

Reflexões sobre tortura, regra e vida em Salò, a paródia séria de Pier Paolo Pasolini

Priscila Malfatti Viera Corilow

UNICAMP – Universidade Estadual de Campinas, Departamento de Teoria e História Literária

giaguaro_ole@yahoo.com.br

Resumo:

Nesse artigo tentamos fazer uma leitura de *Salò o le 120 giornate di Sodoma* a partir do conceito de paródia, explorado por Giorgio Agamben em texto homônimo, e também nos apoiando nas reflexões desse mesmo autor em *Altissima povertà* sobre o caráter torturante e anulador que a regra tem ao coincidir ponto a ponto com a vida, tal qual acontece no microcosmo criado por Pasolini nessa obra. Buscamos assim, reafirmar o potencial crítico da última produção cinematográfica do cineasta.

Palavras-chave: Salò; Pier Paolo Pasolini; Giorgio Agamben; Tortura; Paródia

Abstract:

In this article we aim to interpret *Salò o le 120 giornate di Sodoma*, di Pier Paolo Pasolini using the concept of parody which was explored by Giorgio Agamben in his homonymous text, seeking this purpose we have also considered his thoughts in *Altissima povertà* about torturing and annulling effects that the rules assume when they coincide point to point with life, in the same way it occurs in the microcosm created by Pasolini in *Salò*. We thereby intend to reaffirm the critical potencial of his last cinematographic production.

Key-words: Salò; Pier Paolo Pasolini; Giorgio Agamben; Torture; Parody

SALÒ COMO PARÓDIA SÉRIA

Em *Paródia*, texto de Giorgio Agamben publicado na coletânea *Profanações*, a meio caminho entre o ensaio e o aforismo, o filósofo justapõe diversos aspectos de uma discussão a respeito da natureza da paródia, que se inicia no universo literário de Elsa Morante e passa por uma instigante sugestão de análise de *Salò o le 120 giornate di Sodoma*, de Pier Paolo Pasolini.

Uma das acepções que Agamben menciona nesse ensaio remete à esfera musical: diz respeito ao fenômeno da separação entre canto e palavra (*logos e melos*), considerando-se que inicialmente na música grega a melodia deveria corresponder ao ritmo da palavra. De acordo com Agamben, no momento em que, na recitação dos poemas homéricos, «tal nexos acaba desfeito e os rapsodos começam a introduzir melodias que são percebidas como discordantes, diz-se que eles cantam *para ten oden*, contra o canto (ou ao lado do canto)» (Agamben, 2007: 39).

A paródia no universo de Elsa Morante, como nota Agamben, vem frequentemente acrescida pela crítica da adjetivação ‘séria’. Séria, contudo, para o filósofo, seria não necessariamente a paródia, mas o motivo pelo qual se opta por uma representação paródica do objeto que, desse modo, assume uma posição ‘ao lado’, sem lugar próprio. Essa escolha estilística de Morante, para Agamben, estaria diretamente ligada à resolução da escritora de descrever «a vida inocente, a saber, fora da história [que] é rigorosamente inenarrável» (Agamben, 2007: 39). Esse ‘inenarrável’ morantiano, teria sido tomado emprestado pela autora do ‘mito hebraico-cristão’ a partir do qual, ao ser expulso do Éden e lançado entre os animais dentro de uma história que não lhe pertenceria, o homem teria se tornado – enquanto objeto narrativo – um elemento sem lugar próprio e, portanto, paródico, por excelência. Porém, não apenas o homem é, enquanto objeto narrativo, ‘inenarrável’, como também a própria ‘vida’, quando alvo de representação literária, só pode ser representada como ‘mistério’:

Sabemos que, nos mistérios pagãos, os iniciados assistiam as ações teatrais em que apareciam briquedos: piões, jogos das panelas de barro, espelinhos [...]. É útil refletir sobre os aspectos pueris de qualquer mistério, sobre a íntima solidariedade que o liga

à paródia. A respeito do mistério só pode se dar paródia: qualquer outra tentativa de evocá-lo descamba para o mau gosto e para a passionalidade. [...] Frente ao mistério, a criação artística só pode acabar em caricatura, no sentido em que Nietzsche, no lúcido limiar da loucura, escrevia para Burckhardt: “Sou Deus, fiz essa caricatura; preferiria ser professor em Basileia em vez de ser Deus, mas não consigo levar tão longe meu egoísmo”. [É por uma espécie de proibidade que o artista, sentindo que não pode levar seu egoísmo ao ponto de querer representar o inenarrável, assume a paródia como forma própria do mistério]. (Agamben, 2007: 40 e 41, destaque nosso)

A fórmula ‘paródia séria’ atribuída a Morante foi estendida pelo poeta e crítico Franco Fortini a Pier Paolo Pasolini, conforme nos diz Agamben. Pasolini, grande amigo da escritora, manteve com sua obra, um diálogo estreito que, para Agamben, se expressa de forma mais ou menos consciente, a partir da párodia (Agamben, 2007: 45). Nesse sentido, as derradeiras produções cinematográficas de Pasolini parodiariam determinados conteúdos dando-lhes um caráter metafísico:

Aliás, também Pasolini havia iniciado com uma paródia linguística (as poesias friulanas, o uso incongruente do dialeto romano); mas, seguindo as pegadas de Morante e com a passagem para o cinema, ele desloca a paródia para os conteúdos, acrescentando-lhes um caráter metafísico. Assim como a língua, também a vida (a analogia não causa surpresa; trata-se justamente da equação teológica entre vida e palavra que marca profundamente o universo cristão) traz consigo uma cisão. O poeta pode viver sem “os confortos da religião”, mas não sem os da paródia. Ao culto morantiano de Saba, corresponderá assim o culto de Penna, à “longa celebração morantiana da vitalidade”, a *Trilogia da Vida*. Aos meninos angelicais que devem salvar o mundo corresponde a santificação de Ninetto. *Em ambos casos, como fundamento da paródia há algo irrepresentável*. E, por fim, também nesse caso a pornografia desponta como função apocalíptica. Sob tal perspectiva, não seria ilegítimo ler *Salò* como paródia da *Storia*. (Agamben, 2007: 45)

A relação paródica estabelecida pelo filósofo entre o último filme de Pasolini e o best-seller *La Storia* (1974), de Elsa Morante é, sem dúvida, um viés interpretativo digno de ser explorado. Segundo essa perspectiva a história humana, objeto de ambas representações – que, nesse contexto só pode ser pensada como acúmulo de agoras, como constelação, como dialética insuperável entre passado e presente¹ – é o inenarrável e o mistério a partir do qual só pode haver paródia. Contudo, ao contrário do que poder-se-ia imaginar, o caráter paródico não tornaria, segundo essa acepção, a representação algo desprovido de valor como instrumento de reflexão e análise do real.

A esse propósito, pensamos que devido a seu caráter paródico *Salò* foi considerado como uma obra falida, como afirmou Roland Barthes em sua crítica ao filme. Tal falência se estabeleceria na medida de sua incapacidade de captar, devido à sua literalidade em se apropriar das *journalées*, tanto a essência de Sade, quanto a do fascismo. O valor do filme residiria, porém, no «reconhecimento obscuro, mal padronizado em cada um de nós, mas seguramente embaraçoso: causa desconforto a todos, porque, em razão da ‘ingenuidade’ típica de Pasolini, impede a cada um de colocar-se a salvo». (Barthes, 1994, *apud* Bazzocchi, 2005: 126)

Essa inépcia de *Salò* em captar a essência de Sade e do fascismo assinalada por Barthes poderia, diante da sugestão agambeniana, ser lida como resultante inevitável do caráter paródico de *Salò* e da compreensão de Pasolini, tanto das *journalées* sadianas quanto do fascismo, não como episódios superados de uma história linear, mas como fragmentos com caráter de mônada, que condensam o ‘mistério’ da inteira história humana.

A ingenuidade pasoliniana, certo tom caricatural e pueril, portanto, ao contrário de assinalar a falência do filme, poderiam ser entendidos como resultado do decoro, da proibidade de Pasolini ao lidar com o ‘mistério’. Com relação a essas conjecturas, aliás, convém não perder de vista uma das inúmeras declarações do cineasta sobre seu próprio filme: «*Salò* é um mistério medieval, uma representação sacra, muito enigmática. Portanto, não deve ser entendido, seria um problema se o fosse.» (Pasolini, 1975, *apud* Murri, 2007: 51, tradução nossa).

REGRA E VIDA, REGRA E MORTE

Em *Salò o le 120 giornate di Sodoma* a estrutura narrativa sadiana, que remete

¹ A fala de Orson Welles em *La Ricotta* «(mais moderno do que qualquer modemo [...] eu sou uma força do Passado)» atesta essa perspectiva de Pasolini, que é absolutamente compatível com a do próprio Giorgio Agamben. O nome tutelar dessa perspectiva é, entretanto, Walter Benjamin com suas teses *Sobre o conceito de história*.

a Bocaccio é substituída por uma divisão em quatro *gironi* de inspiração dantesca: o *Antinferno*, momento em que os rapazes e moças são roubados de suas famílias – corresponde à seleção das trinta vítimas que serão conduzidas a Silling em *Les 120 journées de Sodome* – e sua humilhação se inicia a partir da exposição de seus corpos e sexos ao exame dos poderosos. A esse prelúdio seguem o *Girone delle manie*, o *Girone della merda*, e o *Girone del sangue*.

A sétima sequência de Salò pertence ao *Antinferno*. Nela, o Duque, o Monseñor, Sua Excelência o presidente da Corte de Apelo e o Presidente do Banco Central – representando respectivamente o poder da nobreza, o poder eclesiástico, o poder judiciário e o poder econômico – juntamente com as narradoras reúnem-se na sacada e o Duque profere às vítimas o emblemático discurso:

Deboli creature incatenate, destinate al nostro piacere. Spero che non vi siate illuse di trovare qui la ridicola libertà concessa dal mondo esterno. Siete fuori dai confini di ogni legalità. Nessuno sa che siete qui. Per tutto quel che riguarda il mondo voi siete già morti. Ecco le leggi che regoleranno qui la vostra vita. Alle 6 la compagnia dovrà riunirsi nella sala delle orge. Le narratrici sederanno a turno a raccontare una serie di racconti su un tema particolare. Gli amici possono interrompere tutte le volte che vorranno. La narrazione serve per infiammare l'immaginazione e sarà permessa ogni lascivia. Dopo cena i signori celebreranno quelle che vengono chiamate 'orge'. Il salone e le stanze saranno riscaldate. Tutti i presenti, vestiti secondo le circostanze, adagiati sul pavimento e seguendo l'esempio degli animali, cambieranno posizioni, si accoppieranno incestuosamente, adulterinamente e sodomiticamente. Questa sarà la procedura. Qualunque uomo trovato in flagrante delitto con una donna, verrà punito con la perdita di un arto. I più piccoli atti religiosi da parte di qualunque soggetto, verranno puniti con la morte. (Pasolini, 2001: 2036)

As palavras do Duque no discurso da sacada extraem as vítimas do contexto jurídico externo à *villa* e as inscrevem sob uma outra norma ou regra. Desse modo, as despoja de qualquer traço de humanidade e as expõe a ciclos crescentes de torturas que culminarão na dizimação das mesmas.

Como alguns críticos já notaram, a apropriação de Pasolini das *journées* sadianas é um tanto literal. Sendo assim, a configuração do microcosmo criado por Pasolini resulta muito próxima daquela que Giorgio Agamben descreve a propósito dos festins do Divino Marquês no capítulo *Nascita della regola de Altissima povertà. Regole monastiche e forma di vita. Homo sacer, IV, I* (2011), em que o filósofo evidencia o caráter paródico (que aliás, já se poderia intuir a partir dos escritos de Barthes em *Sade, Fourier, Loyola*), que *Les 120 journées de Sodome* tem com relação à regra monástica:

Non soltanto, come nei conventi, ogni momento del 'cenobio' è prefissato, i ritmi della veglia e del sonno sanciti, i pasti e le 'celebrazioni' collettive rigidamente programmati, ma persino la defecazione dei ragazzi e delle ragazze è oggetto di una regolazione minuziosa. [...] Alla lectio delle sacre Scritture (o, come nella Regula magistri, dello stesso testo della regola) che nei conventi accompagna i pasti e le occupazione quotidiane dei monaci, corrisponde qui la narrazione rituale che le quattro historiennes [...], fanno della loro vita depravata. All'obbedienza senza limiti e fino alla morte dei monaci all'abbate e ai prepositi [...] corrisponde l'assoluta docilità delle vittime ai desideri dei padroni fino all'estremo supplizio. (Agamben, 2012: 18)

Trata-se nas *journées*, como também de forma semelhante em *Salò*, de uma vida escandida a partir de um relógio cujo controle repousa nas mãos dos quatro poderosos. Entretanto, aquilo que Agamben faz ver com clareza em sua leitura das *journées* que agora projetamos sobre *Salò*, é que nesses dois grupamentos humanos a lei «identificando-se ponto por ponto com a vida, só pode destruí-la». (Agamben, 2012: 19).

Em *Salò*, a verdadeira, mais cruel e efetiva tortura se cumpre menos na apoteose final – em que os jovens que restaram são submetidos a diversas e terríveis técnicas de suplício – do que em cada *giornata* em que a coincidência entre a lei e a vida promove uma espécie de morte, que se não é física de imediato, é infinitamente mais dolorosa na medida de sua progressiva negação do caráter humano das personagens.

Isso se evidencia na fala de um dos poderosos a Franchino, ganhador do concurso que escolheria o melhor *culo* (e premiaria seu portador com a morte), na sequência em que, emblematicamente, os jovens são dispostos em arco, com os rostos – que ainda poderiam identificá-los como seres singulares – voltados para o

chão e as nádegas voltadas para o alto: «Imbecil, como você pode pensar que o matá-riamos? Nós queremos matá-lo mil vezes, até o limite da eternidade, se a eternidade tivesse limite» (Pasolini, 2001: 2055). Podemos entender nesse momento que, embora o menino se aterrorize com a perspectiva da morte, ela é a menor das penas diante da redução diária dos meninos de *Salò*, nos termos de Agamben, à ‘vida nua’.

É assim que *Salò* se estabelece como *para ten oden* dos cantos da rapsódia humana, construindo-se talvez, como diz Agamben, como algo mais do que ficção, na medida em que a paródia apresentaria ‘relações especiais’ de não coincidência, mas ao contrário, de oposição simétrica com relação à ficção, já que, diferentemente desta, a paródia nunca colocaria em dúvida a realidade de seu objeto:

Este, aliás, é tão insuportavelmente real que se trata, precisamente, de mantê-lo à distância. Ao “como se” da ficção, a paródia contrapõe seu drástico “assim é demais” (ou “como se não”). Por isso, se a ficção define a essência da literatura, a paródia se põe, por assim dizer, no limiar dela, obstinadamente estendida entre realidade e ficção, entre a palavra e a coisa. (Agamben, 2007: 46)

A propósito disso, a afirmação de Pasolini a respeito da natureza de ‘mistério’ de sua obra também evidencia sua posição ‘ao lado’ da realidade, mas ao mesmo tempo inscreve o modo de vida contemporâneo como um todo na crítica construída a partir de *Salò*, sua paródia:

il brodo Knorr, oppure i biscotti Saiwa sono merda: questo nel film non risulterà perché è un mistero. Ma è chiaro che io mentre lo giro lo penso; non so se poi verrà fuori o no. [...] Se io facessi un film su un industriale milanese che produce biscotti, e poi li reclamizza, e poi li fa mangiare a dei consumatori, potrei fare un film terribile: sull'inquinamento, sulla sofisticazione ecc.; ecc.; ma non posso star lì a rappresentare un industriale milanese [...] un film realistico in questo senso non lo posso fare [...] (Pasolini, 1999: 3021)

A coprofagia como regra submete tanto os hábitos alimentares quanto o momento da defecação e o destino das fezes, e domina grande parte das histórias das narradoras na sala das orgias, culminando no banquete de fezes.

Se podemos pensar essa passagem do roteiro pasoliniano como um contracanto aos hábitos alimentares contemporâneos, também todo o funcionamento legal de *Salò* pode ser entendido como paródia do funcionamento das governamentalidades, entranhado no amontoado de escombros da história, o que equivale a dizer, como aliás se capta dos inúmeros escritos políticos de Pasolini – em especial seus *Scritti corsari* – que o funcionamento mais regular e estável, a estratégia disciplinar mais eficaz dos sistemas humanos é, afinal, a tortura em acepção ampla e aplicada de forma tão variada que Pasolini e o próprio Sade jamais seriam capazes de catalogar e que, entretanto, podem ser sintetizadas pelo cotidiano de *Salò*.

A propósito disso, novamente as reflexões de Giorgio Agamben em *Altissima povertà* evidenciam questões que revigoram nossa percepção quanto à potência crítica dessa paródia pasoliniana: trata-se da continuidade da reflexão a respeito da escanção horária da vida no monastério, a partir de um relato de Teodoro Studita quando assumiu a direção do monastério do Stoudion em Constantinopla. Nele se reitera o fato de que a vida no cenóbio caracteriza-se prioritariamente pela regulamentação horária da existência. O objetivo dessa *horologium vitae*, entretanto, é a organização, no tempo, das obras feitas para a glória de Deus, que se fixa a partir da leitura que Basílio faz do texto paulino de I Coríntios 10, 31 «Quer comais, quer bebais, fazei-o para a glória de Deus», espiritualizando o trabalho, a ‘obra das mãos’, e configurando algo que poderia ser já entendido como um pensamento precursor àquele que Max Weber organizaria em seu *O espírito protestante e a ética do capitalismo*:

La spiritualizzazione dell'opera delle mani che in questo modo si realizza può essere vista come un precursore significativo di quell'ascesi protestante del lavoro, di cui il capitalismo, secondo Max Weber, rappresenta la secolarizzazione. E se la liturgia cristiana, che culmina nella creazione dell'anno liturgico e del cursus horarum, è stata efficacemente definita una «santificazione del tempo», in cui ogni giorno e ogni ora viene costituita come un «memoriale delle opere di Dio e dei misteri di Cristo», il progetto cenobitico può essere invece più precisamente definito come una santificazione della vita attraverso il tempo. (Agamben, 2012: 36)

A aproximação dessas reflexões da construção de Pasolini em *Salò* nos permite ver que, ao contrário dos que alguns críticos afirmaram, a regulamentação absoluta da vida nesse microcosmo não pode ser considerada feérica ou quimérica², ao contrário, ela se coloca ‘ao lado’ do funcionamento mais habitual da vida diária contemporânea que há muito já porta a marca, a cicatriz deixada pela experiência dos monastérios e já naturalizou a *horologium vitae*, não mais para a ‘glória de Deus’, mas para a glória do capital:

La continuità della scansione temporale, interiorizzata nella forma di una perpensatio horarum, di un'articolazione mentale dello scorrere delle ore, diventa qui l'elemento che permette di agire sulla vita dei singoli e della comunità con un'efficacia incomparabilmente maggiore di quella che poteva raggiungere la cura di sé degli stoici e degli epicurei. E noi siamo oggi perfettamente abituati ad articolare la nostra esistenza secondo tempi orari e a considerare anche la nostra vita interiore come decorso temporale lineare omogeneo e non come un'alternarsi di unità discrete ed eterogenee da misurare secondo criteri etici e riti di passaggio, non dobbiamo tuttavia dimenticare che è nello horologium vitae cenobitico che tempo e vita sono stati per la prima volta intimamente sovrapposti fino quasi a coincidere. (Agamben, 2012: 37)

Esse entranhamento da disciplina do *horologium vitae* de que nos fala Agamben, poderia ser, na paródia que faz do comportamento juvenil em *Salò*, o dispositivo que torna possível que as vítimas apresentem reações de resistência muito incipientes com relação aos poderosos: a realidade desse microcosmo é terrível, mas apresenta rígidos desenhos estruturais que o aproximam muito do torturante caráter disciplinado da vida fora da *villa*. Porém, se nos monastérios essa disciplina tem como objetivo a salvação da alma, em *Salò* predomina o *non sense*, a gratuidade da tortura, evidenciada de forma magistral pelo diálogo entre os poderosos em que o trecho da carta de Paulo aos Romanos, que justamente fala da remissão da alma do cristão através do sacrifício crístico, é atribuído primeira a Baudelaire, depois a Nietzsche e depois a ‘dada’:

Il Presidente della Corte d'Appello: Il principio di ogni grandezza sulla terra è stato totalmente e lungamente inzuppato di sangue e ancora – amici miei – se la memoria non mi tradisce – si è così: senza spargimento di sangue non si dà perdono... Senza spargimento di sangue! Baudelaire...

Presidente Curval: Mi dispiace, Eccellenza, ma devo farle notare che il testo da lei recitato non è Baudelaire, bensì Nietzsche ed è tratto da Zur Genealogie der Moral.

Presidente della Corte d'Appello: No, non si tratta di Baudelaire, né di Nietzsche, né eventualmente di San Paolo – Lettera ai romani. C'est di Dadà. (Pasolini, 2001: 2042)

Ao homem, feito caricatura de Deus – como na carta de Nietzsche a Burkhardt – legislando sobre máquina do capital que gira no vazio, ausente de uma verdadeira motivação que a sustente, só resta extrair algum gozo de sua auto-destruição na figura do seu semelhante. É o que assistimos finalmente de forma mais concentrada no colapso das últimas cenas de *Salò*, em que os quatro poderosos se revezam ora em perpetrar a tortura, ora em contemplá-la da janela por meio de um binóculo.

No volume *Pier Paolo Pasolini. Salò o le 120 giornate di Sodoma*, de Serafino Murri, comparece um texto de autoria de Federica De Paolis que traz uma hipótese de comparação da cena final de *Salò* com *O Jardim das delícias*, pintura de Hieronimus Bosch. Sua interpretação se vale do ensaio de Ernst Gombrich sobre a obra de Bosch. Segundo Gombrich, o quadro central que faz parte do tríptico pintado por Bosch – justamente aquele com o qual a autora identifica o final de *Salò* – representaria a humanidade antes do dilúvio vivendo num estado de ‘abandono às ações’, em anomia e bestialidade. Na leitura de De Paolis «ao olhar o quadro de Bosch, se notam figuras de homens e mulheres nus que flutuam em um prosaísmo de frutos e animais: se acasalam e se alimentam exatamente do mesmo modo, retratados com as mesmas proporções» (Murri, 2007: 159).

De acordo com a exegese da autora, Deus teria tolerado essa situação anômica por cento e vinte anos, conforme trecho do Gênesis citado pela autora: «Meu espírito não contenderá para sempre com o homem, porque é carne, o seu tempo será de cento e vinte anos». Após esse tempo, Deus teria impedido que o homem permanecesse em seu estado bestial e teria imposto sobre ele «as famosas Leis, que a partir de certo momento teriam governado supremas» (Murri, 2007: 160). Esse período de cento e vinte anos teria entrado como elemento constitutivo das *120 giornate*

² Quanto a isso, ver a crítica de recepção do filme feita por Italo Calvino, sob o título *Sade è dentro di noi* publicado no *Corriere della Sera* de 30 de novembro de 1975, cerca de dois meses depois de sua exibição no festival de Paris. Encontra-se recolhido nos *Saggi (1945-1985)*: «La terribilità di quel passato che à nella memoria di tanti che l'hanno vissuto non può essere usata come sfondo per una terribilità simbolica, fantastica, costantemente fuori dal verosimile come quella di Sade (e giustamente rappresentata in chiave fantastica da Pasolini)» (Calvino, 2001: 1933).

pasolinianas, e assim, os atos compreendidos no período das *120 giornate*, corresponderiam ao período pré-diluviano retratado por Bosch, bem como ao período de anomia da existência humana.

Embora a sugestão de associação imagética com Bosch seja instigante, aceitar a interpretação sugerida por De Paolis implicaria em atribuir a Pasolini uma crença na *lei* – seja ela secularizada para adaptar-se ao estado laico, seja ela uma hipertrofia da lei mosaica resultante dos processos históricos nos quais a Igreja Católica está inscrita – como um instrumento eficaz para conter o estado de coisas que se estabelece na paródia construída em *Salò* e não como o dispositivo que possibilita a existência do microcosmo pasoliniano e que garante em seu interior um rendimento máximo da tortura.

Se olharmos para a forma amarga com que Pasolini critica em *La chiesa, i peni e le vagine*³ – ensaio de 1974, recolhidos junto aos demais *Scritti corsari* – todo o processo legal do direito canônico envolvido no sentenciamento de alguns fiéis nas *Sacrae Romanae Rotae*, se reafirma justamente o que procuramos mostrar: nesse ensaio Pasolini revela profundo desgosto com relação ao fato da Igreja secularizada, valer-se de mecanismos jurídicos do Estado para punir, e não dos ensinamentos do Evangelho para restaurar seu fiel.

Salò é sem dúvida um filme cruel. Há quem tente enxergar na dança final dos rapazes da guarda ao som de uma canção de rádio uma dissolução do horror e uma esperança com relação àquilo que, lá fora, no pátio, continua a submeter os jovens que não devem sair vivos da *villa*. Todavia, o movimento dos dois rapazes parece antecipar a atitude dos espectadores após o afastamento da tela: dissolver a tensão, ignorá-la, ouvir uma música ou travar uma conversa sobre outro assunto qualquer, obliterando o horror presenciado, numa repetição do gesto habitual diante do variado espetáculo de crueldades que a mídia traz diariamente. Se assim for, ainda que não consideremos *Salò* um filme falido, a descrença de seu autor com relação à capacidade de sua paródia de desautomatizar a percepção de seus espectadores já estava inscrita dentro dele próprio.

Contudo, consideramos que esse canto que Pasolini entoava ao lado do canto da história, continua a soar, e sua capacidade de nos aprisionar, torturar, nos fazer reféns da visão de nossa própria abjeção – como não nos lembrar dos olhos de Alexander De Large, estatelados, presos por pinças, durante seu torturante e sádico condicionamento pedagógico em *Laranja Mecânica*, de Kubrick? – continua promovendo buscas, não de um alívio momentâneo como uma dança, mas de reflexões que possam proporcionar – como aquelas feitas por Giorgio Agamben em *Altissima povertà* – condições para alterarmos nossa forma de vida.

Assim, ainda sob o signo da paródia, encerramos com a reflexão do filósofo sobre a rabelaisiana abadia de Thélème, cuja *Regula* pode ser sintetizada assim:

Par ceste liberté entrèrent en louable émulation de faire tous ce que à un seul voyoient plaire. Si quelqu'un ou quelcune disoit: «beuvons», tous beuvoient; si disoit: «jouons», tous jouoient; si disoit «Allons à l'esbat es champs», tous y alloient. (Rabelais, 1934 apud Agamben, 2012: 16)

Essa singela regra da liberdade prefigura o cancelamento da lei a partir da conformação total da vida do monge com a vida de Cristo, feita ela própria, integralmente, regra:

La formulazione abbreviata della regola non è, del resto invenzione di Rabelais, ma risale all'autore di una delle prime regole monastiche, e, cioè, ad Agostino, che nel commento alla prima epistola di Giovanni, aveva compendiato il precetto della vita cristiana nella clausola genuinamente gargantuesca: dilige et quod vis fac, ama e fa' quello che vuoi [...] La parodia rabelaisiana, in apparenza buffa, è, dunque, così seria, che si è potuto comparare l'episodio di Thélème alla fundazione francescana di un ordine di nuovo genere: la vita comune, identificandosi senza residui con la regola, la abolisce e cancella. (Agamben, 2012: 17)

BIBLIOGRAFIA

Agamben, Giorgio (2004), *Estado de exceção. Homo sacer II, 1*, São Paulo, Boitempo.
 Agamben, Giorgio (2005), *Il tempo che resta. Un commento alla Lettera ai Romani*, Torino, Bollati Boringhieri.

³ «La Chiesa non può (per venire a temi di attualità) che considerare eternamente valido e paradigmatico il suo concordato col fascismo. Tutto questo risulta chiaro da una ventina di sentenze 'tipiche' della Sacra Rota, antologizzate da 55 volumi della Sacrae Romanae Rotae Decisiones, pubblicate presso la Libreria Poliglotta Vaticana da 1912 al 1972. [...] Per la prima volta, essa si rivela anche formalmente del tutto staccata dall'insegnamento del Vangelo. Cristo vi è lettera morta. [...] Ciò che i giudici hanno in mano è il codice; e va bene» (Pasolini, 1975: 237-239).

- Agamben, Giorgio (2007), *Homo sacer. Poder soberano e a vida nua*, Belo Horizonte, Editora UFMG.
- Agamben, Giorgio (2008a), *O que resta de Auschwitz. O arquivo e a testemunha. Homo sacer III*, São Paulo, Boitempo.
- Agamben, Giorgio (2008b), *Signatura rerum. Sul metodo*, Torino, Bollati Boringhieri.
- Agamben, Giorgio (2012), *Altissima povertà. Regole monastiche e forma di vita. Homo sacer IV, 1*, Vicenza, Neri Pozza.
- Agamben, Giorgio (2012), *Profanações*, São Paulo, Boitempo.
- Barthes, Roland (1990), *Sade, Fourier, Loyola*, São Paulo, Brasiliense.
- Bazzocchi, Marco Antonio (2005), *Corpi che parlano. Il nudo nella letteratura italiana del Novecento*, Milano, Bruno Mondadori.
- Benjamin, Walter (1996), *Magia e técnica, arte e política. Ensaios sobre literatura e história da cultura*, São Paulo, Brasiliense.
- Calvino, Italo (2001) *Saggi (1945-1985)*, Milano, Arnoldo Mondadori.
- Duncan, Paul (2004), *Stanley Kubrick. Un poète visuel. Filmographie complète (1928-1999)*, Cologne, Taschen.
- Murri, Serafino (2007), *Pier Paolo Pasolini. Salò o le 120 giornate di Sodoma*, Torino, Lindau.
- Pasolini, Pier Paolo (1975), *Scritti corsari*, Milano, Aldo Garzanti.
- Pasolini, Pier Paolo (1999), *Saggi sulla politica e sulla società*, Milano, Mondadori.
- Pasolini, Pier Paolo (2001), *Per il cinema*, Milano, Meridiani Mondadori.