

## HATARNEGOL / 1971

“Mulheres é Comigo”

**Realização:** Uri Zohar / **Argumento:** Dick Clement, Haim Hefer / **Produção:** Avraham Deshe / **Música:** Nachum Heiman, David Kribushi / **Direção de Fotografia:** David Gurfinkel / **Edição:** Anna Gurith / **Som:** Eli Yarkoni / **Intepretações:** Chaim Topol, Naomi Chance, Gideon Shemer, Hillit Katmor, Uri Zohar / **Duração:** 98 minutos / **Estreia Mundial:** Março 1971, Israel / **Estreia em Portugal:** 15 Novembro de 1973 / **Cópia:** 35mm a cores, falada em hebraico com legendas em inglês e francês, e legendada eletronicamente em português / Primeira apresentação na Cinemateca.

---

**AVISOS:** Devido à deterioração da cópia a apresentar, as imagens apresentam-se, ao longo da duração do filme, com uma coloração avermelhada. A Cinemateca pede desculpa pelo sucedido.

O título descrito na nota do jornal como “O Galo” é uma tradução literal do hebraico. No entanto, o filme terá estreado em Portugal com o título “Mulheres é Comigo.”

Sessão de dia 10 apresentada por Ariel Schweitzer.

---

Protagonizado por Chain Topol (que Zohar conhecera, antes do cinema, na Lahakat HaNahal, um grupo de entretenimento musical, de cariz militar, conhecido pela performance de canções israelitas), e lançado mundialmente no mesmo ano do filme que o despoletou para as bocas do mundo, **Fiddler on the Roof** (em Portugal estreou em 72, e este **Mulheres é Comigo** apenas chegara no final de 73, provavelmente devido à popularidade do primeiro, que justificou um filme relativamente marginal como este, na obra de um igualmente desconhecido Uri Zohar, ter estreia em Portugal), **Hatarnegol** preserva, lá no fundo, alguma da simpatia de Tevye, a personagem que Topol encarna nesse musical. Além disso, ambos se debruçam sobre um contexto judaico, com **Fiddler on the Roof** centrado numa Rússia pré-revolucionária, e **Hatarnegol** no contexto armado de Israel, pós-Guerra dos Seis dias e proto-Yom Kippur. Mesmo aí se nota que, apesar de algumas convergências, os dois não poderiam ser tão distantes.

**Hatarnegol** apresenta-se como um exemplo da boémia autodestrutiva que caracterizara os filmes de Zohar neste período (há pouco tempo teria acabado de realizar o polémico **Hitromamut**, uma meta-comédia onde terá começado a problematizar a Revolução Sexual num contexto israelita, e viria a realizar, depois, a quase autobiográfica Trilogia da Praia). A transposição do título, em português, para **Mulheres é Comigo** acerta, na mouche, no tom, que nunca se desapega ao longo da narrativa, comédia romântica assumidamente sexualizada (objeto estranho em comparação aos seus congéneres de Hollywood) que a leva até à designação possível de *sex comedy*.

Narrativamente, a história é bastante simples, já assente numa tendência de comédia popular, onde o vanguardismo inicial de Zohar se resume aos zooms repentinos, ou a intencionalmente stressada montagem de planos – contam-se as aventuras de um Don Juan que consegue seduzir todas as mulheres que quer, sem nós (nem o próprio, na verdade) percebermos bem o porquê; em

consequência faz-nos rir com a sua esperteza que contrasta com a ingenuidade ou cooperação de todos os outros. Olhando para as linhas gerais deste humor leve, desbragado, até misógino (na verdade, sem muito para dizer em termos de guião) é especialmente interessante explorar-lhe o subtexto, os não-ditos. Porquê o contar de uma história tão despreocupada como esta, sob um contexto militarizado de guerra?

Note-se, primeiro que tudo, como o cenário é desértico, deslocado – de possível transposição, aliás, para a primeira incursão de Zohar na realização com **Hor Ba Levana** (conexão sublinhada por aquele ferimento simulado de Gadi, fingido com uma pasta de tomate, porque Zohar é obcecado pela ficção dentro da ficção, metalinguagem, mesmo que a resuma ao trocadilho cómico).

Depois, pensemos no sargento Gadi, encarnado por Topol, que parece concretizar uma masculinidade hegemónica, tóxica, e que se torna especialmente clara, por exemplo, quando a sua personalidade é contrastada com a seriedade de Akiva, nos seus confrontos platónicos por Galia; Gadi é descontraído, engraçado, e na sua relativa simpatia, tudo lhe parece correr bem; já Akiva é um advogado – legalista, racional, excessivamente moral - aquele que quer censurar todas as ações da mulher, impedindo-lhe de beber demasiado ou chegar tarde à casa, e que, por esse seu excessivo controlo, não só não tem o carinho da amada, como nada lhe corre bem.

**Hatarnegol**, nesse seu paradoxal individualismo, assumidamente masculino, onde tudo funciona em favor ou em reação a este Gadi, vai assim produzindo uma esquematização de todas as personagens, reduzidas comicamente a traços gerais. No caso das mulheres aqui representadas, nunca deixamos de notar a omnipresença de um *male gaze*, com elas a resumirem-se a objetos de desejo, seja em ações banais como o desenho de um mapa de guerra num acampamento do deserto, aqui com direito a música romântica e cabelos ao vento, como no exagero consciente de toda esta dinâmica, quando Gadi consegue seduzir duas personagens femininas, a fumar numa varanda, simplesmente, através dos gestos. Essa estereotipização é uma das causas de comédia no filme, ao não percebermos como é que todas as mulheres se rendem à aparência (“não convencionalmente bonita” como aponta uma sinopse do filme) de Gadi. Ainda que, numa visão geral, o filme estabeleça um olhar para uma certa conceção de machismo em Israel (os homens que só pensam em mulheres, e usam o engate bem-sucedido, entre pares, como se a conquista de uma gloriosa taça se tratasse), nunca o critica diretamente. Ficamos sempre naquela comédia relativamente autoconsciente (tem noção do ridículo que é a rendição destas mulheres aos encantos de Gadi, assumindo, nesse sentido, algum irrealismo cómico, e certa parte da misoginia), mas em cima do muro (porque nesse ridículo, Gadi também pode ser visto pelo público como um admirável ganhão, numa aceção semelhante aos seus colegas soldados, e as mulheres como menos inteligentes por caírem nos seus estratégias), relativamente descomprometida, passível de ser vista do lado que se preferir.

É esta ambiguidade que perpassa, também, para ao último ponto a assinalar, em relação à escolha de contar esta levíssima comédia num cenário de guerra: o à-vontade de Israel quanto ao seu contexto militar. Depois da Guerra dos Seis Dias (já por si uma designação convocada por Israel, enfatizando uma vitória “impressionante”, atingida num brevíssimo espaço de tempo, como aponta de forma pertinente, Ella Shoat), em que Israel, defrontando a Síria, o Egipto, a Jordânia e o Iraque (apoiados por outras nações árabes, como o Kuwait, a Arábia Saudita, a Argélia e o Sudão) se afirmara como a primeira economia bélica no Médio-Oriente, a meros passos da concretização do “sonho sionista.” Essa vitória trouxe a Israel uma certa descontração, desembaraço (espelhado em Gadi?) evidente nos contornos deste filme – olhemos para a tal cena em que Gadi finge o seu ferimento. Finge-o porque os próprios soldados já podem descaradamente gozar com as suas não-feridas, na ausência de ofensivas? Ou a enormidade daqueles tanques no meio de nenhures é, na verdade, um comentário à inutilidade de todo aquele contexto, à la **Hor Ba Levana**? Ainda que o filme não assuma concretamente uma posição parece-me que o tom tenderá para a primeira opção. Porque, no mundo deste filme, a guerra parece tão ganha que não é mais do que um mero papel de parede à questão que realmente importa: a sedução das mulheres.

Particularmente ilustrativa é uma breve sequência ao início, onde Gadi, num parênteses da história, atira pequenas pedras a uma sinalética que mostra Cairo para um lado, Gaza para outro: é este o

confronto máximo entre nações que aqui vemos, e o outro lado não responde, porque nem sequer é personificado. O apontamento da cena (no seu grande, verdadeiro panorama, com contornos que perpassam, infelizmente, até à atualidade) é a guerra resumida à irrelevância, à pequenez do atirar de pedras do deserto pelo sargento israelita (porque nada mais tem para fazer), contra a passividade dos objetos. Encarada com seriedade, não será descabido ver, aqui, um gesto sadicamente gozão, como aquele de quem toca, com relativa distância, num animal morto, a ver se ainda mexe. No entanto, não existe aqui essa gravidade, não fosse **Hatarnegol** um filme profundamente ambíguo: quando Gadi atira as pedras, apenas chocalham, na sua absurdez, na superfície metalizada da sinalética, como latas velhas, fazendo um barulho “engraçado.”

Abordando o contexto bélico, é de notar também a participação no filme de uma atriz americana, Naomi Chance, que cimentou a maioria da sua carreira nas séries de televisão e que, nesta narrativa, é (como não poderia deixar de ser) seduzida por Gadi. Esta introdução dos Estados Unidos num contexto israelita, é recorrente nos filmes de Zohar: já em **Kor Mamzer Melech**, com a Guerra dos Seis Dias em pano de fundo (aquela que também proporciona as consequências contextuais deste filme), o conflito é contado através da perspectiva de um casal americano. Aqui, a personagem de Chance é, pertinentemente, uma enfermeira. Yosefa Loshitzky, num texto que contextualiza **Exodus** de Otto Preminger, também centrado no seio do conflito israelo-palestino, aborda a posterior aproximação da personagem de Kitty (interpretada aí por Eva Marie Saint) ao sionismo, e o seu apaixonar por um judeu sabra (nome hebreu dado aos judeus nascidos em Israel) como, usando a expressão da escritora e ativista Ella Shohat, “a transformação cognitiva e recrutamento da mulher norte-americana de classe alta”, alegoria que ilustra um crescente envolvimento dos Estados Unidos com Israel, mas, sobretudo, o seu progressivo apoio a este território. Curiosamente (ou não), Kitty também é, nesse filme, uma enfermeira.

Apesar de todas estas ambiguidades, **Hatarnegol** não se impõe como um filme amoral em todas as valências: no exaltar da vida boémia que aqui vemos, o final dá a Gadi, “o que merece”. A sua vida guiada pela farra, prazer (contrário ao dever), sempre em busca do novo, da aventura, aqui, materializada pela forma de uma nova mulher, traz-lhe a mágoa - aquela que se encontra espelhada naquele último plano onde a ausência do anel (que agora já não pode morder quando vê uma mulher bonita) lhe revela a marca no dedo. Ainda que só tenha vindo a abandonar o cinema seis anos mais tarde, esta mágoa parece o sinal do que viria a ser o destino de Zohar: o abandono da boémia que, para ele, está incutida no cinema, e no seu processo autodestrutivo com drogas, sexo (e o rock and roll está até, literalmente, presente em **Shablul**), para uma vida limpa dessa “imoralidade” que, como verificou, no fim de contas, apenas lhe trouxe infelicidade.

Miguel Pinto