

CINEMATECA PORTUGUESA-MUSEU DO CINEMA  
27 de Julho de 2021  
CINEMA ITALIANO, LADO B

## L'HAREM / 1967 O Harém

*Um filme de Marco Ferreri*

*Argumento:* Marco Ferreri, Rafael Azcona, Ugo Moretti / *Imagem (35 mm, Techniscope, Technicolor):* Luigi Kuweiller / *Imagens do genérico de início e de fim:* Mario Schiffano / *Cenários e figurinos:* Pier Luigi Pizzi / *Música:* Enzo Morricone / *Montagem:* Enzo Micarelli / *Som:* Enzo Silvestri (gravação), Franco Bassi (misturas) / *Interpretação:* Caroll Baker (*Margherita*), Gastone Moschin (*Gianni*), Renato Salvatori (*Gaetano*), Michel Le Royer (*Renato*), Bill Berger (*Mike*), Clotilde Sakaroff (*a mãe de Gaetano*) e, no seu próprio papel, Ugo Tognazzi.

*Produção:* Enrico Chroschiki e Alfonso Sansone, para Alexandra Produzioni Cinematografica e Sancro International / *Cópia:* 35 mm, versão original com legendas eletrónicas em português / *Duração:* 94 minutos / *Estreia mundial:* Festival de Bérghamo, 10 de Setembro de 1967; distribuição comercial a 6 de Outubro / *Estreia em Portugal:* Lisboa (cinema Quarteto), 28 de Maio de 1982 / *Primeira apresentação na Cinemateca.*

\*\*\*\*\*

**AVISO: a cópia, proveniente do circuito comercial, tem riscos nas passagens de bobine e um pequeno “salto”.**

\*\*\*\*\*

Marco Ferreri sempre teve um gosto pronunciado pelo grotesco, de que são exemplos precoces no seu cinema **Ape Regina** (ainda em grau moderado) e **La Donna Scimmia**. Ferreri também demonstrou relativamente cedo no seu percurso uma tendência por situações narrativas um tanto abstratas, na medida em que tal coisa é possível no cinema, chegando quase à alegoria num filme como **La Cagna** ou mesmo em **La Grande Bouffe**. Feitas as contas e (re)vistos os filmes, pode-se especular que ele talvez tenha dado o melhor de si nos seus filmes balizados por uma certa lógica da causalidade (**El Cochecito** ou **Ape Regina**) do que naqueles em que teve a oportunidade de radicalizar a sua proposta, como **La Cagna** ou **L'Ultima Donna**.

Oitavo filme de Ferreri e co-produção entre a Itália, a França e a Alemanha, **L'Harem** reúne na sua equipa alguns nomes célebres ou futuramente célebres. O solista ao saxofone da magnífica música composta para o filme pelo célebre Enzo Morricone é Gato Barbieri (a música foi nitidamente concebida como um espaço independente das imagens), cenários e figurinos são assinados por Pier Luigi Pizzi, que a partir de início dos anos 80 seria um dos mais reputados encenadores de ópera da Europa, ao passo que as imagens dos genéricos e início e de fim são de Mario Schiffano, reputado pintor. Os quatro protagonistas masculinos não são vedetas nem galãs, mas Ferreri dá-se ao pequeno luxo de proporcionar ao espectador uma aparição “hitchcockiana” de Ugo Tognazzi, no seu próprio papel de *star* entre atores que não o são. Vinda de outro planeta, o do cinema americano, Caroll Baker foi escolhida, segundo declarações de Ferreri, depois dele ter revisto o filme que fez dela uma momentânea vedeta, **Baby Doll** (1956), de Elia Kazan, devido “à sua aparência de ingenuidade, àquele rosto de tolinha voluntariosa”.

As duas faces de Ferreri, a do observador de situações corriqueiras e a do criador de situações anómalas, estão reunidas em **L'Harem**, que começa por se desenvolver como uma anti-comédia à italiana sobre um tema muito frequente no cinema italiano da primeira metade dos anos 60 – uma crise conjugal, especialidade de Antonioni, cujos

filmes fizeram nascer a expressão “incomunicabilidade do casal” – antes de derivar para uma situação um tanto alegórica, em que entram elementos da revolução sexual que tinha lugar quando o filme foi feito, o que se reflete no facto da mulher tratar os homens como objetos sexuais e escolhê-los e não o contrário (há inclusive uma passagem em torno da pílula anti-concepcional, que estava sendo legalizada nos países europeus precisamente neste período, meados dos anos 60 e foi um elemento fundamental da revolução sexual). É como se Ferreri estivesse com um pé no cinema de **Ape Regina** e outro no de **La Cagna**. Como no futuro **La Grande Bouffe**, na segunda parte da narrativa de **L’Harem** os protagonistas estão fechados numa casa confortável e isolada, para um jogo que se transforma num “momento da verdade”, de modo análogo aos personagens do Marquês de Sade que se encerram num palacete ou num castelo para perpetrar os seus atos e para “*filosofar*”. Como em **La Cagna**, mas num contexto narrativo mais direto, na segunda parte de **L’Harem**, embora estejam numa confortável casa de férias os personagens estão metaforicamente numa ilha deserta, sendo levados de volta a relações sociais básicas, elementares, em que a força física acaba por predominar. Seja por acaso ou por vontade, os cenários interiores acentuam as diferenças entre a primeira parte, passada em Roma e a segunda, em Dubrovnik: na primeira, são utilizados vários elementos decorativos então na moda, o que dá a esta primeira parte um toque de catálogo visual de meados dos anos 60, ao passo que na segunda parte o mobiliário e os adereços não são associáveis a nenhum período específico, têm algo do bricabraque de uma casa de férias, clássico cenário de filmes de horror, coisa que é **L’Harem**, embora de modo indireto.

O espectador conhece rápida e sucessivamente, nos primeiros vinte minutos do filme, ou seja durante a exposição dos personagens e das situações, os três personagens masculinos aos quais a mulher se confronta e que consegue manipular. Isto indica que para ela os três são hierarquicamente iguais, formam o seu harém (quanto ao guepardo amestrado, tem uma função puramente decorativa e a des/vantagem de prender a atenção do espectador quando está presente, o que ocorre com frequência). O quarto personagem masculino, um homossexual que é amigo da mulher, tem a função de eunuco deste harém, é um personagem pendular entre a mulher e a sua corte, porém sem nada de subalterno e escolherá sem hesitar o seu lado no momento do confronto. E o lado que ele escolhe, o masculino, é nesta fábula ferreriana o lado conservador, incapaz de aceitar as relações não exclusivas de posse (em todos os sentidos do termo) em relação à mulher no jogo sem regras que se desenrola na segunda parte do filme, em que ela tem uma atitude diferente no domínio sexual em relação a cada um dos três homens: deixa-se seduzir por um, deixa-se forçar por outro e toma a iniciativa de meter-se literalmente na cama do terceiro. O jogo que se estabelece entre os cinco protagonistas é arbitrário, não tem regras preestabelecidas, mas ainda assim pode-se considerar que Ferreri talvez pudesse ter preparado com mais cuidado a inversão de posições no jogo, quando a mulher deixa de ser manipuladora e passa a ser usada, submetendo-se à função que consiste em servir os homens e levando esta submissão a um ponto extremo na última sequência. É certo de que não estamos num contexto narrativo que exija ou mesmo admita a verosimilhança psicológica, mas o desenlace, embora lógico e marcante (os cinco protagonistas são perdedores), surge de modo um tanto abrupto, quase como um anticlímax, o que talvez diminua o efeito desejado.

Antonio Rodrigues