

CINEMATECA PORTUGUESA-MUSEU DO CINEMA

DOUBLE BILL

16 de Julho de 2022

HAMOON / 1990

um filme de DARIUSH MEHRJUI

Realização e Argumento: Dariush Mehrjui *Fotografia:* Turaj Mansuri *Montagem:* Hassan Hassandoost *Música:* Naser Chashmazar *Som:* Asghar Shahverdi *Decoração:* Faryar Javaherian *Efeitos Especiais:* Mohammad Ali Naghi-Kani *Interpretação:* Khosro Shakibai (Hamid Hamoon), Ezzatollah Entezami (Mahshid), Hossein Sarshar, Bita Farahi, Turan Mehrzad, Jalal Moghaddam, Amrollah Saberi, Fathali Ovissi. *Produção:* Dariush Mehrjui.

Produção: Irão, 1990 *Cópia:* Cinemateca Portuguesa-Museu do Cinema, 35 mm, cor, versão original legendada em inglês com legendagem electrónica em português, 119 minutos *Primeira exibição na Cinemateca:* 17 de Fevereiro de 1999 (“O Sabor do Irão”) *Grafia alternativa:* *Hamoon*.

***Hamoon* é apresentado em double bill com *Bringing Up Baby* de Howard Hawks (“folha” distribuída em separado) | entre os dois filmes há um intervalo de 20 minutos**

Em Julho de 2022, mês de guerra e incêndios na Europa em que o planeta Terra descobriu as graças de um supertelescópio espacial revelador de imagens do universo profundo, o cinema iraniano, que continua a recomendar-se vivamente, também continua nas bocas do mundo noticioso por recorrentes questões de censura e prisão. Há cineastas que teimam em fazer filmes e perguntas, o regime responde com opressão. Desta feita os recém-encarcerados são Mohamad Rasoulof, Mostafa Al-Ahmad e, pela enésima vez, Jafar Panahi. Nada disto tem que ver com *Hamoon* excepto, talvez, o facto de ser difícil não dar eco ao assunto sempre que vem a propósito. Dariush Mehrjui (nascido em 1939), que tem lidado com a censura no seu país ao longo do tempo e sob diferentes regimes, estreou *LA Minor* este ano, não sem antes ter publicado um veemente protesto filmado numa rede social por entraves à apresentação pública da longa-metragem centrada na história de uma jovem música iraniana entretanto (pelo menos momentaneamente) surgidos. “Não aguento mais” é, segundo a imprensa internacional, o título dessa publicação de 6 de Março último.

Hamoon é o décimo filme de Dariush Mehrjui e o terceiro depois do seu regresso ao Irão em 1987. Na sua obra, representa um ponto de viragem, constituindo, por um lado, o regresso aos temas filosóficos do início da sua filmografia, e, por outro, assinalando, uma mudança, tanto de estilo como temática, que a partir deste filme adoptará iniciando uma série de obras nas quais o protagonismo é assumido por personagens femininas. No panorama do cinema iraniano, onde se afirmou no final dos anos 1960 da “nova vaga iraniana”, Mehrjui ocupa um lugar especial, justamente pelo facto de ser um dos poucos cineastas que, tendo-se distinguido na cinematografia anterior à revolução islâmica de 1979, continuou a afirmar-se como um dos seus mais interessantes realizadores nos anos 1990 do reconhecimento internacional. Se os nomes de Abbas Kiarostami e de Mohsen Makhmalbaf foram por excelência reconhecidos na cena internacional como seus “embaixadores”, e os nomes de realizadores mais jovens conquistaram

a atenção internacional nos últimos anos dessa década, Mehrjui continuou então a ser o cineasta de maior renome no interior do seu próprio país.

Como nos filmes que o celebrizaram como o “pai do cinema novo” no Irão, Mehrjui continuou a filmar a sociedade iraniana e as suas preocupações. Em 1969, *Gav (A Vaca)* e, depois, *Dayereh Mina (O Ciclo, 1976)* – ambos exibidos na Cinemateca na *Semana de Cinema Iraniano* apresentada em 1992 – retratam um país rural, desolado, em contraste com a riqueza (sobretudo petrolífera) do Irão da época. Os dois filmes denotam uma forte presença de temas e mensagens sociais e um e outro terão problemas com a censura e serão interditos, respectivamente durante dois e três anos, e só estreados na sequência do seu sucesso internacional. Nos dois casos, Mehrjui filmou argumentos de Gholam-Hossein Saedi, um dos mais reputados escritores iranianos (preso durante algum tempo sob o regime do Xá, e mais tarde, de novo, sob o do Ayatollah Khomeini). *A Vaca*, um drama com origem num episódio aparentemente simples – uma vaca, a única vaca da aldeia, é morta por um habitante de uma aldeia próxima, levando o seu dedicado dono a identificar-se ao animal perdido e à alienação – é uma fábula poderosa, assente em símbolos da filosofia oriental, a que constantemente alude. *O Ciclo* (da exploração e da miséria) decorre na capital iraniana: um velho doente chegado a Teerão, com o seu filho, em busca de trabalho, é levado a vender ilegalmente o seu próprio sangue para conseguir suportar despesas hospitalares, utilizando um recurso que não era prática alheia aos pobres da zona de sul de Teerão (o que entre outros motivos justificou a interdição do filme nesses anos).

Em *Hamoon*, uma cena invoca o “processo de vampirização” a que *O Ciclo* se refere, quando o protagonista, igualmente motivado pela necessidade de dinheiro, utiliza o seu sangue para ensaiar o equipamento médico que pretende vender no hospital. Mas aqui trata-se menos de um manifesto do que de uma metáfora do estado interior do protagonista, esvaído em sangue vermelho e espesso, à imagem do tumulto interior que o domina. Por isso, o sangue é um motivo recorrente, em sonhos – Hamoun observa a sua própria operação, e, nela, a participação da mulher que lhe revolve e torce as entranhas como se de um pano impregnado de tinta se tratasse – e na realidade – os vidros partidos e as pegadas de sangue que o levam a esfregar o chão. Neste filme, Mehrjui retoma questões filosóficas numa perspectiva que pretende distanciar-se das restrições políticas e sociais, como se deduz ser seu intuito, no depoimento dado à revista *Film International*: “Entre o final dos anos 60 e o início dos anos 70, o clima social caracterizava-se por uma intensa consciência política. Mas sempre soube que a arte não devia estar directa e explicitamente preocupada com a política. Sempre que vejo os meus primeiros filmes, tenho a impressão que estas questões sobre o mundo exterior estão demasiado presentes.”

Se ao longo de toda a sua obra, as personagens de Mehrjui estão em confronto com a sociedade, de facto, em *Hamoon* e nos filmes posteriores, o confronto com o mundo exterior é motivado por conflitos internos. A mudança de estilo cinematográfico, que *Hamoon* também anuncia, tem sido associada a uma mudança de referências: de Buñuel e Fellini (antes de *Banoo*, 1991) a Bergman. *Banoo*, a história de uma mulher abandonada pelo marido, foi relacionado com *Viridiana*, de Buñuel (de resto, Buñuel, sobretudo do período mexicano, é uma das referências do cinema de Mehrjui). *Sara* (1993), inspirado na *Casa de Bonecas* de Ibsen, é a história de uma

mulher que toma o seu destino nas mãos. *Pari* (1995) retoma de *Hamoon* o tema da confusão e desilusão intelectual e parte de uma obra de J. D. Salinger citada em *Hamoon* (o livro que o protagonista oferece à mulher). *Leila* (1996), centrado na questão da culpa da infertilidade, afronta novo tabu da sociedade iraniana.

Por outro lado, *Hamoon* antecede esta série de filmes “sobre” mulheres, ou melhor, sobre o papel da mulher na sociedade iraniana (os títulos que acabámos de citar) e de algum modo anuncia esse protagonismo das personagens femininas. Em *Hamoon* é da mulher o desejo de divórcio, é ela quem lembra os direitos da mulher no tribunal, exaltada enquanto ouve a explicação do conteúdo das 14 cláusulas do seu contrato de casamento – “as mulheres não têm direitos neste país”. Numa das cenas de discussão conjugal, é ela quem tem um cigarro na boca e ele que segura um peixe na mão. É ela a pintora de sucesso e ele o escritor angustiado. É Mashid quem diz sentir-se castigada e humilhada quando ele, uma vez, lhe dá uma bofetada, “só porque é um homem”. Será a partir daqui que *Hamoon* entra definitivamente em colapso. Num dos vários *flashbacks* do filme, quando o casal consulta um psiquiatra, *Hamoon* sente-se mais perturbado (ele que, numa tentativa de justificação da atitude dela, começará por explicar ao advogado que a perturbação da mulher se deve às entrevistas que mantém com o psiquiatra), e reparos como “é comum a todos os homens iranianos serem tiranizados e tiranizarem” em nada o ajudam a ultrapassar o seu crescente estado de angústia: já ultrapassou os 40 anos, sente-se perdido e descrente. Nesse mesmo “episódio”, confessa ao psiquiatra, nas escadas do consultório, sentir-se excluído, “destas pessoas e deste país”. “Porque se tornou o Irão tão pequeno?”, questiona em outro momento. E no início assume a sua fragilidade face ao poder: “de onde vem esta fraqueza? Do meu pai? Do meu país? Da minha mulher?”

Hamoon é um filme em alucinação. A história é a de Hamid *Hamoon*, o protagonista, um intelectual em profunda crise interior e, conforme referimos, num estado de perturbação com reflexos directos na sua vida conjugal. Aliadas a desilusão pessoal e a descrença intelectual, a vida de Hamid transforma-se num pesadelo. Ao mesmo tempo que recusa um divórcio desejado pela mulher (e para ele a justificação não tem que ser elaborada, “ela é o meu amor”), não consegue chegar a nenhuma conclusão na sua tese sobre o amor e fé, ou “o amor na religião dos profetas”. E nem os sonhos ou os pesadelos, as memórias a que constantes *flashbacks* nos enviam, clarificam as suas emoções, assombradas pela história pessoal do seu melhor amigo, Ali, cujo exemplo de abandono pela família, por temer próximo da sua própria história, o persegue.

A narrativa e o estilo, a sobreposição de tempos e espaços reais e imaginários, os fundidos, as trucagens, toda a estrutura da montagem, seguem de perto este estado de alucinação. De início, trata-se de um sonho, como ouvimos, em *off*, o protagonista contar, mas as primeiras imagens, de um sonho à beira-mar, não correspondem a um idílio. *Hamoon* está perdido entre personagens que reconheceremos serem as personagens da sua vida, aqui transformadas em guerreiros medievais e em centauros. E quando voltarmos ao cenário do sonho, depois do afogamento na praia, estas personagens estarão mais amistosas e, na areia, um longo pano estendido lembrará um banquete de casamento. Mas o vento desconstrói a paisagem, o mesmo vento que no início do filme dispersa pela rua, em direcções múltiplas, a partir da varanda da casa vazia de *Hamoon*, os papeis em que este trabalha a tese que tarda em concluir. O estado

de confusão que o vento reflecte, é acentuado pelas cores utilizadas no filme, demasiado vivas, próximas das cores das tintas que Mashid utiliza nos seus quadros.

Neste filme, as referências multiplicam-se, ocidentais e orientais: a arte abstracta e o misticismo, a sabedoria popular, a filosofia zen e Kierkegaard, o “uncertain principle”, o Antigo Testamento, a tecnologia (“o mundo pertence à Sony e à Mitsubishi”, diz-se a certa altura para que Hamoon desista do seu pessimismo). Este filme não será o melhor dos exemplos se pensarmos nas especificidades atribuídas como características comuns do cinema iraniano dos anos 1990, já que aqui se trata de uma história urbana e adulta, protagonizada por uma camada (apesar de tudo) privilegiada da sociedade iraniana. A incerteza, o materialismo e o egocentrismo, questões que o filme irradia são facilmente perceptíveis. Já as alusões e simbolismos místicos que o percorrem são mais difíceis de captar na perspectiva ocidental. Para o realizador, “o que salva Hamoon não é o misticismo tal como este é normalmente aceite. Aqui o misticismo representa uma espécie de realidade metafísica que estabelece a relação entre o inconsciente colectivo da cultura de Shia Mushim. Este homem esteve além de todas as diferenças, entre o oriente e o ocidente. Procurou no interior do seu coração e do seu ser a porta que lhe abriria o conhecimento ou a visão de Deus. E isto faz parte da nossa cultura religiosa”.

No último plano do filme, o som da respiração de Hamoon indica que sim. Que foi salvo. Depois de tentar escavar na areia a sua própria sepultura e anunciar o propósito de se enterrar vivo (e não podemos deixar de lembrar o protagonista do *Sabor da Cereja...* de Kiarostami, apesar de todas as diferenças entre as duas personagens e os dois filmes), a água é o elemento escolhido para desaparecer vivo, à semelhança do episódio do mergulho no lago do pátio familiar que Hamoon viveu em criança e que antes disso recorda. Então, pretendia provocar um susto. Agora o assustado é ele.

Por último, voltemos ao princípio. O jogo de reflexos, tanto como a ideia de desdobramentos que aqui dá o tom, começa também por ser anunciada como motivo de representação. Apesar de ser em sonho, a praia inicial é também a paisagem para um grande écran de cinema, onde as personagens se olham reflectidas. A denúncia do dispositivo cinematográfico, frequentemente citado em outros filmes iranianos, aqui recusando a subtilidade, é um ponto de partida.

Maria João Madeira