

CINEMATECA PORTUGUESA-MUSEU DO CINEMA

5 e 28 de Abril de 2022

A CINEMATECA COM A FESTA DO CINEMA ITALIANO – PASOLINI REVISITADO

I FIORE DELLE MILLE E UNA NOTTE / 1974

As Mil e uma Noites

Um filme de Pier Paolo Pasolini

Argumento: Pier Paolo Pasolini, com a colaboração de Dacia Maraini baseado nos contos de “As Mil Uma Noites” / *Diretor de fotografia (35mm, Eastmancolor):* Giuseppe Ruzzolini / *Cenários:* Dante Ferretti / *Guarda-roupa:* Danilo Donati / *Música:* Enzo Morricone; trechos de Mozart (Quarteto em dó maior, K. 465) / *Montagem:* Nino Baragli, Tatiana Casini Morigi / *Som:* Luciano Welish (gravação) e Fausto Ancilai (misturas) / *Interpretação:* Franco Merli (*Nuredine*), Ines Pellegrini (*Zumurrud*), Ninetto Davoli (*Aziz*), Tessa Bouché (*Aziza*), Franco Citti (*o demónio*), Fessazion Gherentiel (*Berhané*), Giana Idris (*Giana*), Abadid Ghidei (*a Princesa Dunya*), Alberto Argentino (*o Príncipe Shahzaman*), Francesco Paolo Governali (*o Príncipe Tagi*), Salvatore Sapienza (*o Príncipe Yunan*), Margareth Clémenti, Christian Alegny, Zeudi Biasolo, Elisabette Vito Genovese, Gioacchino Castellini, Luigi Antonio Guerra, Barbara Grandi, Franca Sciutto, Luigina Rocchi, Salvatore Verdeti, Ali Abdullah, Ghenet Aielew, Mohamed Farah Scebani, Jeanne Gauffin Mathieu, Jocelyn Munchenbach, Francelise Noël, Hassen Ali Hamed, Rino Hammaded, Adila Ibrahi, Emanuel Mathews, Mohamed Ali Zedi.

Produção: Alberto Grimaldi, para a PEA (Roma) e Les Artistes Associés (Paris) / *Cópia:* 35 mm, versão original com legendas em português / *Duração:* 129 minutos / *Estreia mundial:* Festival de Cannes, 20 de Maio de 1974; distribuição comercial em 22 de Agosto de 1974 / *Estreia em Portugal:* Lisboa (cinema São Jorge), 4 de Junho de 1975. Reposição em Setembro de 1997 / *Primeira apresentação na Cinemateca:* 13 de Julho de 2002, no âmbito do ciclo “Fábulas e Lendas”.

*O que me inspirou neste filme foi ver o Destino, álcere, em ação,
alterando a realidade: não em direção ao surrealismo e à magia
(de que há alguns poucos traços no meu filme),
mas em direção à irracionalidade reveladora da vida,
que só parece significativa se examinada como “sonho” ou “visão”.
Por isto, fiz um filme realista, cheio de pó e de rostos pobres
mas também fiz um filme visionário,
cujos personagens são “raptados” e forçados
a uma involuntária ânsia do conhecimento,
cujo objeto é aquilo que lhes acontece.
Pier Paolo Pasolini*

As Mil e uma Noites foi o penúltimo filme de Pasolini e é a última parte da chamada “trilogia da vida”, depois do **Decameron** e dos **Contos de Canterbury**, aos quais é nitidamente superior, sob todos os pontos de vista. **As Mil e uma Noites** são um vasto canto erótico, em que a presença recorrente da morte e os momentos de comovente gravidade que o atravessam nunca toldam o culto da beleza do corpo e do prazer, que desemboca na felicidade final. O próprio título do filme sugere-o: é certo que as “flores” do título reenviam à ideia de um florilégio extraído de um livro vastíssimo, mas a palavra *flores* também é um signo inegável de hedonismo e um dos mais antigos e universais símbolos poéticos da beleza física e da sua efemeridade. A impressão de felicidade que perpassa pelo filme foi assim resumida num artigo publicado à época por Alberto Moravia: “*Nas **Fiore** todos sorriem. Sorriem os passantes, os vagabundos, os mercadores, sorriem as mulheres e os homens que vão juntos para a cama; sorriem os rapazes que abraçam outros rapazes. (...) Sorriso de quem se move fora da realidade não apenas da História mas também da psicologia, na utopia de uma felicidade inatingível*”. Referindo-se à “trilogia da vida”, que são três filmes populares, suscetíveis de agradar ao grande público, Pasolini disse que estes filmes eram habitados por uma “*estranha alegria*”. Esta estranha alegria (estranha porque verdadeiramente alegre) é nítida sobretudo em **As Mil e uma Noites**, um filme no qual a felicidade é alegre. Sabemos que esta alegria era enganosa, provisória e que era temporário o afastamento de Pasolini da terrível, amarga e veemente lucidez que o marcou no período final da sua vida e que se exprime nos artigos que escrevia regularmente no *Corriere della Sera* e que foram

coligidos nos *Scritti Corsari*. Pasolini inclusive abjuraria (é o termo que usa) a “Trilogia da Vida”, num texto escrito em Junho de 1975 e só publicado em Novembro daquele ano, depois da sua morte. É um texto terrível, porque Pasolini não renega os filmes, constata que o caminho que os levou até eles não poderia continuar a ser percorrido: *“Eu renego a Trilogia da Vida, se bem que não me arrependa de a ter feito. De facto, não posso negar a sinceridade e a necessidade que me levaram à representação dos corpos e do seu símbolo culminante, o sexo. Essa sinceridade e necessidade têm diversas justificações históricas e ideológicas. Antes de mais elas inserem-se nessa luta pela democratização do «direito a exprimir-se» e pela liberalização sexual que eram dois momentos fundamentais da tensão progressista dos anos Cinquenta e Sessenta. (...) Finalmente, a representação do Eros, visto num âmbito humano que acabara de ser ultrapassado pela História, mas ainda fisicamente presente (em Nápoles, no Médio Oriente) era algo que me fascinava pessoalmente enquanto autor individual e homem. Agora tudo se virou. (...) A «realidade» dos corpos inocentes (...) foi violada, manipulada, adulterada pelo poder consumista: aliás, essa violência sobre os corpos tornou-se o dado mais macroscópico da nova época humana. O inviolável facto é que, mesmo que quisesse continuar a fazer filmes como os da Trilogia da Vida, não o poderia fazer: porque passei a odiar os corpos e os órgãos sexuais. Naturalmente falo destes corpos, destes órgãos sexuais. Ou seja, dos corpos dos novos jovens e moços italianos, dos órgãos sexuais dos novos jovens e moços italianos. Poderão objetar: «Tu na verdade na Trilogia não representavas corpos e órgãos sexuais contemporâneos, mas sim os do passado». É verdade: mas durante alguns anos consegui iludir-me”*.

Em **Salò**, que Pasolini faria a seguir, o sexo é um elemento de opressão e o mundo recluso dos criminosos sadianos uma metáfora do fascismo (é interessante saber que a Itália de Berlusconi quis fazer um museu da República de Salò, naturalmente em Salò...). Neste sentido, a trilogia, particularmente **I Fiore delle Mille e una Notte**, pode ser vista como uma espécie de sonho antes do regresso à realidade, como uma metáfora inconsciente da própria evolução de Pasolini, como num espelho, pois eis o que ele assinalou sobre o livro e o filme: *“Cada conto de **As Mil e uma Noites** começa com uma «aparição» do destino, que se manifesta através de uma anomalia. Mas não há uma anomalia que não produza uma outra. Nasce assim uma cadeia de anomalias. Quanto mais esta cadeia é lógica, apertada, essencial, mais o conto é belo (isto é, vital, exaltante). O fim de cada conto de **As Mil e uma Noites** consiste numa «desaparição» do destino, na volta à feliz sonolência da vida quotidiana”*.

Independentemente do seu valor intrínseco, **Edipo Re** está no centro do cinema de Pasolini, pois foi neste filme que ele definiu o sistema que regeria doravante o seu cinema: filmagens em cenários naturais “essenciais”, mistura de atores profissionais ou semi-profissionais e de amadores, unidos por uma língua italiana bela e por vezes literária (a aversão do cinema italiano ao som direto e o costume de pós-sincronizar todos os filmes tiveram nas suas mãos magníficos resultados artísticos), para a representação de alguns grandes mitos. Este procedimento foi deliberadamente diluído na trilogia, mas Pasolini em nada traiu ou comercializou o seu cinema: a principal diferença é que na trilogia ele se contenta em representar os mitos, ao passo que nos seus filmes anteriores além de representá-los refletia sobre alguns mitos centrais da civilização ocidental, como o de Édipo e o de Cristo. Na primeira parte da sua obra de cineasta, que vai de **Accatone** a **Uccellacci e Uccellini**, Pasolini buscou a “sacralidade do mundo subproletário” (segundo a expressão de Adelio Ferrero no seu ensaio *Il Cinema de P. P. Pasolini*), de que Nineto Davoli (sucessivamente seu amante, amigo e quase filho adotivo) seria a encarnação suprema. Nos últimos anos da sua vida, diante da homogeneização da sociedade, Pasolini, para citarmos mais uma vez Adelio Ferrero, foi “em busca dos povos perdidos”, em busca daquilo que é anterior à consciência histórica, que é, literalmente, mítico. Ao fim do percurso, chegou à conclusão que perseguia uma ilusão, abjurou a Trilogia e realizou **Salò**.

Se **Edipo Re** foi filmado em Marrocos, muito longe das representações convencionais da Antiguidade grega, **I Fiore delle Mille e una Notte** foi filmado na Etiópia, no Iémen, no Irão e no Nepal, com uma harmoniosa mistura de raças, paisagens e arquiteturas muito diferentes, num espaço sem limites, que responde ao presente eterno em que se desenrola a ação. À volta do eixo representado pela história central, a de Nuredin e Zumurrud, que atravessa a narrativa do começo ao fim, surgem diversas outras histórias, que por sua vez se encaixam noutras histórias.

A narrativa é rapsódica, porém contida numa estrutura circular, racional. O genérico contém uma citação (uma citação escrita, pois para uma intelectual como Pasolini a palavra é a palavra escrita) extraída do livro: *“A verdade inteira nunca está num único sonho, a verdade inteira está em muitos sonhos”* e esta é precisamente a penúltima réplica do filme, dita por Nuredin, duas horas mais tarde. Deriva daí a estrutura onírica do filme, que evidentemente nada tem a ver com as habituais representações do sonho no cinema, que é onírica na medida em que as diversas situações e episódios começam a meio e nem sempre chegam verdadeiramente ao fim. Não há passado nem futuro, apenas o presente. Desenrolam-se assim variados episódios. Zumurrud começa por contar a história do poeta e dos três rapazes, que se encadeia na dos dois velhos que fazem uma aposta para ver quem é o mais belo, um rapaz ou uma jovem, que têm uma relação sexual de olhos fechados, como sonâmbulos, no sono (há uma sequência análoga no **Decameron**). Raptada por um dos célebres quarenta ladrões e destinada a ser violada por todos, Zumurrud foge e faz-se passar por homem; a sua chegada à cidade onde é escolhida como rei é um eco muito preciso de outra cena em que um desconhecido é nomeado rei: a chegada de Édipo a Tebas no filme de Pasolini, o que é sublinhado pelo uso da mesma música, o Quarteto dito “das dissonâncias”, de Mozart. Uma mulher contrata Nuredine para transportar coisas e conta-lhe a história do sonho de uma princesa, que se encadeia na de Aziz, que se encadeia na de Tagi e da Princesa Dunya, que se encadeia nas histórias dos dois príncipes que fizeram voto de pobreza, para voltarmos a Dunya e reencontrarmos Nuredine, que acaba por reencontrar Zumurrud. Todos estes episódios são de uma triunfante natureza erótica e apresentam variadas situações de desejo e de prazer saciado: homens desejam mulheres, mulheres desejam homens, velhos desejam jovens, velhos espiam jovens, adolescentes têm a primeira e impaciente experiência sexual, homens desejam rapazes, um intermédio mostra um autêntico paraíso erótico, com Nuredine cercado por três jovens nuas, os dois príncipes-santos tornam-se amantes de seres ligados ao mundo irreal. Apesar de numerosas presenças femininas, no centro desta representação erótica está a imagem do falo e, por conseguinte, a da ereção, seja em palavras, seja em imagens: ironia de Zumurrud em relação à potência sexual de um homem que quer comprá-la, jogos de palavras sobre diversos nomes do falo, culto do falo na relação entre Tagi e Dunya (a mulher que até então abominava os homens, pois fora induzida em erro por um sonho), simbologia fálica da punhalada ao jovem príncipe, castração de Aziz, a flecha que tem como ponta um enorme falo, falo virtual de Zumurrud na cena final, numa irónica inversão de papéis. E, com muita naturalidade, há a presença de diversos falos no écran, o que não era hábito mas era admissível nos permissivos anos 70 e transforma o filme numa bela aberração nos tempos obscurantistas em que vivemos. Significativamente, é nas duas histórias mais apartadas de qualquer “realismo” que o erotismo desemboca na morte e introduz um elemento de gravidade no filme. Nestes dois episódios, há o sacrifício de um inocente, daquele que deve ser sacrificado para que a vida continue: Yunan mata à revelia o jovem príncipe, de olhos fechados, sonâmbulo como os adolescentes que faziam amor no começo do filme e Shahzman, aterrado ao perceber a dimensão do sacrifício da mulher que o salvara, tem esta réplica grave e belíssima: *“Senti que ofendera Deus”*. É neste episódio que Pasolini introduz, algo que é muito raro no seu cinema: efeitos especiais, deliberadamente reminiscentes dos ingénuos efeitos especiais dos filmes de Bollywood, tão amados pelos espectadores árabes, que jamais poderão ter visto um filme tão livremente erótico como este.

Em meio a tantos sonhos, o filme de Pasolini é o sonho de um sonho, semelhante ao último plano do filme, quando Nuredine, na cama com aquela que tentara reencontrar desde sempre, responde à ideia de que a verdade está em muitos sonhos com a seguinte frase: *“Como poderia eu esquecer aquela noite? O seu início foi amargo, mas o seu fim foi tão doce”*. Sabemos que para Pasolini o percurso seria inverso e desembocaria na amargura, mas para o espectador **I Fiore delle Mille e Una Notte** serão sempre um sonho feliz

Antonio Rodrigues