

Arte, Política e Animalidade em Pocilga (1969). Uma leitura do cinema de Pasolini à luz de Foucault

*Art, Politics and Animality in Pigsty (1969). A reading of
Pasolini's cinema in the light of Foucault*

Flávio Valentim de Oliveira

SEDUC, Brasil
flavalol@yahoo.com.br

Resumo: Este artigo analisa a alegoria estética e política do porco que emerge no filme *Pocilga* de Pier Paolo Pasolini à luz de algumas questões foucaultianas sobre tortura, sexualidade e nazismo. Através da reflexão de Pasolini sobre a animalidade, que se desdobra em temas tabus como o canibalismo e a bestialidade, propomos uma abordagem crítica desta obra cinematográfica com algumas passagens dos textos de Foucault, cujo resultado é a sociedade de tortura e seus rituais de punição; o problema da sexualidade no jogo de poder e o porco como figura representativa tanto da biopolítica nazista como da sociedade de consumo.

Palavras-chave: arte; política; animalidade.

Abstract: This article analyzes the aesthetic and political allegory of the pig that emerges in Pier Paolo Pasolini's film *Pigsty* in the light of some foucauldian questions about torture, sexuality and Nazism. Through Pasolini's reflection on animality, which unfolds in taboo themes such as cannibalism and bestiality, we propose a critical approach to this cinematographic work with some passages from Foucault's texts, whose result is to understand the society of torture and its punishment rituals; the problem of sexuality in the game of power and the pig as a representative figure of both Nazi biopolitics and consumer society.

Keywords: art; politics; animality.

Fecha de recepción: 01/09/2022. Fecha de aceptación: 16/12/2022.

Valentim de Oliveira. Brasileiro. Doutor em Educação pela UFPa (Brasil), com estágio doutoral na Universidade Nova de Lisboa/Portugal. Professor de Filosofia (SEDUC). Autor do livro *Escravos, Selvagens e Loucos. Estudos sobre figuras da animalidade no pensamento de Nietzsche e Foucault* (Ed. Dialética 2021/Brasil) e *Animalidade e Pensamento crítico* (Ed. Paco 2022/Brasil). Membro do grupo de pesquisa Filosofia Contemporânea – UFPa (Brasil). Pesquisador do CNPq – 2022.

1. Introdução

O filme *Pocilga* (*Porcile*, 1969) de Pier Paolo Pasolini é analisado por alguns estudiosos como um paradoxo relacionado a figura do pai ou como um questionamento do “status contemporâneo da paternidade”,¹ questão que reverbera constantemente no personagem do filho. Essa crise da “ordem patriarcal” e de uma “reconfiguração da relação pai e filho”² provocada pela sociedade de consumo desdobra a estética pasoliniana para as interpretações psicanalíticas, como é o caso da psicanálise lacaniana, assim como, as leituras cotejadas com os textos filosóficos de Theodor Adorno. Pasolini fez inúmeras defesas políticas e estéticas sobre a importância da psicanálise freudiana, especialmente do peso negativo do termo pai. Essa negatividade paterna que vai se deslindando na negatividade social. Esse peso familiar e social se completa com a própria teoria marxiana, do pai como figura classista. Abordagem que se corrobora com as memórias do cineasta que remonta a sua “experiência de filho rebelde contra o pai violento e fascista”, mas que também indica, na acepção mais ampla, que o “pai é a primeira imagem de poder”.³

Com efeito, o conflito entre natureza e cultura ou, mais precisamente, o “domínio das instâncias culturais” sobre as esferas da natureza emerge na relação social com a figura do pai. A família humana, embora ela seja um resultado da natureza, ela mesma se impõe como fronteira da diferenciação com a animalidade. Mas é essa conversão ou adaptação da animalidade, que Lacan chama de “economia dos instintos” que caracteriza a família como uma instituição paradoxal. A família é tanto a instituição de transmissão da cultura como a instituição que “preside os processos fundamentais do desenvolvimento psíquico.”⁴

É importante ressaltar que Pasolini recebeu várias críticas na época pelo seu apego nostálgico às sociedades tradicionais e seus ritos arcaicos: um dos mais escandalosos seria o canibalismo e a zoofilia retratados em *Pocilga*. Essa pretensa nostalgia, contudo, só funciona como investigação dos novos disfarces sociais que se reiteram no passado e no presente. Assim, *Pocilga* enlaça a paternidade com o autoritarismo. A própria oposição entre os personagens Herdhitze e Klotz, dois patriarcas capitalistas, é somente aparente. O caso de Herdhitze é particularmente emblemático. Ele limpa o seu passado nazista, esconde sua identidade através de uma cirurgia plástica e retorna ao mundo dos negócios. Certamente, isso contrasta com Julien, o filho burguês que rejeita a burguesia, que tem nojo dos hábitos pretensamente assépticos dessa classe social. Mas ele mesmo é cúmplice dessa perversão capitalista e sua assepsia histórica, pois, acredita em sua indiferença

1 CHIANESE, Francesco. «The Ambivalence of Julian: the paradox of Fatherhood in Pier Paolo Pasolini's *Porcile*». *Italian Studies*. 73:1, 66-80.

2 CHIANESE, Francesco. «The Ambivalence of Julian: the paradox of Fatherhood in Pier Paolo Pasolini's *Porcile*», 66-80.

3 BAZZOCCHI, Marco Antonio. *Pier Paolo Pasolini*. Mondadori, Milão, 1998, 141.

4 LACAN, Jacques. *A família*. Assírio & Alvim. Lisboa, 1981, 11.

como uma consciência limpa, traço irônico de sua personalidade que é atraída violentamente pela zoofilia.

Por outro lado, *Pocilga* não está desvinculado das reflexões políticas e estéticas de Pier Paolo Pasolini acerca da mutação cultural da juventude e da burguesia italiana do pós-guerra, fenômeno que o cineasta observava também em relação aos países subdesenvolvidos (terminologia que Pasolini, como intelectual de esquerda, não aprovava). Desse modo, *Pocilga* não deixa de ser um filme que retrata as transformações antropológicas da juventude no capitalismo de consumo. Em princípio, Pasolini chegou a nutrir uma simpatia pelos cabeludos (movimento juvenil que se espalhou pela Europa, no qual se usava cabelos compridos até os ombros como forma de protesto à moda americana) muito, provavelmente, intrigado com um tipo de signo cultural que atraía o ódio da burguesia e sua mania de ter aversão aos pretensos agrupamentos classificados por ela mesmo como “selvagens”. O que atraía Pasolini nesse movimento era o manifesto de um movimento que funcionava como “um anticorpo a essa civilização”, um movimento que, uma vez decodificado, podia-se perceber os seus motivos: “Nós opomos a loucura a um destino de executivos. Criamos novos valores religiosos na entropia burguesa, justamente no momento em que ela estava se tornando perfeitamente laica e hedonista”.⁵

Mas a análise de Pasolini não para por aí, pois, o que Pasolini vai chamar de revolução antropológica da juventude diz respeito a dúvida em saber até que ponto os movimentos da subcultura vão cumprir suas promessas revolucionárias. Uma empolgação inicial pelos cabeludos com sua guinada à esquerda, afinal, o jovem cabeludo mais famoso na época “Che Guevara, era cabeludo”.⁶ Posteriormente, Pasolini percebe que os signos mudam: não se trata mais de cabelos e, sim, de máscaras. Não é por acaso, que o jovem canibal (personagem inicial de *Pocilga*) é atraído por um elmo, juntado no meio de ossadas. Percebe que o seu canibalismo não é único ou isolado. A violência do poder, o culto as armas é uma sublimação do canibalismo. Trata-se de um momento mimético: do canibal que se disfarça de soldado como se quisesse legitimar sua força. É esse fenômeno que Pasolini vai chamar atenção no ensaio *O discurso dos cabeludos*. O fascínio que esse movimento vai alimentar pela ideologia da extrema direita, de como serão assimilados pela subcultura de direita: “uma máscara perfeita, não só do ponto de vista físico – nosso fluxo e nossa ondulação desordenada tende a padronizar todos os rostos”.⁷

Ao mesmo tempo, a burguesia sempre viu o jovem burguês como um herdeiro legítimo de bens e propriedades e o jovem periférico como um selvagem. Essa descrição se aplicava normalmente aos cabeludos. Mas esse lado selvagem juvenil foi filtrado nos anos 60 pelas “maquinações de extrema direita.”⁸ Se a afasia política

5 PASOLINI, Pier Paolo. *Escritos Corsários*. Ed.34, São Paulo, 2020, 37.

6 PASOLINI, Pier Paolo. *Escritos Corsários*, 38.

7 PASOLINI, Pier Paolo. *Escritos Corsários*, 38.

8 PASOLINI, Pier Paolo. *Escritos Corsários*, 38.

e cultural dos jovens deixava Pasolini perplexo, o verbalismo revolucionário o irritava, pois criava-se uma mitificação da subcultura, como se não existisse uma subcultura de Direita que podia “muito bem ser confundida com uma subcultura de Esquerda”.⁹ Nesse sentido, Pasolini era um fino observador cultural. Percebeu que a promessa da revolução dos cabeludos transformou-se em movimento juvenil cada vez mais “servil e vulgar” caracterizados pela identidade com líderes fascistas.

As páginas que se seguem se propõem a analisar a alegoria estética e política do porco que emerge no filme *Pocilga* de Pier Paolo Pasolini à luz de algumas questões foucaultianas sobre tortura, sexualidade e nazismo. Através da reflexão de Pasolini sobre a animalidade, que se desdobra em temas tabus como o canibalismo e a bestialidade, propomos uma abordagem crítica desta obra cinematográfica com algumas passagens dos textos de Foucault, cujo resultado é a sociedade de tortura e seus rituais de punição; o problema da sexualidade no jogo de poder e o porco como figura representativa tanto da biopolítica nazista como da sociedade de consumo.

2. Do jovem canibal ao jovem burguês

O filme *Pocilga* coloca em cena dois jovens personagens: um canibal medieval (Pierre Clémenti) e um burguês zoófilo (Jean-Pierre Léaud). Essa obra cinematográfica de Pasolini não deixou de refletir a tensa relação com os líderes do movimento estudantil italiano no final dos anos 60. Acusado de reacionarismo político, de “romantizar” a classe trabalhadora e até mesmo de não compreender as novas tarefas da luta pela emancipação, Pasolini, por sua vez, não deixou de mencionar o caráter “pequeno-burguês” do movimento estudantil.¹⁰ Contudo, o pano de fundo da crítica de Pasolini aos líderes estudantis não deixou de expor um deslocamento político e cultural, pois ele os criticou muitas vezes como “valentões”¹¹ que apenas se orgulhavam do confronto com os policiais durante a tomada dos prédios das faculdades e das escolas, sem entender, contudo, que a sociedade de consumo já tinha operado uma mutação das fantasias hedonistas da nova juventude. O cineasta destacou, por exemplo, o novo papel da televisão, que atuava como um verdadeiro soberano, pois foi ela e não o fascismo de Mussolini que unificou a Itália, ainda que por meio de uma unificação artificial e com todas as anomalias históricas dos italianos. Para o cineasta, o chamado neocapitalismo reformulou as estruturas sociopolíticas através de uma “revolução passiva”,¹² como diria Gramsci. O filme *Pocilga* não deixa de expor estas anomalias.

O filme, realmente, trata de anomalias sociais. Vemos que o jovem canibal de

9 PASOLINI, Pier Paolo. *Escritos Corsários*, 38.

10 RIGHI, Andrea. *Biopolitics and Social Change in Italy: from Gramsci to Pasolini to Negri*. Palgrave Macmillan, New York, 2011, 74-75.

11 RIGHI, Andrea. *Biopolitics and Social Change in Italy: from Gramsci to Pasolini to Negri*, 75.

12 RIGHI, Andrea. *Biopolitics and Social Change in Italy: from Gramsci to Pasolini to Negri*, 75.

Pocilga é o personagem sem nome e sem fala que, exceto no final do filme, revela seu ato criminoso. Ele poderia muito bem ser caracterizado como aquelas figuras históricas monstruosas descritas por Foucault que são supliciadas pelas instituições penais. Ele não pragueja como Damiens em *Vigiar e Punir* (1975) e tampouco tem o riso de alienado como o de Pierre Rivière. Ele é simplesmente um canibal. Assim, quando a câmera foca lentamente no belo rosto do jovem canibal isso nos faz lembrar que Pasolini conhecia muito bem a teoria lambrosiana das fisionomias criminosas, assim como, fora um dos críticos radicais de seus desdobramentos no âmbito cultural. O rosto dos desajustados ou anormais exerciam fascínio em sua arte e ele as usou numa aceção reversa, como ele mesmo esclarece:

A realidade é esta: para mim é importante a linguagem do corpo e do comportamento porque é uma linguagem que equivale a qualquer outra; ou melhor, muitas vezes é muito mais sincera. Assim, li os rostos do filme de Naldini e os rostos reais que hoje me circundam como se fossem discursos.¹³

Com efeito, o rosto do jovem canibal evoca ainda a imagem das primeiras páginas do primeiro capítulo sobre os “corpos dóceis” de *Vigiar e Punir* (1975). Foucault despreveu os dispositivos disciplinares em que a figura do camponês é substituída – por conta do “automatismo dos hábitos” – pela “fisionomia do soldado.”¹⁴ Um soldado se reconhece de longe: isso, de acordo com a “retórica corporal da honra” dos séculos XVII e XVIII. Todas as partes do seu corpo precisam estar domesticadas: dentre eles o próprio estômago. Assim, o personagem camponês de *Pocilga* odeia a imagem do corpo disciplinado: ele não se situa em instituições disciplinares mencionadas por Foucault, tais como: “nos conventos, nos exércitos e nas oficinas”.¹⁵ Ele está situado nas montanhas, onde foge e se esconde de uma marcha militar; observa um rastro de ossos e um elmo, como se a guerra fosse uma versão moderna do antigo canibalismo. Ele assume, então, uma falsa identidade militar, ainda que seja de um soldado desalinado.

A partir de então, tomando o caminho inverso da marcha militar, o jovem soldado canibal encontra um outro jovem soldado. Eles se encaram como em um espelho e o jovem canibal parece odiar essa imagem e, assim, prefere persegui-lo, decapitá-lo, queimá-lo e devorá-lo. Com efeito, a sociedade de canibais cresce e se espalha pelos vilarejos, assim como, as notícias das práticas de suas barbáries. Sem dúvida, um escândalo social. Esse jovem canibal nos faz lembrar ainda da figura de Damiens, o sujeito parricida, conhecido por ser um “grande praguejador”, mas que precisa ser convertido pela prática do suplício a gritar por “piedade”.¹⁶

A sociedade do suplício foi analisada por Foucault como transição histórica para uma sociedade da economia do castigo. Uma transição que não deixa de ser

13 PASOLINI, Pier Paolo. *Escritos Corsários*, 274.

14 FOUCAULT, Michel. *Vigiar e punir*. Vozes, Rio de Janeiro, 2013, 131-132.

15 FOUCAULT, Michel. *Vigiar e punir*, 133.

16 FOUCAULT, Michel. *Vigiar e punir*, 9.

marcada por “grandes escândalos para a justiça tradicional, época dos inúmeros projetos de reformas, nova teoria da lei e do crime, nova justificação moral ou política do direito de punir”.¹⁷ Em *Pocilga*, Pasolini demora um pouco mais nesse passado de suplícios. O jovem canibal tem como característica a agressividade anticlerical. Talvez, por isso, ele devora uma serpente no início do filme, invocando a própria falsidade do mito bíblico sobre o pecado e o paraíso. Esse personagem – justamente por ser um canibal – não atravessa nenhum ritual de correção moral, deve ser punido por causa de seu apetite monstruoso. Diferentemente de *Damiens*, o canibal não pede perdão publicamente.

Pasolini não fala de uma época com “certa discrição na arte de fazer sofrer”.¹⁸ Assim, o jovem canibal, despido, é submetido ao ritual de uma procissão da culpa. Sua sentença é lida sob o peso sonoro do badalar dos sinos, cujo objetivo é envergonhar as vítimas, exceto que o condenado é indiferente a todo esse ritual. O inquisidor de *Pocilga* carrega uma cruz, que deve ser exposta à vista dos condenados, o supliciado deve beijá-la, cair de joelhos ao chão, interiorizar a culpa e, contudo, o jovem canibal mantém sua indiferença. Em *Vigiar e punir*, Foucault descreve a técnica disciplinar do “conhecimento do criminoso” enquanto em *Pocilga* é notório o desejo de eliminar, de devorar o criminoso. Nada se quer saber dele. O discurso do canibal é insuportável: “Eu matei meu pai, como carne humana, e tremo de alegria”.¹⁹ Esse discurso que é repetido pelo condenado só agrava nas instituições do poder o desejo em apressar o seu papel sacrificial, de mutilar a vítima e, de fato, o condenado é devorado pelos cães. Nesse caso, o dilema “reprimir ou tratar” é exposto de forma bem regressiva, pois no filme não está em questão os “efeitos positivos do poder”.²⁰

No filme observamos ainda aquilo que Foucault definiu como um suplício: de uma “liturgia punitiva”, de uma purgação do crime, no qual não existe reconciliação entre a vítima e o poder da justiça. Em outras palavras, a “justiça persegue o corpo além de qualquer sofrimento possível”.²¹ No suplício se busca “trazer à luz a verdade do crime”,²² muito embora não exista nenhum interesse em reeducar um canibal.

Quando o jovem canibal é devorado pelos cães apenas uma testemunha parece se perturbar, parece sentir uma efêmera piedade. O suplício em *Pocilga* não comove e, portanto, parece ser até banal: mesmo que na sociedade do suplício o corpo do condenado seja “uma peça essencial no cerimonial do castigo público”.²³ A verdade do jovem canibal parece mostrar o seguinte: Qual o problema de um

17 FOUCAULT, Michel. *Vigiar e punir*, 13.

18 FOUCAULT, Michel. *Vigiar e punir*, 13.

19 *Pocilga*. Direção: Pier Paolo Pasolini. Itália/França. NIS Film/IDI Cinematographia/Film Dell’Orso. 1969, (1hora:33min:58 segs.).

20 FOUCAULT, Michel. *Vigiar e punir*, 25-27.

21 FOUCAULT, Michel. *Vigiar e punir*, 36.

22 FOUCAULT, Michel. *Vigiar e punir*, 37.

23 FOUCAULT, Michel. *Vigiar e punir*, 43.

filho odiar o pai? De devorá-lo? Mas se o condenado exprime o prazer nesse ato, ele apreende no próprio ritual da condenação que sua condição humana será rebaixada; sua humanidade perdida deve ser objeto do apetite dos animais, ele mesmo um animal, devorado pelos cães. Não se pode deixar de perceber que o próprio gesto voluntarioso do canibal, cujo discurso escandaloso em dizer que sentiu prazer no devoramento do pai só apressa o ritual do suplício. Ele mesmo se assemelha ao condenado François Billiard, aquele descrito nos estudos de Foucault como o sujeito que “arrumava” o próprio cartaz que estava torto em seu peito para que o público pudesse ler “mais facilmente”²⁴ o seu crime.

Evidentemente, existem ainda semelhanças entre o jovem canibal de *Pocilga* e o caso de Pierre Rivière. Ambos são julgados e condenados como parricidas. Rivière, contudo, aparece no relato criminal de uma das testemunhas como um salvador do pai: “Acabo de livrar meu pai de todas as suas infelicidades. Sei que me matarão, mas isso não me importa”.²⁵ Afirmação cujo sentido só pode ser compreendido em função de suas interpretações ambíguas dos textos do Antigo Testamento. Ambíguo porque Moisés só pode libertar cometendo crimes e com a diferença de que Rivière inverte o episódio bíblico, pois Deus é que pede ao filho que liberte o patriarca das garras da mãe. Rivière pode ainda lançar uma luz para entender melhor a angústia do jovem canibal de *Pocilga*.

Solitário, feroz e cruel, eis Pierre Rivière encarado sob seu aspecto moral; é de certa maneira um ser à parte, um selvagem que escapa às leis da simpatia e da sociabilidade, pois a sociedade era-lhe tão odiosa quanto sua família, e ele perguntava a seu pai se não seria possível ao homem viver no mato, de ervas e raízes.²⁶

Rivière pregava peças e ameaçava as crianças, bem como, atormentava e crucificava os pequenos animais. Seu riso é sempre citado nos testemunhos como o riso de um “imbecil”. Todavia, pode-se dizer que o medievalismo retratado no filme de Pasolini é uma paródia da própria situação dos jovens italianos na época. Rebeldes e consumistas. Mas Pasolini viu na própria direita um caráter acentuado para o canibalismo. Ela mesma sacrifica seus valores do passado, suas “velhas instituições sociais – família, cultura, língua, Igreja”²⁷, destruída pela cultura de massa, decretando, assim, sua total cesura com a tradição humanista. Por esse motivo a máscara nunca deixou de ser um tema político em Pasolini.

Por outro lado, a câmera mostra outro jovem (e este tem um nome: Julian) que está em um salão familiar, contemplando um mosaico de arte e assobiando como um passarinho livre. Parece se assustar e recua com a presença de sua bela

24 FOUCAULT, Michel. *Vigiar e punir*, 45.

25 FOUCAULT, Michel. *Eu, Pierre Rivière, que degolei minha mãe, minha irmã e meu irmão...um caso de parricídio do século XIX*. Graal, Rio de Janeiro, 1988. 8.

26 FOUCAULT, Michel. *Eu, Pierre Rivière, que degolei minha mãe, minha irmã e meu irmão...um caso de parricídio do século XIX*, 10.

27 PASOLINI, Pier Paolo. *Escritos Corsários*, 274.

noiva chamada Ida (Anne Wiazemsky) – que o lembra de que são dois ricos burgueses. Cena muito importante, pois Pasolini compreendeu a importância do feminismo nos anos 70 que traduziu o amor como uma “luta política”.²⁸ Mas, ao mesmo tempo, é curioso que a personagem Ida fracasse totalmente em despertar uma centelha revolucionária, um posicionamento político firme de Julian em relação as injustiças do mundo. Julian é o retrato do moderno tédio burguês, em especial daquele tédio que Nietzsche descreveu como “mascarada”, como travestimento moral de animal “domesticado”.²⁹ Por mais que sua namorada se esforce em engrandecer seus sonhos de liberdade e lembrá-lo que ele a beijou, Julian responde: “Se morresse, querida, não me incomodaria em saber onde seria enterrada” ou: beije-lhe “como coço a cabeça”.³⁰ Mas Julian não suporta falar de si, de se auto-analisar, decididamente, o personagem não quer se conhecer. Vive num total vazio interior e adverte: “Porque se me visse um só instante como sou de verdade, fugiria horrorizada chamando um médico ou melhor uma ambulância. Viva!”³¹

A angústia de Julian parece se justificar com a entrada do pai e da mãe. É justamente o pai, o Senhor Klotz, que tem um profundo interesse no casamento como uma aliança patrimonial. A esse respeito Julian ironiza: “Entre o nosso patrimônio e o seu com certeza eu seria dono de meia Alemanha Oriental: Lã, queijo, cerveja e botões, sem contar as armas.”³² Klotz foi um empresário na Alemanha nazista e não esconde seus propósitos de devorar o comunismo. Já o filho, como ele mesmo declara, mesmo que tente ser um revolucionário é na realidade um conformista. Assim recusa o convite de Ida no protesto dos dez mil que irão mijar no muro de Berlim. Na recusa em participar do protesto, Julian declara: “Meu lado conformista está entediado, meu lado revolucionário está em suspenso. O todo quer ficar quieto, desfrutar(...) de repetições infinitas de uma só coisa”.³³ Com efeito, Julian não esconde o lado burguês sádico: “Mesmo que seja só para fazê-la chorar e sofrer!” e ainda: “E por isso eu queria ser da S.S. e exterminá-la com meu segredo”.³⁴

No baile da “fusão” empresarial se consuma um novo pacto. “Deus abençoe o apetite destas nessas consortes. Alemanha! Quanta capacidade de digerir (...) E quanta capacidade de defecar. Ninguém defeca mais que os alemães”³⁵, assim diz o velho Klotz. Suas teorias sobre apetites, digestão e a arte de defecar revelam todo seu delírio nacionalista, a admiração pelo corpo germânico, devidamente capacitado para a dominação, o poder e a assepsia. Seu delírio empresarial e

28 RIGHI, Andrea. *Biopolitics and Social Change in Italy: from Gramsci to Pasolini to Negri*, 75.

29 NIETZSCHE, Friedrich. *A Gaia Ciência*. Companhia das Letras, São Paulo, 2001, §352, 246

30 *Pocilga*. Direção: Pier Paolo Pasolini.

31 *Pocilga*. Direção: Pier Paolo Pasolini.

32 *Pocilga*. Direção: Pier Paolo Pasolini.

33 *Pocilga*. Direção: Pier Paolo Pasolini.

34 *Pocilga*. Direção: Pier Paolo Pasolini.

35 *Pocilga*. Direção: Pier Paolo Pasolini.

político contrasta com o desejo erótico de Julian pelos porcos. Julian poderia ser caracterizado muito bem como uma anomalia social dentro dos rituais de uma sociedade do suplício, contudo, a própria catatonía do personagem indica as diferenciações patológicas de um burguês no cinema de Pasolini. Nem o jovem Canibal nem Julian confessam seus crimes ou suas faltas. Mas como mostra Foucault dizer ou não dizer uma confissão é sempre algo ambíguo. O canibal solta a espada, assim como Julian faz apatologia de sua apatia.

3. Sexualidade, Zoofilia, Homossexualidade

Há algumas noites sonhei que andava por uma rua escura, cheia de poças. Procurava o meio-fio e pelas poças de luz como uma aurora boreal, ou um longo entardecer siberiano, algo que, bem, não lembro direito, talvez um brinquedo. E bem na borda de uma dessas poças, um porco, um porquinho. Me aproximo dele, como para pegá-lo, para tocá-lo e ele, alegremente me morde. Sua mordiscada me arranca quatro dedos da mão direita. Ficam pendurados sem sangrar, como se fossem de borracha. Eu giro com os dedos pendurados, aterrorizado pela mordida. Uma vocação para o martírio?³⁶

O onirismo de Julian é revelador. Primeiramente, trata-se do típico onirismo burguês que pretende limpar sua consciência, que acredita em sua inocência, ainda que seja atraído pela sujeira como pontos de luz e os seus desejos infantis pela zoofilia. Em segundo lugar, Julian não é propriamente alguém que goste de elaborar confissões sexuais, embora goste de experimentar brinquedos e prazeres novos, ele teme perder as mãos e, no sentido mais amplo, teme ser devorado pelos julgamentos e castigos morais.

É conhecida a definição de Pasolini sobre a questão o que é a burguesia? Para o artista e pensador a burguesia não é apenas um conceito econômico, “não é apenas a definição de uma classe social”, mas uma “forma de vida”, um “modelo de comportamento e pensamento absoluto” e que, sobretudo, não admite o confronto, a contestação e, por isso mesmo, o “conhecimento verdadeiro” e a “verdadeira paixão” só podem se desenvolver em contraste com o mundo burguês.³⁷

Por essa perspectiva pasoliniana, Julian vive em uma prisão interior e só parece se libertar quando passeia pela pocilga. Certamente, seu personagem é privilegiado, pois, secretamente, esse lugar proibido funciona como uma terapia para sua angústia. Comparado ao jovem canibal – que vive como um mendicante e um antissocial – que empregado irá importuná-lo? Se digo que Julian é um personagem burguês e privilegiado em relação aos seus desejos é porque Pasolini vai tratar em seus artigos de intervenção política no início dos anos 70 sobre os

36 *Pocilga*. Direção: Pier Paolo Pasolini.

37 BAZZOCCHI, Marco Antonio. *Pier Paolo Pasolini*. Mondari, Milão, 1998, 57.

estupros de rapazes nas prisões italianas. O porco sempre foi um animal repudiado na mitologia cristã, assim como, é o animal massacrado na sociedade de consumo e na indústria de carne. Mas na perspectiva arcaica, o porco é o animal odiado ou, como diz Pasolini, ele é um objeto, o animal tabu que evoca o “poder arcaico e individual da força física que dissocia o outro de si mesmo e o destitui daquele mínimo essencial de liberdade que é a liberdade do corpo”.³⁸ Dissociar o outro do mesmo modo como se diseca e mutila o porco. Essa visão mais aterrorizante da política e da arte em Pasolini tem um endereço certo: o artista é cético em relação ao modelo político da esquerda norte-americana: um modelo tipicamente reformista que, talvez, tenha influenciado a esquerda italiana muito mais do que a esquerda russa. Daí a mitificação da subcultura. Por esse motivo, Julian é o personagem ambíguo: pois ele não deixa de representar a intelectualidade da pequeno-burguesia italiana, da esquerda melancólica que caminha pelas vias de uma “consciência infeliz”. Julian é tipicamente esse sujeito da consciência infeliz? Em que pese todos os segredos e desejos secretos de Julian, uma cúpula corporativa decide os novos rumos do que é o desejo. Em *Pocilga* é realmente incrível a incapacidade e apatia de Julian em verbalizar os seus desejos. Em relação a isso, Pasolini faz a seguinte constatação:

Ademais, tamanha liberdade sexual não foi desejada nem conquistada pelas bases, mas justamente concedida pelas cúpulas (através de uma falsa concessão do poder consumista e hedonista às velhas instâncias ideais das elites progressistas).³⁹

Por outro lado, Pasolini conhecia muito bem a literatura francesa sobre o erotismo e a questão dos homossexuais; em especial os textos que faziam referência a uma pedagogia da homossexualidade. No todo, Pasolini via com bons olhos o movimento pedagógico – tanto na França como na Itália – que se propunha a esclarecer tabus, no rádio ou na televisão, sobre questões como os “anticoncepcionais, o aborto, as relações sexuais entre os adolescentes”.⁴⁰ Contudo, a pedagogia da homossexualidade seguia ainda um rastro de condenação que, segundo Pasolini, se baseava no próprio tabu que pretensamente se opunha e que podemos condensar na frase de Paulo em sua epístola aos Efésios que diz: “Que estas conversas nem sequer se nomeiem entre vós”.⁴¹ Mas não seria apenas a moral cristã que faria essa reflexão, condenação e proposição para o silenciamento. Sem falar, que esses temas tabus, como por exemplo o divórcio, sempre fazia menção a moralidade heterossexual. Ora, por que em *Pocilga* as referências a consciência burguesa e a consciência revolucionária aparecem misturadas e ambíguas? Os homossexuais carregaram durante muito tempo o estigma do prazer sujo e anormal, manter

38 PASOLINI, Pier Paolo. *Escritos Corsários*, 237.

39 PASOLINI, Pier Paolo. *Escritos Corsários*, 239.

40 PASOLINI, Pier Paolo. *Escritos Corsários*, 242.

41 Carta de Paulo aos Efésios. Citado por Pier Paolo Pasolini. *Escritos Corsários*, 242.

relações com um homossexual já se constituía por si só como um tipo de zoofilia e como bem observa Pasolini, não raro, esse tipo de erotismo seria visto também como uma moral contrarrevolucionária

Em outras sociedades que até já se livraram do cristianismo, a velha condenação religiosa, muito profundamente enraizada para desaparecer, tomou a forma de um falso racionalismo e conserva todo o seu vigor: a URSS e Cuba têm leis severas contra os homossexuais, em nome da defesa do povo contra os vícios do capitalismo decadente.⁴²

Julian é um homossexual, uma figura autodevoradora, angustiado com a sua própria fantasia de porco – essa fantasia histórica do estigma social que coloca esse agrupamento humano no cenário da total falta de reparação.

É significativo a esse propósito que Hitler tenha mandado para os campos de concentração três grupos de minorias, com o mesmo pretexto de *salvaguarda da defesa da raça*: os judeus, os ciganos e os homossexuais (os homossexuais, diferenciados por um triângulo rosa, eram submetidos a tratamentos particularmente abomináveis. São, entretanto, os únicos que, depois da guerra, nunca tiveram direito a uma indenização). Inclusive – podemos acrescentar – são os únicos para quem as coisas continuaram essencialmente como antes, sem o menor sinal de qualquer forma de ressarcimento.⁴³

O porco é uma figura política e ideológica. No caso específico da Itália ele é representado (tantas vezes denunciado nos manifestos de Pasolini) na relação de poder do Vaticano, da Democracia Cristã e do fascismo que se nutriu do “reacionarismo camponês”.

Mas para Pasolini a “Itália camponesa e paleoindustrial desmoronou, se desfez, não existe mais, e em seu lugar ficou um vazio que provavelmente espera ser preenchido por um aburguesamento completo, do tipo mencionado acima (modernizante, falsamente tolerante, americanizante etc.)”⁴⁴ Desse modo, os homens tornam-se animalizados e o porco é a simbologia universal da função que os animais assumiram na sociedade neocapitalista, a saber: “de matéria-prima para a indústria de abate em massa”, de animais que se “transformaram em comida” na agricultura industrial, do porco como simbologia do bem-estar burguês.⁴⁵ O porco é ainda o animal das recordações infantis nos tempos da fome e da pobreza. Neste sentido, a arte de Grosz (pintor citado em *Pocilga* e que viveu a experiência infantil da extrema pobreza) é marcada pela “misanthropia” e pelo “ódio a humanidade”.⁴⁶

Não obstante, Julian é o jovem burguês esnobe com a noiva e pessimista com o mundo que, entretanto, ama a corporeidade dos porcos. Ele é o representante

42 PASOLINI, Pier Paolo. *Escritos Corsários*, 243.

43 PASOLINI, Pier Paolo. *Escritos Corsários*, 243.

44 PASOLINI, Pier Paolo. *Escritos Corsários*, 243.

45 RIGHI, Andrea. *Biopolitics and Social Change in Italy: from Gramsci to Pasolini to Negri*, 75.

46 BALBI, Mathias. *Pasolini, Sade e la pittura*. Falsopiano, Roma, 2012, 178.

do fracasso do universalismo moral burguês no que diz respeito à sexualidade. Do ponto de vista da moral sexual cristã, Julian é o sujeito do pecado, da queda e da morte tendo em vista que nada é mais bestial do que um jovem escolher como parceiro sexual um animal, além do que, a experiência desse prazer sexual é uma afronta ao próprio princípio da procriação. Por outro lado, a relação sexual com o animal se aproxima do medo com que Foucault descreveu na *História da Sexualidade II. O uso dos prazeres* que gira em torno do puro dispêndio sexual, isto é, da “perda de sêmen”, prática sexual vergonhosa que se traduz na caducidade, velhice, estupidéz, palidez, enfim, da “morte do indivíduo”.⁴⁷

A relação sexual com o porco denota a incapacidade de Julian em manter uma sexualidade pretensamente sadia, uma vez que na zoofilia “não existe fecundidade nem parceiro”.⁴⁸ Nesse aspecto, Foucault assinala que a condenação moral do desperdício do sêmen foi prescrita tanto pela moral sexual cristã como pela tradição “naturalista” e “científica”.⁴⁹ É curioso que o pai de Julian – enquanto ri de uma pesquisa científica sobre os crânios dos judeus bolcheviques – desconheça o enigma do filho e seu apetite sexual pelos porcos.

É claro que desde a ética antiga já se olhava para os animais como modelo, como “espelho natural” para as práticas sexuais e, que influenciou também as interpretações cristãs sobre o casamento, cujo exemplo clássico é a citação de Francisco Sales sobre o elefante como grande animal, mas econômico nos prazeres, do animal que se purifica. Foucault apresentou a figura do elefante como modelo de boa conduta sexual, o elefante como um narrador moral baseado em cinco motivos: monogamia, raridade do ato sexual, reprodução, pudor, purificação. O elefante seria um minúsculo fragmento das técnicas de vida, “uma espécie de iluminura animal da virtude conjugal e do casamento virtuoso”.⁵⁰ Mas, o elefante e o porco ocupam papéis opostos naquilo que podemos chamar de moralidade sexual, tanto no paganismo como no cristianismo. O elefante, de todo modo, é o animal da sexualidade moderada enquanto o porco estaria propenso para a devassidão e a impureza.

O personagem Julian não é o tipo que se enfeita dentro de uma “morfologia feminina”⁵¹, mas é visível sua repugnância às mulheres. A zoofilia não é uma inversão dos papéis sexuais, mas uma regressão ao prazer em estado animal. Sabemos que muitos tiranos do mundo antigo ofereciam banquetes para celebrar o retorno do indivíduo a natureza, nem que para isso tivesse o humano que se rebaixar para a forma animal através da relação sexual, vendo o animal como um amigo, um amante, um igual em matéria de prazer, de unir aquilo que a própria moral sexual separou.

47 FOUCAULT, Michel. *História da sexualidade II. O uso dos prazeres*. Paz e Terra, Rio de Janeiro/São Paulo, 2014, 21.

48 FOUCAULT, Michel. *História da sexualidade II. O uso dos prazeres*, 22.

49 FOUCAULT, Michel. *História da sexualidade II. O uso dos prazeres*, 22.

50 FOUCAULT, Michel. *Subjetividade e verdade*. Wmf/Martins Fontes, São Paulo, 2018, 5-6.

51 FOUCAULT, Michel. *História da sexualidade II. O uso dos prazeres*, 21.

Pasolini, por sua vez, sempre foi tentado a imaginar a sociedade burguesa como uma intensa paródia do mundo antigo. E, de fato, muitos artistas greco-romanos satirizaram os apetites sociais, políticos e sexuais de sua época e o próprio Pasolini dedicou a Plauto uma pequena peça intitulada *Il vanto de Plauto (A vanglória de Plauto)*. Com a hegemonia do neocapitalismo, Pasolini compreendeu que o apetite era uma outra faceta da luta de classes, pois ele impulsiona a violência política. Mas assim como Plauto que, diante dos “poderosos rosnados” dos romanos e da “truculência dos Plebeus”⁵², ofereceu como refeição sua *Delikatessen*, o cinema de Pasolini precisa ser digerido como uma revolução do próprio paladar cultural.

4. A nova máscara do fascismo

Pasolini desconfiou, desde cedo, que o fascismo assume formas “subterrâneas”: o que pressupõe uma afinidade com o mundo dos porcos. Um fascismo que se mascara na própria “normalidade” dos cidadãos,⁵³ e se revela, ao mesmo tempo, como uma experiência histórica regressiva, uma vez que ele traz à tona no presente “cada massacre ou atrocidade humana, todos os abusos ou um ato de violência, cada manifestação de ódio e intolerância”.⁵⁴ Mas Pasolini identificou também um “fascismo de esquerda”, cujas características, muitas vezes, parecem recair no jovem Julian: que padece de uma consciência revolucionária muito assemelhada a de um bufão: um personagem radical nas ironias, mas completamente apático na vida. Por outro lado, existe uma crítica de Pasolini direcionada a um “totalitarismo que não é mais apenas político, mas absoluto, que atropela e viola a identidade intelectual e física dos homens, profanando a sacralidade da vida”.⁵⁵

O porco é o animal profano, assim como os regimes políticos do fascismo também o foram. É nessa lógica da profanação que Pasolini empurra a burguesia para cenas sempre patéticas quando está em questão o auto-exame de sua consciência histórica. Desse modo, o Senhor Klotz (Alberto Lionello), deitado melancólico em sua cama, ao lado de sua esposa, reflete a sua vida familiar e a vida histórica com palavras sempre vinculadas a arte e a promiscuidade:

Os tempos de Grosz e de Brecht ainda não se foram. E eu poderia perfeitamente ser retratado por Grosz na forma de um triste porco e você, numa triste porca, na mesa, naturalmente. Eu com o traseiro de uma secretária de quatro, e você com as mãos entre as pernas de um chofer. E Brecht, que descanse em paz, poderia nos dar o papel de vilões numa obra onde os pobres são os heróis. E então Julian? Espera

52 TODINI, Umberto. Prefácio de *Ivanto di Plauto* de Pier Paolo Pasolini. Mondadori, Itália, 2011, 13.

53 VENTURI, Maria Teresa. *Io vivo fra le cose e invento, como posso, il modo di nominarle*. Firenze, 2020, 291.

54 VENTURI, Maria Teresa. *Io vivo fra le cose e invento, como posso, il modo di nominarle*, 292.

55 VENTURI, Maria Teresa. *Io vivo fra le cose e invento, como posso, il modo di nominarle*, 292.

engordar como um porco? Espera presentear os pobres fazendo com eles um belo baile tirolês? Ou espera chamar a mim de porco?⁵⁶

Em outra cena, o Senhor Klotz toca harpa suavemente e isso, por si só, já é uma máscara do decadente lirismo burguês. Ele inicia o diálogo com Günther (uma espécie de secretário particular) acerca da educação do seu filho. Não sabemos exatamente se Klotz ao falar do filho fala em tom melancólico ou jocoso. Se o filho fosse obediente, isto é, um capitalista como ele, estaria voando “sobre as chaminés gloriosas de nossa Colônia, fábrica de botões e armas”,⁵⁷ com efeito, Julian teria herdado a habilidade industrial e o militarismo. Se Julian, contudo, tivesse desobedecido, possivelmente Klotz o teria “rechaçado”, mostrando toda a sua autoridade paterna ao filho. O que intriga Klotz é que o filho não é obediente e tampouco desobediente. Klotz assim o reconhece: “Ócio, greve e exílio. Não sei. Julian está aí, em seu quarto, como um santo embalsamado, nem morto nem vivo”.⁵⁸ Mas logo o assunto é interrompido pelos negócios. O senhor Günther traz a boa notícia de que o “Sr. Herdhitze não é outro senão o Sr. Hitz”.⁵⁹ Trata-se de seu antigo companheiro nazista, que mudou a sua fisionomia por meio de cirurgia plástica. Herr Herdhitze foi ainda um professor de anatomia na cidade de Estrasburgo, estudava “crânios de comissários bolcheviques judeus”⁶⁰, no qual chegou a elaborar um relatório científico para enviar a Himmler. Essa notícia é recebida com riso e escárnio por Klotz. Qual o sentido de estudar crânios de “comissários, bolcheviques, judeus”?⁶¹

Nessa perspectiva, Pasolini distinguiu dois modelos de fascismo que interferiam, inclusive, na luta antifascista. Existia, portanto, um fascismo que se podia chamar de “arqueológico”, preso na nostalgia de um “fascismo arcaico que não existe mais e que não existirá mais”.⁶² Mas qual foi o motivo dessa mutação? Segundo Pasolini: “As técnicas daquele chefe funcionavam bem sobre um palco, num comício, diante das multidões oceânicas; não funcionariam absolutamente numa tela”.⁶³ O lado cômico do Sr. Klotz parece se identificar com esse fascismo arcaico, sendo ele mesmo uma cópia de Mussolini: teatral, jocoso e sádico, cuja tortura e o crime são práticas tanto necessárias como divertidas. Já o novo fascismo, por sua vez, seria a sociedade de consumo. Essa nova sociedade que é anunciada pelo Senhor Hitz:

Estou aqui como concorrente. Venho destruí-lo como se deve, para que você não me destrua. Assim falaremos de porcos, e não de judeus. Entretanto, há algo mais, o a mais. Creio que é o sabor da verdade.⁶⁴

56 Pocilga. Direção: Pier Paolo Pasolini.

57 Pocilga. Direção: Pier Paolo Pasolini.

58 Pocilga. Direção: Pier Paolo Pasolini.

59 Pocilga. Direção: Pier Paolo Pasolini.

60 Pocilga. Direção: Pier Paolo Pasolini.

61 Pocilga. Direção: Pier Paolo Pasolini.

62 PASOLINI, Pier Paolo. *Escritos Corsários*, 269.

63 PASOLINI, Pier Paolo. *Escritos Corsários*, 269.

64 Pocilga. Direção: Pier Paolo Pasolini.

Nesse aspecto, o mundo burguês é a impossibilidade da experiência trágica, ele é o mundo, esteticamente falando, avesso ao trágico. Os personagens trágicos de Pasolini procuram “desesperadamente uma maneira de se livrar de si mesmo”, pois, “parece não existir remédio para sua culpa”.⁶⁵ Muitas vezes, esse itinerário de mutações subjetivas – como no caso até mesmo de Édipo Rei – revela “características físicas que passam por cadeias de metáforas vegetais e animais e que dissolvem a masculinidade de Édipo”.⁶⁶ Assim, não é por acaso que o personagem Senhor Hitz pede cumplicidade dos aldeões no silêncio e regride assustadoramente para uma máscara em que a verdade não pode ser dita, representada ou reconhecida após Julien ser devorado pelos porcos. Por isso o Senhor Hitz parece compreender isso muito bem. Ele mesmo é um adepto, um consumidor das cirurgias plásticas: essa nova fórmula de rejuvenescimento. Não se trata mais de perseguir judeus como porcos, mas entender a voracidade dos porcos como nova metáfora econômica, política e sexual. Deve-se devorar porcos, não mais na velha acepção de Klotz que diz que os “alemães adoram salsichas”.⁶⁷ Mas a própria zoofilia seria como um novo experimento dos prazeres, embora isso não tenha nada de transgressivo, pois, nesse aspecto, a sociedade de consumo ficaria incumbida de despertar os desejos mais arcaicos. É esse novo fascismo que Pasolini denuncia:

Se alguém observa bem a realidade, e, sobretudo, se sabe ler em volta nos objetos, na paisagem, na urbanística e, sobretudo, nos homens, vê que os resultados dessa despreocupada sociedade de consumo são os resultados de uma ditadura, de um verdadeiro e próprio fascismo [...] O fascismo, na verdade, transformara-os em palhaços, em servos, talvez em parte convictos, mas não chegara a tocá-los seriamente, no fundo de alma, em seu modo de ser. Este novo fascismo, esta sociedade do consumo, ao contrário, transformou os jovens profundamente, tocou-os no íntimo, deu a eles outros sentimentos, outros modos de pensar, de viver, outros modelos culturais. Não se trata mais, como na época mussoliniana, de uma arregimentação superficial, cenográfica, mas de uma arregimentação real que mudou e roubou as almas.⁶⁸

De fato, *Pocilga* retrata o mundo dos novos pactos sociais e econômicos, do ódio da nova burguesia industrial aos refugos medievais, especialmente dos camponeses. Trata-se da época em que o fascismo italiano, decorrido mais de vinte anos, já se enfraquecia na “memória coletiva”, sendo substituído pelas novas perspectivas do capitalismo, cuja sede do poder político é transferida para Milão: capitalismo esse que até exigia, sarcasticamente, que o fascismo antigo se limpasse, pois estava sujo como um porco. Sem deixar de mencionar, é claro, uma certa

65 BAZZOCCHI, Marco Antonio. «Edipo, Ninetto, Davide: cecità e colpa tra Morante e Pasolini». *Cuadernos de Filología italiana*. 2014. Vol. 21. Num. Especial, 31-42. Disponível em: https://doi.org/10.5209/rev_CFIT.2014.v21.48721.

66 BAZZOCCHI, Marco Antonio. «Edipo, Ninetto, Davide: cecità e colpa tra Morante e Pasolini».

67 *Pocilga*. Direção: Pier Paolo Pasolini.

68 PASOLINI, Pier Paolo. *Escritos Corsários*, 270.

frustração pasoliniana com as esquerdas que adquirira o gosto pelas conciliações. Não se pode desprezar ainda que em *Pocilga* encontramos um protesto contra a “domesticação”⁶⁹ da luta de classes, uma vez que os porcos recusam o afeto burguês do jovem Julian ao devorá-lo por completo. É nessa perspectiva que Righi viu nos “insights” de Pasolini um tipo de precursor também das reflexões biopolíticas, pois em sua obra o corpo não está isento dos processos da “expropriação”.⁷⁰

Um amante de porcos será perfeitamente caracterizado como um sujeito devasso e pervertido. A relação de Julian com os porcos é realmente perturbadora se a pensarmos do ponto de vista uma apropriação médica. Trata-se da teoria da degenerescência tal como Foucault a representa no plano da sexualidade. Ora, “uma sexualidade devassa, pervertida, etc... tem efeitos no plano da população”.⁷¹ Na teoria da degenerescência encontra-se articulado as “doenças individuais” e a “população”.⁷² Assim, Julian é literalmente o porco: no sentido de que por meio dele “medicina e higiene” formam “uma técnica política de intervenção, com efeitos de poder próprios”.⁷³

Quando se fala em “estatização do biológico” a fronteira entre o humano e o animal tende a desaparecer. Técnicas de criação de porcos não é tão diferente da “tomada de poder sobre o homem” enquanto “ser vivo”.⁷⁴ Isso se verificarmos os fenômenos da “procriação dos nascimentos e dos óbitos, a taxa de reprodução, a fecundidade de uma população”.⁷⁵ Deve-se temer os porcos e os agrupamentos humanos devido a sua explosão demográfica. Não é por acaso que a população de porcos se associa em *Pocilga* com a população de judeus.

A referência simultânea aos porcos e aos judeus suscita, portanto, a reflexão sobre o racismo em *Pocilga*. Se corta os porcos do mesmo modo como se corta os judeus. Mas o corte racista é um corte no “contínuo biológico”, pois é preciso distinguir e hierarquizar as raças e, sobretudo, determinar a “qualificação de certas raças como boas e de outros, ao contrário, como inferiores”.⁷⁶ Esse fenômeno indica que o racismo é realmente de ordem biológica. Ele depende do desaparecimento das outras espécies, ele parte do princípio de que a morte do outro é a garantia de sua segurança e de sua higiene. Citemos Foucault:

A morte do outro não é simplesmente a minha vida, na medida em que seria minha segurança pessoal; a morte do outro, a morte da raça ruim, da raça inferior (ou do degenerado, ou do anormal), é o que vai deixar a vida em geral mais sadia; mais sadia e mais pura.⁷⁷

69 RIGHI, Andrea. *Biopolitics and Social Change in Italy: from Gramsci to Pasolini to Negri*, 73.

70 RIGHI Andrea. *Biopolitics and Social Change in Italy: from Gramsci to Pasolini to Negri*, 76.

71 FOUCAULT, Michel. *Em defesa da sociedade*. Wmf/Martins Fontes, São Paulo, 2016, 212.

72 FOUCAULT, Michel. *Em defesa da sociedade*, 212.

73 FOUCAULT, Michel. *Em defesa da sociedade*, 212.

74 FOUCAULT, Michel. *Em defesa da sociedade*, 201.

75 FOUCAULT, Michel. *Em defesa da sociedade*, 201.

76 FOUCAULT, Michel. *Em defesa da sociedade*, 214.

77 FOUCAULT, Michel. *Em defesa da sociedade*, 215.

Com efeito, a figura do porco – enquanto mitologia religiosa do antissemitismo – foi retomado pelo “racismo de Estado”, baseado na antiga crença biológica e política “que assegura a integridade e a pureza da raça, contra a raça ou as raças que o infiltram, que introduzem em seu corpo elementos nocivos”.⁷⁸ Julian é sacrificado. Sua morte no final do filme mostra uma característica do próprio regime nazista, a saber: não basta “a destruição das outras raças” é preciso que “a população inteira seja exposta à morte”. Mas qual é o intuito desse projeto? Citemos Foucault:

Apenas essa exposição universal de toda a população à morte poderia efetivamente constitui-la como raça superior e regenerá-la definitivamente perante as raças que tiveram sido totalmente exterminadas ou que serão definitivamente sujeitadas.⁷⁹

Nesse cenário, Pasolini não ignorou que a “procissão de animais destinados ao abate” podia ser comparado ao “destino funesto de milhares de pessoas na Segunda Guerra Mundial.”⁸⁰ Pasolini reconheceu ainda a “semelhança de vagões cheios de carne humana com o de vagões cheio de porcos”. Emerge assim um outro totalitarismo, um totalitarismo consumista da relação homens e animais, caracterizado, sobretudo, pelo tratamento violento dado aos animais no desenvolvimento científico e tecnológico da criação e abate para a melhoria do bem-estar social. A cena de abertura do filme expõe o chiqueiro como um convite à reflexão sobre as condições de nossa existência, comparação “entre o chiqueiro e os campos de concentração”.⁸¹

78 FOUCAULT, Michel. *Em defesa da sociedade*, 74.

79 FOUCAULT, Michel. *Em defesa da sociedade*, 219.

80 KATSANTONIS, Georgios. *Anatomia del Potere. Orgia, Porcile, Calderón*, 154.

81 KATSANTONIS, Georgios. *Anatomia del Potere. Orgia, Porcile, Calderón*, 155.

5. Bibliografia

- BALBI, Mathias. *Pasolini, Sade e la pittura*. Falsopiano, Roma, 2012.
- BAZZOCCHI, Marco Antonio. «Edipo, Ninetto, Davide: cecità e culpa tra Morante e Pasolini». *Cuadernos de Filología italiana*. 2014.Vol. 21. Num. Especial, 31-42. Disponível em: [https://doi.org/10.5209/rev_CFIT.2014.v21.48721].
- BAZZOCCHI, Marco Antonio. *Pier Paolo Pasolini*. Bruno Mondadori, Milão, 1998.
- CHIANESE, Francesco. «The Ambivalence of Julian: the paradox of Fatherhood in Pier Paolo Pasolini's Porcile». *Italian Studies*. 73:1, 66-80. Disponível em: [<https://doi.org/10.1080/00751634.2018.1414374>].
- FOUCAULT, Michel. *Subjetividade e verdade*. Trad. Rosemary Costhek Abílio. Wmf/Martins Fontes, São Paulo, 2018.
- FOUCAULT, Michel. *Em defesa da sociedade*. Trad. Maria Ermantina Galvão. Wmf/Martins Fontes, São Paulo, 2016.
- FOUCAULT, Michel. *Vigiar e punir*. Trad. Raquel Ramallete. Vozes, Rio de Janeiro, 2013.
- FOUCAULT, Michel. *Eu, Pierre Rivière, que degolei minha mãe, minha irmã e meu irmão...um caso de parricídio do século XIX*. Trad. Denise Lesan de Almeida. Graal, Rio de Janeiro, Graal, 1988.
- KATSANTONIS, Georgios. *Anatomia del Potere. Orgia, Porcile, Calderón*. Metauro, Roma, 2021.
- LACAN, Jacques. *A família*. Trad. Brigitte Cardoso e Ana Paula dos Santos. Assírio & Alvim. Lisboa, 1981.
- NIETZSCHE, Friedrich. *A Gaia Ciência*. Trad. Paulo César Souza. Companhia das Letras, São Paulo, 2001.
- PASOLINI, Pier Paolo. *Pocilga*. Itália/França. NIS Film/IDI Cinematographia/ Film Dell'Orso. 1969, (1hora:33min:58secs.). Disponível em: [<https://youtu.be/v1sVfAVpJis>].
- PASOLINI, Pier Paolo. *Escritos Corsários*. Trad. Maria Betânia Amoroso. São Paulo. Ed.34, 2020.
- RIGHI, Andrea. *Biopolitics and Social Change in Italy: from Gramsci to Pasolini to Negri*. New York: Palgrave Macmillan. 2011.
- VENTURI, Maria Teresa. *Io vivo fra le cose e invento, como posso, il modo di nominarle*. Firenze, 2020.

TODINI, Umberto. Prefácio de *Ivanto di Plauto* de Pier Paolo Pasolini. Mondadori, Itália, 2011.