de figurar a crítica à falsidade dos *bons modos burgueses* e de denunciar a podridão de seu estofó e de seus valores, descerra a inadequação teórica e a falsidade das dicotomias (*a merda é refinamento*) sobre as quais se fundam *os nossos melhores e mais caros valores comuns no presente*: *a lei, a religião e a educação* (são todas podres por dentro e reproduzem, no presente, a

corrupção de tudo *pelo poder*, além da contaminação pela *merda* do seu dinheiro). Nesse sentido, Passannanti, em sua leitura foucautiana sobre Sade e Pasolini, elucida que:

Ao contestar o hedonismo da modernidade mediante o simbolismo da merda, Pasolini, originalmente inspirado em Sade, dirá que o consumismo é, de fato, sempre o responsável pelo regresso cultural que leva a sociedade capitalista a monetarizar o seu próprio descarte, reinserindo-o no ciclo produtivo, conforme mostram as cenas de coprofagia desse círculo infernal. Ao fazerem os prisioneiros engolirem colherinhas de fezes, a intenção dos cruéis pervertidos – além da humilhação – é a de reinserir a escória no ciclo vital (produtivo), a fim de que possa ser *usufruída coletivamente* (2008, p.73, grifos da autora)¹¹.

A corroborar nesse sentido, acreditamos que *toda a merda* que é introduzida à força na boca dos adolescentes simbolizaria o peculiar critério regressivo dos saberes midiáticos: por meio do qual *os meios de comunicação de massa* transformaram – no presente – todos os princípios da expressividade, da cultura e da informação *em sistemas fechados, limitados e alienados*.

Há também, sob esse mesmo aspecto (de ilustrar *toda a merda que se é constrangido a engolir*), outra cena em destaque – que é especialmente tão notória quanto escatológica (ademais de mórbida): a da jovem órfã cuja mãe houve de ser assassinada para que ela ali estivesse. Assim que desnudada, esta ninfa *em prantos* é obrigada a comer o excremento do senhor Duque, expelido ali na presença de todos.

Disso se pode igualmente inferir (senão ingerir) que se trata a coprofagia representada no filme – *para além de toda a insuportável ojeriza* – de uma pesada metáfora *ao capitalismo do consumo de massa*, inclusive no que toca a sua produção de comida pestilencial (*fast food junkie*). Afinal de contas, não é nenhuma novidade alarmante o fato de que – ordinariamente – haja a contaminação por coliformes fecais em quase todos os alimentos (sobretudo cárneos e lácteos) industrialmente processados. Por óbvio que *tudo certificado*: dentro de um *craterioso limite de segurança*. Portanto, *sem quaisquer riscos* à saúde humana.

¹¹ Essa, assim como todas as demais traduções dos originais em italiano e em francês, são de nossa responsabilidade.

A ordem de comer merda (*mangia, mangia, mangia!*), além de remeter aos efeitos extremamente nocivos do consumismo sobre a massa de alienados, mostraria também o modo como a propaganda política e publicitária (como se fossem *slogans comerciais e de motivos*) condiciona a liberdade do jovem: transformando, sedando e limitando a sua consciência. Para Pasolini, as massas acríticas – de fato – compram os *produtos e as ideias que consomem* apenas por aceitação passiva e por mera inconsciência política acerca de sua suposta qualidade e superioridade (racistamente inculcada pela mídia). Os jovens forçados a se alimentarem dos excrementos servidos nos banquetes infernais (vigoroso *caldo* da senhora *Maggi*) expiam, pois, a sua *incapacidade de reagir* e também a sua *conformação* diante dos condicionamentos da publicidade e da ideologia.

Pasolini certamente compreende quão chocante seria, aos espectadores de *Salò* (1975), assistirem a coerção cênica ao repasto merdoso. Ele admite, nesse ponto, o esperado embate do público com a sua obra cinematográfica: a qual – ao se dar – se nega a si, *como valor moral e estético* afeito ao gosto burguês (*autodegradando-se* antes que o fosse pela integração burguesa). O corsário então inverte e desfruta as normas que regulam a indústria cultural, ao mostrar a inaceitabilidade do *novum* - por meio de uma mensagem que se autoboicota. Faz isso premeditada e conscientemente, afrontando – inclusive – o risco de censura, mas (sobretudo) vingando-se da subcultura burguesa que se locupletara de sua filmografia anterior.

O círculo do sangue

O último de todos é, enfim, o *círculo do sangue – girone del sangue* –, e tem à frente a mais terrível senhora Castelli e as suas narrações teutas de crueldades e de morbidades. Nesse círculo, as sevícias e as torturas *têm espaço*, e desenvolvem-se de maneira hiperbólica. É mostrada uma orgia de torturas, de mutilações, de amputações, de homicídios rituais e de atos de necrofilia (numa possível alusão à morbidade do nazismo alemão).

Os rituais terríveis de suplício dos jovens – forçados a serem sacrificados ao vício, ao ódio e à sujidade das perversões dos poderes – alegorizam a angustiada história da beleza, da juventude e da cultura diversificada (outrora reais) do povo italiano: então

sequestradas *pelo regime da democracia e pela promoção dos sujeitos ao consumismo* (intimidados todos a participarem de seu torpe *mis en scène* no tempo presente: na condição de espectadores-presença, *a serem vendidos e imolados*).

Ao mesmo tempo, *perante o medo*, acontece uma série de delações entre os submissos (bem à moda teutônica): as quais conduzem os devassos senhores do poder à descoberta de que – parte dos prisioneiros e dos colaboradores – transgredia o regulamento perverso. Esses acontecimentos abalam a normatividade imposta por eles, haja vista que um essencial colaborador também é flagrado em transgressão: enquanto mantinha um romance com a serva negra do palácio - e por isso, ato contínuo, ele também é *executado junto a ela*.

Esse *traidor da ordem fascista* não é, contudo, morto sem antes revelar aos senhores a sua íntima convicção (*subversiva e comunista*): o sinal com o braço esquerdo remeteria aquele soldado à *jovem resistência italiana contra o fascismo*, organizada pelo grupo *Stella rossa* – ao qual teria pertencido Guido Pasolini (irmão de Pasolini).

Há de se notar que, entre os adolescentes prisioneiros, alguns terminam desenvolvendo certa *cumplicidade* com os poderosos: e serão – talvez por isso – dos mais supliciados. Por óbvio que se desenrola, diante dessa situação, certa estratégia psicológica (lateral e contínua) por parte dos senhores da perversão: a qual consiste em aparentemente protegerem e favorecerem alguns prisioneiros na frente de outros (uns em detrimento de outros), a fim de que seja rompida a esperada solidariedade entre aquelas que são *vítimas oprimidas*.

Interessava aos senhores lhes fosse (àqueles jovens em meio ao medo) ainda infundida e mantida alguma *esperança* (egoísta): a qual – enfim – os dispusesse uns contra os outros. Qualquer possível *simpatia* ou *preferência* não passavam, portanto, de pífida atuação: *escravos da insatisfação* – e por isso cruéis portentosos –, os senhores seriam incapazes de estabelecer (menos de manter) qualquer contato afetivo real com o que, para eles, não eram senão *objetos e despojos de sua libido*.

Na contramão disso, alguns dos adolescentes chegam mesmo a esboçar *uma frágil rebelião*, acendendo débeis *esperanças*: as quais ainda os mantivessem ligados à *vida no mundo exterior*. Há, inclusive, quem invoque *em vão* o nome de Deus ou o da Virgem. São todos, sem indulto de misericórdia ou de compaixão, liminarmente executados. A pianista que, no grande salão, executa peças da música clássica durante

todas as sessões de narrativas, de orgias e de sevícias – talvez a única alma com algum real sentido estético naquele inferno –, boquiaberta (ou a bocejar?), num misto indefinido de horror, de apatia e de indiferença, suicida-se: defenestrando-se.

No final, os quatro senhores dão início à última orgia dos suplícios (mortal), realizando-a (auxiliados por seus amantes capatazes) com violência total. O filme termina, pois, *em uma orgia de máxima crueldade*: as vítimas são todas torturadas, mutiladas, amputadas, defloradas, estranguladas, escarpadas, degoladas – não sem antes de terem as suas línguas cortadas, as suas órbitas extraídas e os seus mamilos bruxuleados. Tudo transcorrendo ao som das *carmina burana*, a famosa obra de Carl Orff¹² – que Pasolini também considerava como *música fascista*.

Há nesse momento também uma *pequena leitura* dos contos de Ezra Pound¹³ – o poeta norte-americano que abertamente simpatizara com Mussolini. Os poderosos, por vez, se revezam a assistir as torturas, desde uma espécie de balcão que lhes proporciona uma visão panorâmica daquele espetáculo vil (um *belvedere*). Utilizam de um binóculo potente para não perderem nenhum detalhe do desenvolvimento das execuções.

Do que dessa visão infernal se segue, o filme termina com um epílogo, no qual dois jovens colaboradores – indiferentes ao morticínio – sintonizam uma suave frequência no aparelho de rádio da sala em que estão, *dão-se as mãos, tomam um ao outro pela cintura e improvisam uma absurda dança*: ao som de *Son tanto triste*, de A. Bracchi (1975), que é o motivo musical condutor de boa parte da obra.

Considerações finais

¹² Carl Orff (1895-1982) foi dos mais destacados compositores alemães do século XX. Famoso, sobretudo, por sua cantata *Carmina burana*. Apesar de ter sempre (sistematicamente) se recusado a falar de seu passado, Orff é nascido de alta família burguesa bávara, umbilicalmente ligada ao exército e ao nacional socialismo alemão. Após a primeira execução pública das *Carmina burana*, em Frankfurt, no ano de 1937, essa cantata converteu-se em um dos mais diletos temas musicais nazistas, bastante apreciada pela cúpula do exército hitleriano (Cf. <http://de.wikipedia.org/wiki/Musik-im-Nationalsozialismus>. Acesso em 20 de Set. 2011).

¹³ Ezra Pound (1885-1972) foi um poeta modernista norte-americano, autor de diversos movimentos de disciplinamento da poesia: como o *imagismo* e o *vorticismo*. Em 1924, ele se mudara para a Itália, onde as teorias econômicas que defendera o associaram ao fascismo de Mussolini. Chegou mesmo a proferir discursos antidemocráticos na rádio de Veneza, durante a Segunda Guerra. Em seu tratado histórico-econômico *Jefferson and/or Mussolini* (1935), Pound compara a grandeza e a inteligência do autor da declaração de independência dos Estados Unidos às de Benito Mussolini (Cf. <http://www.poets.org/poet.php/prmPID/161>. Acesso em 20 de Set. 2011).

Alegoria sinistra do fetichismo civilizacional do consumo, reduzido e condenado pelo moralismo e pela pudicícia da pequena e da média burguesias como deslavada pornografia, *Salò, o le centoventi giornate di Sodoma* (1975) será sucessivamente perseguido e proibido em diversos países (inclusive no Brasil), e só na década de noventa torna-se disponível (para o público em geral) na Inglaterra, nos Estados Unidos e na Austrália. No Brasil, só muito recentemente – em 2008 – passou a ser comercializado.

Trata-se, de fato, de um filme muito complexo e perturbador, ainda que não exatamente *pelas cenas* que descrevemos ou pelo seu *sadismo*, mas pelo que ele representa. É certo que a estética do obsceno pode até matizar uma que outra tomada do filme de Pasolini, contudo com a finalidade de se contrapor àquela que deveras é a real sexofobia burguesa, conforme descrevera Foucault em sua *Vontade de saber*, d'*A História da sexualidade* (Cf. FOUCAULT, 1976, p.30). Disso se segue que, todas as obscenidades que o filme apresenta têm um poder inegável de chocar, mas jamais de excitar.

Ora, se o objetivo da pornografia é o de estimular o desejo e o apetite sexual, *Sodoma-Salò* hiperbolicamente realiza o oposto desse fim, a não caber – definitivamente – nessa definição. Porque o seu efeito, e conseqüentemente o seu fim, é *o de gerar repugnância, tensão e ojeriza*. Ao revés da libidinagem e de sua indústria, trata-se *Salò* (1975), com ênfase, da bomba que Pasolini detona: contra a crescente produção pornográfica do final do século XX. O seu intento é também o da realização *de uma vingança*: em desforra à audácia e ao ultraje dessa mesma *subcultura* pornográfica e burguesa em assenhorar-se e em locupletar-se de sua filmografia erótica anterior, notadamente de sua *Trilogia della vita*, ou *Trittico della vita*, composta por *Il Decameron* (1971), *I Racconti di Canterbury* (1973) e *Il Fiore delle mille e una notte* (1974).

Vale ressaltar que, no sentido original desse intuito – de denunciar todos os poderes em suas formas mais conspurcadas –, o Marquês de Sade igualmente produzira a sua escrita em contra toda a moralização hipócrita e reacionária da aristocracia do século XVIII, de modo que o seu projeto era também o de uma espécie de vingança – em desfavor de todas as imprecações e admoestações de uma sociedade que não o considerava senão como um réprobo degenerado. Ambos os autores cometem, portanto,

com as suas obras, uma espécie de transgressão ético-estética: como *pharmakon* do excesso e do despudor (horríveis) às convenções da ordem e das viciações dos poderes.

Move igualmente o corsário o propósito (realizado de modo um tanto aterrador) de denunciar aberta e corajosamente a real perversão ética dos poderes: a se integrarem na celebração de seus ódios e de seus horrores sem limites. Portanto, o que *Salò* (1975) está a retratar não é exatamente a ameaça sobre a *boa moral sexual*, mas o malbaratamento de todas as expressões de solidariedade e de estima entre os indivíduos nas sociedades do presente – as quais são simbolicamente reificadas e estupradas no filme, pelo *corpo-poder* e por seus mecanismos de subjugação de toda a gente (massificada, tornada *corpo-massa*). Conforme Passannanti:

A violência de *Salò* alegoriza, radicaliza e supõe à acusação a consciência falsa do fascismo e do neofascismo, responsáveis por terem criado um sistema de valores que reduzem à *coisa* toda a expressão do corpo humano (da vida, da cultura e da sociedade toda), sendo o seu instrumento mais infame o desenvolvimento das *tecnologias dos poderes*, colocadas a serviço da barbárie (2008, p. 93, grifos nossos).

Salò (1975) denuncia, assim, as formas atrozes às quais as organizações sociais, políticas e econômicas do presente – como em uma espécie de *nova barbárie* – reduzem a existência e a expressividade de praticamente todos os sujeitos. Na realidade, reduzem-nas a certos e restritos mandamentos (*mangia! mangia! mangia!*): de modo a soberbamente imprimir-lhes (além de um egoísmo como jamais presenciado) a nulidade de toda e qualquer verdadeira reação e vitalidade (na medida em que as ações todas, por todos os lados, de todas as partes parecem rumar para uma completa corrupção).

De fato, Pasolini é dos pioneiros a perceber e a diagnosticar esse rumo *sinistro e corrompido* da nova Itália, e posiciona-se diante de todo o horror – que vinha há muito sendo anunciado – com a *coragem total da verdade*¹⁴: assume, sem nenhum medo, as mais radicais realizações críticas, artísticas e filosóficas de seu tempo; contrárias – e sem nenhuma concessão – a todas as bruscas *mutações antropológicas*, então em curso

¹⁴ A propósito do percurso em reformulação da filosofia da subjetividade em Michel Foucault e de sua inspiração original - concernente ao desmonte da hipótese repressiva sobre a sexualidade e à proposição de uma filosofia *da coragem total da verdade no presente* - na vida e na obra de Pasolini, conferir a tese de doutorado *Michel Foucault, leitor de Pasolini: a propósito da ontologia do presente* (PEREIRA, 2012). Disponível em <http://tede.biblioteca.ufpb.br:8080/bitstream/tede/5595/1/arquivototal.pdf>. Acesso em 05 de Out. 2014.

nos desdobramentos mais recentes da história italiana (dos seus *avanços burgueses* em retorno à barbárie). Decide-se, enfim, vital e inexcusavelmente, a uma existência *artística e intelectual* inteiramente *corsárias*, a nisso ter de assumir o risco de pagar *com o preço de sua própria vida*.

Com efeito, Pasolini via – como ninguém – *que a pureza e que a inocência burguesas, dos jovens a serem estuprados e mortos em Salò (1975), não têm nada a ver com a cultura popular de culpa marginal, de febre e de delinquência periférica: a qual outrora animava os corpos, as expressões, a linguagem, os comportamentos e os sonhos de vida dos rapazes e das raparigas do subproletariado suburbano e rural* (das precedentes obras de Pasolini).

Nesse mesmo sentido, de acordo com Passannanti (2008), esses agora *estupidamente belos e jovens destituídos de culpa, destinados à condenação e ao consumo burgueses* “demonstram o ingresso da burguesia italiana em uma esfera a qual, para a audiência dos anos setenta, deveria alegoricamente significar a sua sujeição ao fetiche da mercadoria, ou verdadeiramente ao consumismo totalmente acrítico” (PASSANNANTI, 2008, p.43).

Com *Salò (1975)*, portanto, Pasolini realmente termina por esquecer *a Itália como ela era* (não mais de quinze anos antes), e acaba por aceitar *a Itália nova*, no que ela se transformou: *em um espaço horrível e insuportável de vida*. Com *Salò, o le centoventi giornate di Sodoma (1975)*, Pasolini representa, enfim, com toda a crueldade – *com a única crueldade* (contrafeita à realidade) *com a qual seria percebido* –, a sua visão apocalíptica do presente.

A crueldade do filme não é, portanto, *a do sadismo*; mas a da presença incoercível do consumismo, a da expansão falsa e inconsiderada da tolerância jurídica, a da instrumentalização estúpida da vida, e a da dimensão integralmente destruidora e fascista *do novo poder sem limites*.

A respeito desse tema da crueldade em *Salò (1975)*, o próprio Pasolini obtempera: “é verdadeiramente um filme *cruel*, de tal modo cruel que dele (suponho) deverei, por bem, distanciar-me; fingir não crê-lo e brincar um pouco de terror” (NALDINI, 1989, p.306, grifos do autor).

A partir do nexosadiano entre erotismo e retórica, entre orgia e profecia do holocausto, Pasolini construiu em *Salò (1975)*, enfim, uma alegoria: a prelevar o

universo horrendo do neocapitalismo e de seu genocídio – o qual estabelece no *corpo maniatado* o primeiro lugar de encontro e de *evasão* do mal.

Contudo, ainda que em meio ao horror, a sua indignação e a sua recusa *de poeta* jamais deixariam de ressoar. A carnificina do regime de Salò fez-se assumir, assim – em sua obra –, como metáfora do genocídio perpetrado pela *civilização do consumo*: a exterminar na Itália do presente toda a autêntica expressão vital da juventude e da cultura popular.

A componente fundamental dessa obra consiste, por último, justamente em retratar essa *nova violência* (total) exercida pelos *novos poderes* (totalizantes). É que, ao terem produzido a *permissividade sexual absoluta* (inculcada pelo consumismo), esses novos poderes, em suas formas de incitação dos sujeitos *uns contra os outros*, acabaram por reforçar *a mais abjeta sexofobia*, entre os sujeitos e o seu sexo, ao invés de qualquer tipo de liberdade real.

Pasolini descerrou toda a falsidade, dessa infinita *liberalidade sexual* no presente, através da analogia que ele empreendeu em *Salò* (1975) entre *sadismo e fascismo*: de modo a denunciar, sem quaisquer anteparos, as novas formas do poder político-econômico (estabelecidas na Itália do Pós-guerra, e que puderam abarcar a totalidade da vida social).

Diga-se que, certamente, um dos objetivos – permanecido inalterado para Pasolini – foi o de, por fim, manter-se, com *Salò* (1975), desapegado emocionalmente também de todas as imposturas dessa *civilização de consumo* (perdida no encomiasmo de sua trajetória civilizacional): já que nela o corsário não podia mais reconhecer a Itália onde nasceram, cresceram e morreram todos os seus ideais.

Naquela Itália neocapitalisa, para Pasolini, nada mais poderia ser revivificado. Por seu último ceticismo, *todo mergulhado na violência de seu tempo*, é que o corsário promove – então – a fantasia horrível, *mesmo tétrica* (que encontra manifestação em sua resposta estética a esse mundo): através de seu *Salò, o le centoventi giornate di Sodoma* (1975) - o primeiro e único capítulo de uma *Trilogia della morte* (que o silenciamento definitivo de sua vida nos privou).

REFERÊNCIAS

- ALIGHIERI, D. [1555] *A divina comédia. Inferno, Purgatório, Paraíso*. Trad. e notas: Ítalo Eugênio Mauro. São Paulo: 34, 2004.
- AQUINO, J. E. F. *Reificação e linguagem em Guy Debord*. Fortaleza: EdUECE, 2006.
- BARTHES, R. *Sade, Fourier, Loyola*. Paris: Éditions du seuil, 1971.
- BAUDELAIRE, C. [1857] *Les Fleurs du mal*. Paris: Gallimard, 1995.
- BAUDRILLARD, J. *A transparência do mal: ensaio sobre os fenômenos extremos*. Papyrus, 1990.
- BEAUVOIR, S. [1972] *Faut-il brûler Sade*. Paris: Gallimard, 1955.
- BÍBLIA SAGRADA. Edição pastoral. São Paulo: Paulus, 1990.
- BLANCHOT, M. *Lautréamont et Sade*. Paris: Éditions de minuit, 1949.
- FOUCAULT, M. *Histoire de la sexualité – I: La volonté de savoir*. Paris: Gallimard, 1976.
- _____. [1978] *Os anormais*. Cursos do Collège de France. Trad. de Eduardo Brandão. São Paulo: Martins Fontes, 2001.
- Informações sobre Ezra Pound. Disponível em <www.poets.org/poet.php/prmPID/161>. Acesso em: 20/09/2011.
- Informações sobre Sílvio Berlusconi. Disponível em: <<http://educacao.uol.com.br/biografias/silvio-berlusconi.htm>>. Acesso em: 12/09/2014.
- KLOSSOWSKI, P. [1947] *Sade mon prochain*. Paris: Éditions de minuit, 1991.
- MARX, K.; ENGELS, F. [1848] *O manifesto do Partido Comunista*. Trad. Artur Mourão. Petrópolis: Vozes, 1998.
- Musik im Nationalsozialismus*. Disponível em <http://de.wikipedia.org/wiki/Musik-im-Nationalsozialismus> Consultado em: 20/09/2011
- NALDINI, N. *Pasolini, una vita*. Torino: Einaudi, 1989.
- NIETZSCHE, F. [1887] *Genealogia da moral: Uma polêmica*. Trad. Paulo Cezar de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.
- PASOLINI, P. P. [1974a] Ampliamento del <bozzetto> sulla rivoluzione antropologica in Italia. In: _____. *Scritti corsari*. Milano: Garzanti, 1981, p.66-77.
- _____. *Empirismo eretico*. Milano: Garzanti, 1972.
- _____. *Lettere Luterane*. Milano: Garzanti, 1976.
- _____. *IL DECAMERON*. Direção de Pier Paolo Pasolini. Produção de Alberto Grimaldi. Roma: PEA s.a.s., 1971. Itália/França/Alemanha, cor, 110 min. 1 DVD. Legendado. Port.
- _____. *I RACCONTI DI CANTERBURY*. Direção de Alberto Grimaldi. Roma: PEA s.a.s., 1972. Itália/França, cor, 121 min. 1 DVD. Legendado. Port.
- _____. *IL FIORE DELLE MILLE E UNA NOTTE*. Direção de Pier Paolo Pasolini. Produção de Alberto Grimaldi. Roma: PEA s.a.s., 1974. Itália/França, cor, 148 min. 1 DVD. Legendado. Port.

_____. *SALÒ O LE CENTOVENTI GIORNATE DI SODOMA*. Direção de Pier Paolo Pasolini. Produção de Alberto Grimaldi e de Alberto De Stefanis. Roma: PEA s.a.s., 1975. Itália/França, cor, 114 min. 1 DVD. Legendado. Esp.

PASSANNANTI, E. *Il corpo & il potere*. Salò o le 120 giornate di Sodoma di Pier Paolo Pasolini. Novi Ligure: Joker, 2008.

PEREIRA, F. V. M. *Michel Foucault, leitor de Pasolini: a propósito da ontologia do presente*. 2012.

POUND, E. *Jefferson and/or Mussolini*. L'idea statale, fascism as I have seen it. New York: Liveright publishing corp., 1935.

SADE, M. [1785] *Os 120 dias de Sodoma* ou a escola da libertinagem. Trad. Alain François. São Paulo: Iluminuras, 2008.

SOLLERS, P. *L'écriture et l'expérience des limites*. Paris: Éditions du seuil, 1968.

Recebido em: 08 de jun. 2015

Aceito em: 09 de nov. 2015